

VIVIANNE APARECIDA LOPES

DIÁLOGOS RETÓRICOS NA MÚSICA VOCAL BARROCA PORTUGUESA E  
NA MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA:  
UM ESTUDO SOBRE OBRAS DE CARLOS SEIXAS E PADRE JOSÉ  
MAURÍCIO NUNES GARCIA

PÓS-GRADUAÇÃO LATO SENSU EM CULTURA E ARTE BARROCA

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OUTRO PRETO

Ouro Preto, 2016.

VIVIANNE APARECIDA LOPES

DIÁLOGOS RETÓRICOS NA MÚSICA VOCAL BARROCA PORTUGUESA E  
NA MÚSICA COLONIAL BRASILEIRA:  
UM ESTUDO SOBRE OBRAS DE CARLOS SEIXAS E PADRE JOSÉ  
MAURÍCIO NUNES GARCIA

Monografia apresentada ao Curso de pós-graduação lato sensu em nível de especialização em Cultura e Arte Barroca da Universidade Federal de Ouro Preto como parte dos requisitos para a obtenção do grau de especialista em Cultura e Arte Barroca.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Sofia Serra Dawa.

INSTITUTO DE FILOSOFIA, ARTES E CULTURA  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OUTRO PRETO

Ouro Preto, 2016.

## **AGRADECIMENTOS**

Obrigada, meu **DEUS**, por, na figura dos meus pais, dos meus irmãos e da minha família, ajudar-me a ser forte e a acreditar que tudo posso em Vós.

Obrigada por, através da força e garra do Efraim Leopoldo, fazer-me mais madura e preparada para enfrentar os desafios e caminhar.

Obrigada pelas pessoas que conheci e com as quais convivi neste percurso.

Obrigada pelos desvios no percurso, desvios que me fizeram crescer e amadurecer.

Obrigada pela presença constante e incondicional em minha vida.

\*\*\*

À professora Sofia Serra, pelo apoio como orientadora e amiga.

Aos amigos e todas as pessoas que, de alguma forma, passaram pela minha vida e deixaram marcas.

## RESUMO

Este trabalho de investigação surgiu do interesse em analisar as questões da retórica na música barroca, especialmente na música barroca portuguesa, com ênfase também na música produzida no Brasil Colonial. O foco incidiu particularmente sobre a música vocal. Primeiramente, balizou-se o estudo no referencial teórico geral acerca do barroco, bem como no levantamento bibliográfico específico sobre a música barroca portuguesa e a música colonial brasileira. Foram analisadas também as discussões acerca do conceito de retórica e o processo de utilização da retórica em música, considerando a biografia dos compositores selecionados e as suas respectivas obras. Como opção metodológica, adotou-se uma metodologia descritiva e analítica, e também uma perspectiva comparativa das obras analisadas. Para as respectivas análises retóricas, selecionou-se um compositor influente tanto no contexto português como no contexto brasileiro, tendo por base a composição de caráter religioso. Procurou-se, assim, identificar de que modo Carlos Seixas e Pe. José Maurício Nunes Garcia se valiam dos recursos retórico-musicais para transmitirem os afetos do texto, delineando-se de forma crítica e comparativa as estratégias utilizadas pelos compositores. Partindo desta compreensão, importou nas reflexões finais destacar a possibilidade de idealizar a construção de uma interpretação mais fiel e expressiva pelos intérpretes.

**Palavras-chave:** Música Barroca Portuguesa. Música Colonial Brasileira. Retórica e Música.

## ABSTRACT

This research emerges of an interest concerning the issue of rhetoric in Baroque music, especially, Portuguese music, emphasizing also the music created within the context of Brazil Colony. The focus was, particularly, vocal music. Firstly, the study is based on the theoretical framework about Baroque, as well specific bibliographic research about Portuguese baroque music and Brazilian colonial music. It was analyzed also, the theoretical and historic discussion about rhetoric and the process of using rhetoric in music, opening scope to bibliographic considerations about the composers selected and their respective works. As a methodological option, it was adopted a descriptive and analytic methodology, as well a comparative perspective related to analyzed works. For the respective rhetoric analyzes, it was selected an influent Portuguese composer as well as a Brazilian, having as support religious compositions. It was sought to thereby identify in which way Carlos Seixas and Pe. José Maurício Nunes Garcia had applied music-rhetoric approaches to conduct text affections, outlining in a critic and comparative way, strategies used by these composers. Based on this understanding, imported in final thoughts, emphasizes the possibility of idealize building a more faithful and expressive interpretation by performers.

**Keywords:** Portuguese Baroque Music. Brazilian Colonial Music. Rhetoric and Music.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2</b>	<b>UM OLHAR SOBRE O BARROCO E A SUA MÚSICA.....</b>	<b>10</b>
2.1	A MÚSICA BARROCA EM PORTUGAL .....	11
2.2	A MÚSICA COLONIAL NO BRASIL.....	13
<b>3</b>	<b>RETÓRICA E TEORIA DOS AFETOS NO BARROCO MUSICAL .....</b>	<b>17</b>
3.1	ASPECTOS GERAIS.....	17
3.2	RETÓRICA E MÚSICA .....	19
3.3	FIGURAS RETÓRICO-MUSICAIS .....	22
<b>4</b>	<b>NOTAS BIOGRÁFICAS: CARLOS SEIXAS E PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA .....</b>	<b>26</b>
4.1	CARLOS SEIXAS.....	26
4.2	PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA.....	29
<b>5</b>	<b>A MISSA ENQUANTO FORMA MUSICAL: FUNÇÕES E CARACTERÍSTICAS.....</b>	<b>35</b>
5.1	AS OBRAS EM ANÁLISE E O SEU CONTEXTO.....	36
5.1.1	A Missa em Sol Maior – Carlos Seixas.....	36
5.1.2	A Missa Pastoral – Pe. José Maurício Nunes Garcia .....	37
<b>6</b>	<b>CARACTERIZAÇÃO.....</b>	<b>39</b>
<b>7</b>	<b>OBJETIVOS .....</b>	<b>40</b>
<b>8</b>	<b>METODOLOGIA.....</b>	<b>41</b>
<b>9</b>	<b>ANÁLISE RETÓRICO-MUSICAL.....</b>	<b>43</b>
9.1	COMPREENSÃO TEXTUAL .....	43
9.2	PERCEPÇÕES RETÓRICO-MUSICAIS EM CARLOS SEIXAS – LAUDAMUS TE DA MISSA EM SOL MAIOR.....	46
9.3	PERCEPÇÕES RETÓRICO-MUSICAIS EM PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA – LAUDAMUS TE DA MISSA PASTORIL.....	50
<b>10</b>	<b>DISCUSSÃO DOS RESULTADOS .....</b>	<b>56</b>
<b>11</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>588</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>60</b>
	<b>ANEXOS.....</b>	<b>65</b>

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Figuras retórico-musicais.....	23
Quadro 2 – Tradução Gloria.....	44
Quadro 3 - Demonstrativo análise retórica musical: Ária Laudamus Te – Missa em Sol Maior – Carlos Seixas.....	47
Quadro 4 - Demonstrativo análise retórica musical: Ária Laudamus Te – Missa Pastoral – Padre José Maurício Nunes Garcia.....	51

## 1 INTRODUÇÃO

Apesar da importância atribuída ao estudo da retórica no contexto da música barroca, os estudos existentes no âmbito da música barroca portuguesa, bem como da música colonial brasileira, são escassos e restritos muitas vezes às análises tradicionais, sem uma relação direta da compreensão destes aspectos com o papel do intérprete. À semelhança do que acontece na música erudita profana, a música erudita sacra, nas suas mais variadas vertentes, confronta-se com a utilização destes mesmos recursos, muitas vezes silenciados pelo discurso religioso. Dentro deste contexto, são múltiplas as estratégias que contribuem para que o compositor expresse os afetos do texto em música, acentuando deste modo a comoção dos ouvintes.

Cientes destes aspectos, emerge este estudo com o intuito de se promover uma melhor compreensão da utilização dos processos retóricos na música vocal barroca portuguesa e na música colonial brasileira, ambas analisadas sob o viés das obras de cunho religioso. Acredita-se que esta compreensão mais alargada da utilização das figuras de retórica em música possa, ainda, trazer melhorias significativas para a interpretação de obras sacras.

Neste sentido, no primeiro capítulo a investigadora traz à luz considerações gerais sobre o Barroco, compreendendo também as tensões e diacronias que permeiam o desenvolvimento musical neste período. Analisa-se, também, de forma sucinta as manifestações do barroco musical português, e as influências destas correntes europeias na música que se produziu no Brasil Colonial. No segundo capítulo, que trata da retórica, procura-se desmembrar aspectos gerais acerca da Teoria dos Afetos no Barroco Musical, envolvendo, ainda, uma compreensão mais alargada das principais figuras retórico-musicais.

Já o terceiro capítulo é reservado para notas biográficas acerca dos compositores em estudo, Carlos Seixas e Pe. José Maurício Nunes Garcia, entendendo que este enquadramento serve como base para a análise das árias, bem como para uma melhor fundamentação da própria escolha do compositor e das obras. No quarto capítulo, aborda-se a Missa enquanto Forma Musical, numa lógica de se

percepcionar as suas funções e características. Apresentam-se também considerações gerais sobre as obras em análise e o seu contexto.

No que concerne ao estudo empírico, emoldurado na segunda parte da investigação, procura-se caracterizar o trabalho, bem como delinear os seus objetivos. Abre-se espaço também nesta seção para o enquadramento metodológico, onde se apresentam os paradigmas de investigação que permitem recolher as informações necessárias sobre a temática. A análise retórico-musical das árias *Laudamus Te da Missa em Sol Maior*, Carlos Seixas, e da *Missa Pastoril*, Pe. José Maurício Nunes Garcia é realizada, assim, após esta explanação e a compreensão textual do Latim, processo que se considera fulcral para o alcance de resultados mais sólidos.

O estudo é concluído, assim, com a discussão dos resultados das análises das árias supracitadas, numa perspectiva de reflexão crítica e confrontação constante com o quadro teórico utilizado. Tendo em conta as diferentes perspetivas e discursos acerca do fenómeno em estudo, espera-se que esta investigação possa disponibilizar conhecimento útil e contribuir para o surgimento de estudos mais aprofundados no que concerne aos processos retórico-musicais, especialmente no que concerne ao repertório colonial brasileiro.

## ENQUADRAMENTO TEÓRICO

### 2 UM OLHAR SOBRE O BARROCO E A SUA MÚSICA

Historiadores e pesquisadores situam o Barroco entre os anos de 1600 e 1750, período de governos absolutos na Europa, no qual se destaca o reinado de Luís XIV na França e a colonização das Américas (GROUT; PALISCA, 2007). O Estado Barroco destaca-se, assim, como uma sociedade de diferentes estratos sociais. Nesta lógica, separa-se no primeiro plano o rei e a aristocracia, seguindo-se o clero, a burguesia e o campesinato (MICHELS, 2007). Dentro deste contexto, em que marcadamente se desagregam os detentores do poder e a classe mais pobre, Wolf (2003) destaca como prevalente nas manifestações artísticas a questão do poder, onde se percebe de forma clara a sua busca, reivindicação e exibição.

A religião aparece como um instrumento de persuasão e manutenção da ordem social vigente, tendo ainda reflexos significativos nas mais variadas formas de manifestação artística. O caos instalado na Europa a partir da reforma protestante iniciada por Lutero, por exemplo, faz com que a Igreja Católica reaja e crie estratégias para manter o seu domínio. Emergem, então, novas concepções filosóficas, marcadas também pelas descobertas científicas. Nesta conjuntura, a fraqueza individual do ser humano é negada em prol da consolidação da fé (BUELOW, 2004; CONTI, 1978).

É neste contexto que surge o Barroco, como reflexo e instrumento da Igreja Católica na recuperação dos hereges e numa lógica de reafirmação do poder papal, no que se designou como Contrarreforma (CONTI, 1978). Nas artes, testemunha-se o surgimento de novas ideias e descobertas, através da criação de obras de arte marcadamente relevantes e expressivas, de longevidade (BUELOW, 2004). Neste sentido, Bazin (1998) afirma que o artista barroco anseia por entrar na multiplicidade do fenômeno, no fluxo de coisas em seu perpétuo devir através de composições dinâmicas e abertas, que tendem a se expandirem além das suas fronteiras. Fato que Wolf (1957) também defende ao falar acerca da ausência de limites para a imaginação do artista. Nas palavras do autor, a arte construída neste período era uma

arte “subjetiva, baseada na procura de sensações fortes, emoções poderosas, impacto dramático”(WOLF, 1957, p. 40), abrindo caminho:

Ao ilusionismo, aos truques, à manipulação perspicaz da perspectiva na pintura e na cenografia, à interação subtilmente engenhosa de consonância e dissonância na música, à perturbação deliberada das proporções na arquitetura, e na poesia épica à invenção de incidentes improváveis e fantásticos, carregados de uma emoção e de uma tensão dramática antes desconhecidas (WOLF, 1957, p. 40).

Enfatizando as transformações ocorridas na música produzida no mesmo período, Buelow (2004) afirma que as manifestações musicais não foram indiferentes a toda esta efervescência cultural e social. Neste sentido, Grout e Palisca (2007, p. 308) reforçam que “o uso do termo barroco para circunscrever a música de 1600 a 1750 sugere que os historiadores encontram uma certa semelhança entre os atributos dessa música e os da arquitetura, pintura, literatura e talvez mesmo da ciência e filosofia”. Dentro deste contexto, torna-se possível perceber mudanças profundas de formas e estilos extremamente importantes para o futuro da arte musical (BUELOW, 2004).

Tendo em conta estas considerações, far-se-á em seguida um esboço geral acerca da música barroca portuguesa, que será foco de análise na segunda parte deste trabalho, bem como da música colonial produzida no Brasil, que apesar de não ser considerada barroca enquanto estilo, desponta como reflexo de todas estas transformações ocorridas na Europa e levadas para o Brasil pelo povo português.

## 2.1 A Música Barroca em Portugal

*“Desses nossos compositores emanava uma atmosfera que os ligava à essência da espiritualidade portuguesa”*

(CRUZ, 1991)

No século XVIII, muitos compositores portugueses, reconhecidos na época como Mestres de Capela, aliaram à música a condição eclesiástica. Deste modo, nas ordens religiosas e entre o clero secular, houve, nos séculos XVII e XVIII, tantos padres músicos como arquitetos, matemáticos e filósofos, criando a ideia de

clericalização da música portuguesa. Ao longo do século XVIII, como reflexo da reforma musical do rei D. João V e a força da evolução social, há uma tendência progressiva para a laicização da circunstância musical portuguesa em comparação com o século anterior. Percebe-se, contudo, o peso da Igreja na sociedade portuguesa da época e conseqüentemente na sua produção artística (CÂMARA, 2006).

No período de D. João V, as relações com a Igreja Católica Romana tornam-se ainda mais estreitas, o que faz com que D. João V tome especial cuidado com a liturgia na sua capela, que quer tão monumental como a capela papal em Roma. Deste modo, contrata musicistas de alto gabarito, como Carlos Seixas, português, e Domenico Scarlatti, mestre do barroco italiano, criando também estrutura para a formação dos músicos portugueses. Funda ainda em 1713 uma escola especializada anexa à Basílica Patriarcal, o Seminário Patriarcal, que se torna a maior escola de música em Portugal e forma gerações de músicos profissionais de grande qualidade até a fundação, em 1836, do Conservatório Nacional. Os alunos mais talentosos desta escola eram enviados para a Roma com o apoio do Rei e tinham a oportunidade de se formarem na escola barroca eclesiástica romana, tendo contato também com a tradição operática romana. Destacam-se entre estes alunos os compositores António Teixeira, João Rodrigues Esteves e Francisco António de Almeida (VILÃO, 2001).

Com a morte de D. João V e a subida de D. José I ao trono em 1750, a atividade operática ganha ainda mais vigor. O renomado compositor italiano David Perez é contratado em 1752. Assim, afirma-se na corte portuguesa o gosto pela ópera e há registros também que indicam a manutenção da sumptuosidade das festas religiosas (CÂMARA, 2006). O climax das atividades de Perez foi a inauguração da monumental Ópera do Tejo, que aconteceu em Março de 1755, com a ópera *Alessandro nell'Indie*. A Casa de Ópera, entretanto, foi destruída no terremoto que atingiu a cidade de Lisboa no mesmo ano, interrompendo de forma definitiva as suas atividades (VILÃO, 2001).

O mesmo terremoto terá destruído ainda grande parte do património musical português, destacando-se neste contexto as obras de Carlos Seixas, um dos mais renomados compositores do barroco português (CRUZ, 1991). A destruição de igrejas lisboetas e da região, bem como da biblioteca real, não permitiu que fossem

conservadas muitas obras da primeira metade do século XVIII, bem como obras de séculos anteriores, permanecendo desconhecidos, inclusive, nomes de compositores desse período (CÂMARA, 2006).

Do que restou, contudo, destacam-se obras que revelam uma vivência e poder emocional que caracterizam composições com o poder de transporem séculos. Percebe-se também bom gosto e modernidade de linguagem, além de uma capacidade natural de falarem a linguagem dos seus contemporâneos. São influenciados pelas correntes da época, mas mantêm-se fiéis à essência da espiritualidade portuguesa (CRUZ, 1991). Este é o caso de compositores como Francisco António de Almeida e João Rodrigues Esteves, que trabalharam no domínio da música vocal, com destaque para a ópera, bem como de Carlos Seixas, que se destacou especialmente no âmbito da literatura para tecla. Outros relevantes compositores do período são: Jerónimo Francisco de Lima, Luciano Xavier dos Santos, José Joaquim dos Santos, José dos Santos Maurício, António Leal Moreira e particularmente Marcos Portugal, um dos compositores portugueses com maior carreira internacional. Carlos Seixas, compositor ativo no período de D. João V, contudo, é internacionalmente reconhecido pelo contributo original que oferece para o desenvolvimento do Barroco, com a criação inovadora do concerto para cravo e orquestra em Lá Maior, um dos primeiros exemplos do gênero na Europa (VILÃO, 2001).

Conhecendo estes aspectos gerais da música barroca portuguesa, de seguida apresentam-se algumas perspectivas relativas à música colonial produzida no Brasil, analisando-a não como uma construção delimitada ao período barroco, mas como uma fonte rica das influências europeias, que no Brasil se misturaram às tradições africanas e indígenas, dando origem a um estilo musical aculturado.

## **2.2 A Música Colonial no Brasil**

A referência mais antiga que se tem da produção artística brasileira tornou-se “o conjunto da produção musical encontrado na capitania geral das Minas Gerais, na época do ciclo do ouro”. Isto porque a falta de estudos neste âmbito e perda da documentação musical fazem com a música brasileira fique desconhecida até a

segunda metade do século XVIII (CROWL, 2006, p. 24). A este respeito Almeida (1942, p. 290) refere como curioso o fato de que “dos séculos XVII e XVIII nada se saiba ao certo da nossa música, nem das próprias manifestações do folclore musical, que só se vêm caracterizar no século XIX”. Sabe-se, contudo, que a produção musical erudita no Brasil “está ligada diretamente ao início da colonização pelos portugueses e perpassa pelos cinco séculos de transformações e adaptações culturais ocorridas no país” (BERNARDES, 2006, p. 6).

Neste sentido, Budasz (2006) destaca que no primeiro século de colonização, havia uma espécie de teatro moral onde se apresentavam autos preparados por Anchieta e Manuel da Nóbrega. Estas apresentações contavam com intervenções musicais e tinham como fim reforçar de forma atraente a mensagem de adscrição à igreja e ao rei. O autor nota, ainda, que, com relação à música oficial do Estado e da Igreja, no século XVI, havia a tentativa de recriar em miniatura o ambiente musical português. A este respeito Bernardes (2006) refere:

D. João V de Portugal, a partir da década de 1710, manda jovens compositores portugueses estudarem na Itália como bolsistas, sobretudo em Roma e Nápoles, a fim de absorver o estilo musical italiano, que era o predominante na época, e trazê-lo para Lisboa. Do mesmo modo, compositores italianos como Domenico Scarlatti são levados a Portugal para dirigir a música na Sé e na corte lisboeta. Como a mais importante colônia do império português do período, o Brasil tem uma grande atividade musical e está em estreito contato com as novidades vindas da metrópole, passando também a ter sua produção musical nos mesmos moldes de Portugal (BERNARDES, 2006, p. 8).

Almeida (1942, p. 291), entretanto, afirma que nos períodos iniciais do processo de colonização a música produzida no Brasil não teve significado artístico, pois não passou de adaptação do que os padres traziam de Portugal com o fim de catequização; o que na Colônia se repetia como um copismo, sem valor próprio. A base era, portanto, o canto gregoriano, utilizado em favor da religião, mas que grande influência teve também na música popular. O autor enfatiza, ainda, que apenas no fim do século XVIII se começa a receber e executar a música europeia, nomeadamente a italiana, que mais tarde influencia a modinha brasileira.

Neste sentido, Budasz (2006, p.19) complementa que, para além do estilo galante de ópera e da música sacra napolitanas, na segunda metade do mesmo século,

é possível destacar também como repertório musical difundido na colônia danças afrancesadas, dentre as quais se destacam o minuete e a contradança, que prevalecem no Brasil como coreografias de salão até inícios do século XIX.

Segundo Monteiro (2006), a chegada da corte ao Brasil, em 1808, foi o grande diferencial para as manifestações artísticas no país, nomeadamente no que concerne à música produzida na colônia. O autor refere que juntamente com a Família Real vieram compositores e intérpretes portugueses, que trouxeram uma nova percepção do gosto e influenciaram o estilo e as práticas dos músicos da colônia. Estabeleceu-se, assim, uma prática de corte no Rio de Janeiro, com a circulação de músicos estrangeiros sustentando a atividade musical e as práticas cortesãs:

O gosto pela ópera clássica era cultivado pela Família Real portuguesa, sobretudo pelo Príncipe Regente e depois rei do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, D. João VI. A ópera italiana do final do século XVIII e da primeira metade do século seguinte reservava o caráter virtuosístico predominantemente aos cantores *castratti*. Como uma extensão desse gosto, D. João VI incentivou a vinda desses cantores para a colônia, transportando, da melhor maneira possível, o cenário da prática musical da Corte de Lisboa para o Rio de Janeiro (MONTEIRO, 2006, p. 36).

A este respeito Almeida (1942) também refere que, desde a chegada de D. João VI, a prática musical tomou um grande surto, seja ela religiosa ou profana. Destaca-se, contudo, o desenvolvimento da música religiosa, que tinha a preferência do então Príncipe, que mandou organizar a Capela Real e colocou no seu comando o Pe. José Maurício Nunes Garcia, músico mais conceituado da colônia.

O fato é que, se no período que antecedeu a vinda da Coroa Portuguesa os atores, cantores e instrumentistas brasileiros eram na sua maioria mulatos e negros, com formação feita pelos mestres de capela locais ou informalmente (BUDASZ, 2006), com a Família Real vieram, para além dos cantores *castratti*, muito em voga na Europa, o compositor Marcos Portugal, seguido posteriormente pelo músico austríaco Sigismund Neukomm, que contribuíram de forma significativa para a transformação da música produzida na colônia. A partir da vinda destes dois músicos houve uma articulação do classicismo e do italianismo no Brasil, trazidos respectivamente por Neukomm e Marcos Portugal. Deste modo, a música

instrumental firma-se nos moldes do classicismo vienense, enquanto a música vocal firma-se no virtuosismo italiano (MONTEIRO, 2006).

Isto não significa a ausência de músicos brasileiros de grande talento. Reconhece-se o valor de muitos músicos brasileiros deste período, como é o caso do Pe. José Maurício, que sem nunca ter saído do Rio de Janeiro, conquistou o seu lugar como compositor e intérprete. Ressalta-se, entretanto, que é só no fim do século XVIII e inícios do XIX que a cultura musical brasileira começa a se “formar com segurança, graças à atividade dos primeiros compositores e intérpretes, do estabelecimento de centros e escolas musicais e à vinda de músicos e *virtuosi* europeus” (ALMEIDA, 1942, p. 301).

Mesmo depois da instalação da Corte, da elevação a Reino Unido, da coroação do Príncipe Regente, a situação dos trópicos não mudou muito nas suas relações externas. Classicismo, com Haydn (através das relações Brasil-Áustria e a vinda de Neukomm), Mozart e Beethoven e o italianismo operístico, com as obras de Puccini, Cimarosa, David Perez, Salieri, Scarlatti, Rossini e a transferência de Marcos Portugal, estiveram na colônia, absorvidos por José Maurício (MONTEIRO, 2006, p. 36).

Mattos (1997), contudo, destaca aspectos menos positivos em relação à vinda dos músicos estrangeiros para o Brasil, nomeadamente no que concerne à vinda de Marcos Portugal. O Pe. José Maurício, por exemplo, foi um dos mais afetados ao perder o seu posto como mestre da Capela Real para o compositor português e ter que lidar com a hostilidade dos músicos que o acompanhavam, o que será tratado de forma mais detalhada no tópico seguinte.

Destaca-se também que as influências produzidas na música deste período não se restringiram às influências clássicas e italianas. Na obra do Pe. José Maurício, por exemplo, a inspiração nos moldes clássicos é patente, conforme refere Mattos (1997), sendo identificado também por alguns autores reflexos de inspiração barroca:

O desenvolvimento da sua música não permite marcar bem as influências que teria tido exatamente, sendo certas as de Haydn e Mozart. Mário de Andrade fala em Haendel, cita Gluck, e mostra que, José Maurício, no seu Requiem, “pela invenção melódica numa serenidade, numa nitidez pura, se equiparou ao que faziam no gênero os italianos do tempo (ALMEIDA, 1942, p. 319).

Chama-se a atenção neste sentido para o fato de no Brasil colônia a imaginação individual ser “canalizada estritamente de acordo com o gosto dos patronos”, o que significava que “a religião, através das irmandades, e por vezes o poder político, através dos Senados e das Câmaras, ou de seus representantes mais ilustres, ditavam o gosto.” Neste sentido, “era preciso que o compositor tivesse como princípio a funcionalidade da sua obra e a devida correspondência com os aspectos morais e espirituais permitidos ou em uso no seu espaço social” (MONTEIRO, 2006, p. 37).

Dentro deste contexto, considera-se que a retórica também teve um papel fundamental na música colonial do Brasil, como recurso de manutenção da ordem social vigente. Destaca-se, ainda, a utilização da música como um dispositivo importante de uma cultura cristã e sustentada “no absolutismo de reis, príncipes e cortes” (MONTEIRO, 2006, p. 38).

Tendo em conta estes aspectos, no próximo capítulo serão abordadas as questões da retórica em música. De que modo a retórica, enquanto instrumento de persuasão, era utilizada na construção musical? Como os compositores se valiam destes artifícios para comover os ouvintes? São questões que se consideram fulcrais de serem pensadas tanto quando se analisa a música do barroco europeu, como do período colonial, marcadamente influenciada pelas correntes europeias.

### **3 RETÓRICA E TEORIA DOS AFETOS NO BARROCO MUSICAL**

#### **3.1 Aspectos gerais**

Sabe-se que a maioria dos compositores do período barroco se valeram dos artifícios da retórica para representarem com máxima vivacidade e veemência uma série de ideias e sentimentos. O esforço destes compositores em encontrarem caminhos musicais para exprimirem *afetos* ou estados d’alma como a ira, a agitação, o heroísmo, por exemplo, era uma extensão de tendências patentes na música *reservata* renascentista do final do século XVI (GROUT; PALISCA, 2007).

No Barroco musical, contudo, Wolf (1957, p. 42) reforça que “isto significava o domínio do texto e das suas implicações expressivas sobre todos os

aspectos da composição”, uma vez que as cadências surgiam para “dar ênfase poética, dramática e assumiam uma variedade de formas; umas fortes, outras fracas, mas sempre ditadas pelo conteúdo expressivo do texto” (WOLF, 1957, p. 43). A intensificação dos efeitos musicais era concebida, assim, através da utilização de contrastes violentos tanto na música profana como na música sacra (GROUT; PALISCA, 2007). Neste contexto, o “equilíbrio estrutural era perturbado por cromatismos inesperados, dissonâncias e modulações apenas justificáveis pela sua contribuição psicológica para a expressão do afeto do texto” (WOLF, 1957, p. 43).

Neste sentido, Byrd (1605), no que concerne à música sacra, mostrava a existência de um poder oculto e acumulado nas palavras das escrituras, expresso em melodias que, de forma espontânea, lhe acolhiam e se apresentavam livremente, estando o espírito atento e à escuta (GROUT; PALISCA, 2007). Assim, a música do período barroco, seja ela sacra ou profana, emergiu conectada à representação dos afetos num sentido amplo, buscando a expressividade e o exagero. Une-se desta forma a palavra e a música, concebendo-a como expressão dos sentimentos, uma expressão que obedece a categorias previamente determinadas e organizadas (FONTERRADA, 2005).

Dentro deste contexto, Wolf (1957) afirma que contraste e conflito de paixões eram os assuntos favoritos neste período e criavam assimetria, desproporção e tensão na música. O que Kiefer (1981, p. 236) também aborda ao referir que “esta música cativa o ouvinte pela pompa, pelo brilho multicolor de seus coros e conjuntos instrumentais, pela solene afirmação e esplendor dos contrastes”. Neste sentido, Souza (2005) refere que era desejo obsessivo dar à música a força capaz de despertar, mover e controlar os afetos do público, à semelhança do que os oradores conseguiam no discurso falado. Para este fim, empregavam-se “todos os meios e recursos possíveis para transformar a arte em instrumento de persuasão”, o que exigia, contudo, “um grande conhecimento da natureza e funcionamento dos afetos ou paixões da alma (RODRIGUES, 2001, p. 35-36), o que era oferecido pela retórica.

Deste modo, o processo composicional era concebido em concordância com as regras da retórica, através de um processo sistemático de equivalência dos efeitos alcançados com a escrita e a música (GROUT; PALISCA, 2007). Foram sobretudo

os teóricos alemães que analisaram e designaram as figuras musicais por analogia com as figuras e liberdades da retórica, o que será detalhado no tópico seguinte.

### 3.2 Retórica e Música

Etimologicamente, a palavra retórica deriva do grego *rhetoriké*, *rhetorica* em latim. Houaiss (2001) descreve-a como a arte da eloquência e do bem dizer. Segundo Cano (2000), a origem da retórica remonta ao ano 485 a.C. e, na sua génese, estava ligada ao justo reclamar de propriedade. Aristóteles, considerado o pai da retórica, a definiu como “a capacidade de descobrir o que é adequado a cada caso com o fim de persuadir” (ARISTÓTELES, 2005, p. 95). Definição que para Argan (2010) significa perceber o poder de convicção como o verdadeiro fundamento das relações humanas. Neste sentido, Pacheco (2007) reforça que a retórica conquista a adesão intelectual dos ouvintes através da argumentação, sendo a adesão do público mais importante do que a verdade. O autor destaca, também, que com o fim de chegar a todos, a retórica utilizava uma linguagem mais acessível, não se limitando a transmitir noções neutras e assépticas, mas modificando convicções e atitudes.

Concluindo de forma sucinta a questão da definição do conceito, destaca-se que a retórica clássica foi dividida em cinco partes, ou fases preparatórias do discurso – *inventio* (descobrimento ou invenção das ideias que sustentam o discurso), *dispositio* (disposição, arranjo), *elocutio* (decoração, elaboração), *memoria* (memorização do discurso e recursos mnemónicos dos quais se vale o orador para o manuseio do sistema retórico) e *pronunciatio* (execução, realização, desempenho, princípios fonéticos e gestuais que se devem observar durante a execução do discurso) (MCNULTY, 2009).

Balizada nestas divisões, a retórica sistematiza-se e, posteriormente, se relaciona à teoria dos afetos. Como tal, a relação do artista, que tenciona e atua para convencer, com o receptor, como pessoa estranha, recebe uma nova abordagem. A partir dessa perspetiva, a teoria dos afetos, como Aristóteles mostra, torna-se a condição fundamental para que a arte seja capaz de cumprir sua tarefa de convencer (ARGAN, 2010).

No que concerne à concepção da música como uma arte retórica, é possível destacar, através do referencial teórico levantado, que esta tem sua origem na Antiguidade Clássica. Conforme afirma Sadie (1994, p. 779), “no final da Idade Média e durante o Renascimento, os teóricos da música, observando o novo tipo de expressividade musical, começaram a traçar paralelos entre a arte do orador e do músico”. Autores como Lemos (2008), Jank (2007), Gomes (2005), Rodrigues (2001) e Cano (2000) reforçam, contudo, que o período Barroco desponta como marco de uma estruturação formal do uso das figuras de retórica na música.

A influência do pensamento grego e a valorização da linguagem verbal como ferramenta de persuasão do ouvinte manifestam-se de forma incisiva no Barroco, fazendo com que os compositores utilizem recursos variados, como mudança de harmonia, acentuação, articulação, intervalos, fraseados, entre outros aspetos, com o objetivo de despertar e mover as paixões e os sentimentos (SOUZA, 2005). A este respeito, Kiefer (1981) também enfatiza:

Em todo o Barroco, mesmo na fase clássica esta haveria de ser uma das notas dominantes. Enquanto na primeira fase a variabilidade dramática condicionava a variabilidade emocional, na terceira fase se fixa a norma segundo a qual cada movimento, seja de uma suíte, seja de uma ária, não era mais do que o alargamento, a expansão da emoção no começo. Neste sentido podemos falar da unidade emocional [...] Com tudo isto não queremos dizer que na Renascença a música tenha sido vazia de sentimento. O que sucedeu é que no Barroco aumentou muito o espectro de emoções e sua intensidade (KIEFER, 1981, p. 241-242).

Dentro deste contexto, reforça-se que todas as analogias feitas entre os procedimentos da retórica e da música se tornaram tentativas de transformar conceitos retóricos específicos nos seus equivalentes musicais, vinculadas às ideias barrocas sobre os afetos e ao conceito de transmissão de uma paixão ou estado emocional racionalizado em música (SADIE, 1994). O tratadista Joachim Burmeister (1564-1629) apresentou a primeira tentativa sistemática na história da música para transferir as figuras retóricas à música (AMBIEL, 2009).

Segundo Rodríguez (2013), em sua principal obra, *Música Poética*, Burmeister organiza e combina melodia e harmonia com o intuito de provocar uma emoção no espectador como se de um discurso retórico se tratasse. Deste modo, o compositor distingue três partes do discurso retórico: *exórdio*, *confirmatio* e

*epilogus*. O prólogo ou exórdio é o primeiro período de uma peça, normalmente decorado com passagens de fuga de modo a fazer os ouvintes prestarem atenção à obra e se disporem a ouvi-la – propósito do prólogo em um discurso retórico. A *confirmatio*, ou corpo de uma peça, consiste numa série de períodos compreendidos entre o prólogo e o epílogo. As passagens textuais, semelhantes aos argumentos diversos desta parte do discurso retórico, são inculcadas na mente do ouvinte para que a proposta seja mais claramente compreendida e considerada. A parte final ou o epílogo é a cadência principal, onde todo o movimento musical cessa, ou onde uma ou duas vozes param enquanto as outras continuam com uma passagem curta chamada *supplementum* (RODRÍGUEZ, 2013).

Bartel (1997) afirma que grande parte dos compositores e estudiosos da época legitimaram a estrutura retórica do canto. Segundo Cano (2000, p. 115-116), foi “na música vocal que se originou uma singular relação e um desenvolvimento interativo entre a retórica do texto e a realização instrumental”. Neste contexto, o *pictorismo* despontou como uma figura de retórica fundamental (OLIVEIRA, 2006). A ideia afetiva do texto tinha uma imagem fiel na música, expressa num jogo de contrastes e estratégias de composição que influenciavam fortemente o papel do intérprete, que tinha que ser capaz de transformar o “estado de espírito” dos ouvintes, muito mais do que conseguir uma qualidade técnica perfeita. A técnica estava intrinsecamente ligada à interpretação, que pretendia “expressar musicalmente o conteúdo do texto e estimular as emoções no ouvinte” (JANK, 2007, p. 1).

A este respeito, Burmeister (1606) utiliza a expressão *afeto musical* para reforçar que é possível mover e incitar os corações dos homens tanto para a alegria como para a tristeza, podendo, neste sentido, através da utilização de cadências finais num período de uma melodia ou peça harmônica, despertar na fraqueza humana sensações encantadoras, agradáveis e bem-vindas, bem como sensações inoportunas (AMBIEL, 2009). Dentro deste contexto, é possível retomar as ideias de Descartes (1596-1650), que estabelece o número e a ordem de paixões concebidas estaticamente, dentre as quais se destacam o amor, o ódio, a alegria, a tristeza, a admiração e a esperança (KIEFER, 1981):

Um dos meios técnicos, condicionado por esta nova vontade de expressão é, além da concepção harmônica (vertical) da música, a ampliação do espectro de dissonâncias. Acordes de 7ª sem preparação em tempo forte, ou mesmo de 9ª menor, alterações, cromatismo, etc. são empregados com uma liberdade e ousadia que espanta quando se confronta esta linguagem harmônica com a da Renascença [...] A isto poderíamos acrescentar outros recursos, tais como os coloridos orquestrais e vocais, a serviço da descrição de situações dramáticas (KIEFER, 1981, p. 242).

Destacam-se, ainda, outros elementos de variação e surpresa, como alteração de articulação e timbre, especialmente ao se repetir motivos e frases, ou entre seções. Utiliza-se também como recurso expressivo a alteração da linha melódica através da adição de ornamentos ao texto original, o que ao final do período barroco atinge o seu ápice (BORÉM, 2004). Não se pode relacionar retórica e música, contudo, sem uma análise acurada de todo o processo de transposição das figuras de retórica para a linguagem musical. Neste sentido, no tópico seguinte, pretende-se conhecer, para além dos recursos já apontados, as principais figuras de retórica com o seu equivalente em música.

### 3.3 Figuras retórico-musicais

No contexto da música, a figura retórico-musical é, à semelhança do que acontece no discurso, uma operação que desvia uma expressão musical do uso gramatical comum, oferecendo ao discurso musical beleza, refinamento, elegância, atrativo e, sobretudo, se propõe a mover os afetos do ouvinte (CANO, 2000). As figuras de retórica na música são vistas, portanto, como ferramentas de transformação da melodia, da harmonia ou de outros elementos musicais utilizados para despertar os afetos dos ouvintes. Em função disto, são utilizadas de acordo com as intenções de cada momento do *dispositio* – estruturação do discurso tendo em conta as ideias originais apresentadas na *inventio* (SILVA, 2005). Bartel (1997), fundamentado no trabalho realizado por tratadistas da época, caracteriza as figuras retórico-musicais como figuras de repetição melódica, figuras de representação e descrição, figuras de dissonância e deslocamento, figuras de interrupção e silêncio, figuras de ornamentação melódica e harmônica e figuras variadas.

No *primeiro grupo*, figuras de repetição melódica, há a repetição pelo orador de palavras ou sentenças importantes, certas notas, motivos ou frases para o bem da ênfase. Já no *segundo grupo*, figuras de representação e descrição, os afetos e imagens são representados por determinados motivos musicais ou passagens, à medida que o orador muda o tom de sua voz ou a inflexão de acordo com o significado ou a imagem das palavras. Relativamente ao *terceiro grupo*, composto por figuras de dissonância e deslocamento, destacam-se dispositivos musicais que são usados para enfatizar certas expressões, como o que o orador faz com o discurso ao utilizar determinados dispositivos retóricos. No que concerne ao *quarto grupo*, que engloba figuras de interrupção e silêncio, é possível identificar a utilização de pausas esperadas ou inesperadas para fazer o discurso musical mais expressivo. Tem-se ainda um *quinto grupo*, caracterizado como um dispositivo retórico-musical para enfatizar determinadas expressões e o *sexto grupo*, composto por figuras variadas (YAMAMURA, 2013), conforme detalhado no quadro subsequente:

**Quadro 1 – Figuras retórico-musicais**

GRUPO 1	GRUPO 2	GRUPO 3	GRUPO 4	GRUPO 5	GRUPO 6
<p><u>Anáfora</u>: repetição da frase ou motivo de abertura num número de sucessivas passagens, repetindo uma linha de baixo.</p> <p><u>Climax</u>: sequência de notas numa só voz, repetida quer em tonalidades mais baixas ou mais altas; duas vozes que se deslocam em ordem crescente ou decrescente em movimento paralelo; um aumento gradual do som ou da altura criando um crescimento da intensidade.</p> <p><u>Epífora</u>:</p>	<p><u>Anabasis</u>: passagem musical ascendente que expressa imagens e afetos crescentes ou exaltados.</p> <p><u>Catabasis</u>: passagem musical descendente que expressa imagens e afetos descendentes, humildes e negativos.</p> <p><u>Dubitatio</u>: progressão rítmica ou harmónica intencionalmente ambígua;</p> <p><u>Interrogatio</u>: uma questão musical submetida diversas vezes através de pausas, um aumento no final da frase ou melodia, ou através de cadências imperfeitas ou frígias;</p> <p><u>Pathopoeia</u>:</p>	<p><u>Aptomia</u>: reescrita enarmónica de um semitom.</p> <p><u>Ellipsis</u>: omissão de uma consonância esperada; interrupção abrupta na música.</p> <p><u>Passus Duriusculus</u>: linha cromaticamente alterada ascendente ou descendente.</p> <p>Não se trata de um termo retórico mas de um dispositivo musical. Pode também ser identificado como pathopoeia.</p> <p><u>Synaeresis</u>: suspensão ou síncope; colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por sílaba</p>	<p><u>Abruptio</u>: quebra repentina e inesperada numa composição musical.</p> <p><u>Aposiopesis</u>: descanso numa ou em todas as vozes; pausa geral.</p> <p><u>Suspiratio</u>: expressão musical de um suspiro através de um descanso. Expressa gemidos, suspiros, afetos de suspirando e saudade.</p> <p><u>Tmesis</u>: interrupção abrupta ou fragmentação da melodia através de pausas</p>	<p><u>Tirata</u>: passagem escalar rápida abrangendo um quarto de uma oitava ou mais.</p>	<p><u>Distributivo</u>: processo retórico musical em que os motivos ou frases individuais de um tema ou seção de uma composição são desenvolvidos antes de se prosseguir para o material seguinte.</p> <p><u>Suspensio</u>: introdução tardia do principal material temático de uma composição para aumentar expectativas ou suspense</p>

repetição da conclusão de uma passagem no final das passagens subsequentes. <u>Epizeuxes:</u> repetição imediata e epidíctica de palavras, notas, motivos ou frases. <u>Palilogia:</u> repetição de um tema, seja em tons diferentes, em várias vozes, seja no mesmo tom, na mesma voz. <u>Polyptoton:</u> repetição de uma passagem melódica em diferentes alturas; <u>Paronomásia:</u> repetição de certa passagem com uma adição ou alteração em prol de uma maior ênfase do texto.	passagem musical que visa despertar uma afeição apaixonada através de cromatismos ou de outros meios. Representa nitidamente um afeto intenso. Ambos, a retórica e a figura musical, despertam afetos patéticos ou angustiados, afetos alegres, bem como afetos melancólicos ou tristes.				
--	---	--	--	--	--

Fonte: Yamamura, 2013.

Para além das figuras retórico-musicais acima apresentadas, Cano (2000) destaca uma grande quantidade de fenômenos musicais que também podem ser considerados recursos retórico-musicais, como as repetições, já referenciadas, desenvolvimentos, imitações, descrições, acordes, repetições de acordes, sinais e anotações, pontes e seções de transição, contrastes, interrupções, silêncios, sequências, modificações de registos, níveis, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, tempos das linhas melódicas, acordes, afinação, posição e altura de notas, motivos ou fragmentos, modos, etc. O autor reforça ainda que esta quantidade de eventos musicais, num contexto determinado, deve ser percebida como desvio ou alteração da gramática musical (CANO, 2000).

É possível apontar, ainda, outras figuras que propiciam alterações às linhas melódicas, como, por exemplo, a figura *circulatio*, linha melódica que oscila ao redor de uma nota, e que pode aparecer corriqueiramente para expressar palavras

vinculadas à circularidade (BARTEL, 1997). A presença da *interrogatio*, interrogação em música, também é marcante nos discursos musicais, conforme reforça Bartel (1997), sendo destacado ainda pelo autor as exclamações – *exclamatio* – que normalmente apresentam-se como saltos melódicos inesperados, ascendentes ou descendentes, e superiores a uma terceira. De acordo com Cano (2000), a figura *exclamatio* pode ser utilizada tanto para a expressão de afetos alegres, geralmente saltos ascendentes, como para a expressão de afetos tristes, através de saltos descendentes menores, ou dissonantes.

Bartel (1997) apresenta ainda outros recursos como a representação de imagens encontradas no texto (*hypotyposis*), a repetição de uma afirmação melódica em notas diferentes e partes diferentes (*anaphora*), a repetição de uma ideia melódica com notas diferentes na mesma parte (*synonymia*), a repetição de um fragmento musical similar numa voz de registo mais agudo (*mimesis*), o aumento gradual da intensidade (*gradatio*), e o que se designa como *variatio*, ornamentações melódicas sobre o texto. O autor reforça que todos estes recursos são utilizados com o intuito de intensificar o *pathos* (BARTEL, 1997).

Há contudo, uma disparidade nos tratados escritos da época, o que informa a inerente flexibilidade da aplicabilidade da retórica na música e permite também ao intérprete valer-se de uma extensa gama de meios musicais para provocar os afetos (VILLAVICENCIO, 2011). Não só o intérprete, mas também o compositor podia se valer de uma panóplia de meios musicais para despertar os afetos. De acordo com tratadistas como Charpentier (1643-1704), Mattheson (1681-1764) e Rameau (1683-1764), existe inclusive correspondência entre as tonalidades e a expressão de afetos, sendo comumente utilizadas as tonalidades maiores para a expressão de sentimentos alegres, jubilosos, e as tonalidades menores para a expressão de sentimentos tristes, melancólicos ou devotos (GATTI, 1997).

A análise destes aspetos é fulcral quando se reflete acerca da música barroca. Na prática musical barroca a utilização destes recursos era permitida e esperada, agindo diretamente no trabalho do compositor e do intérprete na busca pela intensificação do conteúdo afetivo do texto. No que concerne à música colonial brasileira, há registros de que esta realidade não tenha sido muito diferente; sendo os

mesmos preceitos retóricos utilizados pelos mestres da composição, como é o caso do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Tendo estudando a disciplina desde a juventude, o compositor expressa tanto na arte da oratória quanto em suas obras sacras, a influência da retórica (SOARES, 2014). O que será observado de forma efetiva na segunda parte deste trabalho em que serão analisadas uma obra do barroco musical português e uma obra do período colonial brasileiro.

No capítulo que segue, considerando-se que a vida social do músico não se dissocia da sua obra, pretende-se abordar de forma sucinta a biografia dos compositores identificados para análise nesta investigação. Como principal representante da música barroca portuguesa, Carlos Seixas desponta como compositor de fulcral interesse para o primeiro foco de análise retórica proposto neste trabalho. No que concerne ao contexto brasileiro, segundo foco de análise, sendo o Pe. José Maurício Nunes Garcia compositor exponencial do período colonial, considera-se a sua obra de extrema relevância para uma melhor compreensão dos aspectos retórico-musicais utilizados neste período. Assim, no próximo tópico, apresentam-se notas biográficas sobre ambos, de modo a se propiciar uma melhor compreensão dos seus estilos, entendendo este processo como fundamental para o trabalho a ser realizado na segunda parte desta investigação.

## **4 NOTAS BIOGRÁFICAS: CARLOS SEIXAS E PE. JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA**

### **4.1 Carlos Seixas**

*“Carlos Seixas (...) penetra a sua música até ao nosso coração para conquistar nele um lugar duradouro”*

(KASTNER, 1947).

Autores como Kastner (1947) reforçam que à época de Carlos Seixas (1704-1742) havia um notório desenvolvimento intelectual e artístico em Portugal, o que se constituiu como reflexo da exploração aurífera colonial, favorecendo as produções

artísticas e, neste contexto, o trabalho desenvolvido por músicos conceituados como Carlos Seixas.

Nascido em Coimbra, em 1704, José António Carlos de Seixas provém de um meio pertencente ao que se designa por pequena burguesia. Seu pai, Francisco Vaz, exercia o cargo de organista da Sé de Coimbra e desponta como um dos principais atores na condução de Carlos Seixas no mundo da música. Após a morte do pai, em 1718, Carlos Seixas, então com catorze anos, assume o seu lugar trabalhando como organista da Sé local, obtendo, dois anos mais tarde, o cargo de organista da Sé Patriarcal, Catedral de Lisboa (KASTNER, 1947).

A este respeito, Barbosa de Machado refere que Carlos Seixas teria se deslocado para a capital com o intuito de se tornar sacerdote, o que não aconteceu. Em 1731, Carlos Seixas casa-se com Maria Joana Tomásia da Silva, com quem teve cinco filhos (MACHADO, 1967).

Seixas, durante toda a sua vida, trabalhou como músico do ambiente eclesiástico e religioso, que em Portugal, até mais do que em outros países europeus, era comumente o destino dos melhores músicos (TURANO, 2013). Enquanto organista da Capela da Sé Patriarcal, Carlos Seixas desenvolveu funções não apenas vinculadas à composição de acompanhamentos de obras litúrgicas, mas também como organista, executando em ocasiões especiais excertos a solo antes e depois das celebrações. Além desta ocupação na Capela Real, que lhe rendia um bom ordenado, o compositor trabalhava como professor nas melhores casas da Corte, o que lhe permitia, ainda muito jovem, viver sem preocupações de ordem material (KASTNER, 1947).

Em Lisboa, Carlos Seixas teve a oportunidade de conviver com Domenico Scarlatti, que foi contratado por D. João V como mestre da Capela Real e professor da princesa Maria Bárbara (CRUZ, 1991). No que concerne a esta temporada de Scarlatti em Portugal, Mazza (1945) refere que o Infante D. António quis que o renomado compositor italiano lhe desse lições de música, pois considerava que os portugueses, por mais que soubessem, nunca chegariam ao patamar dos estrangeiros. Assim, pediu a Scarlatti que avaliasse o trabalho realizado por Carlos Seixas.

Quando o viu por as mãos no cravo, reconhecendo o talento do músico português, disse-lhe que este poderia dar-lhe lições e, posteriormente, encontrando-se com o Infante D. António, apontou Seixas como um dos maiores professores que teve a oportunidade de ouvir (D'ALVARENGA, 2006).

Para além do exímio trabalho como professor, a música composta por Carlos Seixas destaca-se pela sua individualidade e original disposição psíquica, conforme reforça Kastner (1947). Segundo o autor, a alma poética e dedicada de Seixas imprime à sua arte musical um estilo português, com qualidades que dentre as quais se destacam a sobriedade, a compreensão imediata do discurso estético, a simplicidade, a despreocupação na mistura do aristocrático requintado com o místico saudável, vitalidade, frescura e espontaneidade. Todas estas características fazem com que a obra de Seixas se torne intemporal e marcadamente expressiva.

A este respeito Cruz (1991) reforça que a cidade em que o compositor nasceu e viveu até aos dezesseis anos, Coimbra, influenciou em grande medida o seu trabalho. Nas palavras do autor “influenciou-lhe a formação espiritual com o encanto das suas poéticas lendas, com as águas sussurrantes do Mondego e o sortilégio da envolvente paisagem dos longes melancólicos iluminados por doce luz em surdina” (CRUZ, 1991, p. 6).

Ainda no que concerne à inspiração de Seixas, Ferreira (2010) enfatiza que esta é ainda mais forte no domínio da invenção melódica, em especial nos andamentos lentos e em alguns minuets, onde se encontra deveras a alma portuguesa, a saudade, a ternura e sobretudo uma grande simplicidade. A junção destes atributos levou, segundo o autor, à formação de uma escola portuguesa definida, que se distingue das outras precisamente pela sua forma de expressão. Neste sentido, Cruz afirma:

A sua linguagem, moldada pelas correntes da época e impregnada de sentimento português, é bem representativa daquela arte superior, em que o elemento nacional se funde com o universal. A essência portuguesa de Seixas manifesta-se, de uma maneira especial, nos minuets, que, mais do que expressões de dança, sugerem ambientes de melancólico lirismo, nos andamentos lentos repassados de saudosismo, na preferência dada ao modo menor e na economia com que emprega os ornamentos, no que obedece à tradicional austeridade da alma portuguesa. Também, por

vezes, dir-se-ia que se ouvem ecos de canções populares esboçar-se em certos pormenores de algumas das suas obras (CRUZ, 1991, p. 6).

Dentre estas obras de carácter marcadamente nacionalista, Ferreira (2010) destaca a Missa em Sol Maior como a obra maior do barroco coral português. Para além desta missa, evidenciam-se ainda as inúmeras sonatas que compôs, um belíssimo concerto para cravo e orquestra de cordas, duas sinfonias e outras obras de carácter religioso, dentre as quais se destacam o Dixit Dominus e o Tantum ergo, que, pela beleza, revelam maestria na escrita para vozes. Apesar de muitas das suas obras terem se perdido no terremoto de 1755 que atingiu a cidade de Lisboa, as composições remanescentes mostram a verdadeira alma portuguesa.

Dentro deste contexto, é possível apontar também que não foi apenas na vertente da música instrumental e orquestral que Seixas exibiu o seu gênio, mas também e especialmente no domínio da música vocal religiosa, o que será abordado no capítulo seguinte.

Carlos Seixas faleceu na cidade de Lisboa em 1742. Tinha apenas 38 anos de idade (KASTNER, 1947; CRUZ, 1991). Sobre a sua morte, Machado (1967) refere que o compositor, acamado em função de um reumatismo resultante em febre maligna, preparou-se para a morte recebendo todos os sacramentos e recitando a Ladainha de Nossa Senhora. Foi sepultado no jazigo da Irmandade do Santíssimo Sacramento da Basílica de Santa Maria, atual Sé Patriarcal. Apesar de ter falecido tão jovem e de grande parte da sua música ter desaparecido, o pouco que se conhece da sua obra apresenta-o como um compositor cheio de gênio, digno representante da escola barroca portuguesa (FERREIRA, 2010).

Compreendidas as perspectivas gerais acerca da vida de Carlos Seixas, no tópico seguinte delineiam-se notas biográficas sobre o compositor brasileiro, Pe. José Maurício Nunes Garcia.

## **4.2 Pe. José Maurício Nunes Garcia**

*“A obra que nos legou e, para nosso mal, em grande parte se perdeu, nos enche de crença na capacidade musical brasileira, cuja força ele demonstrou claramente”*

(ALMEIDA, 1942).

José Maurício Nunes Garcia, segundo registros históricos, nasceu no Rio de Janeiro, em 22 de setembro de 1767. Filho de Apolinário Nunes Garcia e de Vitória Maria da Cruz, Maurício foi criado pela mãe e por uma tia que, percebendo o talento natural do menino, fizeram de tudo para dar-lhe uma educação superior às condições da família, que era modesta e de cor (ALMEIDA, 1942; AZEVEDO, 1950; MATTOS, 1997). Segundo Almeida (1942), ainda muito jovem, Maurício deixava de lado os brinquedos para tocar viola e cravo, mostrando também ao cantar uma voz muito afinada. Ao som desses instrumentos, o menino improvisava, para o espanto de todos que o ouviam, surpreendendo também o público com a sua memória esplêndida. Neste sentido, Azevedo (1950) afirma que Maurício foi, seguramente, um autodidata, uma vez que “as suas noções de harmonia superior, de contraponto, fuga e instrumentação ele as decifrou nos tratados que mandava buscar na Europa, no exemplo dos grandes mestres, cujas obras possuía, e na experiência conquistada com a prática diária das lides musicais” (AZEVEDO, 1950, p. 103).

Maurício, ao contrário de muitos compositores da época, nunca saiu do Rio de Janeiro. O seu processo de aprendizagem e as suas conquistas refletem a sua valentia para progredir sozinho, conforme reforça França (1957), e complementa o Visconde de Taunay (1930) ao referir que o valor de Maurício era ainda mais estupendo uma vez que o seu trabalho e tudo o que produzia era consequência do seu próprio esforço. Contudo, apesar do talento e da predisposição natural para a música, Maurício sofreu preconceito e uma sucessão de dificuldades e incompreensão “que teve de suportar pela simples condição de não ser branco, nem nobre, ou nascido no além mar. Sofreu cruelmente o desprezo da “aristocracia” que o cercava, ditado por um racismo e um jacobinismo injustificados” (BIBLIOTECA NACIONAL, 1967, p. 8).

Tendo em conta o contexto social da época e as poucas oportunidades destinadas às pessoas consideradas “de cor”, autores como Almeida (1942) afirmam que Maurício vislumbrou no sacerdócio uma forma de vencer os desafios da sua condição social, apesar de ter sido referido na época o despertar de uma vocação religiosa. Esta afirmação está presente também no discurso de Porto Alegre, contemporâneo e biógrafo do compositor, que reforça o fato de que numa época de fanatismo e poderio monacal, as vestes religiosas apareciam como elemento de prestígio e tinham o privilégio de serem respeitadas em todos os âmbitos do escalão social, da sala do vice-rei à mais miserável residência – “o hábito substituíu a idade, o nascimento, a riqueza e o saber” (ALMEIDA, 1942, p. 318).

Esta perspectiva, também reforçada e complementada por Azevedo (1950, p. 104), aponta que “o sacerdócio fora, para José Maurício, o meio de conquistar uma posição social que lhe faltava por nascimento”. O autor afirma ainda que mais do que alcançar a posição social desejada, o sacerdócio era um recurso bem adequado aos pendores artísticos do compositor, uma vez que “no Brasil daqueles tempos – antes da vinda da corte portuguesa, principalmente – a igreja era o único ambiente favorável ao exercício das faculdades musicais” (AZEVEDO, 1950, p. 104).

Conhecedor destes aspetos, e com o apoio do comerciante Tomás Gonçalves, José Maurício solicitou, em 1791, a abertura do processo para habilitação aos exames sinodais, sendo ordenado padre em 1792. A partir do período de ordenação, o Pe. José Maurício ganha a confiança das famílias tradicionais e começa a lecionar música às jovens destas famílias. Este período pós-ordenação destaca-se também por ser uma fase de grande produtividade, nomeadamente no que concerne às composições de carácter religioso (MATTOS, 1997), o que anos antes também foi referido por Almeida (1942). Segundo o autor, em 2 de Junho de 1798, o Pe. José Maurício foi nomeado mestre de Capela da antiga Catedral e Sé pelo Bispo D. José Joaquim Justiniano e, no período em que ocupou esse lugar, além de compor diversas peças de carácter sacro, aumentou o coro e contribuiu substancialmente para desenvolver o gosto artístico da época. Nas palavras do autor, “de 1798 a 1808, realizou as suas obras mais notáveis, trabalhando silenciosamente” (ALMEIDA, 1942, p. 319).

Mattos (1997) destaca, contudo, o envolvimento de José Maurício também com a música ligeira, repertório substancialmente constituído de peças em voga na Itália. Nas palavras da autora “não será imaginoso centrar nesse repertório, onde conviviam elementos da escola napolitana, acentos italianizantes na música de José Maurício antes de 1808, quando chegou ao Brasil D. João e seus cantores italianos” (MATTOS, 1997, p. 27). Com a chegada da Coroa Portuguesa ao Brasil em 1808, José Maurício tem o seu estilo transformado pelas próprias exigências da corte e pelas novas influências musicais e artísticas com as quais passa a ter contato.

As opiniões se divergem em relação à qualidade das obras produzidas pelo compositor pós 1808. Conforme refere Azevedo (1950), com a vinda da família real portuguesa para o Brasil, D. João VI coloca José Maurício sob a sua especial proteção, fazendo-o “trabalhar ainda mais, esgotando-se numa produção perdulária e apressada, a exemplo do que fizeram quase todos os grandes compositores europeus do século XVIII” (AZEVEDO, 1950, p. 104). Neste sentido, o autor reforça que “suas obras perdem a singeleza primitiva e tornam-se tão afetadas, tão sobrecarregadas de acrobacias vocais que lembram, às vezes, o pior Marcos Portugal...” (AZEVEDO, 1950, p. 104), compositor português referenciado no período e que mantinha relações não muito amenas com o Pe. José Maurício.

Já na perspectiva de França (1957), quando D. João chega ao Brasil e transfere José Maurício para a Real Capela, este é o período em que o Padre compositor escreve a parte mais vasta e substancial da sua obra. A este respeito Bernardes (2006) também refere:

O que justamente caracteriza esse período como de transição é a síntese através da qual José Maurício adapta sua música e sua linguagem, obtendo um estilo híbrido em sua criação, ainda com resquícios fortes da primeira fase, mas já alçando voos em direção ao estilo que iria caracterizar sua segunda fase: mais madura e moderna (BERNARDES, 2006, p. 43).

Mattos (1997), entretanto, afirma que trabalhar com o grupo de músicos da Real Capela, formado por cantores e instrumentistas portugueses, fez com que José Maurício entrasse num ciclo de extrema cobrança e grande hostilidade em relação ao trabalho que desenvolvia, o que prejudicou qualitativamente as suas obras. Conforme referido pela autora, “às vésperas da chegada de D. João, em 1808, o compositor

mantinha-se fiel à simplicidade e elegância, apanágios do Classicismo” (MATTOS, 1997, p. 57). Isto significa que o trabalho do compositor era desenvolvido de forma genuína, movido por suas capacidades natas e pelo esforço e busca de expressar através da música o seu gênio criativo. Contudo, o aviso da chegada do príncipe regente de Portugal e da corte sobressalta a cidade do Rio de Janeiro, o que se reflete também na produção artística da época, englobando, neste sentido, o trabalho produzido pelo Padre José Maurício. Compelido a atender a extensa série de solenidades de variada importância e cercado pelos olhares preconceituosos da sociedade da época, José Maurício compõe sem descanso entre 1808 e 1811 – cerca de setenta obras são assinaladas neste período – haurindo-se numa produção acelerada, com obras sobrecarregadas de acrobacias vocais e descaracterizadas das ruas raízes e da realidade local.

Em meio a este turbilhão de transformações, vê-se, ao final de 1811, envolvido em uma luta desigual com a chegada do compositor português Marcos Portugal ao Brasil. A desesperança cerca a vida do Padre que, impedido de compor para a Real Capela, e com as contratações com o Senado da Câmara não mais aos seus cuidados, vê sua credibilidade atingida e também a sua saúde. Exausto, sofrido e doente, José Maurício reduz drasticamente o número de obras compostas em 1812 (MATTOS, 1997).

Segundo Mattos (1997), no período que se sucedeu a 1812, José Maurício fica à margem do trabalho desenvolvido por Marcos Portugal na Real Capela e refém das injustiças da época, o que se manifesta na sua obra e em todo o trabalho que desenvolve até 1821, quando D. João VI regressa a Portugal. A situação financeira de José Maurício era precária e, apesar de realizar trabalhos de composição, como por exemplo, para a Ordem do Carmo, o compositor se mantinha com a ajuda de uma pensão fornecida pelo rei. Após a partida de D. João VI para Portugal, contudo, José Maurício retrai-se e sente-se ainda mais desamparado, caminhando para o fim (ALMEIDA, 1942; AZEVEDO, 1950).

José Maurício falece em 18 de Abril de 1830 e há registros de que tenha ficado desmemoriado, não reconhecendo as próprias composições (ALMEIDA, 1942). O padre tinha 62 anos e “em seu elogio fúnebre o cônego Januário diz que ele

descera à sepultura mais carregado de merecimentos do que de anos” (AZEVEDO, 1950, p. 105). Entretanto, Segismundo Neukomm, músico austríaco que visitou o Brasil à época de José Maurício, reforça que “os brasileiros nunca souberam o valor do homem que tinham (AZEVEDO, 1950, p. 109). Azevedo (1950) destaca também neste sentido que, com a decadência da música sacra nas igrejas, as suas obras foram pouco a pouco sendo esquecidas e muitas se perderam.

Almeida (1942) afirma, contudo, que apesar de pouco da sua obra ter sido conservado, do que foi salvo é possível constatar que:

A sua música, quer pela matéria quer pela arte com que a trabalhou, não nos vale apenas pela beleza que encerra, pelo lirismo religioso ou pela linha expressiva. Muito mais ela significa pela força criadora, pela espontaneidade e equilíbrio, a afirmação profunda do gênio musical de um povo (ALMEIDA, 1942, p. 328).

De fato, José Maurício superou as expectativas do seu tempo. Nasceu no Rio de Janeiro e de lá nunca saiu. O que aprendeu, aprendeu como fruto do seu esforço, vencendo preconceitos de todas as formas e todos os tipos. Sem nunca ter tido a oportunidade de estudar com os grandes mestres e assistir aos grandes concertos da época, o Padre criou o seu próprio estilo e construiu influências neste estilo pelo gosto que tinha pelo novo, pela descoberta, mandando vir da Europa partituras de compositores que, sem ouvir, admirava. José Maurício fez o impossível, dentro de uma realidade que lhe era impossível. Numa sociedade que discriminava pela cor, pelas posses, pelas escolhas.

Todo este percurso biográfico do compositor nos ajudará a compreender, na segunda parte deste trabalho, os recursos utilizados por José Maurício em suas obras, bem como suas influências. Este olhar é fundamental, uma vez que não é possível desconectar as obras da vida social do músico, que se reflete composicionalmente nas mais diversas formas. Estes aspectos se relacionam diretamente também com a questão da retórica, largamente utilizada na música religiosa como instrumento de persuasão dos fiéis, o que será apresentado a seguir através de uma compreensão mais alargada da Missa enquanto forma musical.

## 5 A MISSA ENQUANTO FORMA MUSICAL: FUNÇÕES E CARACTERÍSTICAS

A missa destaca-se como o maior ato litúrgico da Igreja Católica. Contudo, trata-se também de arte musical, uma arte que evoluiu de forma significativa desde os tempos de Ambrósio e Gregório Magno. Tendo como partes fixas o *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus* e *Agnus Dei*, destacam-se ainda as partes móveis da missa como *Introitus*, *Ofertorium*, *Communio*, *Graduale*, *Alelluja* ou *Tractus*, *Sequentia*. Segundo o autor, com o tempo, as músicas para as partes fixas, que ao início eram compostas sem relação entre si, passaram a ser consideradas dentro de uma lógica de unidade de tema (CULLEN, 1983). Outro aspecto importante a se considerar é a existência de diferentes tipos de missas, destacando-se, por exemplo, as missas para o domingo de Páscoa, as missas dos defuntos (Requiem) e as missas de Natal, na qual se enquadra a Missa Pastoril do Padre José Maurício.

Segundo registros históricos, a primeira missa composta como gênero musical foi a Missa de Notre Dame, do compositor francês Guillaume de Machaut, no século XIV. Na Renascença, de onde se destacam as obras sacras de Palestrina, a principal finalidade da Igreja, conforme deliberações do Concílio de Trento, era evitar a profanação das músicas litúrgicas e fazer com que o texto das obras cantadas fosse o mais inteligível possível (RANDEL, 2003).

Contudo, as gerações seguintes, principalmente na Itália, com as escolas de Veneza e Nápoles, transformaram esta visão, não apenas comunicando o texto, mas descrevendo-o musicalmente e usando-o numa lógica de comover, ensinar e deleitar os sujeitos. Surge, deste modo, a teoria dos afetos, anteriormente enfatizada, e o uso da retórica como parte integrante da formação dos músicos e papel de destaque na composição musical sacra dos séculos XVII e XVIII. Na música sacra, paradoxalmente à música profana, a gama dos afetos era utilizada para representar a glória e o poder divinos, funcionando ainda muito mais como agente de propagação e fortalecimento da fé (GODINHO, 2008).

Dentro deste contexto, Cullen (1983) refere que a música cantada na missa tornou-se uma participação ativa, fazendo também com que os fiéis, no seu silêncio, participassem da ação de forma objetiva. Esta ação vinculava-se à ideia de se

deixarem conduzir pelos caminhos da fé e a missa, enquanto forma musical, era utilizada também para este fim, de comoção.

Conhecendo estes aspectos gerais acerca da missa, passa-se de seguida para uma abordagem sucinta acerca das missas que terão duas de suas obras analisadas na segunda parte deste trabalho, compreendendo esta breve explanação como peça fundamental para uma melhor fundamentação do trabalho e percepção analítica das obras em estudo.

## **5.1 As obras em análise e o seu contexto**

### **5.1.1 A Missa em Sol Maior – Carlos Seixas**

A Missa em Sol Maior, escrita para quatro solistas (soprano, contralto, tenor e baixo), coro, cordas e contínuo, apresenta-se como um exemplo que caracteriza intrinsecamente a obra de Carlos Seixas. Dividida em 5 partes: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*, partes fixas da missa, inclui, para além das seções corais, quatro árias, uma para cada solista, dois duetos para soprano e contralto e um trio para soprano, contralto e tenor, permitindo que o ouvinte desfrute de uma música plena de emoções e de grande inspiração melódica (FERREIRA, 2010).

A primeira parte da Missa (*Kyrie* e *Gloria*) apresenta-se seccionada, com onze números alternando entre momentos corais e solísticos, com destaque para a coloratura expressiva solística. Esta parte contrasta significativamente, contudo, com relação à segunda parte (*Credo*, *Sanctus* e *Agnus Dei*), que segue uma lógica constante e sucinta, com uma sequência de nove números predominantemente corais, que inclui o *Patrem Omnipotentem*, início do *credo*, em estilo concertato, o que aponta para uma possível agregação de duas obras distintas. A tonalidade predominante de ambas as partes mantém-se, entretanto, no Sol maior (D'ALVARENGA, 2006).

Segundo D'Alvarenga (2006, p. 178), destacando-se como a mais extensa das obras vocais de Carlos Seixas, a Missa em Sol Maior “percorre uma variedade de tópicos característicos da primeira metade do século XVIII, do minuete galante

(Christe Eleison) à fuga plenamente desenvolvida (Cum Sancto Spiritu – seção final do Glória)”. D’alvarenga (2006) reforça, ainda, que algumas destas ideias melódicas – início do Sanctus e início do Agnus Dei – têm paralelo nas sonatas para instrumento de tecla, gênero marcante nas composições de Seixas e outras mergulham as suas raízes no formulário retórico do século XVII, como, por exemplo, a quarta cromática descendente, na secção central do Credo: Crucifixus etiam pro nobis.

Estas questões da retórica serão melhores analisadas na segunda parte deste trabalho, partindo do olhar acurado sobre a linha vocal da peça Laudamus te. De seguida, abordam-se aspectos gerais acerca da Missa Pastoril, do Pe. José Maurício.

#### 5.1.2 A Missa Pastoril – Pe. José Maurício Nunes Garcia

Não se localizam muitas informações sobre a Missa Pastoril, composta pelo Pe. José Maurício Nunes Garcia. Sabe-se que a obra foi escrita em 1808 e orquestrada em 1811, conforme relato de Mattos (1997). A autora chama a atenção para a acentuação bucólica da composição, envolvida como um *leitmotiv* por um solo de clarineta, o que a faz pensar em como o compositor conseguia conciliar de forma amena a sua vida, marcada pelos olhares preconceituosos da época.

A produção sacra de José Maurício é composta, em sua grande maioria, para quatro vozes: soprano, contralto, tenor e baixo, como é o caso da Missa Pastoril. Destaca-se, ainda, que a partir de 1809, em obras com acompanhamento orquestral, não há mais a parte do órgão, e, conseqüentemente, a presença do baixo cifrado, o que não acontece, contudo, nesta missa, que apesar de ter acompanhamento instrumental, conta ainda com uma parte de órgão, que alterna a escrita de baixo cifrado com a escrita obrigada. Acredita-se, contudo, que isto se deva ao fato desta obra ser uma adaptação da Missa com o mesmo nome, composta em 1808, para 6 vozes e órgão, o que acontece com frequência no trabalho de José Maurício, o aproveitamento, em novas obras, de outras obras suas ou de outros compositores (FIGUEIREDO, 2012).

Segundo Figueiredo (2012, p. 11), “o ordinário da Missa nas fontes mauricianas está dividido em Missa (Kyrie e Gloria) e Credo (Credo, Sanctus e Agnus Dei), fato comum em compositores brasileiros do mesmo período”. O autor refere ainda que os Kyries são marcados pelas tonalidades com bemóis, predominando a tonalidade de Mi bemol maior. Na Missa Pastoril, contudo, o Kyrie está escrito em Dó maior. Entre as subdivisões típicas do Gloria, o Laudamus é quase sempre escrito para soprano solo ou duo de sopranos, sendo na Missa Pastoril, composto para soprano solo. Sobre esta mesma passagem da obra, Mattos (1997, p. 92) reforça que “a introdução da *viola concertata* do *Laudamus* põe em evidência a virtuosidade do instrumentista, provavelmente chegado no ano anterior, da Capela de Lisboa” e as transformações que já começam a acontecer no estilo composicional de José Maurício. Destacam-se ainda outras peculiaridades da obra, conforme segue:

Instrumentação: 2 clarinetas, 2 fagotes, 2 trompas, 2 trompetes, tímpano, violas I e II, violoncelos I e II e órgão. Ou seja, não há violinos. Outra peculiaridade é sua estrutura cíclica, ou seja, com recorrência, em diversas seções (Kyrie, Grátias, Cum Sancto Spiritu e Agnus Dei) do mesmo material temático, em compasso 6/8, raro em José Maurício, e a utilização de solos de clarineta de grande expressividade. Mesmo várias seções do Credo, que não utilizam o material temático recorrente estão em compasso 6/8. Todas as árias são curtas sem especial virtuosidade e o Qui sedes apresenta o já mencionado concertato envolvendo um solo de soprano com acompanhamento de três baixos (FIGUEIREDO, 2012, p. 13).

Todos estes aspectos fazem com que a Missa seja apresentada como uma obra que “consegue refletir na singeleza e ternura inerentes ao espírito da noite de Natal, as circunstâncias que lhe determinaram o aparecimento” (LP, 1957, p. 2). Evidencia-se, assim, a ingenuidade da invenção melódica, de feição pastoral, em um 6/8, que envolve diversos momentos da missa com a mesma ideia cuidadosamente articulada nas formas tradicionais. Essa unidade temática confere à Missa Pastoril caráter repousante, que é reforçado pelo balouçante movimento rítmico que lhe serve de base (LP, 1957).

Concluída a fundamentação teórica do estudo, de seguida inicia-se a sua segunda parte, caracterizada pela análise de duas peças inseridas nas missas acima referenciadas. Esta seção percorrerá, a priori, as linhas metodológicas utilizadas pela investigadora, apontando-se ainda a justificativa para a escolha de determinadas

obras que integram o barroco musical português e o período colonial brasileiro; sendo seguida da tradução do texto das peças e, posteriormente, da análise das figuras retórico-musicais no que concerne à linha vocal solística destas obras.

## **PARTE 2 – ESTUDO ANALÍTICO**

### **6 CARACTERIZAÇÃO**

Conforme reforçado no enquadramento teórico, no âmbito do barroco europeu, a música, através da utilização da retórica e de artifícios da poética musical, tornou-se instrumento de comoção dos ouvintes, tanto no que concerne ao repertório sacro quanto profano, sendo o repertório deste período, nas duas vertentes, carregado de uma emotividade racional, ou seja, a expressão sistematizada dos afetos. Neste contexto, a retórica foi agregada à linguagem musical, influenciando diretamente o trabalho de compositores e intérpretes. No que concerne à música produzida no Brasil colonial, tendo recebido significativa influência europeia, considera-se, apesar de não haver muitos estudos nesta área, que estes mesmos procedimentos retórico-musicais tenham sido utilizados pelos compositores brasileiros.

Dentro deste contexto, surge um interesse alargado da investigadora em compreender o modo como se manifesta este processo de construção retórica na música barroca portuguesa, bem como na música brasileira produzida no período colonial, nomeadamente no que concerne à música vocal, uma das áreas de atuação da investigadora.

Esta temática torna-se ainda mais relevante quando se reflete no fato de que a música erudita no Brasil desenvolveu-se mais tardiamente como reflexo do próprio processo de colonização. Dentro deste contexto, abriu-se, na fundamentação teórica do trabalho, o questionamento acerca do modo como estas influências europeias, nomeadamente portuguesas, se manifestaram na produção musical brasileira. O que leva a investigadora a refletir agora no modo como os compositores Carlos Seixas e Pe. José Maurício Nunes Garcia, nos seus respetivos contextos, se valiam destes recursos para moverem os afetos dos ouvintes.

Nesta segunda parte do trabalho, portanto, que aborda numa perspectiva analítica a construção da retórica na música vocal barroca portuguesa e na música colonial brasileira, espera-se que os resultados alcançados e a reflexão produzida sobre estes resultados fomente nos intérpretes, hoje, uma maior atenção em relação ao caráter expressivo das obras. Com este intuito, parte-se de parâmetros simples, mas que são considerados extremamente relevantes neste contexto – o conhecimento da obra em termos de características que a definem, tradução, relação texto/música e sugestões no que concerne à relevância da compreensão da retórica musical para a prática interpretativa.

Todas estas fases não teriam sentido, contudo, sem a construção de objetivos sólidos para a pesquisa, objetivos estes que são apresentados no tópico seguinte e que se pretendem alcançar para o bem da investigação.

## **7 OBJETIVOS**

Considerando a relevância do delineamento de objetivos concisos em investigação, bem como a expectativa criada de que estes objetivos possibilitem um maior entendimento dos fenômenos ligados ao objeto de estudo (OLIVEIRA, 2008), neste caso, a percepção da utilização de recursos retórico-musicais e sua relação com a expressão dos afetos, na seção *Laudamus Te* das Missas em Sol Maior e Pastoril, respectivamente dos compositores Carlos Seixas e Pe. José Maurício Nunes Garcia, tem-se neste estudo como objetivo principal:

- Contribuir para uma melhor compreensão da utilização dos processos retóricos na música vocal barroca portuguesa e na música colonial brasileira.

Acredita-se que o entendimento destes processos possa, ainda, trazer melhorias significativas para a interpretação deste tipo de repertório, que historicamente se constrói influenciado pela relação dialógica retórica-música. Em termos mais específicos espera-se:

- Fomentar uma compreensão mais acurada dos processos composicionais e estilísticos no contexto da música barroca portuguesa e da musical colonial brasileira;
- Entender como se configuram as relações música-texto nas obras selecionadas;
- Descrever os meios utilizados pelos compositores em estudo para transmitir com a música o caráter expressivo do texto;
- Identificar elementos comuns e divergentes nas duas abordagens do Laudamus te, que integra o Glória, parte fixa da missa, nas obras Missa em Sol Maior (Carlos Seixas) e Missa Pastoril (Pe. José Maurício);
- Analisar em que medida a retórica musical auxilia a comunicação intérprete-ouvinte e na mesma medida contribui para uma melhor interpretação das obras;
- Estimular os cantores para importância da realização de estudos deste gênero ao se interpretar uma obra.

Tendo em conta os objetivos acima estruturados e com base nos mesmos, procura-se no tópico seguinte abordar as questões de cunho metodológico, o que, neste estudo, explora o planejamento delineado pela investigadora.

## **8 METODOLOGIA**

O método de pesquisa consiste no plano que orienta o trabalho do investigador, é um guia do processo, corpo orientador da pesquisa. Destina-se à produção de conhecimento sobre o real, através de um conjunto de operações que se situam a diferentes níveis para que haja a consecução dos objetivos determinados para a pesquisa. Neste sentido, as técnicas, que aparecem como um instrumento para a realização do método, têm um papel fulcral. Ao obedecer a um sistema de normas, o método faz com que a seleção e a articulação de técnicas seja possível, oferecendo, desta forma, o suporte para que o processo de investigação aconteça solidamente (PARDAL; LOPES, 2011).

Dentro deste contexto, compreendendo o método como esta ferramenta de delimitação do plano, aborda-se a temática do estudo à luz de uma investigação de cariz qualitativo, composta pela revisão bibliográfica especializada como fundamentação e, posteriormente, da reflexão crítica produzida através da análise retórico-musical da ária *Laudamus Te*, inserida na Missa em Sol Maior, composta pelo português Carlos Seixas, e da ária *Laudamus Te*, que integra a Missa Pastoril, do compositor brasileiro Pe. José Maurício Nunes Garcia. A natureza qualitativa da investigação é apresentada, portanto, através do uso dos métodos descritivo e analítico, aliados ao pensamento crítico e reflexivo da investigadora, que com o intuito de balizar o trabalho realizado, dialoga constantemente com a teoria.

O método analítico apresenta-se como um complemento do método descritivo; aditivo em que o investigador transpõe a descrição das características, analisando e explicando porque os fatos decorrem. Deste modo, não apenas se compreende o fenómeno em estudo, mas descortinam-se as relações que se estabelecem entre os mesmos (COLLIS; HUSSEY, 2003), o que no presente estudo procurou ser estabelecido também através da relação constante da teoria com a prática.

A escolha das obras de Carlos Seixas e Pe. José Maurício Nunes Garcia para análise partiu do anseio da investigadora em compreender o modo como a retórica musical se desenvolve na música barroca portuguesa e na música colonial brasileira, especialmente no que concerne à música vocal produzida nos referidos períodos, numa lógica de se perceber também de que forma esta relação retórica-música se reflete na interpretação das obras dos referidos períodos.

A opção por obras inseridas no barroco português e no período colonial deve-se, sobretudo, à falta de pesquisas na área e ao interesse alargado da investigadora em pesquisar de forma minuciosa a questão da retórica na música, analisando também de que modo a compreensão destes aspectos pelo intérprete pode contribuir para uma melhor interpretação das obras, bem como para a realização de uma performance fiel às características estilísticas dos períodos, atenta ao uso das figuras de retórica e dos recursos utilizados pelos compositores para expressarem com a música os afetos do texto.

Para este efeito, o foco analítico incide, portanto, sobre uma obra de cada compositor, oferecendo-se ainda uma compreensão mais alargada dos processos retóricos no mesmo gênero de composição, a Missa, pelo seu caráter religioso e pela constatação da utilização dos recursos retóricos também neste contexto. Tendo em conta o percurso de formação da investigadora, que se prende à performance no canto lírico, à musicologia e à educação musical, considerou-se a estruturação deste trabalho fulcral para se desenvolver um olhar mais acurado sobre a temática, despertando ainda novos interesses por pesquisas deste gênero.

Compreendidas as discussões de cunho metodológico, de seguida abre-se, então, espaço para as questões analíticas, que se iniciam com a compreensão do sentido dos textos das obras em estudo.

## **9 ANÁLISE RETÓRICO-MUSICAL**

### **9.1 Compreensão textual**

Compreendendo a análise da retórica em música como um processo fulcral para a percepção da expressividade na música vocal, bem como para um melhor entendimento da relação texto-música, inicia-se este tópico com a apresentação da tradução do texto *Laudamus Te*, englobando também uma compreensão mais alargada da parte fixa da missa no qual o *Laudamus Te* se insere, o Glória.

A música vocal barroca teve o seu expoente máximo no contexto europeu, com destaque para as obras produzidas na Itália, Alemanha e França. Este tipo de repertório vinculava-se, portanto, às línguas latinas e germânicas. No que concerne a grande parte das obras de cunho religioso, pela relação com a Igreja Católica Romana, tem-se parte significativa deste repertório escrita em Latim. Destacando-se ainda, pela influência Luterana, as obras de Johann Sebastian Bach escritas em Alemão.

Em Portugal, Carlos Seixas, como funcionário a serviço da Igreja, desenvolveu o seu repertório vocal sacro em Latim, como era costume na época. O que também aconteceu, no contexto brasileiro, com José Maurício. Com formação sacerdotal, o Pe. José Maurício, em contato direto com o Latim, se valeu deste

recurso para manter com a música, o que era comum na tradição litúrgica, a celebração das missas em Latim.

A língua latina, apesar de ser hoje uma língua morta, teve valor significativo no barroco europeu e no Brasil colônia que, em contato com a estética europeia, deixou-se miscigenar com ela. Entende-se, desta forma, como processo fundamental para a análise retórica, a compreensão do sentido do texto para, assim, efetivamente, se perceberem, em música, como a expressão dos afetos é delineada pelos compositores.

No que concerne ao papel dos intérpretes é possível se questionar: Como transmitir o sentido de uma obra ao ouvinte desconhecendo o seu conteúdo textual? A compreensão da retórica musical nestas obras perpassa, portanto, primeiramente pela compreensão do sentido do texto. Como analisar os tipos de afetos criados em música pelo compositor desconhecendo o significado das palavras? Ciente da relevância deste processo, no tópico seguinte expõe-se a tradução do texto do Gloria, no qual o *Laudamus Te* está inserido, optando-se também por manter o texto original, de modo que o leitor possa fazer as suas próprias comparações e apreciações (quadro 2).

**Quadro 2 – Tradução Gloria**

<b>GLORIA – LATIM</b>	<b>GLORIA – TRADUÇÃO</b>
Gloria in Excelsis Deo.	Glória a Deus nas alturas
Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.	E paz na terra aos homens de boa vontade.
Laudamus te.	Nós Vos louvamos,
Benedicimus te.	Nós Vos bendizemos,
Adoramus te.	Nós Vos adoramos,
Glorificamus te.	Nós Vos glorificamos,
Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.	Nós Vos damos graças, Por vossa grande glória.
Domine Deus, Rex coelestis, Deus Pater omnipotens.	Senhor Deus, Rei do Céu, Deus Pai, onipotente.

<p>Domine Fili unigenite, Jesu Christe.  Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.  Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.  Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram.  Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.  Quoniam tu solus Sanctus.  Tu solus Dominus.  Tu solus Altissimus, Jesu Christe.  Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris.  Amen</p>	<p>Senhor, Filho Unigênito, Jesus Cristo.  Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai.  Vós, que tirais os pecados do mundo, tende piedade de nós;  Vós, que tirais os pecados do mundo, recebei a nossa súplica;  Vós, que estais sentados à direita do Pai, tende piedade de nós.    Sois Santo porque  Só Vós sois Senhor;  Só Vós o Altíssimo, Jesus Cristo;  Com o Espírito Santo, na glória de Deus Pai.  Amém.</p>
---	---

Fonte: Cullen, 1983.

Numa análise acurada do texto das partes fixas da missa, Cullen (1983) refere que o Glória começa pela passagem do evangelho de São Lucas, quando os anjos anunciam a boa nova do nascimento de Cristo aos pastores de Belém, num louvor a Deus – *Glória a Deus nas alturas e paz na terra aos homens de boa vontade*. O autor reforça ainda que o sentido da expressão “boa vontade” está relacionado, de acordo com o texto grego, à boa vontade de Deus para com os homens, numa lógica de que a paz foi trazida aos homens aos quais Deus mostrou boa vontade, enviando o seu próprio Filho. Cullen (1983) reforça ainda:

Para a interpretação é importante lembrar que o Glória se originou no Oriente Médio como uma oração matutina. Podemos imaginar um cristão, ao nascer do sol, rezando a sua forte afirmação de otimismo e alegria cristã baseada no mistério da Encarnação (CULLEN, 1983, p. 26).

Deste modo, os versículos que seguem tentam imitar o caráter poético da parte inicial. A partir do *Laudamus Te* até *Deus Pater Omnipotens*, o louvor é destinado a Deus Pai. De seguida, a partir do *Domine Fili Unigenite*, o louvor passa a ser ao Deus Filho. Neste sentido, a interpretação musical do Glória deve descobrir as

suas sutilezas e riquezas variadas. Especificamente no que concerne à passagem em estudo, do *Laudamus Te* ao *Glorificamus Te*, há uma mudança de estilo onde os pastores assumem o papel, repletos de respeito e admiração com o anúncio dos anjos. Há, neste contexto, um crescer de força nas palavras – *Laudare, benedicere, adorare, glorificare* (CULLEN, 1983).

De seguida, se procurará perceber, em música, como estes aspectos se manifestam, através do recurso às figuras retórico-musicais.

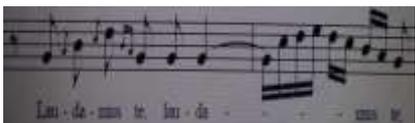
## **9.2 Percepções retórico-musicais em Carlos Seixas – Laudamus Te da Missa em Sol Maior**

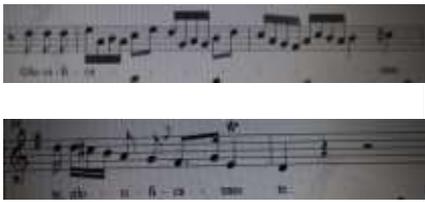
Analisando de um modo geral a ária, percebe-se que a vinculação do *Laudamus Te* a estados afetivos pode ser estabelecida desde o princípio já pela escolha da tonalidade, o Sol Maior. Segundo tratadistas da época, as tonalidades maiores, em sua grande maioria, eram utilizadas para expressar afetos de regozijo e estavam relacionadas a sentimentos de alegria, esperança (CANO, 2000; BARTEL, 1997), efeito que também é criado nesta passagem pelo andamento, um *andante comodo*, pela articulação, fraseado e legatos que Carlos Seixas utiliza.

Dentro deste contexto, é possível perceber também uma alternância de tonalidades criada pelo compositor, que inicia a peça em modo maior, representando os sentimentos de júbilo dos pastores pela vinda do Salvador, o Messias, modulando para Sol menor na passagem do *Adoramus Te*, o que traz um caráter melodioso e de extrema esperança, levando também o ouvinte para o universo da contemplação e da adoração, a humildade dos servos de Deus. Este recurso de alterar a tonalidade era muito comum na época e foi designado posteriormente como *mutatio toni* (BARTEL, 1997). A utilização da tonalidade homônima de Sol Maior, o Sol menor, traz ao texto uma expressividade inesperada. Tendo o Sol Maior, na perspectiva de Rousseau, um caráter de ternura e sendo também identificado por Mattheson (1681 - 1774) como persuasivo, sério e jovial, diferencia-se em grande medida da tonalidade de Sol menor, que é relacionada por Mattheson (1681 - 1774) ao lamento moderado, à alegria temperada (STEBLIN, 2002), apresentando, assim, um caráter mais

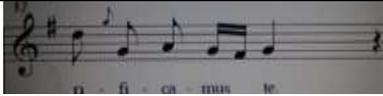
melancólico, sem no entanto sê-lo, uma vez que, neste contexto, apresenta-se numa lógica contemplativa, o que será melhor explicitado no quadro 3, a seguir:

**Quadro 3 - Demonstrativo análise retórica musical:  
Laudamus Te – Missa em Sol Maior – Carlos Seixas**

COMP ASSO	FIGURAÇÃO	TRADUÇÃO DO TEXTO	INTENÇÃO
6-7		Laudamus te <i>Nós Vos louvamos</i>	Repetição do mesmo texto com diferentes motivos melódicos numa lógica circular – movimento ascendente e descendente no primeiro motivo e também no segundo, trazendo maior expressividade do texto e enfatizando o sentido textual de relação com o louvor ao divino.
7 a 9		Benedicimus te <i>Nós Vos bendizemos</i>	Matem-se a lógica da circularidade com os motivos melódicos construídos em torno da nota La, passagem que se conclui com a pausa representativa do suspiro (supiratio).
9-13		Adoramus te. <i>Nós Vos adoramos,</i>	Circularidade relacionada ao infinito, ao Divino, passagem em modo menor (contemplação), adoração (joelhos) – pequenez do homem diante da grandiosidade de Deus. Uso de pausas como expressão do suspiro (nos compassos 11 e 13).

<p>13-15</p> <p>16-17</p>		<p>Glorificamus te</p> <p><i>Nós Vos glorificamos</i></p>	<p>O glorificar neste contexto aparece destacado pelo virtuosismo vocal das passagens de coloratura que se desenvolvem a priori em movimento ascendente (anabasis) seguida da coloratura em movimento descendente (catabasis); o uso do trilo também ajuda a intensificar o sentido de júbilo do texto.</p>
<p>19-20</p>		<p>Laudamus te</p> <p><i>Nós Vos louvamos</i></p>	<p>Nova repetição da passagem textual <i>Laudamus Te</i> através do uso do arpejo de Re Maior em movimento ascendente estabelecendo nova relação com o celeste, o divino, seguida do suspiro em música (pausa da semínima).</p>
<p>20-21</p> <p>22-23</p>		<p>Benedicimus te</p> <p><i>Nós Vos bendizemos</i></p>	<p>Mutatio toni acentuando a expressividade do texto. Repetição consecutiva do <i>Nós Vos bendizemos</i>, ambas seguidas pela pausa representando o suspiro. Nas duas passagens, matem-se praticamente a mesma estrutura rítmica, com variação melódica, o que se designa na retórica musical como Anaphora.</p>

23-26		<p>Adoramus te. <i>Nós Vos adoramos,</i></p>	<p>Passagem em modo menor novamente com o caráter circular, agora em torno da nota <i>Do</i> ligada. O <i>Dó</i> relaciona-se neste contexto à representação de Deus como centro. Segue-se ainda entre os compassos 25 e 26 a linha melódica descendente (catabasis), utilizada para representar afetos de tristeza, mas também do que é humilde, o que neste contexto, mostra aqueles que se põe de joelhos aos pés do Senhor, em adoração. A inserção do trilo na nota <i>Sib</i> também cria um efeito de ênfase na nota que segue, <i>La</i>, utilizada para representar o <i>Vós</i>, sendo seguida também pela figura do suspiro em música, neste contexto representada pela pausa de semínima (suspiratio).</p>
26 - 29	 	<p>Glorificamus te <i>Nós Vos glorificamos</i></p>	<p>Retoma-se na passagem <i>Nós Vos glorificamos</i> a tonalidade de Sol Maior, mostrando o aspecto do júbilo e da alegria comunicados pelos anjos aos pastores, com a notícia do nascimento do filho de Deus.</p> <p>Dos compassos 26 a 28 é possível perceber o movimento ascendente da melodia (anabasis) manifestando</p>
29-30			
30-32			

		<p>musicalmente o caráter do texto, o Glorificar, o regozijar e dar graças pela vinda do Messias. O uso dos trilhos neste contexto também ajuda a intensificar estes afetos do texto, remetendo para as trombetas dos anjos anunciando a boa nova e para a reação de admiração dos pastores. Há portanto, um crescer de força na palavra <i>Glorificamus</i>. Com a repetição novamente no compasso 31 do movimento ascendente da melodia (anabasis), que segue descendente até à conclusão da peça, com a representação eufórica do suspiro em música através do uso da pausa de semínima.</p>
--	---	---

Fonte: Elaborado pela autora (2016).

### 9.3 Percepções retórico-musicais em Pe. José Maurício Nunes Garcia – *Laudamus Te* da Missa Pastoril

À semelhança da ária do barroco português anteriormente analisada, o *Laudamus Te* da Missa Pastoril está escrito em Sol Maior. Esta tonalidade, para além de ter sido relacionada por tratadistas da época com a expressão de motivos alegres, conforme se referenciou, parece indicada também como recurso expressivo para tratar assuntos sérios e eloquentes. Neste contexto, torna-se eficaz para captar a atmosfera festiva da ária, que aborda a temática do anúncio do nascimento do Menino Jesus.

Destaca-se ainda nesta abordagem geral a utilização do compasso ternário pelo compositor, um recurso da retórica musical convencionado para representações de temas pastoris (CANO, 2000; BARTEL, 1997). A expressividade na peça é

ênfaticamente também pelo andamento, um *andante*, que aliado às ligaduras de expressão, às variações ornamentativas, como os trilos, apogiaturas, à articulação, fraseados e legatos, dão ênfase ao temperamento da ária, que se desenvolve ao início de forma calma e bucólica, numa representação vívida do anúncio da boa nova aos pastores, e segue, a partir da passagem *Adoramus, Adoramus Te*, com um caráter mais movido, como num convite à adoração. A inserção gradual de notas mais agudas acontece até se chegar ao clímax do texto musical na passagem *Glorificamus Te*. Repete-se, então, o mesmo texto com variações rítmicas e melódicas que ajudam a enfatizar a relevância das diferentes passagens, conforme descrito em pormenor no quadro analítico apresentado a seguir (quadro 4):

**Quadro 4 - Demonstrativo análise retórica musical:  
Laudamus Te – Missa Pastoral – Pe. José Maurício**

COMPASSO	FIGURAÇÃO	PALAVRA/ TRADUÇÃO	INTENÇÃO
9-10		<p>Laudamus te</p> <p><i>Nós Vos louvamos</i></p>	<p>O louvor é exaltado em música pelo salto de 3ª ascendente seguido do salto de 6ª descendente, seguido por graus conjuntos (fa-sol) e a pausa do suspiro. Tanto os saltos ascendentes como descendentes podem ser percebidos também neste contexto como elementos que acentuam a exclamação do texto.</p>
11-12		<p>Benedicimus te</p> <p><i>Nós Vos bendizemos</i></p>	<p>Dentre vários aspectos que reforçam a expressividade desta passagem, destaca-se o movimento melódico descendente (catabasis), geralmente utilizada para a expressão de</p>

			<p>afetos de lamento e tristeza, mas que neste contexto é utilizada para representar o espírito de servidão e humildade dos que louvam ao Senhor.</p> <p>O efeito de suspiro criado pela pausa (suspirstio) também é recorrente em toda a ária, conforme se pode perceber neste trecho também.</p>
13-15		<p>Benedicimus te</p> <p><i>Nós Vos bendizemos</i></p>	<p>A utilização de notas longas ligadas, criando o efeito de prolongamento do tempo, seguida por passagens rápidas acentuam a expressividade do texto que se repete também numa lógica circular e de reforço da devoção dos pastores ao Deus Menino.</p>
16-17		<p>Adoramus te.</p> <p><i>Nós Vos adoramos</i></p>	<p>Esta passagem inicia-se com um salto de quinta justa, que é um forte elemento de expressão textual e relação com o Divino.</p> <p>Há também, a partir desta passagem, um acelerar do tempo, que remete ao convite aos fiéis para que adorem ao Senhor, como se os anjos, neste contexto estivessem convidando os pastores à adoração ou os próprios pastores, convidando também outros fiéis, efeito que é</p>

			acentuado também pelo uso das pausas (suspirstio), suspiros que caracterizam no silêncio, um caráter eufórico.
18-19	 <p>a - do - ra - mus te</p>	Adoramus te. <i>Nós Vos adoramos</i>	Repetição da passagem <i>adoramus</i> por meio da figura anabasis - movimento melódico ascendente, caracterizando o louvor e o agradecimento.
20-21  21-24	 <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p>	Glorificamus te <i>Nós Vos glorificamos</i>	<p>O uso de uma única apogiatura no compasso vinte auxilia a ênfase do <i>glorificamus</i>, que nesta passagem adquire também um caráter exclamativo com o salto de 6ª ascendente.</p> <p>Do compasso 21 ao 24 tem-se novamente o <i>Glorificamus te</i> caracterizado agora pelas passagens ornamentativas mais rápidas com a melodia atingindo o seu ápice (climax) com a nota La aguda, numa analogia ao que vem do alto, a Deus (Exclamação textual em música) seguida por saltos descendentes e pausas de suspiro.</p>
27-28	 <p>Lau - da - mus te</p>	Laudamus te <i>Nós Vos</i>	Repete-se nestes compassos a mesma figuração rítmica e melódica dos compassos

		<i>louvamos</i>	9 e 10. Não há nenhuma alteração em termos de ornamentação, efeito que pode ser criado, contudo, pelo intérprete. Neste sentido, reforça-se uma vez mais nesta passagem a exaltação e louvor com a utilização do salto de 3ª ascendente seguido do salto de 6ª descendente, seguido por graus conjuntos (fa-sol) e a pausa do suspiro.
29-30  31-33		Benedicim us te  Nós Vos bendizemo s	Nesta passagem, repete-se novamente o material rítmico e melódico apresentado nos compassos de 11 a 15. Reforça-se neste sentido a utilização de notas longas, seguida por passagens rápidas que acentuam a expressividade do texto que se apresenta numa lógica circular em analogia ao infinito, ao Divino, refletindo também o espírito de devoção a Deus. Como característica comum à época, fica livre ao intérprete a criação de ornamentações nesta segunda parte que tenham a ver com as ideias propostas pelo compositor.
34-35		Adoramus	Ao falar novamente do adorar, reforça-se o conteúdo expressivo do

36-37	 <p>a - do - ra - mus te</p>	te. <i>Nós Vos adoramos</i>	<p>texto com a utilização da catabasis, movimento melódico descendente, que neste contexto, entre os compassos 34 e 35, representa a humildade do que adora a Deus.</p> <p>Entre os compassos 36 e 37, há a repetição da nota Dó, que também constrói, seguida pela apogiatura, a expressividade e o caráter de ênfase da repetição <i>Nós Vos adoramos</i>.</p>
38-39    39-42   42-44  44-47	 <p>glo - ri - fi - ca - mus glo</p> <p>ri - fi - ca - mus te</p> <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p> <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p> <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p> <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p> <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p> <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p> <p>glo - ri - fi - ca - mus te</p>	<p>Glorificam us te</p> <p><i>Nós Vos glorificamos</i></p>	<p>O <i>Glorificamus te</i> é traduzido nesta parte final da ária pela utilização de apogiaturas, numa retomada à ideia das trombetas celestiais, os anjos anunciando e proclamando a boa nova.</p> <p>Segue-se portanto a repetição do texto com a repetição inicial da nota fá, que alcança o seu poder exclamativo com a nota Sol aguda ligada que é seguida do movimento melódico descendente (catabasis) numa perspectiva de aceleração do tempo.</p> <p>As ornamentações são fortemente marcadas com as figuras das semicolcheias que acalmam com a nota Sol (tônica) no compasso 44 e a utilização da pausa como suspiro.</p> <p>Dos compassos 44 a 47</p>

			tem-se um jogo melódico em saltos de 8 <sup>a</sup> com a tônica, o que reforça o caráter de júbilo e atua como exclamação do texto, que é concluído com um trilo na nota Lá que antecede a nota final (Sol) e pausas.
--	--	--	--

Fonte: Elaborado pela autora (2016).

Através desta breve análise, percebe-se que, no que concerne ao papel do compositor, relativo à construção da retórica musical, não se trata apenas de conhecer os artifícios da arte retórica, mas de saber apropriar-se deles de forma eficiente e convincente. Tanto o compositor português, Carlos Seixas, como o compositor brasileiro, Pe. José Maurício Nunes Garcia, demonstram domínio da combinação texto-música. No tópico seguinte se procurará perceber, contudo, em que medida o estilo dos dois compositores conjugam pontos comuns e divergentes.

## 10 DISCUSSÃO DOS RESULTADOS

Tendo em conta as análises acima realizadas é possível destacar como ponto de interesse o uso da mesma tonalidade, Sol Maior, em ambas as árias *Laudamus Te*. Apesar de Carlos Seixas trabalhar mais com a lógica da modulação, utilizando, por exemplo, a tonalidade homônima de Sol Maior, o Sol menor, o caráter de júbilo é apresentado nas duas peças logo ao início, com a utilização do modo maior, que, segundo Fonterrada (2003), é adequado ao estado emocional de júbilo desta parte da missa, o Gloria. Em Carlos Seixas, contudo, a alternância dos modos maiores e menores reforça o contraste textual na medida em que acentua de forma diferenciada o caráter do anúncio e do louvor, e ao mesmo tempo, com o modo menor, mostra a humildade dos pastores e o ato de se prostrarem diante de Deus em adoração.

Já a opção expressiva de José Maurício incide na manutenção do caráter de alegria e contemplação moderada na ária com o crescimento gradual da força das

palavras através da ideia de aceleração gradual do ritmo, dos saltos em grandes intervalos, o que reforça a ideia do convite ao louvor. Os anjos anunciam a boa nova do nascimento de Cristo aos pastores, que se dispõe a louvar, bendizer, adorar e glorificar a Deus, convidando também outros fiéis a este louvor. Reforça-se neste sentido a caracterização destes afetos do texto através da utilização de notas longas, seguidas por passagens rápidas que acentuam a expressividade. Destaca-se ainda o uso da lógica melódica circular, em analogia ao infinito, ao Divino, refletindo também o espírito de devoção a Deus. A ária é, portanto, uma composição dinâmica e aberta, que oferece a ideia de expressão da obra além das suas fronteiras, característica também apontada nas obras deste período por Bazin (1998).

Tanto Carlos Seixas como José Maurício utilizam em grande medida figuras retóricas musicais com a anabasis, movimento melódico ascendente, caracterizando o louvor e o agradecimento (CANO, 2000) para expressar o caráter eufórico do texto, bem como em determinados momentos mais contemplativos a catábasis, empregue comumente para exprimir afetos de lamento e tristeza (BARTEL, 1997), sendo, no entanto, no âmbito das árias *Laudamus Te*, utilizada para representar o espírito de servidão e humildade dos que adoram a Deus, numa analogia ao curvar-se diante do Senhor.

Outro ponto comum em ambas as árias é a representação do suspiro em música através do uso de pausas, *suspiratio* ou, como define Bartel (1997, p. 392), a “expressão musical de um suspiro”, o que se coaduna perfeitamente com o caráter eufórico do louvor e oferece às árias, aliada à movimentação melódica e aos saltos que são comuns, uma linguagem musical alegre e contagiante. Algumas passagens ornamentativas, com trilos e apogiaturas, também acentuam os afetos do texto e dão jus ao virtuosismo vocal, principalmente no que concerne à passagem *Glorificamus Te*.

Dentro deste contexto é possível perceber que não apenas nas correntes tradicionais do barroco europeu, conforme refere Jank (2007), mas nestes dois espaços, barroco português e período colonial brasileiro, a ideia afetiva do texto tinha uma imagem fiel na música, expressa num jogo de contrastes e estratégias de composição. Destaca-se, assim, que tanto a escolha da tonalidade como do

compasso, do andamento da peça, as ligaduras de expressão, variações rítmico-melódicas, articulação, fraseados e legatos, por exemplo, eram conscientemente escolhidos pelos compositores da época com o fim de dar ênfase ao temperamento da ária (CANO, 2000; BARTEL, 1997).

Ainda no que concerne ao papel dos compositores é possível perceber pelas análises realizadas, que tanto Carlos Seixas quanto o Pe. José Maurício Nunes Garcia se apropriam com qualidade destes recursos retórico-musicais, influenciando fortemente também a figura do intérprete, que tinha que ser capaz de transformar o “estado de espírito” dos ouvintes. Tendo em conta estes aspectos, é possível destacar, por exemplo, em ambas as árias, a abertura de espaço para a criação do intérprete. Neste sentido, nas repetições textuais, principalmente no que concerne às cadências finais, fica livre ao intérprete a criação de ornamentações que tenham a ver com as ideias propostas pelo compositor. Burmeister (1606) utiliza a expressão afeto musical para reforçar que é possível mover e incitar os corações dos homens tanto para a alegria como para a tristeza, podendo, neste sentido, através da utilização de cadências finais num período de uma melodia ou peça harmônica, despertar na fraqueza humana sensações encantadoras, agradáveis e bem-vindas, bem como sensações inoportunas (AMBIEL, 2009).

Neste contexto da música sacra e litúrgica, como é o caso de ambas as missas selecionadas, Missa em Sol Maior – Carlos Seixas e Missa Pastoril – Pe. José Maurício, especialmente no que concerne às árias *Laudamus Te*, o afeto musical aparece como recurso para mover e incitar os corações dos fiéis para a alegria pelo nascimento do Filho de Deus, despertando na alma humana debilitada o sentimento de esperança.

## 11 CONCLUSÃO

Tendo em conta o objetivo principal formulado nesta investigação, compreender o modo como se manifesta o processo de construção retórica na música barroca portuguesa e na música colonial brasileira, espera-se que os resultados observados e a reflexão produzida sobre estes resultados no tópico anterior fomente nos intérpretes hoje uma maior atenção em relação ao caráter expressivo das obras,

entendendo o conhecimento destes procedimentos retórico-musicais como aspecto fulcral para uma melhor interpretação do repertório produzido nestes períodos.

A breve análise realizada aponta que a compreensão da utilização dos processos retóricos na música vocal barroca portuguesa e na música colonial brasileira pode trazer melhorias significativas para a interpretação deste tipo de repertório, que historicamente se constrói influenciado pela relação dialógica retórica-música. Procurou-se, assim, fomentar uma compreensão mais acurada dos processos composicionais e estilísticos no contexto da música barroca portuguesa e da musical colonial brasileira, entendendo como se configuram as relações música-texto nas obras selecionadas.

Ao descrever-se os meios utilizados pelos compositores em estudo para transmitir com a música o caráter expressivo do texto, identificam-se elementos comuns e divergentes nas duas abordagens do *Laudamus Te*, enfatizando-se, contudo, que tanto na Missa em Sol Maior de Carlos Seixas como na Missa Pastoril do Pe. José Maurício Nunes Garcia há, pela própria formação musical destes compositores, uma apropriação clara dos procedimentos retóricos, que auxilia diretamente também a comunicação dialógica intérprete-ouvinte. Conforme defendido por tratadistas da época, os intérpretes devem tomar conhecimento destes recursos para munirem-se de estratégias significativas que conduzam o público, neste caso os fiéis, a múltiplas atmosferas emocionais.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1942.

AMBIEL, Áurea Helena de Jesus. Lamentationes Jeremiae Prophetae De Orlando Di Lasso. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, v. 18, pp. 77-89, 2009.

ARGAN, Giulio Carlo. La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, v. 23, nº 96, pp. 111-116, 2010.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.

AZEVEDO, Luiz Heitor. *Música e Músicos do Brasil, História – Críticas – Comentários*. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poética – Musical Rhetorical Figures In German Baroque Music*. USA: University Of Nebraska Press, 1997.

BAZIN, German. *Baroque and Rococo*. London: Thames and Hudson Limited, 1998.

BERNARDES, Ricardo. José Maurício Nunes Garcia e a Real Capela de D. João VI no Rio de Janeiro. *Revista Textos do Brasil*, Ministério das Relações Exteriores, v.12, pp. 40-45, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat5.pdf>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

BIBLIOTECA NACIONAL. 2º Centenário do nascimento de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). Exposição Comemorativa. *Prefácio de Cleofe Person de Mattos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1967.

BORÉM, Fausto. Livre ornamentação por adição e subtração em duas danças de J. S. Bach. *Per Musi – Revista Acadêmica de Música*, v. 9, pp. 47-63, 2004.

BUDASZ, Rogério. Música e sociedade no Brasil colonial. *Revista Textos do Brasil*, Ministério das Relações Exteriores, v.12, pp. 14-21, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat2.pdf>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

BUELOW, George. *A History of Baroque Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

\_\_\_\_\_. Rhetoric and Music. In: SADIE, Stanley.; GROVE, George (Ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: McMillan, v. 21, pp. 260-275, 2001.

CÂMARA, José Bettencourt da. Para uma história social da música portuguesa. *Revista Brotéria*, n.º 163, Julho de 2006.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en El Barroco*. México, D.F: Universidade Nacional Autônoma de México, 2000.

COLLIS, Jill. & HUSSEY, Roger. *Business Research: A Practical Guide for Undergraduate and Postgraduate Students*. 2. ed. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

CONTI, Flavio. *Como Reconhecer a Arte Barroca*. Lisboa: Edições 70, 1978.

CROWL, Harry. A Música no Brasil Colonial anterior à chegada da Corte de D. João VI. *Revista Textos do Brasil*, Ministério das Relações Exteriores, v. 12, pp. 22-31, 2006. Disponível em: <<http://www.harrycrowl.mus.br/textos/Revista%20Textos%20do%20Brasil%2012%20-%20port.3.pdf>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

CRUZ, I. *Documentos para a história da música portuguesa: O Renascimento Musical*. Carcavelos: Renascimento Musical, 1991.

CULLEN, Thomas Lynch. *Música Sacra – Subsídios para uma Interpretação Musical*. Brasília: MusiMed, 1983.

D'ALVARENGA, J. P. Carlos Seixas: Um esboço biográfico e uma leitura sintética da sua obra. *Agua Furtada: Revista de Literatura, Música e Artes visuais* 10, pp. 164-78, outubro 2006.

FERREIRA, A. Alma Lusitana: Carlos Seixas – expoente máximo do barroco instrumental português. *VI Colóquio de Estudos Barrocos/I Seminário Internacional de Arte e Literatura Barroca*. UFRN, 2010.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. José Maurício Nunes Garcia. In: *Dicionário Biográfico Caravelas*. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira – Universidade Nova de Lisboa, 2012.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e Fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Música do Brasil: Fatos, Figuras e Obras*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1957.

GATTI, Patrícia. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)*. 1997. 127 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1997.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo: A Música Mineira para a Missa nos Séculos XVIII e XIX*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

GOMES, André. Luiz. *Expressão musical no Barroco: a retórica e a teoria dos afetos*. Belo Horizonte: Universidade Estadual de Minas Gerais, 2005.

GROUT, Donald.; PALISCA, Claude. *História da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JANK, Helena. E chorou amargamente... Figuras retórico-musicais e a expressão de extremo pesar, na "Johannes Passion" de J.S.Bach. In: \_\_\_\_\_. XVII Congresso da ANPPOM, v. 1, pp. 11-17, 2007.

KASTNER, Macario Santiago. *Carlos Seixas*. Coimbra: Coimbra Editora, 1947.

KIEFER, Bruno. *História e significado das formas musicais*. Porto alegre: Editora Movimento, 1981.

LEMOS, Maya Suemi. Retórica e Elaboração Musical no Período Barroco: Condições e Problemas no Uso Das Categorias da Retórica no Discurso Crítico. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte, v. 17, pp. 48-53, 2008.

MACHADO, Diôgo Barbosa. *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Chronologica, na qual se Comprehende a Noticia dos Authores Portuguezes, e das Obras, que Compozerao desde o tempo da Promulgaçaõ da Ley da Graça até o tempo prefente*, vol. 4. Coimbra: Atlântida Editora, 1967.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: MEC, 1970.

\_\_\_\_\_. *José Maurício Nunes Garcia - Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

MAZZA, J. Dicionário biográfico de músicos portugueses com prefácio e notas do Padre José Augusto Alegria. *Jornal Ocidente*. Lisboa: Tipografia da Editorial Império, 1944/1945.

MCNULTY, Sarah. A Musical-Rhetorical Vocabulary in C. P. E. Bach's Flute and Continuo Sonatas, Wq125-129 and 134, and Implications for Performance. *Academic Journal*, v. 25, pp. 14-26, 2009.

MICHELS, Ulrich. *Atlas da Música II*. Lisboa: Gradiva, 2007.

MISSA Pastoral para a noite de Natal. Associação de Canto Coral. Regência: Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1957. 1 LP, série 3 CBX262 / BRXLD – 10039 / BRXLD – 10040. (Monumentos da Música Clássica Brasileira – Música na Corte Brasileira, vol. 2).

MISSA Pastoral para a noite de Natal. Associação de Canto Coral. Regência: Francisco Mignone. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, 1957. 1 LP, série SC 10.119 / SBRXLD – 10039 / SBRXLD – 10040. (Monumentos da Música Clássica Brasileira – Música na Corte Brasileira, vol. 2).

MONTEIRO, Maurício. Música na Corte do Brasil. *Revista Textos do Brasil, Ministério das Relações Exteriores*, v. 12, pp. 32-39, 2006. Disponível em: <<http://dc.itamaraty.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista12-mat4.pdf>>. Acesso em: 25 de jul. 2016.

NERY, Rui. Vieira. *Para a história do barroco musical português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

OLIVEIRA, Ademir Machado de. *Guia para Planejamento, Elaboração e Apresentação de Monografias e Pesquisas Científicas nas Ciências Sociais Aplicadas*. Sinop, MT, 2008.

PACHECO, Alberto Vieira. *Cantoria joanina: A prática vocal carioca e a influência da corte de D. João VI*. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes. Campinas: UNICAMP, 2007.

PARDAL, Luis.; LOPES, Eugenia. Soares. *Métodos e Técnicas de Investigação Social*. Porto: Areal Editores, 2011.

RANDEL, Don Michael (Ed). *The Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Belknap Press, 2003.

RODRIGUES, Ana Carolina. Análise de Alguns Aspectos Retórico-Musicais de “Domine Deus, Agnus Dei” do Glória RY 589 de Antonio Vivaldi”. *Música Hodie – Revista Acadêmica de Música*, Goiás, v. 6, nº 1, pp. 35-49, 2001.

RODRÍGUEZ, María. Elena Cuenca. Música y Retórica en El Tratado Musica Poetica de Joachim Burmeister. *Revista Sineris De Musicologia*, v. 12, pp. 1-45, 2013.

SADIE, Stanley (Ed). *Dicionário Grove de música*. Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.1048p.

SILVA, Flávio Mateus da. *Behold! A Virgin Shall Conceive E O Thou That Tellest Good Tidings! Do Oratório O Messias, de G. F. Haendel: Análise Retórico-Musical*.

*Estudando a Semântica Das Paixões*. Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, pp. 33-49, 2005.

SOARES, Eliel Almeida. Retórica: um novo objeto de estudo na Música Colonial Brasileira. In: *Anais do III Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música*, 2014. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/viewFile/4668/4167>>. Acesso em: dia 25 de jul. 2016.

SOUZA, Militza Franco. *Uma Análise Musical do Adagio Ma Non Tanto da Sonata em Mi Maior, Bwv 1035, de Johann Sebastian Bach, sob a Luz da Retórica Musical Barroca*. *Estudando a Semântica Das Paixões*. Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, pp. 70-79, 2005.

STEBLIN, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Rochester: Univ. of Rochester Press, 2002.

TAUNAY, Visconde de. *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, 1930.

TURANO, Leandro Martins. *Interpretação historicamente informada de uma tocata em sol menor de Carlos Seixas ao piano*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.

VILÃO, Rui. César. *History of the Portuguese music*. European School of High-Energy Physics, Caramulo, Portugal, pp. 277-286, 2000.

VILLAVICENCIO, Cesar Marino. A Retórica Do Silêncio. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, v. 24, pp. 1-18, 2011.

WOLF, Robert Erich Wolf. Renaissance, mannerism, baroque: three styles, three periods. *Le 'Baroque' musical: Wégimont IV*, pp. 35-80, 1957.

YAMAMURA, Kaoru. *Rhetorical approach to the performance of eighteenth-century keyboard music on the modern piano: C.P.E. Bach's fantasia in G Minor, WQ. 117-13 and Mozart's fantasia in D Minor, K.397*. Jacobs School of Music, Indiana University, 2013.

# **ANEXOS**