UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ÁGATA YOZHIYOKA ALMEIDA

**Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior
de Marcos Portugal**

SÃO PAULO
2016

ÁGATA YOZHIYOKA ALMEIDA

**Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior
de Marcos Portugal**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de mestre.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

SÃO PAULO
2016

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Almeida, Ágata Yozhiyoka

Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal / Ágata Yozhiyoka Almeida. -- São Paulo: Á. Y. Almeida, 2016.

217 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Diósnio Machado Neto

Bibliografia

1. Teoria Tópica 2. Tópicos musicais 3. Portugal, Marcos 4. Missa de Réquiem 5. Música luso-brasileira I. Machado Neto, Diósnio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

FOLHA DE APROVAÇÃO
ÁGATA YOZHIYOKA ALMEIDA

Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de
Marcos Portugal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Musicologia.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

Com um coração cheio de gratidão e amor, agradeço, primeiramente, aos meus pais, Adilson e Beatriz, por todo amor imensurável e incondicional, pelos conselhos e pela disponibilidade em ouvir minhas superações, alegrias e também as angústias sentidas no decorrer desta pesquisa.

Apesar destas palavras não serem capazes de envolver tudo o que gostaria de expressar, com grande um abraço e um olhar apaixonado deixo o meu muito obrigada ao Jonathan. Companheiro e amigo em todos os momentos, agradeço pela leitura atenta e pelas críticas. Tenho certeza de que este trabalho só pôde ser concluído desta forma por causa de nossas intensas e longas discussões.

Um apreço especial ao meu orientador, Diósnio Machado Neto, que, apesar de minhas ausências presentes, abriu caminhos para a minha empreitada dentro deste amplo campo da Musicologia.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – pela concessão da bolsa de estudos.

Memento mori.

Nós ossos que aqui estamos pelos vossos esperamos.

*És o que fomos, serás o que somos.
Os nossos ossos esperam pelos vossos.*

- Frases da Capela de Ossos, Évora, Portugal

Cavaleiro – Quem é você? Veio me buscar?

Morte – Estive sempre ao teu lado.

- Diálogo entre o Cavaleiro e a Morte, O Sétimo Selo, Ingmar Bergman

RESUMO

ALMEIDA, Ágata Y. **Música, Religião e Morte: Recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal**. 217 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

Com a mudança no cenário musicológico internacional no final do século XX, o desenvolvimento da teoria das tópicas musicais encontrou terreno fértil nas análises sobre expressividade e significação do discurso musical. Apesar de seu principal objeto de estudo se pautar nas obras de compositores dos séculos XVIII e XIX, as tópicas musicais têm sido utilizadas como ferramentas de análise em obras de diversos períodos da música brasileira. Entretanto, pouco se tem pesquisado sobre a sua influência nas obras luso-brasileiras do período colonial. Nesta mesma senda, sabe-se que a obra religiosa de Marcos Portugal, importante compositor da Casa Real Portuguesa durante o reinado do príncipe regente D. João VI, também carece de atenção no âmbito das investigações musicológicas. Assim, diante destas duas carências, este trabalho pretende, como objetivo geral, observar as recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal. O contexto fúnebre em que as Missas de Réquiem são compostas possibilita a ocorrência de jogos semânticos e simbólicos entre a música, a religião e a morte. Dessa forma, observamos como as tópicas de marcha fúnebre, *ombra* e *tempesta* são apresentadas no Réquiem de Marcos Portugal e como contribuem para a construção da expressividade e sentimentos comuns diante da morte: o temor pela condenação eterna e a esperança de salvação.

Palavras-chave: 1. Teoria tópica. 2. Tópicas musicais. 3. Marcos Portugal. 4. Missa de Réquiem. 5. Música luso-brasileira.

ABSTRACT

ALMEIDA, Ágata Y. **Music, Religion and Death: Topical recurrences in Marcos Portugal Requiem Mass in E flat major**. 217 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

The transition of the international musicology context in the late twentieth-century has made it possible for the development of Topic Theory to find a breeding ground for the analysis about musical discourse expressivity and signification. While its main object of research is based on works from eighteenth and nineteenth-century composers, musical topics have been used as analysis tools in musical works from several Brazilian music periods. Nevertheless, very little has been researched about its influences in Luso-Brazilian colonial musical works. Similarly, it is known that the religious works of Marcos Portugal, a relevant composer of the Royal House during the reign of the Regent Prince D. João VI, also requires further attention as far as musicological investigations are concerned. Thus, given these two shortcomings, the aim of this study is to look for topical recurrences in Marcos Portugal Requiem Mass in E flat major. The funeral context in which Requiem Masses are composed makes the occurrence of semantic and symbolic games between music, religion and death, possible. In this way, we have noticed how funeral march, *ombra* and *tempesta* topics are employed in Marcos Portugal Requiem and how these topics contribute to the construction of expressivity and common feelings before death: awe of the eternal damnation and hope of salvation.

Keywords: 1. Topic theory. 2. Musical topics. 3. Marcos Portugal. 4. Requiem mass. 5. Luso-Brazilian music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 2.1 - O (conciso) universo dos teóricos tópicos nos quais a tradição anglo-americana é construída (MCKAY, 2007, p.162).....	73
Figura 2.2 -O Universo da Tópica proposto por Agawu. (1991, p.30)	82
Figura 2.3 - Modelo semiótico triádico das tópicas musicais proposto por Monelle (2000)	91
Figura 2.4 - O Universo da Tópica para a Música Clássica. (AGAWU, 2009, pp.43-44).....	93
Figura 2.5 - Modelo semiótico de significação afetiva e tópica. (MIRKA, 2014, p.31).....	118
Figura 2.6 - Classificação dos signos musicais baseados na imitação. (MIRKA, 2014, p.36) .	120
Figura 2.7 - Campo expressivo opositivo definido por uma matriz de oposições estruturais para o estilo clássico. (HATTEN, 1994, p.76)	124
Figura 2.8 - O estilo galante como um meio “não-marcado” entre extremos expressivos. (HATTEN, 1994, p.78).....	126
Figura 2.9 - Efeito de reavaliação contextual (mudança no “registro estilístico”). (HATTEN, 1994, p.78)	127
Figura 2.10 - Gêneros expressivos arquetípicos e seus registros estilísticos relativos. (HATTEN, 1994, p.79)	127
Figura 2.11 - A pastoral interpretada nos estilos alto, médio e baixo. (HATTEN, 1994, p.80)	128

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1.1 - <i>Requiem aeternam</i> em cantochão, Liber Usualis (1961).	34
Exemplo 1.2 - Configuração a quatro vozes no <i>Introitus</i> da <i>Missa pro defunctis</i> de Pierre de la Rue (c.1500).	36
Exemplo 1.3 – Textura homofônica e acompanhamento orquestral no <i>Introitus</i> da Missa de Réquiem em Lá maior de Heinrich Biber (1687).	41
Exemplo 2.1 - Sonata para Piano, Op. 101, Beethoven, tema de abertura do quarto movimento, cc.1-8.	131
Exemplo 3.1 - <i>Music for the Funeral of Queen Mary</i> (1694), de Purcell.....	153
Exemplo 3.2 - <i>Trauermarsch</i> do oratório <i>Saul</i> (1674), de Handel.	154
Exemplo 3.3 - Interlúdio instrumental entre o <i>Trauermarsch</i> e o coro <i>Mourn, Israel</i> , do oratório <i>Saul</i> (1674), de Handel.....	155
Exemplo 3.4 - <i>Marcia Funebre Sulla Morte d'un Eroe</i> , 3º movimento da Sonata para Piano em Lá bemol maior, Op. 26, de Beethoven, cc.1-8.....	156
Exemplo 3.5 - <i>Marche Funèbre</i> , 3º movimento da Sonata para Piano em Si bemol menor, Op. 35, de Chopin, cc.1-10.....	156
Exemplo 3.6 - <i>Marcia Funebre</i> , 2º movimento da Sinfonia No.3 em Mi bemol maior, de Beethoven, cc.1-11.....	157
Exemplo 3.7 – Introito: <i>Requiem aeternam</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.1-6). <i>Passus duriusculus</i> no vl II e vlc (cc.1-2); baixo marcado da marcha processional; tercinas evocando a tópica de pastoral (cc.3, 6).....	160
Exemplo 3.8 - Introito: <i>Requiem aeternam</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.7-11). <i>Saltus duriusculus</i> de sétima menor descendente, Dó – Ré (cc.9), e ascendente, Si bemol – Lá bemol (cc.9-10).	161
Exemplo 3.9 – Introito: <i>Requiem aeternam</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.12-16). Tópica de pastoral com bordão em Mi bemol nas trompas (cc.12-16) e melodia em terças paralelas nos clarinetes (cc.16-17).	162
Exemplo 3.10 - Introito: <i>Requiem aeternam</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.17-22). Tópica de marcha fúnebre descaracterizada pela tonalidade em maior; simulação da batida solene de três toques no violino I (cc.19, 21); entrada do coro em <i>pieno</i> no compasso 18; figuração rítmica pontuada no vl II e vla (cc.18-21).	163
Exemplo 3.11 - Esquemas galantes <i>Prinner</i> e <i>Mi-Re-Do</i> no <i>Requiem aeternam</i> da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.8-12).	165
Exemplo 3.12 - Ritmo característico da marcha fúnebre no <i>Requiem aeternam</i> da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.18-21).	166

Exemplo 3.13 - Tópica pastoral no <i>Crucifixus</i> da Missa Pastoril (1811) de José Maurício Nunes Garcia (cc.1-6).....	167
Exemplo 3.14 - <i>Benedictus</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.1-7). Marcha fúnebre: simulação da batida de três toques no violino I (cc.1 e outros); notas pontuadas; tonalidade em menor.	169
Exemplo 3.15 - Tópica de marcha fúnebre e estilo coral nas cordas no <i>Requiescat in pace</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.1-8).	171
Exemplo 3.16 - Ritmo característico da marcha fúnebre no <i>Requiescat in pace</i> da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.1-8).....	172
Exemplo 3.17 - <i>Kyrie</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.5-7.....	179
Exemplo 3.18 - Gluck, <i>Don Juan</i> , No.30, cc.9-16 (MCCLELLAND, 2012, p.289).....	179
Exemplo 3.19 - <i>Kyrie</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.10-15.....	181
Exemplo 3.20 – Gradual: <i>Ab auditione mala</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.1-6.	183
Exemplo 3.21 – Gradual: <i>Ab auditione mala</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.7-11.	184
Exemplo 3.22 – Gradual: <i>Ab auditione mala</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.12-16.	185
Exemplo 3.23 - Tracto : <i>Et gratia tua</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.29-35.....	186
Exemplo 3.24 - <i>Dies Irae</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.33-37 (ALMEIDA; MACHADO NETO, 2012, p.9)	188
Exemplo 3.25 - <i>Dies irae</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.28-34.....	190
Exemplo 3.26 - <i>Iuste Judex</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.22-29.....	190
Exemplo 3.27 - <i>Tuba mirum: Coget Omnes (I)</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.21-25.	191
Exemplo 3.28 - <i>Tuba mirum: Coget Omnes (I)</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.26-34.....	192
Exemplo 3.29 - <i>Tuba mirum: Coget Omnes (II)</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.12-14.....	193
Exemplo 3.30 - <i>Tuba mirum: Coget Omnes (I)</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.56-60.	193
Exemplo 3.31 - <i>Confutatis</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.42-47.....	195
Exemplo 3.32 - <i>Confutatis</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.125-130.....	195
Exemplo 3.33 - <i>Confutatis</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.75-81.....	196
Exemplo 3.34 - <i>Lacrymosa</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.32-35.	198

Exemplo 3.35 – Ofertório: <i>Domine Jesu Christe</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.1-9.	200
Exemplo 3.36 – Ofertório: <i>Domine Jesu Christe</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.20-29.....	201
Exemplo 3.37 - Exemplo de <i>catabasis</i> no Ofertório (<i>Domine Jesu Christe</i>) da Missa de Réquiem de Marcos Portugal. a) <i>Et de profundo lacu</i> , cc.27-30; b) <i>Ne absorbeat eas tartarus ne cadant</i> , cc.43-52.	202
Exemplo 3.38 - <i>Sanctus</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.2-6.....	203
Exemplo 3.39 - <i>Lux aeterna</i> , Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.1-5.	205

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1 – Algumas características das atitudes do homem diante da morte e das Missas de Réquiem do início da Idade Média ao século XVII.....	44
Tabela 2.1 - Divisão das tópicas musicais em tipos e estilos. (RATNER, 1980)	77
Tabela 2.2 - Expansões do conceito de tónica: de Ratner (1980) a Allanbrook (2014)	111
Tabela 2.3 - <i>Topoi</i> na lexicografia oitocentista lisboense (PINTO, 2010, Anexo I, p.34-5)	140
Tabela 2.4 - Danças/Tipologias na lexicografia oitocentista lisboense (PINTO, 2010, Anexo I, p.36).....	141
Tabela 3.1 - Organização estrutural da Missa de Réquiem de Marcos Portugal	151
Tabela 3.2 - Características da marcha fúnebre	159
Tabela 3.3 - Comparação entre as características dos estilos <i>ombra</i> e <i>tempesta</i> (MCCLELLAND, 2014, p.282).	174
Tabela 3.4 - Seções da Missa de Réquiem de Marcos Portugal com referências tónicas aos estilos <i>ombra</i> e <i>tempesta</i>	178
Tabela 3.5 - Característica do estilo <i>tempesta</i> no <i>Dies irae</i> da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (ALMEIDA; MACHADO NETO, 2015, p.8).....	189

LISTA DE ABREVIATURAS

A	Contralto
B	Baixo
c.	Circa
cb	Contrabaixo
cc.	Compassos
cl	Clarinete
Comp.	Compassos
cor	Trompa
fag	Fagote
fl	Flauta
instr.	Instrumentação
M	Maior (tonalidade)
m	Menor (tonalidade)
S	Soprano
Rec.	Recitativo
T	Tenor
timp	Tímpano
tr	Trompete
trb	Trombone
vl	Violino
vla	Viola
vlc	Violoncelo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 A MORTE DE UMA RAINHA	26
1.1 UM PANORAMA HISTÓRICO DA ESTÉTICA DA MORTE E DAS MISSAS DE RÉQUIEM.....	26
1.1.1 A vulgata da morte entre os séculos XI e XIX.....	28
1.2 AS MORTES REAIS EM PORTUGAL E NO BRASIL COLÔNIA NOS SETECENTOS E OITOCENTOS.....	46
1.2.1 As Exéquias da Rainha D. Maria I.....	52
2 A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS	58
2.1 COMUNICAÇÃO MUSICAL NO SÉCULO XVIII: UMA PERSPECTIVA A PARTIR DAS TÓPICAS MUSICAIS	59
2.1.1 O compositor como comunicador.....	63
2.1.2 Música vocal <i>versus</i> instrumental.....	66
2.1.3 A tópica musical como elemento comunicativo	68
2.2 DESDOBRAMENTOS DO CONCEITO DE TÓPICA MUSICAL.....	71
2.2.1 Rudimentos da teoria tópica musical: Ratner, Allanbrook e Agawu	74
2.2.2 Panorama semiótico, expressivo e discursivo: Monelle, Hatten e Agawu	84
2.2.3 Afirmações e ressignificações: Rumph, Allanbrook e Mirka.....	94
2.3 UM OUTRO PLANO TÓPICO: GÊNEROS EXPRESSIVOS E TROPIFICAÇÃO ..	122
2.3.1 Os gêneros expressivos.....	123
2.3.2 A tropificação	129
2.4 <i>TOPOI</i> NA TEORIA COMPOSICIONAL OITOCENTISTA EM PORTUGAL.....	132
3 SIGNIFICAÇÕES TÓPICAS NA MISSA DE RÉQUIEM DE MARCOS PORTUGAL..	143
3.1 A MISSA DE RÉQUIEM DE MARCOS PORTUGAL: UMA ÓPERA NÃO ENCENADA.....	143
3.1.1 Estrutura da obra	145
3.2 ANÁLISE DAS TÓPICAS DE MARCHA FÚNEBRE, <i>OMBRA</i> E <i>TEMPESTA</i> NA MISSA DE RÉQUIEM DE MARCOS PORTUGAL.....	151
3.2.1 Tópica de marcha fúnebre	151
3.2.2 Tópicas de <i>Ombra</i> e <i>Tempesta</i>	173
CONSIDERAÇÕES FINAIS	206
BIBLIOGRAFIA.....	210

INTRODUÇÃO

...Como condenado
Que ligado (...) vê avançar
Qualquer tormento atroz, qualquer horror,
Eu, ligado à vida, vejo avançar
A morte para mim; mas ao condenado,
Inda no seu horror, lhe luz ao menos
Uma sombra desesperada d'esperança,
Inda o horror que espera não é aquele
Horror da morte — não tem o intenso
Carácter de inevitabilidade
Que a morte tem. A mim nem esperança
Nem suspeita de sombra de esperança
Ocorre, mas o horror completo e negro.

Isso que lhe aparece por resgate
É o que eu temo!

- Fernando Pessoa¹

A inevitabilidade da morte e o seu reconhecimento fizeram com que os homens passassem a temer aquilo pelo qual não se conhece, ou seja, o temor daquilo que está fora de seu domínio. Desde então, medo e esperança eram e são propagados por ritos de passagem, crenças, preces por intercessão para a salvação dos que morreram, entre outros, que são praticados desde os primórdios da história do homem. A morte foi, por assim dizer, divinizada. Na mitologia grega, por exemplo, temos a história da Sibila, que ao pegar um punhado de areia e pedir à Apolo que lhe desse tantos aniversários quantos grãos de areia havia em sua mão, esqueceu-se de pedir a juventude perene: foi decompondo-se viva. Assim vemos que a morte não pode ser enganada. É o destino inevitável de todo humano e por isso Pessoa afirma que, frente a ela, não há esperança e nem suspeita de sombra de esperança.

¹ PESSOA, Fernando. *Fausto - Tragédia Subjectiva*. Fernando Pessoa. (Texto estabelecido por Teresa Sobral Cunha. Prefácio de Eduardo Lourenço.) Lisboa: Presença, 1988, p.69. Disponível em: <<http://arquivopessoa.net/textos/592>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

No mundo católico cristão ocidental pós Contrarreforma e Concílio de Trento (século XVI), as crenças e os símbolos sobre vida, morte e eternidade tiveram amparo num Cristianismo que buscava superar as ameaças da Reforma Protestante. Assim, entre os séculos XVII e XVIII, a exaltação do poder religioso, pelas monarquias absolutistas europeias, era também a exaltação do poder real. Este amálgama pode ser observado nos espetáculos fúnebres barrocos realizados em prol das famílias reais da Europa², que, como em um grande teatro, eram construídos sobre cenários grandiosos nas mais importantes Igrejas do reino. Como descreve Diego Saavedra Fajardo (1988, p.678), em suas *Empresas Políticas*, no Teatro da Morte, o principal personagem era a magnificência piedosa da monarquia, apresentada de forma simbólica sob o amparo do papel de salvação da Igreja:

La pompa funeral, los mausoleos magníficos, adornados de estatuas y bultos costosos, no se deben juzgar por vanidad de los príncipes, sino por generosa piedad, que señala el último fin de la grandeza humana, y muestra, en la magnificencia con que se veneran y conservan sus cenizas, el respeto que se debe a la majestad, siendo los sepulcros una historia muda de la descendencia real.

Assim, a mistura entre as relações de Estado e Religião apresenta, a partir de uma arquitetura efêmera e frágil da decoração deste cenário fúnebre, um discurso político e simbólico conhecido por seu abundante investimento cerimonial³. Para Lafage (2012), as grandes “máquinas fúnebres” encobrem-se de uma “realidade virtual” e, dentro de um espaço eclesiástico, compõem uma dimensão dramática e teatral através de um espetáculo de profunda aflição e luto. A representação da morte firma, neste ínterim, uma finalidade outra do prazer estético: ao excederem tal prazer, alcançam “une finalité didactique, édifiante auprès des spectateurs” (LAFAGE, 2012, p.14). O espaço eclesiástico se desprende, portanto, de sua essência, de sua sacralidade, para então ser revestido das insígnias e símbolos da majestade temporal, tendo o catafalco como principal aparato ao qual todos os olhos e mentes se voltam.

² Lafage (2012) realiza um estudo sobre os aparatos e pompas fúnebres de diversos reis europeus entre os séculos XVI e XVIII, incluindo Luís XIV e D. João V, o Rei Sol francês e português.

³ Cf. LAFAGE, op. cit., p.13.

Liselotte Popelka (1999) descreve qual seria esta “realidade virtual” e apresenta o papel simbólico e discursivo que a música fúnebre exerce em tais cerimônias. Para Popelka (1999 apud LAFAGE, 2012, p.14, grifo nosso), elementos retóricos se unem para criar um ambiente persuasivo através de fatores óticos e acústicos:

Mais les mondes, qui émergent pour peu de temps dans la nuit artificielle d’une église enténébrée, qui renferment le ciel et la terre, les hommes et l’esprit, des objets naturels et artificiels, la puissance et le néant de la mort, l’effroi et l’espérance du ciel, qui lient ensemble le temporel et l’éternel, sont *des mondes artificiels créés par le langage, renforcés par les moyens persuasifs de la rhétorique*, et exposés à la vue par des techniques d’illusionnisme. *L’efficace de ces préparatifs repose sur des facteurs optiques et acoustiques*. Au nombre des premiers compte de le cortège cérémoniel du clergé et des personnes en deuil, il crée un mouvement de tension et de l’attente, il correspond à l’exorde du discours; puis les nombreux lumières, cierges ainsi que des flambeaux et des pots à feu, ils suggèrent l’obscurité en plein jour; pour finir, la grandeur, la hauteur et l’envergure du catafalque toutes factices, la richesse et la diversité des matériaux employés, en partie fictifs de même que toute la décoration de l’église; ils impressionnent et forcent la vision. Au nombre des facteurs acoustiques compte l’oraison. Tributaire de l’art du prédicateur, elle est un événement auditif important, et elle unie idéalement le voir et l’écoute par son caractère de rappel à l’ordre. Elle requiert une prestation intellectuelle. La liturgie par contre, liant l’action et le chant, parle à l’œil et à l’oreille comme à l’âme du participant croyant et suscite – comme facteur émotionnel – sa propre efficace dans la prière et la foi. Enfin, *la musique funèbre – verbale et non verbale – opère comme une superstructure acoustique suscitant l’émotion et produit une baisse de tension*.

Como um elemento que suscita a emoção, a música é, portanto, uma unidade persuasiva da liturgia que fala aos olhos, aos ouvidos e à alma de seus ouvintes. Através dela, sentimentos de temor e de esperança eterna podem ser aflorados, lembrando, neste ambiente cristão, a incerteza de salvação e o temor ao dia do Juízo Final, mas, por outro lado, a esperança de ser aceito para o descanso eterno no Paraíso.

A música tem desempenhado, no decorrer da história do homem, um importante papel na jornada da vida para morte⁴. No caso da música fúnebre, especialmente escritas para as exéquias reais, destacam-se as Missas de Réquiem cantadas, que têm como base uma estrutura poético-musical em que é traduzida a espera cristã pela paz eterna em uma forma de existência mais perfeita. A dualidade entre condenação e salvação, amplamente trabalhada no texto

⁴ Cf. CHASE, 2003, p.xiii.

litúrgico das Missas de Réquiem, pode ser observada com clareza no *Confutatis maledictis* do Réquiem de Mozart, por exemplo. Com um forte ataque das cordas juntamente com o órgão e a linha melódica dos trombones e fagotes igual à dos baixos e tenores vocais, cria-se um ambiente inquietante sobre os dizeres *Confutatis maledictis, / Flammis acribus addictis* (Condenados os malditos / e lançados às chamas devoradoras). Já o verso que se segue, *Voca me cum benedictis* (Chama-me junto aos benditos), é somente cantado pelas vozes femininas e acompanhado pelos violinos. Nesta rápida análise, evidencia-se o contraste de texturas e timbres que cria um ambiente comunicativo e expressivo e que traduz, a partir de elementos musicais, o que poderíamos considerar *trevas* e *luz*. A inquietação frente a possibilidade da condenação eterna contraposta à esperança do *chamar* junto aos benditos, junto aos salvos.

Esta possibilidade de interpretação e significação do *Confutatis* de Mozart não é única à sua obra. Escrita para as exéquias da Rainha D. Maria I de Portugal em 1816, a Missa de Réquiem em Mi bemol maior, de Marcos Portugal, também possui associações semelhantes entre música e texto. Mas seriam elas semelhantes ao tratamento expressivo dos demais Réquiens da época? Como poderíamos afinar o olhar diante desta obra e observar se existe um jogo simbólico entre a música, a religião e a morte nos primórdios do século XIX, em terras coloniais brasileiras?

Ao deliberarmos sobre qual proposta analítica seria a mais propícia, a nosso ver, para chegar às repostas das questões acima (importantes para o desdobramento deste trabalho, mas não únicas), inclinamo-nos para uma análise voltada às figuras musicais expressivas que são compreendidas pelos estudos da teoria das tópicas⁵ musicais. Esta proposta de análise para a Missa de Réquiem de Marcos Portugal, a partir desta teoria, somente fez-se possível, num quadro histórico da musicologia nacional e internacional depois da década de 1980. As

⁵ Em algumas pesquisas de língua portuguesa vemos duas diferentes escolhas para a tradução do termo *topics*, sejam elas *tópicas* ou *tópicos*. Como desde o início das pesquisas incipientes sobre esta ferramenta de análise no âmbito do Laboratório de Musicologia (LAMUS) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, da Universidade de São Paulo, optou-se pela nomenclatura do substantivo feminino *tópica*, assim esta palavra, quer seja no plural ou singular, será traduzida no decorrer deste trabalho: *tópica* ou *tópicas*.

mudanças ocorridas nesta década ocasionaram uma ruptura na forma de se pensar e fazer musicologia.

No campo musicológico internacional, temos como expoente a proposta de Joseph Kerman⁶, que marcou a busca pelo abandono da visão considerada positivista – que firma nos dados e fatos empíricos o seu campo de conhecimento – e do conceito de autonomia da obra musical. A partir de então, o estudo da musicologia passou a englobar disciplinas das ciências humanas e sociais como a antropologia, a sociologia e a história⁷. Houve, por assim dizer, um esforço reflexivo sobre o atual rumo em que a musicologia se encontrava, culminando na redefinição dos paradigmas da pesquisa sobre música.

A musicologia brasileira, por sua vez, viu surgir uma nova tendência na área da metodologia da análise musical principalmente com a publicação da revista *Cadernos de Estudos – Análise Musical*, organizado por Carlos Kater em 1989. Desta forma, o que antes era sustentado em inquéritos sobre o passado, em que prevalecia a busca por documentos de fontes primárias, agora passa a fundamentar-se sobre elementos estritamente musicais, numa espera da possibilidade da obra de arte expressar o seu próprio discurso. Contudo, apesar dos textos analíticos passarem a ser publicados com mais regularidade, apresentam poucas conexões com “as discussões e métodos disponíveis na musicologia internacional” (MACHADO NETO, 2001, p.194). Foi nesta década também que o problema da música antiga no Brasil alcançou uma maior atenção, não só envolvendo os estudos sobre os padrões estilísticos da música do período colonial, mas apresentando “fontes, transcrições de manuscritos e análises das conjunturas estruturais do exercício da música” (MACHADO NETO, 2001, p.196).

Dentre algumas vertentes que marcaram a “mudança de paradigma” no cenário musicológico internacional e que encontraram terreno fértil nas pesquisas sobre os compositores luso-brasileiros, foram os estudos sobre as figuras e estruturas de retórica⁸ e as

⁶ Em seu livro *Contemplating Music*, de 1985, traduzido para português sob o título “Musicologia”.

⁷ Cf. BEARD; GLOAG, 2005, p.92.

⁸ Estudos sobre a retórica musical, por exemplo, podem ser evidenciados em trabalhos apresentados em eventos científicos de grande porte, como a “Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música” (ANPPOM), e em artigos publicados em revistas científicas qualificadas pela CAPES, como a *Per Musi*, *Música Hodie*, *Opus*, *Revista Brasileira de Música*, entre outras. As abordagens dos trabalhos vinculados à pesquisa retórica abrangem, em sua maioria, obras de compositores do século XVIII, como, por exemplo, os estudos da concepção poético-

tópicas musicais. Cabe aqui ressaltarmos as tópicas musicais. A transformação do cenário musicológico internacional propiciou um estudo, também iniciado na década de 1980, por Leonard G. Ratner, sobre a expressividade musical na música europeia do século XVIII. As figuras características e familiares estudadas no primeiro capítulo de seu livro *Classic Music* (1980) foram definidas como “subjects for musical discourse” e denominadas de “musical topics”, ou “tópicas musicais”⁹. Seriam, grosso modo, referências à paisagem sonora da época, introduzindo figuras sonoramente reconhecíveis como a marcha, as danças, a pastoral, os estilos musicais como o estilo cantábile, sensível, *tempesta*, *ombra*, entre outros, tanto na música vocal quanto na instrumental.

As possibilidades de interpretação suscitadas desta nova perspectiva analítica, que buscam uma análise voltada à expressividade, ao discurso e à significação musical, viram, nos últimos trinta anos, um crescimento e aceitação nas pesquisas musicológicas internacionais, tendo como seus principais expoentes Wye J. Allanbrook, Kofi Agawu, Raymond Monelle, Robert S. Hatten, Danuta Mirka, Elaine Sisman e Stephen Rumph. Apropriações desta ferramenta de análise também ganharam campo em estudos e pesquisas realizados no Brasil nos últimos dez anos que podem ser observadas em trabalhos como os de Acácio Tadeu Piedade (com um enfoque na música brasileira do século XX), Rodolfo Coelho de Souza (análises de tópicas musicais na música eletroacústica), Paulo de Tarso Salles (tem como foco principal obras do compositor Villa-Lobos) e Diósnio Machado Neto (estudo das estruturas discursivas em compositores do período colonial brasileiro)¹⁰.

O que se percebe é que o estudo das tópicas musicais enquanto método analítico para o entendimento do discurso musical vigente no período colonial brasileiro não é enfaticamente

retórica da música setecentista por Mônica Isabel Lucas. Dessa forma, ressaltamos, também, que os estudos retóricos no Brasil se focam em sua maioria em obras de compositores europeus, tendo como base os trabalhos de George W. Buelow (1980), Mark Evan Bonds (1991) e Dietrich Bartel (1997), como apresentado nas pesquisas da já citada Mônica Isabel Lucas, Edmundo Hori, Katia Justi, entre outros. Exceção a este caso são as pesquisas desenvolvidas por Eliel Almeida Soares e Ronaldo Novaes, que estudam recorrências das figuras retórico-musicais nas obras do compositor André da Silva Gomes, Manoel Dias de Oliveira e José Maurício Nunes Garcia.

⁹ Cf. RATNER, 1980, p.9.

¹⁰ Juliana Ripke (2016) apresenta um breve histórico do estudo sobre as tópicas musicais nos trabalhos sobre a música latino-americana, incluindo, além destes pesquisadores citados, os trabalhos de Melanie Plesch, Gabriel Moreira, Marcelo Cazarré e Daniel Zanella dos Santos.

utilizado nas pesquisas musicológicas brasileiras. Sendo assim, notamos uma lacuna nos estudos relacionados aos compositores luso-brasileiros do século XVIII e XIX.

Nesta perspectiva, seguimos a linha de pesquisa desenvolvida pelo Laboratório de Musicologia (LAMUS/DM-FFCLRP), que visa desenvolver estudos sobre a música enquanto discurso no período colonial brasileiro, estudando, assim, processos discursivos (as estruturas retóricas e tópicas) na música religiosa de tal período. A partir de mapeamentos das formas discursivas entre as músicas dos grandes centros europeus e seus ecos periféricos, no caso em Portugal e Brasil, pretende-se apresentar padrões que representem as estruturas ideológicas e culturais a partir de recorrências discursivas musicais. A pesquisa aqui desenvolvida sobre a obra religiosa do compositor Marcos Portugal, mais precisamente em sua Missa de Réquiem (1816), inclui-se justamente neste contexto.

Internacionalmente reconhecido por suas óperas, Marcos Portugal foi, contudo, renomado em Portugal e no Brasil por sua música religiosa, o qual também adquiriu estatuto que perdurou além de sua morte¹¹. Em seu livro *A obra religiosa de Marcos António Portugal*, Marques (2012) afirma que a musicologia luso-brasileira praticamente omitiu-se sobre o *corpus* da obra religiosa de Marcos Portugal. Apresenta, também, um extensivo trabalho de catalogação temática de todas as obras religiosas do compositor, bem como uma crítica de fontes e de texto, seguida por uma proposta de cronologia. Marques (2012) enfatiza que tanto os fatores sócio políticos e os preconceitos mediante a figura do compositor Marcos Portugal contribuíram para que sua obra permanecesse obscurecida e que houvessem poucos trabalhos de editoração de manuscritos. Faltam, portanto, “estudos sistemáticos que avaliem a sua influência nos criadores luso-brasileiros coevos e posteriores”¹².

Retomamos, assim, a questão feita anteriormente sobre qual seria o jogo simbólico entre música, religião e morte. Através deste tema, propomos, através dos três capítulos que

¹¹ Cf. MARQUES, 2012.

¹² Salvo o estudo realizado por Alberto Pacheco em sua tese de doutoramento, em que observou as influências das obras de Marcos Portugal na linha vocal solo de obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Mais recentemente temos também o artigo O discurso musical no Requiem através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos, de Machado Neto (2012), em que são apresentadas comparações tópicas entre a Missa de Réquiem de Marcos Portugal com outras missas de réquiem de compositores coevos, como Mozart, Michael Haydn, Salieri, Cherubini e José Maurício Nunes Garcia, todas escritas entre 1771 e 1816.

compõem este trabalho, apresentar qual seria esta relação, particularmente na Missa de Réquiem escrita por Marcos Portugal para as exéquias da Rainha D. Maria I de Portugal. Dessa forma, procuramos suprir, de maneira localizada, as lacunas musicológicas e analíticas sobre os estudos das tópicas musicais em obras coloniais luso-brasileiras e a falta de pesquisas sobre a obra religiosa de Marcos Portugal.

Propomos, desta forma, no primeiro capítulo, apresentar uma breve visão sobre as atitudes dos homens diante da morte e suas possíveis correlações com as Missas de Réquiem cantadas, da Idade Média ao início do século XIX. A partir desta exposição, e questionando-nos sobre quais seriam os símbolos que envolvem as atitudes diante da morte quando a morte que se fala é de um membro da monarquia Portuguesa, apresentamos como eram realizados os espetáculos fúnebres nas mortes reais em Portugal e no Brasil colônia entre os setecentos e oitocentos. Um olhar mais aferrado sobre as demonstrações de luto é lançado, ao fim do capítulo, para as celebrações das exéquias fúnebres referentes à morte da Rainha D. Maria I e à importância da música nestas celebrações.

O entendimento de que a Missa de Réquiem cantada possuía um caráter comunicativo e falava aos olhos, aos ouvidos e à mente de seus ouvintes, levou-nos a empreender, no segundo capítulo, um estudo sobre a comunicação musical no decorrer do século XVIII, dando uma maior ênfase às tópicas musicais enquanto elementos musicais comunicativos. Em seguida, apresentamos um amplo estudo sobre os desdobramentos que o conceito de “tópica musical”, primeiramente proposto por Ratner (1980), sofreu no decorrer destes trinta anos. Para tanto, dividimos esta parte do capítulo em três momentos: (1) os rudimentos da teoria tópica; (2) um panorama semiótico, expressivo e discurso; e (3) as afirmações e ressignificações do conceito desenvolvidas entre 2012 e 2014. Separamos uma parte do capítulo para apresentar as definições sobre os gêneros expressivos e o processo de tropificação propostos por Hatten (1994; 2004; 2009; 2014), que são utilizados para a análise da Missa de Réquiem. Este capítulo é encerrado com um estudo sobre presença dos *topoi* na teoria composicional oitocentista em Portugal.

O terceiro e último capítulo propõe um estudo de caso sobre a Missa de Réquiem de Marcos Portugal, observando a presença de três tópicas específicas, a saber, as tópicas de marcha fúnebre, *ombra* e *tempesta*. Buscamos, assim, neste capítulo, apresentar a recepção desta obra

com relatos de época e demonstrar, através da análise das referidas tópicas, como o discurso musical do Réquiem de Marcos Portugal apresenta e trabalha com as significações e expressividades musicais da época, esperadas para uma obra fúnebre religiosa.

PARTE I

A MORTE DE UMA RAINHA

1 A MORTE DE UMA RAINHA

Um olhar panorâmico sobre a estética da morte e das Missas de Réquiem cantadas é lançado e fundamentado pelos escritos de Philippe Ariès (1977/2012; 1977/2013) e Robert Chase (2003). Desta forma, a partir da observação das atitudes dos homens diante da morte e de sua transformação, desde a Idade Média até meados do século XIX, na sociedade cristã ocidental, buscamos apresentar neste capítulo quais seriam algumas das relações entre morte, religião e música.

Restringindo esta temática para a Corte de Portugal entre os séculos XVIII e XIX, observamos como as pompas fúnebres reais estavam atravessadas de símbolos do poder monárquico e religioso da época. Atentamo-nos, por último, para a função da música como parte do aparato fúnebre e simbólico destas grandes celebrações, fazendo-se presente nas principais festas fúnebres realizadas para a exéquias da Rainha D. Maria I.

1.1 UM PANORAMA HISTÓRICO DA ESTÉTICA DA MORTE E DAS MISSAS DE RÉQUIEM

Diante da impossibilidade ontológica e epistemológica do homem em estabelecer um saber empírico sobre o fenômeno da morte, vemos surgir no percurso da história diversas manifestações artísticas e literárias que retratam o estado humano de temor perante este advento que é o destino inescapável de todo homem. Ao retratar este entrave, entre o que é a morte e o temor que se tem diante dela, Ingmar Bergman, por exemplo, apresenta em seu filme *O Sétimo Selo*, de 1957, uma metáfora histórica e literária. Histórica por apresentar-se no contexto da Peste Negra, ocasionada na Idade Média, possibilitando a criação de uma metáfora entre a morte e a peste, com uma possível interpretação de que a peste seria a própria morte. Literária por fazer referência ao advento apocalíptico descrito no Novo Testamento do Sétimo Selo, ambientando o filme com a ideia do Juízo Final¹³. Neste filme, há o encontro de dois

¹³ Cf. COSTA; PESSOA, 2014. Interpretação retirada da apresentação do filme na mostra-curso “A História da Filosofia em 40 Filmes”, ministrada por Alexandre Costa e Patrick Pessoa.

personagens: a Morte e o Cavaleiro. Ao temer a Morte, o Cavaleiro propõe que seu destino fosse decidido a partir de uma partida de xadrez¹⁴. Mesmo propondo que se vencesse a partida estaria liberto das garras da Morte, o Cavaleiro não levou em consideração que o homem está condenado, inefavelmente, a jogar com a Morte.

Quer seja no universo cinematográfico, como no filme do Bergman; ou nas artes plásticas, como o quadro *Les trois âges de la femme et la mort* (1510), de Hans Baldung; na arquitetura, como as representações do Juízo Final nos tímpanos das igrejas romanas do século XII; ou no universo musical, como as composições das Missas de Réquiem¹⁵ dos séculos XVIII e XIX, por exemplo, a estética da morte é compartilhada de formas diferentes. A diferença entre estes exemplos ocorre, primeiro, por estabelecerem entre si posições distantes dentro de uma relação diacrônica, ou seja, do ponto de vista de seu desdobramento histórico. Segundo, por serem manifestações artísticas que mimetizam as expressões e sentimentos do homem cada qual com suas particularidades. Sendo assim, ao dizer que a morte carrega inúmeros significados, queremos com isso dizer que ela está suscetível às mais variadas formas de interpretações e narrativas possíveis, seja como uma figura humana desfigurada pelo tempo, como a Sibila¹⁶; como uma relação entre texto e música estabelecida, por exemplo, nas Missas de Réquiem e suas diversas representações de temor frente o Juízo Final¹⁷; ou ainda na música propriamente instrumental, como o poema sinfônico *Danse Macabre* (1874), de Camille Saint-Saëns, ou *Totentanz* (1849), de Liszt.

Nesta relação entre a estética da morte comunicada ou compartilhada nas, e pelas, expressões artísticas, particularmente na música, podemos ainda destacar a questão de quem deteria o poder de a tornar comum, ou seja, como este processo comunicativo se daria. Diferentemente do pensamento comum de que as cerimônias e atitudes da morte sempre foram

¹⁴ Esta cena teve como inspiração a ilustração da Morte jogando xadrez de Albertus Pictor (c.1440 – c.1507) que se encontra em uma igreja em Täby, na Suécia.

¹⁵ Originalmente do latim *Missa pro defunctis* (Missa para os mortos) ou *Missa defunctorum* (Missa dos mortos), a Missa de Réquiem faz parte do ritual fúnebre católico romano, em que uma súplica intercessora é celebrada em favor da alma da pessoa falecida. Sua nomenclatura é proveniente da primeira palavra do Intróito da missa: *Requiem aeternam dona eis, Domine* (“Dai-lhes, Senhor, o eterno repouso”).

¹⁶ Ver Introdução.

¹⁷ Fazemos aqui uma referência ao *Dies irae*, parte da Sequência de uma Missa de Réquiem.

como são, a forma como os homens encaravam a morte e os símbolos que circunscreviam esse acontecimento transformaram-se com o decorrer do tempo¹⁸. Desta mesma forma, o expressar sobre a morte através de obras musicais acompanhou tais transformações. Uma missa de réquiem, por exemplo, composta entre os séculos XVIII e XIX – denominadas por Robert Chase (2003) como “Réquiens Sinfônicos” –, não comunicavam da mesma forma como uma missa de réquiem gregoriana, composta para celebrar o ritual da Igreja Católica Romana na missa para os mortos durante os séculos XIII e XIV. Entretanto suas diferenças, decorridas principalmente pelo seu afastamento histórico, tinham o mesmo objeto: a morte.

Levando em consideração que a Missa de Réquiem é uma expressão de luto, ou seja, é uma obra composta não com o objetivo de representar a morte, mas sim como uma prece de intercessão daqueles que ficaram em favor da alma do falecido, propomos um traçado panorâmico sobre o surgimento da Missa de Réquiem enquanto gênero musical sacro, apresentando algumas de suas características estilísticas até o fim do século XVIII. Pretendemos também neste traçado panorâmico observar como a escrita musical das Missas de Réquiem pode encontrar pontos de conexão com as atitudes que os homens ocidentais, como proposto por Philippe Ariès (1977/2012; 1977/2013), têm perante a morte.

1.1.1 A vulgata da morte entre os séculos XI e XIX

Como mencionado antes, no decorrer da história do homem ocorreram transformações tanto na forma como os homens encaram a morte, como nos símbolos que circunscrevem este acontecimento. Vejamos, a seguir, alguns exemplos de práticas funerárias: um que se encontra contextualizado no Brasil do século XIX e outro em torno de práticas e rituais funerários em algumas “sociedades primitivas”¹⁹.

¹⁸ Philippe Ariès (1977/2012, p.24) observa que as transformações das atitudes do homem diante da morte são, além de lentas por natureza, situadas entre “longos períodos de imobilidade”. Desta forma, ao abarcar a morte nas culturas cristãs ocidentais como objeto de estudo, Ariès propõe ao longo da história quatro tipos de morte: a morte domada (até o século XII); a morte de si mesmo (séculos XII a XVIII); a morte do outro (século XVIII até metade do século XIX); e a morte interdita (século XIX aos dias de hoje).

¹⁹ Edgar Morin (1970/1997) opta por utilizar, ao invés de “primitivo”, o termo “arcaico” para fazer referência às civilizações menos evoluídas. Entretanto, José Madureira Pinto (1977) questiona a utilização de termos alternativos

Outrora encarada como um espetáculo, devido às pompas festivas realizadas nos antigos ritos fúnebres brasileiros, podemos observar a morte como um acontecimento público e familiar, tal como evidenciado por João José Reis (1991) em seu livro *A Morte É uma Festa*. O autor se debruça sobre os ritos fúnebres no Brasil do século XIX, especialmente na Bahia, que possuía um imaginário em que os temas fúnebres ocupavam lugar de destaque. Para os bahianos do século XIX, a morte era considerada como uma celebração da vida. A procissão do Senhor dos Passos, por exemplo, que ocorria no primeiro domingo da quaresma, tinha como parte do ritual uma vigília e o beija-pé da imagem do Cristo morto que, segundo Reis (1991, p.137), parecia um acampamento animado. A festa realizada para a Nossa Senhora da Boa Morte, em agosto, era, por sua vez, festejada por várias irmandades e conventos e contava com apresentações de orquestras, custosas decorações e iluminações do templo e do adro, foguetes, bombas, entre outras abundâncias de gastos. Reis (1991) considera essas festas realizadas em torno de imagens de cadáveres, ou seja, essas procissões, como um possível modelo para os antigos funerais brasileiros, tidos como “verdadeiros espetáculos”. Neste contexto, a morte era, portanto, um elemento de ruptura com o cotidiano e sua “produção fúnebre interessava sobretudo aos vivos, que por meio dela expressavam suas inquietações e procuravam dissipar suas angústias” (REIS, 1991, p.138).

A etnologia, como aponta Edgar Morin (1970/1997), revela que os mortos são e foram objetos de práticas que correspondem a crenças sobre a sobrevivência (em forma de espectro corporal, sombra, fantasma, etc.) ou renascimento. Dessa forma, a preocupação do homem com a morte ou com os mortos, nas “sociedades primitivas”, não implicava, por sua vez, um interesse por parte dos vivos como forma de expressar suas angústias diante da perda. Era encarada,

à qualificação primitiva, tais como “arcaico”, “sem escrita”, “não europeias”, encarando-os como igualmente inadequados para fazer referência a tais sociedades. Louis Althusser, por sua vez, em seu texto *Sobre Lévi-Strauss* (1966), critica o posicionamento preconceituoso sobre as “sociedades primitivas” tanto de Lévi-Strauss quanto dos etnólogos de sua época. Para Althusser (2005), “o núcleo dos preconceitos etnológicos [...] consiste em considerar, em última instância, que as sociedades ‘primitivas’ são um tipo bastante especial que lhes confere posição à parte em relação às demais [...]”. No fundo da ideologia etnológica sobre as ‘sociedades primitivas’, reside, além dessa idéia da especificidade irredutível da natureza de tais sociedades e de seus fenômenos, a idéia de que elas são primitivas não apenas relativamente, mas também absolutamente: em ‘sociedade primitiva’ a palavra primitiva quer sempre, ou quase sempre, dizer [...] originária. As SP (sociedades primitivas) não são apenas primitivas, mas são originárias: elas contêm, de uma maneira real e visível, a verdade, uma verdade que hoje está mascarada e alienada nas nossas sociedades não primitivas, complexas e civilizadas”.

contudo, como um prolongamento de vida. Como exemplo de práticas ou ritos funerários, Morin (1970/1997) expõe que os mortos musterienses²⁰, por exemplo, incluíam o amontoamento de pedras sobre seus despojos, principalmente sobre o rosto e a cabeça. Eram acompanhados, também, de suas ferramentas e provisões. Morin (1970/1997, p.25) observa que, independentemente da função exercida pelas pedras funerárias (quer seja para proteger o morto de animais ou de impedir que este retorne), o cadáver humano já havia suscitado emoções que foram socializadas em práticas funerárias, onde a conservação do caráter implicaria em um prolongamento de vida. Portanto, para as “sociedades primitivas”, “a morte é, à primeira vista, uma espécie de vida, que prolonga, de um modo ou de outro, a vida individual” (MORIN, 1970/1997, p.26).

Os dois exemplos acima expostos, apesar de contrários em suas finalidades (o primeiro como forma de consolo aos que ficam e o segundo, como crença de prolongamento da vida do que se foi), apresentam a conservação de rituais realizados em torno do fenômeno da morte. Para Morin (1970/1997), o feito que separa o estado de “natureza” para o de homem²¹ estaria acompanhado com o surgimento dos rituais fúnebres, despertando como objeto principal a sepultura e a preocupação do homem perante a morte e para com os mortos.

Neste contexto de rituais que expressam as atitudes que os homens têm perante a morte, podemos trazer para um contexto mais particular os rituais fúnebres realizados pela Igreja Católica Romana a partir dos séculos XI e XII, bem como a presença e importância da música nas Missas de Réquiem. Ao traçar as mudanças das atitudes dos homens diante deste fenômeno, Philippe Ariès (1977/2012) observa, em seu livro *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*, que essas mudanças são extremamente lentas ou estão situadas em períodos longos de imobilidade. Somos conduzidos a analisar, apesar de forma sucinta, mas não superficial, um período um tanto abrangente sobre o desenvolvimento e transformações das

²⁰ Musteriense é um termo que designa uma cultura do período pré-histórico Paleolítico Médio, relacionado ao homem de Neandertal. Recebe este nome de um abrigo rochoso de Moustier, Dordonha, França, onde foi encontrada, em 1860, uma indústria lítica pré-histórica.

²¹ Esta mudança de estado estaria no que Edgar Morin (1970/1997) define como “fronteiras do *no man's land*”, onde o estado de homem se evidencia a partir do domínio da técnica, do artifício, da ferramenta.

Missas de Réquiem na liturgia católico-romana. Para Ariès (1977/2012, p.25), o estudo da morte deve abarcar um longo período e deve observar a dialética entre a proximidade e a originalidade:

Na realidade, um pensamento teológico, um tema artístico ou literário, em suma, tudo o que parece resultar de uma inspiração individualista, só pode encontrar forma e estilo se for ao mesmo tempo muito próximo e um pouco original em relação ao sentimento geral de sua época. Com menor parcela de proximidade não seria nem mesmo pensável pelos autores e nem compreendido, pela elite ou pela massa. Sem a menor parcela de originalidade, passaria despercebida e não transporia o limiar a Arte.

A proximidade nos revela a *vulgata*²², ou seja, o denominador comum da época. Através dela, a inteligibilidade do discurso artístico entre o autor e seu público se daria na aplicabilidade em sua obra de elementos reconhecíveis socialmente e, por assim dizer, convencionalizados.

1.1.1.1 A morte domada e a morte de si mesmo

Ao se debruçar sobre os textos do início da Idade Média, Ariès (1977/2012) observa que as atitudes do homem perante a morte são caracterizadas por um reconhecimento da morte e de sua finalidade familiar e pública. Conhecido como o período da morte domada, apresenta-se como uma morte simples, esperada no leito e era considerada uma cerimônia pública e organizada. Havia uma simplicidade eminente na realização e aceitação dos ritos fúnebres sem a presença de um caráter dramático ou de gestos de emoção excessivos. Os atos do cerimonial fúnebre tradicional eram: (1) lamento da vida – ou sua nostalgia, ocasionada pelas lembranças ou imagens de sua vida; (2) clamar pelo perdão daqueles que rodeiam seu leito; (3) voltar os pensamentos à Deus – esquecimento do mundo, realização de preces aceitando a culpa (gesto dos penitentes), e a *commendatio animae* (recomendação a alma para Deus); (4) absolvição

²² A palavra *vulgata* provém dos termos *vulgata editio*, *vulgata versio* ou *vulgata lectio* (edição, tradução ou leitura comum/de divulgação popular). Estes termos são designações utilizadas para identificar a tradução latina da Bíblia feita por São Jerônimo no século IV direto do hebraico. Esta versão da Bíblia foi consolidada na primeira metade do século XVI e declarada pelo Concílio de Trento, em 1546, como a versão oficial da Igreja Católica. Ao utilizar o termo *vulgata* para referir-se à morte, Ariès estabelece o dizer de uma versão modelo, ou comum, das atitudes do homem europeu ocidental diante da morte de determinada época.

sacramental – único ato eclesiástico em que o padre lia os salmos, o *Libera*, incensava o corpo e o aspergia com água benta; (5) esperar pelo último suspiro.

A partir dos séculos XI e XII, a vulgata da morte adotada pela civilização cristã ocidental²³ não foi interrompida, mas apresentou modificações sutis que culminaram, gradativamente, em um sentido mais dramático e pessoal ao posicionamento familiar e tradicional do homem com a morte. Esta familiaridade tradicional implica uma “concepção coletiva da destinação” (ARIÈS, 1977/2012, p.49), em que se observa o surgimento da preocupação com características próprias de cada indivíduo. O ambiente que circunscrevia o surgimento da consciência da morte de si mesmo viu emergir novas concepções a respeito das representações do Juízo Final. Como Ariès (1977/2012) observa, nos primeiros séculos do cristianismo a escatologia comum era de que os mortos que pertenciam à Igreja, ou seja, que haviam confiado seus corpos aos santos, permaneceriam adormecidos e descansando até o dia do retorno à Jerusalém celeste, ou seja, despertariam no Paraíso. Não havia, portanto, dúvida quanto a destinação da alma: as pessoas que pertenciam à Igreja eram os únicos que venceriam a morte²⁴. A responsabilidade individual não poderia ser observada neste contexto, dado que sua destinação além-morte independe do cômputo de boas e más ações.

Algumas transformações são notáveis durante século XII quanto à destinação do além-morte. Ao observar os tímpanos²⁵ esculpidos em algumas igrejas romanas²⁶, Ariès (1977/2012) nota que, apesar do predomínio da glória do Cristo inspirada na visão do apocalipse, surge uma nova perspectiva: a separação dos justos e dos malditos a partir da avaliação das almas no dia do Juízo. No século XIII, por sua vez, a inspiração apocalíptica e a evocação do grande retorno

²³ Em particular na França, principal localidade estudada por Ariès (1977/2012).

²⁴ Lembramo-nos, com estes dizeres, da passagem bíblica de 1 Coríntios 15, 54-57: “Quando, pois, este ser corruptível tiver revestido a incorruptibilidade e este ser mortal tiver revestido a imortalidade, então cumprir-se-á a palavra da Escritura: *A morte foi absorvida na vitória. Morte, onde está a tua vitória? Morte, onde está o teu aguilhão?* O aguilhão da morte é o pecado e a força do pecado é a Lei. Graças se rendam a Deus, que nos dá a vitória por nosso Senhor Jesus Cristo!” (BÍBLIA, 2002, p.2015, grifo do autor).

²⁵ Na arquitetura, o tímpano é o espaço compreendido entre o dintel ou a viga localizada acima de uma porta e o arco acima dela; é também o espaço triangular entre as molduras de um frontrão.

²⁶ Como, por exemplo, nos tímpanos das cidades de Beaulieu, Conques e Autun, na França.

quase não se pode mais notar, prevalecendo a ideia do juízo, em que Cristo está sentado no trono do juiz ao lado de uma corte de justiça (seus apóstolos), e a avaliação das almas²⁷.

A partir dos séculos XII e XIII, observa-se o início do afastamento da família e amigos que acompanhavam o moribundo em seu leito. Após seu último suspiro, o morto pertence à Igreja, tendo como principais agentes os padres e monges mendicantes, ou ainda personagens laicos com funções religiosas (como de ordens terceiras ou confrades). A vigília, agora uma cerimônia eclesiástica que se inicia em casa, o luto e o cortejo se tornaram cerimônias da Igreja, organizadas e dirigidas por homens ligados à ela. É a morte “clericalizada”. Ariès (1977/2013, p.228) aponta para um aumento na quantidade de missas e serviços prescritos pelos defuntos em seus testamentos nesta época. A morte passa, então, a ser até o século XVIII essencialmente uma ocasião de missas. Assim, a partir do século XII, o foco deixa de ser o ato de cavar a cova e, portanto, o visitante da igreja passa a ser impressionado pela quantidade de missas realizadas ininterruptamente durante a manhã e pela presença do catafalco iluminado nas cerimônias da manhã e nos ofícios da noite.

A nova concepção do destino do homem, que não mais despertaria no Paraíso, mas prestaria contas diante do Cristo no dia do Juízo, pode ser observada também em alguns textos visigóticos²⁸: “Arranca as almas dos repousantes do suplício eterno”; “Que sejam libertos das cadeias do Tártaro”; “Que sejam liberados de todas as dores e sofrimentos do inferno” (ARIÈS, 1977/2013, p.200). Estas imagens terríveis invadem, então, a liturgia dos funerais, sendo a missa fúnebre romana, o Réquiem, o meio mais antigo de confiança para se alcançar a ação de graças. Durante dois séculos (XIII e XIV), houve um ápice no surgimento de missas que não faziam parte do calendário litúrgico, conhecidas como Missas Votivas, entre elas o Réquiem. Este aumento ou proliferação das Missas de Réquiem, além de ter como fontes os testamentos examinados por Ariès, está também relacionado à crença de que o oferecimento de preces às almas, que se encontravam no Purgatório, as levariam à sua glória eterna. Chase (2003, p.1)

²⁷ Estes, por sua vez, tendo como exemplos os tímpanos das catedrais de Paris, Bourges, Bordeaux, Amiens, entre outras.

²⁸ Ariès (1977/2013) observa essas referências ao Juízo Final a partir de NTEKIDA, J. *L'Évocation de l'au-delà dans les prières pour les morts*. Louvain: Nauwelaerts, 1971.

observa que a Missa de Réquiem era celebrada no Dia de Todos os Santos e também poderia ser cantada no dia do enterro, em aniversários anuais sucessivos, assim como no terceiro, sétimo e décimo terceiro dia após a morte.

Apesar de estar envolta de um contexto musical onde a polifonia já encontrava espaço na música litúrgica, a Missa de Réquiem cantada resistiu à incorporação da escrita polifônica até meados do século XV, sendo predominantemente escrita em estilo monofônico e para vozes masculinas²⁹ (ver exemplo 1.1).

The image displays a musical score for the Requiem aeternam in cantochão style. It features a single melodic line on a four-line staff with square neumes. The text is written in a Gothic script below the staff. The score is divided into sections: 'Intr. 6. R' (Introit), 'Ps.' (Psalm), and 'R' (Requiem). The lyrics are: 'Equi-em * aetér- nam dó-na é- is Dómi- ne : et lux perpé-tu- a lú-ce- at é- is. Ps. Te dé-cet hýmnus Dé-us in Sí-on, et tí-bi reddétur vótum in Jerúsa-lem : * exáudi ora-ti- ónem mé-am, ad te ómnis cáro véni-et. Réqui-em.'

Exemplo 1.1 - *Requiem aeternam* em cantochão, Liber Usualis (1961).

A organização da música na Missa de Réquiem em cantochão já se encontrava estabelecida desde o século XII³⁰, contudo, a Sequência *Dies irae*, já em uso na liturgia romana

²⁹ As celebrações de missas durante o ano litúrgico e os ofícios divinos diários praticados no mundo cristão tinham como suporte musical o cantochão. Um canto monofônico, destinado principalmente para vozes masculinas, ficou também conhecido como canto gregoriano após o papado de Gregório I (entre 590-604) que foi o primeiro que começou a reunir esses cantos usados nas igrejas do mundo cristão. Chase (2003) observa que o auge do cantochão se deu entre 750 e 850, sendo depois gradualmente substituído pela escrita polifônica.

³⁰ Enfatizamos, contudo, que até 1570, com o estabelecimento do Missal pelo Papa Pio V, existia uma grande variedade de textos em uso no Próprio da missa. Após o Missal, somente uma organização de textos para todas as Missas para os Mortos foi prescrita, a saber: Introito, *Requiem aeternam* (Descanso Eterno); Gradual, *Requiem aeternam* (Descanso Eterno); Tracto, *Absolve, Domine* (Absolve, Senhor); Sequência, *Dies irae* (Dia de Ira);

desde o século XIII, somente foi incluída na Missa de Réquiem pelo Concílio de Trento a partir da segunda metade do século XVI³¹. A inserção desta sequência nas Missas de Réquiem corrobora com o sentimento da época sobre a morte, haja vista que o texto do *Dies irae* enfatiza o medo do julgamento e da condenação.

1.1.1.2 A morte de si mesmo e as Missas de Réquiem polifônicas

A mais antiga partitura que sobreviveu de uma Missa de Réquiem polifônica, apesar de incompleta, é de Johannes Ockeghem, escrita por volta de 1461, embora uma primeira menção seja atribuída à Guillaume Dufay³². Com um salto de quase quatro décadas, destaca-se a profusão de Réquiens escritos no decorrer do século XVI por compositores como Antoine de Févin, Antoine Brumel, Johannes Prioris, Pierre de la Rue, Jean Richafort, Giovanni da Palestrina. O Réquiem polifônico teve seus expoentes também na Península Ibérica, em compositores como Pedro Escobar³³, Tomás Luis de Victoria, Duarte Lobo, Manuel Cardoso e Juan Vásquez. Concernente às características da textura musical do Réquiem polifônico dos séculos XV e XVI, há uma grande variedade evidenciada pela tendência de justapor a simplicidade da música com passagens de considerável sofisticação contrapontística³⁴.

Tende-se a uma escrita a quatro vozes, já no início do século XVI, em obras de compositores da tradição franco-flamenga, que substituiu a escrita a três vozes dos compositores do ducado da Borgonha, ainda que algumas obras apresentem texturas a cinco ou seis vozes (CHASE, 2003, p.16). Um recurso técnico e estético utilizado pelos compositores desta época é, também, a exploração da tessitura das vozes, muitas vezes escrevendo melodias nos mais graves registros dos baixos³⁵, sendo esta uma forma de representar a morte.

Ofertório, *Domine Jesu Christe* (Senhor Jesus Cristo); Comunhão, *Lux aeterna* (Luz Eterna). Cf. REQUIEM MASS. In: NEW Catholic Encyclopedia, 2003, p.134-6.

³¹ Cf. CHASE, op. cit., p.4-5, "Sequence Hymn".

³² Para um maior detalhamento sobre a Missa de Réquiem escrita por Dufay, Cf. CHASE, op. cit., p.13-4; KARP, et al., 2001; REQUIEM MASS. In: NEW Catholic Encyclopedia, 2003, p.135.

³³ Segundo Robert Stevenson (1960), Pedro de Escobar ou Pedro do Porto são uma e a mesma pessoa (Cf. STEVENSON, 1967, p.167-73).

³⁴ Cf. KARP, et al., 2001.

³⁵ O primeiro compositor a explorar a tessitura mais grave do baixo foi Guillaume Dufay (CHASE, op. cit., p.17).

sua identidade após a morte, seja entre personagens ilustres (como santos e similares), clérigos ou leigos.³⁶

Ao reconhecer a si próprio em sua morte, ou seja, ao descobrir a morte de si mesmo, o homem ocidental rico, poderoso e letrado passou, durante a Idade Média e início do Renascimento, a temer a morte. A incerteza de salvação resultou num aumento da quantidade de missas e serviços requeridos em testamentos. Os Réquiens escritos pelos compositores desta época serviam a pessoas específicas (um clérigo, por Dufay; um rei, por Ockeghem) e, como observa Chase (2003, p.15), “Requiem settings by other composers were also created to serve the wealthy upper classes, and in many cases, royalty”³⁷.

1.1.1.3 A morte de si mesmo nos séculos XVI e XVII e o Réquiem Barroco

Entre os séculos XVI e XVII, uma nova manifestação da morte na iconografia³⁸ resultou em uma ruptura: a morte é “como uma transgressão que arrebatava o homem de sua vida cotidiana, de sua sociedade racional, de seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo, então, em um mundo irracional, violento e cruel” (ARIÈS, 1977/2012, p.67). A morte, que já não avisa sua chegada, é temida e representada pela separação da alma e do corpo. Assim, a ruptura se dá não somente do homem com seu cotidiano, mas também através da ruptura do composto humano.

Neste período (séculos XVI e XVII), torna-se necessário pensar na morte não mais quando ela chega, mas durante toda a vida. Para tanto, surge uma diferença capital entre o sentimento da vida e da morte entre os séculos XVI e XVII e o da baixa Idade Média: as

³⁶ Cf. ARIÈS, 1977/2012, p.64.

³⁷ Até mesmo porque, como observa Ariès (1977/2013, p.275), “uma das grandes diferenças entre os ricos ou menos pobres e os verdadeiros pobres está no fato dos primeiros terem cada vez mais frequentemente túmulos individuais visíveis, marcando a lembrança de seus corpos e os outros nada terem. Os corpos dos pobres (...) serão lançados nas grandes valas comuns, cosidos em serapilheiras”. Sendo assim, o acesso à sepultura estaria mais ou menos relacionado mediante o poder social que o indivíduo possuísse. Contudo, alguns homens caridosos dos séculos XIV ao XVII, organizaram-se em irmandades para oferecer aos menos favorecidos uma sepultura na terra da Igreja.

³⁸ Pode ser observada através da associação da morte ao amor (Tânatos e Eros) tanto na arte como na literatura, que abordavam temas erótico-macabros ou temas mórbidos, sendo testemunhas de certa complacência para com os espetáculos da morte (Cf. ARIÈS, 1977/2012, p.67).

*vaidades*³⁹. Esse sentimento foi difundido não somente nos testamentos, mas também na vida quotidiana, onde as *vaidades* deixam o domínio religioso e secularizam-se, adentrando o espaço doméstico. Estes objetos, que se expressavam através da arte considerada macabra, passam a ser representados pelo belo esqueleto limpo e reluzente, a *morte secca*, e não mais representa a corrupção do corpo. Ariès (1977/2013, p.440) observa que “a morte que se esconde em suas pregas e em suas sombras é, pelo contrário, o porto feliz, fora das águas agitadas e das terras sem tremor”. Surge com isso o desejo de simplificação das coisas relacionadas à morte, expressada inicialmente a partir da crença sobre a fragilidade da vida e da corrupção dos corpos. Este desejo é amplamente afirmado nos testamentos desde o XVI, e culminará, no século XVIII, na indiferença da morte e pelos mortos⁴⁰. Existe uma inclinação de clérigos e nobres a uma morte simples, “com a menor cerimônia”, “sem pompa e com despesa muito pequena”, “simples, com toda a modéstia cristã” (ARIÈS, 1977/2013, p.430-31).

Inclinamo-nos a estabelecer aqui um elo com algumas mudanças vivenciadas no universo musical dos séculos XVI e XVII, e que podem ser constatadas também nas composições fúnebres religiosas desta época. Os compositores da segunda metade do século XVI testemunharam dois grandes marcos: o Concílio de Trento e os experimentos com a monodia da *Camerata Florentina*.

Convocado em 1545 pelo Papa Paulo III, o Concílio de Trento⁴¹ foi um corpo legislativo emergencial para conter a Reforma Protestante do início do século XVI. Apesar da música ter sido um pequeno alvo dentro dos assuntos tratados pelo Concílio, em setembro de 1562 foi promulgado o *Decretum de observandis et evitandis in celebratione Missae, Canon IX*, em que decretava que a música escrita para a Missa não deveria ser um obstáculo para o adorador, mas sim transmitir a ele tranquilidade ao ouvido e ao coração⁴². A partir de então, houve uma

³⁹ Segundo Ariès (1977/2013, p.434, grifo do autor), “os homens do século XV gostavam de se rodear em casa, em seu quarto e nos estúdios, de quadros e objetos que sugeriam a fuga do tempo, as ilusões do mundo e até mesmo o *tedium vitae*. Chamavam-nas as *vaidades* [...]”.

⁴⁰ Cf. ARIÈS, 1977/2013, p.427-30.

⁴¹ Acima citado, onde expusemos que somente a partir do Concílio de Trento que a Sequência *Dies irae* foi incluída na Missa de Réquiem.

⁴² Concluído a partir do seguinte excerto do decreto: “to reach tranquilly into the ears and hearts of those who hear them” (Cf. TARUSKIN, 2010).

recomendação pelo Concílio de que todas as influências seculares fossem eliminadas de qualquer música executada como parte da Missa. Desta forma, a primazia do cantochão foi reafirmada, apesar da escrita polifônica ter sido reconhecida como uma forma de expressão litúrgica se necessariamente fosse uma forma simples de polifonia, prezando a inteligibilidade do texto⁴³.

Durante a década de 1570, um grupo de intelectuais liderados por Giovanni de' Bardi, grupo esse que ficou conhecido como *Camerata Fiorentina*, iniciou discussões sobre literatura, ciência e arte. A música, entre os muitos assuntos discutidos, ocupou um lugar importante, uma vez que as questões sobre a natureza da música grega bem como a fonte de seus poderes emocionais os levaram a observar que “os Gregos conseguiam obter efeitos singulares com a música porque esta consistia numa única melodia, quer cantada a solo, com acompanhamento, quer por um coro” (GROUT; PALISCA, 2007, p.319). Participante do grupo de Bardi, Vincenzo Galilei publicou, em 1581, o *Dialogo dela musica antica e dela moderna* (Diálogo sobre a Música Antiga e Moderna), em que propõe não um retorno à monofonia, mas à monodia: uma única voz acompanhada por um alaúde (alusão à lira de Apolo). Sua tese confrontava, portanto, a teoria e a prática do contraponto vocal (principalmente do madrigal italiano), e fundamentava-se na afirmação de que na relação texto-música, só a partir de uma única linha melódica, com alturas de som e ritmos apropriados, um determinado texto teria sua mensagem emotiva transmitida⁴⁴.

A música sacra do final do século XVI e início do século XVII foi contagiada por tais inovações, quer pelo decreto do Concílio de Trento, quer pelas propostas de Galilei. Surge, ainda neste período, a categorização de dois estilos de escrita: o *stile antico*, ligado a escrita contrapontística com base na prática de Palestrina; e o *stile moderno*. Suas principais diferenças são ressaltadas na seguinte afirmação de Chase (2003, p.90, grifo do autor):

The former is represented by the even-flowing and restrained vocal polyphony of church music, an *a cappella* style with imitative techniques, and the use of *cantus-firmus*, while the latter is represented by the opera, *bel-canto* style of solo singing,

⁴³ Cf. CHASE, 2003, p.40.

⁴⁴ Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p.319.

declamatory choral style, and extended instrumental or keyboard support for the choral forces.

Estes dois estilos de escrita se encontram ilustrados de maneira viva na música da igreja católica romana do fim do século XVII e início do XVIII⁴⁵. Dispondo de características do *stile moderno*, alguns Réquiens chamados *concertantes*, escritos em *stile concertato*, em que são empregados contrastes entre passagens corais e solos, têm como exemplos as Missas de Réquiem escritas por compositores do final do século XVII, como Heinrich Biber, Johann Kerll e Christoph Strauss. Entretanto, o *stile antico* perdurou nas Missas de Réquiem de Claudio Casciolini, Johann Stadlmayr e Giuseppe Pitoni⁴⁶.

Chase (2003) observa o uso da textura coral como forma de um estilo polifônico simplificado, sendo a textura polifônica muitas vezes substituída pelo uso de estruturas acordais e homofônicas. Entre outras características das Missas de Réquiem deste período estão: redução para uma textura musical à quatro vozes, para que se possa obter equilíbrio entre o coro e a orquestra (que passa a ser utilizada com mais frequência); declínio gradual levando a quase extinção do Réquiem em *cantus-firmus*, assim como do Réquiem inspirado melodicamente no cantochão; utilização de introduções (*sinfonias*) e interlúdios (*ritornelli*) instrumentais em vários movimentos do Réquiem; a partir da segunda metade do século XVII, uso de solos vocais, duetos e, ocasionalmente, trios em estilos mais líricos e melódicos (influência da ópera napolitana⁴⁷).

⁴⁵ Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p.375.

⁴⁶ Para uma lista completa de compositores que escreveram Missas de Réquiem entre os séculos XVI e XVII, ver o capítulo “The Baroque Requiem” no livro *Dies Irae: A Guide to Requiem Music* (CHASE, 2003, p.89-182).

⁴⁷ Chase (op. cit, p.98, grifo do autor) aponta para uma notável influência do estilo napolitano nas Missas de Réquiem: “The rapid development and favorable audience response to the Neapolitan opera resulted in the greater use of vocal solos, duets, and trios in the liturgical music of the eighteenth century. The Neapolitan School and its musical language, with its formal structures and *bel-canto* singing style, had a tremendous impact upon the music composed for the requiem setting”.

Introitus H.I.F. Biber

Tutti

Hautbois 1
Hautbois 2
Trombone 1
Trombone 2
Trombone 3
Tromba 1
Tromba 2
Violino 1
Violino 2
Viola 1
Viola 2
Violone
Canto 1
Canto 2
Alto
Tenore
Basso 1
Basso 2
Basso continuo

Tutti

Exemplo 1.3 – Textura homofônica e acompanhamento orquestral no *Introitus* da Missa de Réquiem em Lá maior de Heinrich Biber (1687).

Vimos, portanto, que a vulgata da simplicidade delimitou o espaço não somente no pensamento sobre a morte, como acima exposto. Entre muitas mudanças que ocorreram no contexto da música sacra neste período que abarcou do século XVI ao início do século XVIII, a simplicidade pode ser notada através de um novo estilo de escrita, o *stile moderno*, em que a ênfase da relação texto-música estava no texto e não tanto na densidade da escrita polifônica.

Até agora, intentamos ilustrar a relação entre duas atitudes diante da morte e sua proximidade com a música escrita para celebrar as Missas de Réquiem. Na primeira atitude, a partir do século XII até o início do século XVI, a concepção coletiva da destinação não mais se firma na crença de que a morte seria um período de descanso até o dia da ressurreição. A morte se traduz, portanto, na consciência de sua própria morte (a morte de si mesmo, em que suas ações serão computadas no *liber vitae*) e no temor perante o Juízo Final. Isto resultou em uma ritualização do luto, os testamentos passam a transmitir as vontades últimas do moribundo, aumentando consideravelmente o número de missas prescritas para os serviços funerários religiosos, surgindo também o desejo de identificação nas sepulturas. Vimos na música fúnebre da liturgia católico-romana desta época, por consequência, uma manifestação desta vulgata através da inclusão na Missa de Réquiem da Sequência *Dies irae*, traduzindo o sentimento de temor ao julgamento. O anseio pela identificação, que buscava a fuga do anonimato e a salvação após a morte, despertou no homem ocidental um maior desejo para seus ritos fúnebres: as missas cantadas de corpo presente passam a ser uma nova prática a partir do século XIV, propiciando, assim, um ambiente para a proliferação das Missas de Réquiem polifônicas (dos séculos XV e XVI), escritas, até onde se sabe, em sua maioria para os estratos sociais mais ricos deste período.

A segunda atitude foi assistida a partir de uma nova concepção de vida e de morte, observada a partir dos séculos XVI e início do XVIII. Esta é a nova maneira de se morrer: acredita-se que para se viver bem, deve-se aprender a morrer; e para que se morra bem, é preciso aprender a viver. Desta forma, há um sentimento de simplicidade notado através dos testamentos, em que homens importantes da sociedade (clérigos e nobres) invocam uma morte simples, sem muitas pompas. Observamos, por fim, como no final do século XVI, com o Concílio de Trento e a *Camerata Fiorentina*, esta busca pela simplicidade foi transmitida: abandono (não em sua totalidade) da escrita contrapontística e polifônica do *stile antico* e um aumento da escrita na música fúnebre sacra de texturas acordais e homofônicas, muitas vezes acompanhadas por uma orquestra, buscando a clareza do texto em relação à música.

Período	Atitudes diante da morte	Missas de Réquiem
Início da Idade Média	<i>Morte domada:</i> <ul style="list-style-type: none"> • reconhecimento da morte e de sua finalidade familiar e pública; • morte simples, esperada no leito; • cerimônia pública e organizada. 	
Séculos XI a XII	<i>Morte de si mesmo:</i> <ul style="list-style-type: none"> • concepção coletiva da destinação; • preocupação com a particularidade de cada indivíduo. 	
Séculos XII e XIII	<i>Morte de si mesmo:</i> <ul style="list-style-type: none"> • início do afastamento da família e amigos no leito; • o morto pertence à Igreja; • luto e cortejo se tornam cerimônias da Igreja; • morte “clericalizada”; • aumento de missas e serviços nos testamentos; • nova concepção de destino do homem: ideia do Juízo Final. 	<ul style="list-style-type: none"> • organização da música na Missa de Réquiem em cantochão.
Séculos XIII e XIV	<i>Morte de si mesmo:</i> <ul style="list-style-type: none"> • ápice no surgimento das Missas Votivas, entre elas o Réquiem; • crença da intercessão pela salvação das almas através de preces 	<ul style="list-style-type: none"> • a Missa de Réquiem cantada resiste à escrita polifônica até meados do século XV.
Séculos XV e XVI	<i>Morte de si mesmo:</i> <ul style="list-style-type: none"> • supressão do tempo escatológico entre a morte e o Juízo, esperado, agora, no leito; • expressões das <i>ars moriendi</i> (maneiras de bem morrer); • identificação das sepulturas; • vontade de conservar a identidade pós-morte 	<ul style="list-style-type: none"> • inclusão da Sequência <i>Dies irae</i>, nas Missas de Réquiem cantadas, pelo Concílio de Trento; • Missas de Réquiem polifônicas.
Séculos XVI e XVII	<i>Morte de si mesmo:</i> <ul style="list-style-type: none"> • a morte passa a ser temida, pois não mais avisa sua chegada; • deve-se pensar na morte durante toda a vida; 	<ul style="list-style-type: none"> • Concílio de Trento: recomenda a eliminação de influências seculares; • <i>stile antico</i> x <i>stile moderno</i>; • Missas de Réquiem barrocas:

Período	Atitudes diante da morte	Missas de Réquiem
	<ul style="list-style-type: none"> desejo de simplificação das coisas relacionadas à morte 	<ul style="list-style-type: none"> Réquiens concertantes (passagens corais e solos) uso de texturas homofônicas e acompanhamento instrumental

Tabela 1.1 – Algumas características das atitudes do homem diante da morte e das Missas de Réquiem do início da Idade Média ao século XVII.

1.1.1.4 A *morte do outro* e os Réquiens sinfônicos

No decorrer do século XVIII e início do XIX, o homem ocidental encara um novo sentido de morte: “exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora” (ARIÈS, 1977/2012, p.66), ocupa-se menos com sua própria morte e mais com a *morte do outro*. A ideia de que a morte é uma ruptura com a vida quotidiana passa, agora, a incluir a família. O sentimento familiar era antes reservado ao período pós-morte, sendo assim, a família não se enquadrava na vida quotidiana, intervindo somente quando esta “quotidianidade” era cessada. A partir do século XVIII, este posicionamento muda. Percebe-se uma laicização do testamento no ocidente cristão: desaparecem as cláusulas piedosas, as escolhas de sepultura, as instituições de missas e serviços religiosos. Este desaparecimento se torna um “sinal do consentimento do doente ou do moribundo em eclipsar-se e em incumbir sua família de encarregar-se dele” (ARIÈS, 1977/2012, p.179). O novo relacionamento entre as famílias seria um indício⁴⁸ das transformações do testamento, resultando em uma afeição antes não exaltada e que passou a ser o motivo de dor e sofrimento da separação ocasionada pela morte: “a separação inadmissível, a morte do outro, do amado” (ARIÈS, 1977/2012, p.100).

Outras atitudes diante da morte podem ser notadas neste período (entre os séculos XVIII e XIX). A morte se torna um real motivo de medo e deixou de ser familiar e aceita. Desta forma, a sensibilidade erótica sobre a morte, evidenciada no século XVIII por uma obsessão sobre o corpo do morto, acabou por introduzir nas mentalidades “uma distância que anteriormente não existia entre a morte e a vida quotidiana” (ARIÈS, 1977/2012, p.146). Surge,

⁴⁸ Cf. ARIÈS, 1977/2013, p.631.

portanto, uma mudança importante no fim do século XVIII: “a complacência para com a ideia da morte” (ARIÈS, 1977/2012, p.70). Este fascínio, que perdurou durante o século XIX, embora não tenha permanecido na arte e na literatura romântica e pós-romântica, conduziu a vulgata social da beleza dos mortos somente após estes terem se tornado um real motivo de medo, medos tão profundos que culminaram em representações cada vez mais raras da morte.

Não diferente, a música sacra do século XVIII e início do XIX também sofreu influências do “espírito laico”⁴⁹ e individualista, que foi de certa forma generalizado no século XVIII (como pudemos observar através da laicização dos testamentos), sendo estas traduzidas em uma aproximação da música sacra ao estilo da música profana, principalmente na música teatral: “Mas a tendência dominante consistiu em transferir para a igreja as formas da ópera, com acompanhamento orquestral, árias *da capo* e recitativos acompanhados” (GROUT; PALISCA, 2007, p.506). A música teatral do século XVIII, que teve suas origens no final do século XVII através da escola napolitana, influenciou vários Réquiens, incluindo as obras de Francesco Feo, Francesco Durante, Alessandro Scarlatti e Giovanni Pergolesi, bem como obras do final do século, como de Niccòlo Jommelli e Giovanni Paisiello. O estilo vienense teve maior impulso a partir da segunda metade do século XVIII com as obras de Michael Haydn, Carl Ditters von Dittersdorf, Florian Gassmann, Wolfgang A. Mozart, Ignace Pleyel, Antonio Salieri e Joseph Eybler. As Missas de Réquiem escritas neste período, influenciadas quer pelo estilo napolitano, quer pelo vienense, foram denominadas por Chase (2003, p.183) de Réquiens sinfônicos.

Ao ter como um de seus objetivos servir de entretenimento da elite burguesa em ascensão, a música deste período refletia, através de sua estrutura (prezando tanto a elegância como a beleza formal), seu posicionamento social. Através da patronagem, os compositores escreviam para a Igreja e para a corte, exibindo as características sinfônicas de suas Missas de Réquiem.

Estabelecemos, portanto, três conexões entre as atitudes diante da morte e a música escrita para a liturgia fúnebre católico-romana, mais especificamente as Missas de Réquiem: (1) entre os séculos XII e XVI, a evidência do querer uma sepultura própria e identificada, bem

⁴⁹ Cf. GROUT; PALISCA, 2007, p.505.

como um sentimento de temor diante do Juízo final, podem ser traduzidos a partir da inserção da Sequência *Dies irae* após o Concílio de Trento, assim como o aumento de composições de Missas de Réquiem destinadas aos estratos mais altos da sociedade (santos, clérigos e realeza); (2) entre o final do século XVI e durante o XVII, o apelo a uma morte simples constatado nos testamentos, em que nos inclinamos a estabelecer uma relação com uma maior simplicidade através do *stile moderno*, dissipando, mas não excluindo, a prática da polifonia ao estilo de Palestrina; e (3) o espírito de laicização tanto nos testamentos, quanto na música sacra do século XVIII e início do XIX.

1.2 AS MORTES REAIS EM PORTUGAL E NO BRASIL COLÔNIA NOS SETECENTOS E OITOCENTOS

Se a música sacra do século XVIII vê-se ser atravessada pelas características da música teatral, as cerimônias fúnebres setecentistas observam um fenômeno triunfante, o qual pode ser chamado como o período em que morte dos Grandes se quer teatral, grandiloquente e simbólica. O “teatro da morte” (*Le Théâtre de la Mort*), como Franck Lafage (2012) se refere ao espetáculo da morte dos grandes monarcas da Europa do século XVI ao XVIII, evidencia-se como representação do poder monárquico, utilizando o ritual fúnebre extremamente simbólico e representacional como afirmação da soberania real através de encenações coletivas.

Em Portugal, entre os séculos XVII e XVIII, observa-se o aumento vertiginoso e feérico das pompas fúnebres reais e dos ritos de passagem. Estes passam a englobar atitudes, símbolos religiosos e profanos, cortejos e cerimônias que estabeleciam dois tipos de preparação: a primeira, com relação ao morto e à sua incorporação ao mundo pós-morte; a segunda, como forma de consolo e aquietação dos parentes e amigos enlutados que neste mundo permaneciam⁵⁰. José Manuel Tedim (2008, p.974) observa que, apesar de sentir-se desde meados do século XVII e durante todo o século XVIII uma atitude de simplicidade perante as coisas da morte, “atribuiu-se, no entanto, a maior importância às cerimônias fúnebres, que ao

⁵⁰ Cf. LOURENÇO, 2003, p.579.

homenagear o monarca defunto se elevava a Monarquia. Para isso tiveram um papel importante os cenários montados nos espaços religiosos onde iriam decorrer com pompa e aparato grandiosas exéquias fúnebres”.

Nesta mentalidade, que se encontra dentro do universo representacional barroco, a morte dos Grandes seguia protocolos para uma encenação meticulosa do desfile fúnebre que deveria servir, também, às aspirações pedagógicas e pastorais da Igreja. Era, portanto, “o figurino obrigatório de um modelo” que se via enquanto “manifestação póstuma de vaidade e prestígio” (ARAÚJO, 1995, Capítulo IV, p.40) para recapitular a distinção social através da exibição dos rígidos códigos de etiqueta. Para Araújo (1995), a exemplaridade do espetáculo fúnebre, ou seja, de seu culto aos mortos, fez com que a nobreza aumentasse seu patrimônio simbólico ao realçar o *ethos* de uma sociedade de corte.

Por ser um espetáculo fúnebre do poder monárquico e eclesiástico, um grande investimento era despendido para a preparação de um programa iconográfico coerente e preciso, que abrangia desde representações gráficas a esculturas e pinturas. Estas representações revestiam a fachada, a nave ou naves e o cruzeiro da igreja (local onde o catafalco, estrutura efêmera⁵¹ principal, localizava-se). Destacam-se os vastos panos negros, caveiras e crânios, tarjas e esculturas que ficavam expostos em portais, janelas, frisos e paredes. Tudo para exaltar a figura e a qualidade do defunto homenageado. A exibição não se restringia somente ao cenário exposto à cidade (a fachada da Igreja). Esta se estendia para dentro da igreja, ornamentada com “panos, medalhas, medalhões, tarjas com pinturas, pedestais com esculturas, ampulhetas, caveiras e crânios com tíbias cruzadas, esqueletos, hieróglifos, etc.”, contribuindo, assim, para completar o “ambiente teatral necessário ao espetáculo fúnebre” (TEDIM, 2008, p.974). O caráter pedagógico que revestia os cortejos fúnebres monárquicos, também observado por Tedim, podia ser percebido a partir da repetição de imagens que valorizavam as virtudes do monarca

⁵¹ A *arte efêmera*, como entende Gomes Neto (2015), é “uma série de manifestações artísticas cuja brevidade de uso preside à sua construção”. Essas construções de dimensões variadas, que vão desde objetos decorativos a arcos do triunfo, pontos ou palcos, surgiram na Europa. Em Portugal, atingiram seu apogeu no reinado de D. João V, onde tanto a cidade quanto o espaço da festa se tornam fundamentais para a afirmação e encenação do poder real. Assim, é neste local em que se encontra a arte efêmera, “parte da materialização da ideologia real, forma de, na efemeridade, perpetuar a imagem e o poder régio”.

defunto, haja vista que estas alertavam o povo, participantes e passantes, “para a realidade que a vida terrena não passa duma estância frágil e precária, onde se devia preparar a chegada da morte e a partida para a vida eterna” (TEDIM, 2008, p.974).

Dentre as pompas fúnebres reais portuguesas do século XVIII, a mais expoente ocorreu para a ocasião da morte de D. João V, em 1750, onde a retórica da morte barroca atingiu o seu ponto culminante⁵². É importante ressaltar que na América colonial portuguesa, quando um monarca da Metrópole morria, organizavam-se suntuosas exéquias⁵³. Dessa forma, há uma transferência do modelo das pompas fúnebres que ocorriam na Metrópole sendo, assim, reproduzido na Colônia, respeitando as circunstâncias e recursos financeiros locais. Reis (1991) afirma que dentre todas as mortes celebradas na América colonial portuguesa, talvez nenhuma tenha alcançado tamanha grandiosidade quanto a de D. João V. O autor relata que na Bahia vários símbolos do espetáculo fúnebre foram expostos e executados, como: o bater dos sinos por três dias em todas as igrejas; uma armação em veludo negro, agalado e franjado de ouro, levantada na Sé; um retrato do monarca iluminado por quinhentas velas, dezesseis archotes e 32 tocheiros. Com relação à música, Reis (1991, p.163) afirma que esta “contou com um coro de 180 sacerdotes”. Ainda, como reflexo daquela morte, em outras igrejas paroquiais apresentavam túmulos magníficos, música excelente e panegíricos elegantes.

De Paula (2006) analisa a publicação de um ofício pela Câmara de Vila Rica sobre as exéquias de D. João V realizadas em 1750 em Minas Gerais. Ao divulgar a morte do monarca, o ofício continha instruções para a realização do ritual fúnebre e punições para quem não as seguisse. Todo esse aparato iconográfico, juntamente com as rígidas regras de etiqueta (como vestir-se de luto por seis meses sob pena a ser paga em ouro e mais alguns dias na prisão), corroboram com a formação de uma memória coletiva sobre as virtudes e bons atos do soberano. Além de uma memória visual, poderíamos dizer que a memória sonora nestes grandes espetáculos fúnebres era prezada pela “música excelente”, envolvendo não só os coros, música instrumental, ou Missas de Réquiem cantadas, mas também símbolos sonoros como o bater dos sinos e os tiros de artilharia. Em Ouro Preto, por exemplo, o músico Francisco

⁵² Cf. ARAÚJO apud SOBRAL, 2015, p.1.

⁵³ Cf. REIS, 1991, p.163.

Mexias⁵⁴ foi contratado para as exéquias de D. João V: “Acordarão que para o mesmo acto do funeral assim [de D. João V] ajustasse o dito Procurador quatro coros de muzica com Francisco Mexia dando este todas as vozes e instrumentos que forem necessarios para a dita função.” (FUNERAES, p.363).

As exéquias realizadas para as rainhas de Portugal não ficavam atrás na questão da morte “espetacular” barroca e seus inúmeros aparatos e símbolos fúnebres. Lourenço (2003) enuncia alguns traços comuns do cerimonial fúnebre das Rainhas, visando fixar os códigos, símbolos e regras de inspiração cortesã na temporalidade Barroca (entre 1640 a 1754). Descreveremos, de maneira sucinta, tais códigos e símbolos que compreendem as atitudes em torno da morte das rainhas-consortes de Portugal⁵⁵ em quatro pontos: (1) da doença à morte; (2) o tratamento do corpo e os preparativos para as exéquias da Rainha; (3) encenação pública das exéquias da Rainha; (4) o luto.

Quando uma rainha era acometida por uma doença, especialmente as graves ou premonitórias da morte, havia uma adesão piedosa de seus súditos que demonstravam sua preocupação para com a saúde da rainha através de orações e preces públicas ou privadas. Atos litúrgicos também eram realizados, tendo participação popular em Lisboa, quer pela saúde da consorte, ou por sua alma, após seu falecimento. Lourenço (2003, p.581) observa que a deslocção da dor do foro íntimo e privado para a esfera do público “passava a ser um outro momento de exaltação da realeza” através da “tristeza e penitência colectiva”.

Outro apontamento feito por Lourenço é sobre os testamentos. Quando elaborados, deveriam ser abertos e lidos, no dia da morte da rainha, para os principais membros da Casa privada. O testamento representava o documento de transição entre a vida e a morte e era importante para a prática do *bem morrer*⁵⁶:

⁵⁴ De Paula (2006) aponta que este pode ser o mesmo Francisco Messias citado por Luiz Mott em seu estudo sobre a vida devassa do Clero em Minas Gerais. Este músico seria um rabequista de Vila Rica que foi condenado por sodomia pela Inquisição.

⁵⁵ Neste trabalho, Lourenço (2003) não propõe um estudo específico da morte e exéquias de cada uma das rainhas-consortes, ao contrário, busca apresentar uma síntese das atitudes observadas em seu trabalho de doutoramento.

⁵⁶ Cf. ARAÚJO, 1995. Ana Cristina Araújo (1995) realiza um amplo estudo sobre os livros e manuais de boa morte na literatura portuguesa.

Em vida preparava-se a boa morte, a morte cristã, a morte santa. E a redacção do testamento constituía um dos últimos actos desse *artes moriendi*, que interligando ainda o doente à família terrena e aos bens materiais, projectava-o já para uma outra dimensão escatológica: a salvação da alma. (LOURENÇO, 2003, p.582, grifo do autor)

O corpo da rainha deveria ser tratado com o mesmo respeito e solenidade de quando ainda estava viva. A preparação para a “separação existencial”, desde o cerrar dos olhos às exéquias, deixando o mundo dos vivos para “descansar” no panteão espiritual da Igreja ao lado de santos, santas e intercessores espirituais, ocorre de forma extensamente simbólica. O limpar dos olhos com óleos sagrados, o amortilhar o corpo da rainha com o hábito de uma ordem mendicante, marcam um novo início: uma vida despojada de bens materiais e imersa nos símbolos religiosos. Cabe ressaltar a importância simbólica do “corpo” da rainha: o físico e corruptível, o qual será enterrado; e o representado, simbolizando a realeza e a continuidade da dinastia e da imortalidade da monarquia⁵⁷. Partia-se, então, para o transporte do corpo à casa ou capela Real, última etapa desta fase preparatória para as exéquias, onde o féretro real era vigiado e cuidado por sua elite governativa⁵⁸.

A responsabilidade da celebração das exéquias reais normalmente era atribuída ao esposo ou aos filhos, principais representantes do poder político, iniciando-se a homenagem ao corpo representado, “*símbolo «imortal» da monarquia brigantina*” (LOURENÇO, 2003, p.585, grifo do autor). O desfile fúnebre tinha grande poder simbólico na celebração do poder do morto, demonstrando, ainda, um último exercício de fidelidade e obediência. A presença dos Grandes e dos oficiais da Casa Real conferiam ao desfile um carácter de cerimônia de Estado, representando o poder e grandeza da dinastia brigantina. Seus participantes expunham seus signos nobiliárquicos. Era um grande desfile de demonstração de poder e *status* homenageando a rainha morta. Ao clero ficavam as funções, tanto no cortejo fúnebre quanto no hospedar do corpo da rainha, de intercessão junto ao divino, ostentando, também, as insígnias do culto religioso (que compreendiam cruzes, velas e círios), ou proferindo responsos, missas e orações⁵⁹.

⁵⁷ Cf. LOURENÇO, 2003, p.583.

⁵⁸ Que inclui o mordomo-mor, o estribeiro-mor, vedores e a camareira-mor (Idem, p.584).

⁵⁹ Cf. LOURENÇO, op. cit., p.586-7.

A primeira manifestação de luto após a morte da rainha era o rebate dos sinos, seguido pelo luto da Casa Real e dos principais órgãos da administração central. Lourenço (2003, p.587, grifo do autor) expõe o que se sucedeu à morte de D. Maria Ana de Áustria:

Após a morte de D. Maria Ana de Áustria, não só o Paço se enlutou, como D. José ordenou que se praticasse o *luto geral* entre todos os seus vassallos, de acordo com a Pragmática de 1749. Para além disso, deveriam os tribunais fechar as suas portas durante oito dias e cobrir-se de preto os ministros e respectivos familiares.

Realce importante sucedia-se aos sentimentos e práticas religiosas, uma vez que este período de luto se dava em um tempo de “contrição, de penitência, de exaltação do divino”. Para tanto, as principais promotoras das exéquias, elegias e orações fúnebres eram instituições religiosas: as irmandades, confrarias, conventos e igrejas. As práticas de luto privado, visíveis aos moradores da Casa Real e à corte, deveriam ser estendidos a todos os súditos do reino. O rebate dos sinos era, portanto, o primeiro anúncio público da morte da rainha. Outros sons se seguiam na realização das exéquias, tanto nas igrejas e campanários em Lisboa, como em outras cidades do reino: o som litúrgico e anunciador da dor e contrição das elites políticas e eclesiásticas; a encenação do pranto coletivo com a materialização sonora da dor⁶⁰.

Junto à arquitetura efêmera que decorava o grande espetáculo litúrgico das exéquias da rainha - incluindo catafalcos e mausoléus “vestidos” de luto, demonstrações de poder, e aparatos iconográficos para a memória imortal da rainha – e que constituía a associação do “macabro ao triunfo da morte”, ressaltam-se os aparatos de luz e som. Na questão do *som*, destacam-se a presença de músicos portugueses e estrangeiros para a execução de missas cantadas em intercessão à alma da falecida. A luz, juntamente com o som, enfatizava “a magnificência da rainha defunta, evocava a iluminação «eterna dos justos» e a paz na terra aos vivos” (LOURENÇO, 2003, p.590).

⁶⁰ Cf. LOURENÇO, op. cit., p.588-9.

1.2.1 As Exéquias da Rainha D. Maria I

A Morte, este momento fatal e decisivo, em que DEOS parece mostrar-se em toda extensão de sua grandeza, e o homem em toda extensão de sua miséria: a morte, em cujo tribunal treme o filósofo, e treme o menino; e o heroe, e o insecto estão no mesmo paralelo: a morte, que com hum pé inexoravel calca as cupulas doiradas, e os tectos de feno, e mistura confusamente as cinzas dos Reis, e dos Vassallos, como o tufão do vento rijo faz girar em turbilhão as folhas sêcas dos bosques: a morte, meus Senhores, acaba tambem de ostentar os seus poderes sobre huma vida precioza, e por todos os titulos benemerita de immortal. Ai! assas tinha ella vivido para nossa consolação em hum seculo tão tempestuozo. O Ceo attento mais ás suas virtudes, que aos nossos merecimentos dilatou por algum tempo os seus preciozos dias: foi muito para o que merecíamos, foi pouco para o que dezejavamos. (SÃO CARLOS, 1816, p.3)

Com essas palavras, o Frei Francisco de São Carlos inicia sua oração fúnebre, recitada na Igreja da Cruz da corte do Rio de Janeiro, para a ocasião das exéquias de D. Maria I, em 1816. Após oito anos da chegada da Família Real na capital da colônia, falecia a Rainha de Portugal no dia 20 de março de 1816. A despeito dos vários títulos pelos quais ficou conhecida d'aquém ou d'além mar⁶¹, a morte de D. Maria I foi sentida e representada em todo o reino de Portugal. Pela primeira vez, presenciava-se a morte de uma monarca em terras coloniais. À Rainha, de corpo presente, seriam despendidos todos os rígidos tratos e pompas fúnebres, desde o tratamento de seu corpo físico, do enlutamento da Casa Real e da população, às cerimônias litúrgicas iniciadas no dia de sua morte.

Logo após a divulgação desta “infausta notícia”, como descrito no jornal *Gazeta do Rio de Janeiro*, do dia 23 de março de 1816, as Secretarias e os Tribunais foram fechados e as demonstrações de luto se iniciaram, sendo marcadas pelos disparos das fortalezas e navios do porto de dez em dez minutos e pelas bandeiras a meio mastro. Das edições subsequentes duas se fazem relevantes quanto ao seu conteúdo a respeito das *sonoridades* das honras fúnebres e das exéquias. Após a cerimônia do beija-mão⁶², o embalsamento do corpo real, o traslado do

⁶¹ Cf. PAULA, 2006, p.79-80. Os títulos atribuídos à D. Maria I, enquanto Rainha de Portugal, foram: *a Piedosa, a Viradeira e a Louca*.

⁶² A cerimônia de corte do beija-mão foi uma função medieval revivida pelos Bragança. Como uma antiga representação pública, na qual o monarca ficava em contato direto com seus vassalos, possuía ampla significação simbólica: “o cerimonial reforçava a autoridade paternal do soberano protetor da nação, bem como o respeito à monarquia, confirmado pela postura altamente reverencial diante dos reis, e pelo fascínio que exercia sobre o povo em geral” (A CASA REAL, internet).

féretro real assistido por sua elite governativa⁶³ e do ofício sucessivo dos clérigos da Capela Real, descrevem-se o início das cerimônias religiosas, destacando-se a primazia dos responsórios cantados pelos “melhores Musicos da Real Capella”:

A's 11 horas da manhã entrou o Excellentissimo e Revendissimo Bispo Capellão Mór, paramentado, e acompanhado do seu Cabido; e tendo feito na passagem do Tumulo as reverencias do costume, se dirigio ao seu Solio; e começou então o Coro e Officio de Defuntos, sendo os Responsorios cantados pelos melhores Musicos da Real Capella.⁶⁴

Marques (2008) ressalta que a morte da Rainha D. Maria I parece ter sido responsável pela aceleração na contratação de músicos para a Real Capela, ainda que várias contratações já estivessem em curso desde outubro do ano anterior, como forma de uma preparação antecipada às suas exéquias. Há, ainda, uma imagem criada em torno da vinda da Família Real para a colônia, trazendo consigo, nos anos subsequentes, um “grupo formidável de artistas” que estariam à disposição de Marcos Portugal. Elevado ao estatuto de “Mestre, e *Compozitor da Sua Real Câmara, permitindo-lhe uzar da Farda que compete aos Mestres de Suas Altezas Reaes*” (MARQUES, 2008, p.61, grifo do autor) pelo, até o momento, Príncipe Regente D. João VI, em 1807, Marcos Portugal viria se juntar à Corte no Rio de Janeiro em 1811. Entretanto, a partir dos dados apresentados por Marques (2008), observa-se que o processo de formação do coro e da orquestra ativos na Capela Real do Rio de Janeiro, entre 1808 e 1821, não decorreu da vinda de Marcos Portugal para a nova capital do reino. O autor considera, para tanto, quatro fases que compreendem este processo:

Entre 1808 e 1812: cantores e instrumentistas começaram a ser contratados ou instados a servirem a Corte no Brasil, chegando regularmente de Portugal (em especial a partir de 1809) para se juntarem aos músicos brasileiros que já pertenciam à Sé do Rio de Janeiro quando a Corte portuguesa chegou em Março de 1808;
Entre 1813 e 31 de Março de 1816: a contratação de novos músicos caiu drasticamente;

⁶³ De acordo com o descrito pela *Gazeta do Rio de Janeiro*, o Corpo da Rainha foi “assistido pelos Excellentissimos Mordomo Mór e Estribeiro Mór, por duas excellentissimas Damas do Paço, dois Moços da Camara, e Porteiros da Camara de cavallo do numero”.

⁶⁴ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 27 de março de 1816. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/749664/3988>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

Entre 1 de Abril de 1816 e finais de 1817: Fortunato Mazziotti foi nomeado segundo mestre de capela, e um número significativo de *castrati* e instrumentistas juntaram-se à Capela Real, Real Câmara e Reais Cavalariças;

Entre 1818 e 1821: muitos poucos músicos foram contratados. (MARQUES, 2008, p.73, grifo do autor)

A encenação do Poder Real no “teatro da morte” dos Grandes não somente tinha como aparatos fúnebres os panos pretos que revestiam a Igreja, o catafalco, as velas, a procissão fúnebre. Esta encontrava, na música, uma importante relação de demonstração de poder e contavam com seu poder persuasivo e expressivo, capaz de fazer surgir emoções íntimas em seus ouvintes, para a catarse coletiva e exaltação litúrgica diante da glória, esplendor, riqueza e poder da Família Real.

Para as exéquias da Rainha, compôs especialmente Marcos Portugal, ordenado por D. João VI, uma Missa de Réquiem a qual também dirigiu a execução. Sobre a música para as exéquias, segue-se o relato da *Gazeta do Rio de Janeiro*:

A's 7 horas e meia [22 de abril] começou o Officio solemne, sendo presidido pelo Ex.^{mo} Bispo Capellão Mór, e acompanhado de excellente Musica, composta e dirigida pelo insigne *Marcos Antonio Portugal*, a que concorreu immenso povo, e que durou até o fim do referido dia. / No seguinte ás 10 e meia entrou o Ex.^{mo} Bispo Capellão acompanhado do seu Cabido, e feitas as venias a Eça, se dirigio para a Capella Mór, onde celebrou Pontificalmente o Sacrosanto Sacrificio da Missa, sendo assistente o Ill.^{mo} Monsenhor Deão, e sendo a Musica da dita inteiramente nova, e da composição do mencionado Mestre, que pareceu exceder-se nesta obra prima.⁶⁵

A celebração das pompas fúnebres em outros locais do reino, quer em Portugal ou no Brasil, também são marcadas pela presença da música como um de seus importantes aparatos simbólicos. Na celebração das exéquias com “a mais crescida pompa”, na Vila de São José do Rio das Mortes, atual Tiradentes, em Minas Gerais, executou-se a obra do compositor Manoel Dias de Oliveira:

A horas competentes, depois de quebrados os Escudos, principiou o Officio com assistencia do Senado, este Acto se fez mais pompozo pela armoniosa musica a quatro córos, composta pelo raro engenho do Capitão *Manoel Dias de Oliveira*. [...] Seguirão-

⁶⁵ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 27 de abril de 1816. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/749664/4024>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

se depois a Encomendação do Tumulo com quatro Dignidades, e nesta Acção os dois Regimentos de Infantaria e Cavalaria estacionados no grande adro da Matriz, com todo o instrumental, derão as salvas do costume.⁶⁶

Em Vitória, os responsórios cantados do Ofício de Defuntos contaram com os “melhores Musicos desta Villa”⁶⁷. Em São Paulo, na Catedral da Sé, executaram-se obras de André da Silva Gomes: “A Muzica armoniosa do Officio, e da Missa Pontifical, a dois coros, composição do insigne André da Silva Gomes, Tenente Coronel de Milicias, e Professor de Lingua Latina desta Cidade, concorreu a solemnizar estas Exequias”⁶⁸. Destaca-se a execução dos responsórios do compositor David Perez, ouvidas na Igreja dos Terceiros de São Francisco de Paula, no Rio de Janeiro, conduzidas pelo compositor Fortunato Mazzotti:

No dia 17 [de abril] começaram a dobrar os sinos, e ás 7 horas da noite começou o Officio, presidido pelo Monsenhor Decano; sendo os Responsorios do celebre David Peres, cantados pelos Musicos da Real Camara e Capella, regidos por Fortunato Mazziotti Compositor de S. M.⁶⁹

Observamos, com estes relatos, que o aparato litúrgico é amplamente exaltado junto com música que este acompanha em torno da morte. Sobre este posicionamento, observamos que, já em finais de 1787, a narrativa de William Beckford (1957 apud ARAÚJO, 1995, Capítulo IV, p.35) sobre a comemoração anual dos antepassados da casa real portuguesa esclarece-nos o papel que a música litúrgica, especialmente as que se destinam ao discurso fúnebre, aflora em seus ouvintes:

Fui aos Mártires ouvir as famosas matinas de Perez e a missa de defuntos de Jommelli executada por todos os principais músicos da Capela Real, para repouso das almas de seus antepassados. Tão majestosa e comovedora música foi coisa que eu nunca ouvi e que talvez nunca mais ouça, porque a chama do entusiasmo religioso está a apagar-se

⁶⁶ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 12 de junho de 1816. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/749664/4081>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

⁶⁷ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 1º de junho de 1816. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/749664/4069>>. Acesso em: 03 fev. 2016.

⁶⁸ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 07 de agosto de 1816. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/749664/4146>>. Acesso em: 12 abr. 2016.

⁶⁹ *Gazeta do Rio de Janeiro*, 24 de julho de 1816. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/749664/4131>>. Acesso em 03 fev. 2016.

em quase toda a Europa e ameaça extinguir-se totalmente dentro de poucos anos. Como ainda arde em Lisboa, consegue produzir, em nossos dias, a mais impressionante expressão musical. [...] Mas nem só a música, até o sério porte dos executantes e dos sacerdotes que oficiavam, bem como, de toda a congregação, era de molde a transmitir um solene e religioso terror do mundo de além-campa. A esplêndida decoração da igreja fora substituída por paramentos de luto, as tribunas estavam forradas de preto e um véu oiro e púrpura cobria o altar-mor. No meio do coro um catafalco rodeado de velas em altos castiçais. De cada lado, em pé, uma fila de sacerdotes. Durante alguns minutos reinou um tremendo silêncio e depois o solene ofício de finados. Os cantores empalideciam quando cantavam o *Timor mortis me conturbat*.

Depois do *Requiem*, a missa solene de Jommelli em comemoração de defuntos, que principia com um movimento imitativo do dobrar dos sinos, fecha com o *Libera me, Domine, de morte aeternai*, que me fez estremecer

A ambientação lúgubre e funesta dos grandes espetáculos fúnebres é potencializada com a sobreposição de imagens e sons, do poder monárquico e religioso. A música especialmente escrita para estes espetáculos, símbolos do poder Real, transportava ao ouvinte, como pode ser observado no relato acima, não só a grandiosidade e glória de seus monarcas, mas também o “solene e religioso terror do mundo do além-campa”, o estremecer ocasionado por certas passagens musicais, no caso, da obra de Jommelli.

Por certo, a função “pedagógica” deste teatro relembrava aos vassalos da monarquia a superioridade das figuras reais, imortalizando-as com a repetição de suas imagens, e intimidava-os com suas alusões religiosas à salvação da alma e ao dia do Julgamento Final. Como bem ressalta Reis (1991, p.165) sobre as pompas fúnebres reais da Rainha D. Maria I realizadas na Bahia, “o funeral real intimidava, fazia ainda menor o comum mortal e imortalizava a monarquia aos olhos dos súditos coloniais”.

Por fim, a Missa de Réquiem cantada era, por sua vez, o clímax das exéquias reais: comunicava o temor e o medo diante da morte e do dia do Juízo Final. Entretanto, como mostramos em alguns momentos das análises da Missa de Réquiem de Marcos Portugal, no Capítulo 3, os Réquiens também podem, em contraposição ao sentimento de temor e medo, exaltar a esperança de salvação e descanso eterno no seio de Abraão.

PARTE II
A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS

2 A TEORIA DAS TÓPICAS MUSICAIS

Assunto tratado no meio acadêmico musical internacional desde a década de 1980, a teoria das tópicas musicais abarca estudos expressivos, estilísticos, gestuais, retóricos, semióticos, entre outros. Como um de seus objetivos, os estudos sobre a teoria das tópicas levam seus pesquisadores a debruçarem-se sobre a questão da comunicabilidade da música setecentista e como as tópicas musicais seriam consideradas elementos comunicativos. Dessa forma, pretendemos, em um primeiro momento, observar como se dava este processo comunicacional entre compositores e ouvintes do século XVIII.

Com o intuito de observar as diversas transformações que o conceito de “tópica” sofreu no decorrer de seu desdobramento teórico e conceitual, procuramos, na segunda parte deste capítulo, debruçarmo-nos sobre alguns autores já consagrados no estudo das tópicas musicais. Quais são seus posicionamentos diante de tal teoria, como a definem, como a desenvolvem, isto é o que procuramos elucidar partindo de nossa interpretação enquanto leitores deste assunto e também de análises realizadas por outros autores, como apresentado no artigo de Nicholas McKay, *On Topics Today* (2012), e também na introdução do livro *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014), editado por Danuta Mirka.

A terceira parte deste capítulo seguirá com a apresentação um pouco mais detalhada (uma vez que o assunto será introduzido na segunda parte deste capítulo) sobre o estudo da tropificação e dos gêneros expressivos de Hatten. Este desenvolvimento sobre um tema mais restrito da teoria tópica se faz necessário para construir alguns argumentos que serão apresentados na Parte III – Significações Tópicas em uma Missa de Réquiem, onde analisamos a ocorrência de algumas tópicas específicas na Missa de Réquiem de Marcos Portugal. Segundo Machado Neto (2012), ao analisar a seção do Introito desta missa, a utilização de processos de “tropificação” seria uma das respostas para as diversas particularidades encontradas nesta obra (entre elas a escolha de um modo maior e utilização de figurações não típicas, ou modificadas).

A última parte deste capítulo se debruça em um estudo realizado por Rui Magno Pinto (2010) sobre a presença de termos equivalentes ao conceito de tópica musical em tratados e dicionários musicais portugueses. O objetivo deste capítulo é, portanto, apresentar: (1) um

respaldo teórico para as análises que serão apresentadas no Capítulo 3; e (2) demonstrar possíveis termos na tratadística e lexicografia portuguesa que poderiam ser equivalentes ao conceito dos *topoi*.

2.1 COMUNICAÇÃO MUSICAL NO SÉCULO XVIII: UMA PERSPECTIVA A PARTIR DAS TÓPICAS MUSICAIS

“Communication”, afirma Leonard B. Meyer (1956, p.40), “takes place only where the gesture made has the same meaning for the individual who makes it that it has for the individual who responds to it”. Considerado o primeiro autor do século XX a conceber a música como comunicação⁷⁰, Meyer se torna, portanto, nosso ponto de partida para compreendermos algumas das formas em que a comunicação musical se realiza. Neste caso, o olhar do autor não parte simplesmente do presente para o passado, do agora para o antes, concretizando uma visão distanciada de seu objeto, mas busca a aproximação e, talvez, uma universalização deste processo que se estabelece entre compositor e ouvinte.

O exemplo que levou Meyer a concluir que a comunicação só ocorre quando determinado gesto, comunicado e recebido por pessoas diferentes, tiver um semelhante significado para ambos, diz respeito a piscadas de olhos entre duas pessoas. Imaginemos dois indivíduos, A e B. O primeiro, o indivíduo A, ao observar o indivíduo B piscar, interpreta tal gesto como sendo amigável e, portanto, este gesto passa a ser significável para A. Contudo, se supuséssemos que a piscadela que o indivíduo B deu foi decorrente de um tique nervoso, ou de um gesto não intencional, uma comunicação entre os indivíduos A e B não teria ocorrido, pois para o indivíduo B o gesto de piscar nada significou. Dessa forma, para que a comunicação de fato ocorra entre as duas partes do processo comunicativo é pressuposto que os gestos, palavras, ritmos, melodias, sejam significativas para ambas as partes (o que comunica e o que recebe a mensagem).

⁷⁰ Cf. MIRKA, 2008, p.6.

A internalização de gestos, como define Meyer, é a responsável por permitir que o artista criativo, o compositor, comunique aos seus ouvintes. A propósito desta internalização de gestos, a mesma somente se torna possível uma vez que “the composer is also a listener” e é capaz, portanto, “to control his inspiration with reference to the listener” (MEYER, 1956, p.41). Dessa forma, porque o compositor é capaz, enquanto ouvinte, de compreender o que um gesto cadencial significará em determinada obra para outro ouvinte, espera-se que ele “controle”, ou melhor, “guie” o ouvinte segundo a suposta resposta que ele, o compositor, tem de tal gesto. Não somente o compositor se coloca no lugar do outro, mas também o intérprete. Para Leopold Mozart (apud MEYER, p.41), o intérprete “must play everything in such a way that he will himself be moved by it”.

O local em que o ouvinte se encontra no processo musical independe se ele de fato assume o papel ou significa a obra da forma como o compositor previu. Meyer (1956, p.41) assim escreve sobre o papel do ouvinte:

But though the listener participates in the musical process, assuming the role which the composer envisaged for him, and though he must, in some sense, create his own experience, yet he need not take the attitude of the composer in order to do so. He need not ask: How will someone else respond to this stimulus? Nor is he obliged to objectify his own responses, to ask, How am I responding? Unlike the composer, the listener may and frequently does “lose himself in the music”; and, in following and responding to the sound gestures made by the composer, the listener may become oblivious of his own ego, which has literally become one with that of the music.

Um certo ar de “liberdade” circunscreve, portanto, o ouvinte, uma vez que dentre todos os agentes do processo musical ele pode ser considerado como aquele que recebe a ação, seja do compositor, seja do intérprete, mas que também exerce a ação de ouvir; enquanto o compositor e o intérprete são considerados aqueles que “se colocam no lugar do outro”. Entretanto, Meyer salienta, também, a existência de um ouvinte que, ao assumir a atitude do compositor, torna-se um ouvinte autoconsciente do ato da escuta. Estes seriam os ouvintes treinados em música que, para Meyer, tendem a objetivar o significado e considerá-lo como um objeto de uma escuta consciente. Mirka (2008, p.1) também se atenta a este tipo de ouvinte que, muito presente em nossos dias, considera uma obra musical como “an object to be contemplated, an organism to

be examined, a mechanism to be deconstructed or a product to be consumed”, e acaba por desconsiderar a função comunicativa da música.

No processo musical comunicativo proposto por Meyer podemos observar, portanto, três agentes: (1) o compositor, que é, ele mesmo, um ouvinte e, ao exercer seu papel de artista criador, pressupõe as respostas esperadas de sua audiência; (2) o intérprete, que deve ser “movido” por sua interpretação tal como se fosse a sua audiência; (3) o ouvinte, ou o receptor final, que deve obter suas próprias experiências independente das expectativas do compositor e, ainda, pode ser um ouvinte musicalmente treinado e crítico (tendendo a “objetivar o significado” da obra).

Por fim, Meyer apresenta aquele que para ele é o ponto principal de sua análise da comunicação: a necessidade de um *universo comum do discurso na arte*. Ou seja, sem um “set of gestures common to the social group, and without common habit responses to those gestures, no communication whatsoever would be possible” (MEYER, 1956, p.42). O espectro atemporal de sua análise remete-nos a pensar como o processo comunicativo se daria no final século XVIII e início do XIX.

Mirka (2008) observa que, nas últimas décadas, a comunicação musical que faz referência à música do final do século XVIII tornou-se um assunto recorrente nos estudos sobre a música deste período. A primeira manifestação importante que a autora apresenta são os estudos das tópicas musicais, que revelam a sociabilidade da música Clássica, através da concepção de que elas seriam convenções que governavam a vida social do século XVIII. Os expoentes desta perspectiva seriam autores como Leonard G. Ratner, Wye J. Allanbrook, Kofi Agawu, Elaine Sisman, Robert Hatten, Márta Grabócz, Raymond Monelle, entre outros⁷¹.

A comunicação musical setecentista também pode ser considerada a partir dos estudos sobre a *forma musical*, que é, nesta perspectiva, considerada como uma estrutura significativa (que possui significado) e pode ser observada em duas vertentes. A primeira, mais formalista, teria como expoentes Charles Rosen, James Hepokoski e Warren Darcy, e Leonard B. Meyer. Segundo Mirka (2008, p.2), é nesta categoria que Meyer se encontra pois ele enfatiza que

⁷¹ As diferentes concepções e abordagens das tópicas musicais por estes autores será examinada com mais minuciosidade na seção 2.2.

“expectations concerning the course of a given composition are determined by formal schemata learned by the listener through exposure to a given musical repertory”. A segunda vertente de comunicação a partir da forma musical, em um viés mais histórico, procede de Ratner, a partir do qual diversos pesquisadores iniciaram uma empreitada na busca por fontes históricas que descrevessem os esquemas formais do século XVIII. Com o objetivo de “to describe formal processes in eighteenth-century music from the point of view of the historical listener” (MIRKA, 2008, p.3), esta vertente teve como expoente Karol Berger⁷².

Como outra possibilidade de comunicação musical do final do século XVIII, a *gramática musical*, como afirma Mirka, tem como objetivo a organização interna das sentenças musicais e, portanto, as regras gramaticais seriam as regras de harmonia e contraponto. Meyer e Eugene Narmour realizaram estudos sobre a análise de expectativas musicais através de um modelo de implicação-realização. Outro importante trabalho foi o desenvolvido por Robert Gjerdingen, que seguiu os estudos de Meyer sobre os esquemas ou padrões musicais convencionais da música do final do século XVIII⁷³.

Dentre as três principais linhas de pesquisa expostas por Mirka, temos como objetivo apresentar, principalmente, o papel das tópicas musicais enquanto elementos comunicativos do processo musical do final do século XVIII. Uma vez que o objeto de estudo deste trabalho, a Missa de Réquiem de Marcos Portugal (1816), localiza-se temporalmente neste período, algumas relações que consideramos essenciais para a compreensão da comunicação musical são: (1) compositor enquanto comunicador durante o século XVIII; (2) as diferentes concepções sobre a comunicação musical através de obras vocais e instrumentais, sacras e seculares; e (3) a tópica musical como elemento comunicativo.

⁷² Este imperativo histórico, segundo Mirka, também abrange as concepções entre música e retórica, observadas em estudos como de Mark Evan Bonds e Elaine Sisman. Para a autora, as questões que envolvem a comunicação musical do final do século XVIII não são completamente explicadas pelas características da retórica do início do século XVI.

⁷³ Cf. D'ACOL, 2015.

2.1.1 O compositor como comunicador

Os compositores do século XVIII, especialmente das últimas décadas, foram frequentemente relacionados aos oradores. Deveriam criar um ambiente comunicativo através de elementos, quer musicais ou discursivos, pelos quais os ouvintes seriam capazes de compreender sua música. De fato, o compositor era mais que um orador, ou aquele que persuade seu ouvinte. O compositor era um comunicador. Do latim *communis* (geral, público, comum, partilhado por todos), a palavra comunicar (ou *communicare*) significa repartir, dividir ou a ação de tornar comum uma ideia, uma mensagem ou informação através de diversos meios: o discurso, a imagem, a música, o comportamento, entre outros. Sendo o compositor do século XVIII um comunicador, ele é o agente que comunica, ou seja, que torna comum a outro, e possui a responsabilidade de criar obras inteligíveis aos ouvintes⁷⁴.

Uma análise sobre este papel do compositor do século XVIII foi desenvolvida por Mark Evan Bonds (2006) no livro *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Embora apresente um posicionamento mais voltado à música instrumental, nomeadamente à música sinfônica da era de Beethoven, algumas de suas conclusões são de bastante relevância para o assunto que será tratado daqui para frente. Bonds (2006) sugere dois tipos de processos de escuta (havendo uma substituição de um pelo outro na virada do século XVIII para o XIX): o passivo e o ativo. O primeiro pode ser exemplificado mediante a declaração de Johann Mattheson em seu livro *Der vollkommene Capellmeister*, de 1739. Para Mattheson, a escuta resultaria de um processo passivo, em que certo tipo de música produz um tipo de resposta: “quando escuto uma sinfonia solene na igreja (...) um sentimento de reverente respeito recai sobre mim”; “se tudo concluí com um exultante Aleluia, meu coração salta em meu corpo”⁷⁵. É o fenômeno da causa e efeito: escuto, logo algo no nível sensível ou físico reage à

⁷⁴ Cf. BONDS, 2006, p.32.

⁷⁵ Retirado da seguinte citação feita por Bonds (2006, p.29): “When I hear a solemn symphony in church (...) a sense of reverential awe falls over me. If an instrumental chorus joins in, this brings about an elevated sense of wonder within me. If the organ begins to storm and thunder, a divine fear arises in me. And if everything concludes with a joyful Halleluia, my heart leaps within my body” (Quando eu escuto uma sinfonia solene na igreja (...) um sentimento de reverente respeito cai sobre mim. Se um coro instrumental é incluído, traz um sentimento elevado

essa escuta. Este tipo de escuta passiva encontraria uma expressão deste efeito de causalidade na música vocal, em que Mattheson nota que o efeito provocado pelas palavras seria influente mesmo se tais palavras não fossem entendidas e, adentrando no campo da música instrumental, mesmo se não existissem palavras, somente a contribuição dos instrumentos⁷⁶.

O segundo processo de escuta, o ativo, tem como exemplo uma declaração de Wackenroder, em uma carta escrita em 1792, onde descreve um tipo de escuta que não dependente da música. A escuta é, portanto, uma ação do ouvinte à música: “consiste das observações mais atentas das notas e suas progressões”; “distanciamento e afastamento de cada pensamento perturbador e de todas as estranhas impressões sensíveis”⁷⁷. Destarte, não importa quais elementos dentro da organização musical são utilizados (sejam os instrumentos, a textura, as vozes, a intensidade, o gênero), o que é relevante se mostra no esforço da escuta em se distanciar conscientemente de qualquer estímulo extramusical. Este distanciamento permite que o ouvinte escute de modo participativo, caracterizando o adjetivo “ativo” da escuta.

Observada sob uma perspectiva estética, a escuta musical apresentaria, portanto, dois posicionamentos. Por um lado, na antiga estética (a escuta passiva) e enquadrado em uma estrutura retórica (*rhetorical framework*), a técnica composicional era governada pelo efeito que a música resultava no ouvinte. Para Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, o princípio sobre o qual os compositores deveriam compor uma melodia de ária estaria em escolher técnicas que

de admiração dentro de mim. Se o órgão começa a atacar e trovejar, um medo divino cresce em mim. E se tudo concluí com um exultante Aleluia, meu coração salta em meu corpo).

⁷⁶ Referência à esta passagem do *Der vollkommene Capellmeister*: “wenn ich auch gleich weder die Bedeutung dieses Worts wissen, noch sonst ein anders, der Entfernung oder anderer Ursachen halber verstehen sollte: ja, wenn auch gar keine Worte dabei wären, bloß durch Zuthun der Instrumente und redenden Klänge” (MATTHESON, 1739, p.210). Para a interpretação desta passagem, Cf. BONDS, 2006, p.129, nota 1.

⁷⁷ Trecho citado por Bonds (2006, p.29): “It consists of the most attentive observations of the notes and their progression; in the complete surrender of the soul to this torrential stream of emotions; in the distancing and withdrawal from every disruptive thought and from all extraneous sensuous impressions. For me, this voracious quaffing of the notes is associated with a certain strain that cannot be tolerated for all that long. And for this reason, I believe I may assert that one is capable of perceiving music in a participatory manner for one hour at the most” ([A escuta] Consiste das observações mais atentas das notas e sua progressão; na completa entrega da alma a esse fluxo torrencial de emoções; no distanciamento e afastamento de cada pensamento disruptivo e de todas as estranhas impressões sensíveis. Para mim, esse voraz esvaziamento das notas é associado com uma certa tensão que não pode mais ser tolerada. E por esta razão, eu acredito que possa declarar que se pode perseguir a música de um modo participativo por uma hora no máximo).

iriam “mover”, “balançar”, “agitar” e “transportar” o ouvinte⁷⁸. Por outro lado, a estética idealista do final do século XVIII delimitava o “trabalho” à audiência, utilizando sua imaginação para interpretar o objeto em mãos. Disto resultavam, e eram aceitas, diferentes explicações do conteúdo musical referentes à determinada composição instrumental, revelando “a capacidade da música de refletir um ideal elevado” (BONDS, 2006, p.30, tradução nossa).

Os discursos sobre estética e teorias musicais do final do século XVIII se debruçavam sobre a questão se a música realmente constituía uma linguagem, principalmente em se tratando da música instrumental, desprovida do amparo do texto para expressar qualquer tipo de significado⁷⁹. A música vocal, por sua vez amparada por teóricos dos séculos anteriores, como Athanasius Kircher, por exemplo, era a chave para a *musica poetica* que abarcava esta imagem metafórica entre música e linguagem, partindo da ideia da música como uma arte retórica. Bonds (1991, p.61) afirma que outros teóricos dos séculos XVI e XVII, como Nicolaus Listenius, Gallus Dressler, Joachim Burmeister e Johannes Lippius, abordaram a descrição sobre como o compositor criaria uma obra de música através da analogia em que o compositor, o *musicus poeticus*, seria um orador (aquele que, ao manipular a linguagem verbal, persuade o ouvinte através de suas ideias).

Se a *raison d'être* da retórica era persuadir o ouvinte, assim também a arte da composição consistia em aflorar os sentimentos do ouvinte através da capacidade do compositor em manipular os elementos musicais que conduziriam a escuta de sua audiência⁸⁰. Entretanto, como observa Mirka (2008), esta comparação com a retórica (do papel persuasivo do orador e, portanto, do compositor) não explica de forma completa as características da comunicação musical no final do século XVIII, uma vez que a vida musical e social deste período se encontrava em transição. Entre algumas das transformações que se sucederam na vida musical desta época estão o tornar-se da música como entretenimento para a burguesia em ascensão, o crescimento da instrução musical para amadores e a instituição de concertos públicos.

⁷⁸ Cf. BONDS, 2006, p.30.

⁷⁹ Ver seção 2.2. No livro *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Bonds (1991, p.61-80) apresenta várias citações sobre este assunto, incluindo escritos de Fontenelle, Johann Christoph Gottsched, Christian Friedrich Daniel Schubart, Koch, Jean D’Alambert, Denins Diderot, Johann Mattheson, entre outros.

⁸⁰ Cf. MIRKA, 2008, p.1.

Diante destas mudanças, para que o processo comunicativo entre emissor e receptor, ou compositor e ouvinte, ocorresse, foi necessário que os compositores adaptassem o seu fazer musical mediante não só às demandas estéticas da retórica musical, mas também às exigências mais triviais de sua audiência (do mercado musical). Desta forma, o papel de comunicador exercido pelo compositor passa a abranger uma ampla gama de expectadores, não só voltados à uma elite religiosa, nobre, aristocrática e burguesa. Esta audiência heterogênea demandou dos compositores a capacidade de adaptar sua escrita diante de um público muitas vezes abstrato e não definido, resultante do mercado comercial, particular ou não, de música⁸¹.

2.1.2 Música vocal *versus* instrumental

Utilizada por Mark Evan Bonds (1991) para demonstrar a aceitação da música instrumental também como meio de expressão, a declaração de Charles Batteux, em sua obra *Les beaux arts réduits à un même principe*, de 1746, explora três meios pelos quais o homem pode expressar suas ideias, sendo eles a palavra, o tom da voz e o gesto:

Eu citei a palavra primeiro porque ela possui o mais alto valor e porque os homens despendem maior atenção à ela. Entretanto, os tons da voz e os gestos possuem maior vantagem sobre a palavra. Seu uso é mais natural; recorreremos à eles quando nos faltam palavras. Ainda mais, são intérpretes universais que nos levam às extremidades do mundo e que nos fazem inteligíveis às nações mais bárbaras e mesmo aos animais. Enfim, eles são consagrados de uma maneira especial ao sentimento. A palavra nos instrui, nos convence, é o órgão da razão. Mas o tom e o gesto são aqueles do coração: eles nos movem, nos ganham, nos persuadem. A palavra exprime a paixão somente por meio das ideias com as quais os sentimentos estão ligados, e como por reflexão. O tom e o gesto alcançam o coração diretamente e sem nenhum desvio.⁸² (BATTEAUX, 1746, p.253-5, tradução nossa)

⁸¹ Cf. BONDS, 2008, p.35.

⁸² “J’ai nommé la Parole la première, parce qu’elle est en possession du premier rang; & que les hommes y font ordinairement les plus d’attention. Cependant les Tons de la voix & les Gestes, ont sur elle plusieurs avantages: ils sont d’un usage plus naturel: nous y avons recurs quand les mots nous manquent; plus étendu: c’est un Interprète universel qui nous suit jusqu’aux extrémités du monde, qui nous rend intelligibles aux Nations les plus barbares, & même aux animaux. Enfin ils sont consacrés d’une manière spéciale au sentiment. La parole nous instruit, nous convainc, c’est l’organe de la raison: mais le Ton & le Geste sont ceux du coeur: ils nous émeuvent, nous gagnent, nous persuadent. La Parole n’exprime la passion que par le moyen des idées auxquelles les sentiments sont liés, & comme par réflexion. Le Ton & le Geste arrivent au coeur directement & sans aucun détour” (BATTEAUX, 1746, p.253-5).

Batteux ainda acrescenta que as palavras podem expressar as paixões ao nomeá-las, mas sem a junção à palavra do tom e do gesto, a primeira somente transmite uma ideia e não um sentimento. Apesar da notória contribuição que esta afirmação tem em demonstrar que a música sem palavras carrega em si a capacidade de expressar emoções (que, segundo Batteux, seria o meio direto para se alcançar o coração do homem, ou seja, seus sentimentos), queremos enfatizar a importância da música, das melodias e suas gestualidades, para a concatenação de ideias e sentimentos ao ser utilizada ao lado, conjuntamente, com as palavras.

Em grande ascensão durante o século XVIII, os estilos teatrais tiveram grande influência na escrita da música sacra. Em suas origens, estes estilos, tal como a ópera e os oratórios, primavam pela expressividade adquirida entre a união do texto com a música. Desta forma, muitos compositores⁸³ deste período passaram a unir o profano com o sacro, influenciados principalmente pelos oratórios⁸⁴, com o objetivo de aumentar a carga expressiva dos textos. Neste meio, diante das transformações que a sociedade deste período vivenciou, reafirmamos a importância em observar como o espírito da laicização amplamente difundido no século XVIII permeou o meio musical sacro, através da aproximação da música sacra e da música profana, especialmente a teatral.

As músicas sacra e teatral deste período amalgamam a música vocal e instrumental em um mesmo ambiente e acabam por unir os três meios de expressão propostos por Batteux (1746): instruem e convencem a audiência, devido à importância dada ao texto e, portanto, à palavra; movem, ganham e persuadem, revelando e proporcionando uma carga expressiva quer para o texto executado conjuntamente com a música instrumental, quer nas passagens desprovidas de texto. Neste contexto, apontamos para a difusão do tipo de escuta que era esperada pelo compositor de sua audiência: a escuta passiva. Esperava-se, portanto, o efeito da causalidade: como a música influenciaria os sentimentos de seus ouvintes.

⁸³ Como citado anteriormente, Chase (2003, p.185) cita alguns compositores cujas Missas de Réquiem foram influenciadas pela escrita em estilo napolitano.

⁸⁴ Gênero musical sacro do século XVIII que se assemelhava à ópera séria, principalmente por seus recitativos, árias e coros (Cf. MCCLELLAND, 2012).

Voltamos, assim, para o papel de comunicador desempenhado pelo compositor. Como afirmado por Bonds (2006), a estrutura para este tipo de escuta passiva, que delega ao compositor a responsabilidade de fazer a música ser compreensível, é retórica. Portanto, não é esperado que os ouvintes “se esforcem em seguir a trajetória de um discurso musical”, mas sim uma “obrigação do compositor alcançar o ouvinte”⁸⁵ (BONDS, 2006, p.33). E uma das formas que o compositor pode utilizar como meio para alcançar o ouvinte no decorrer do período Clássico⁸⁶, principalmente em se tratando do nível semântico da música, é a utilização de elementos dentro de seu discurso musical que compartilhem o mesmo índice prévio de signos reconhecíveis, os quais são englobados no conceito de tópica musical.

2.1.3 A tópica musical como elemento comunicativo

Entre diversos outros meios do compositor se comunicar com sua audiência⁸⁷, o estudo das tópicas musicais constitui uma visão do nível semântico da comunicação musical no final do século XVIII. Através das convenções musicais representadas pelas tópicas, relacionadas tanto àquelas que governam a vida social setecentista quanto aos significados gerados pelos vários contextos sociais, estabelece-se, portanto, um elo significativo entre os agentes da comunicação musical (compositor, intérprete e ouvinte).

Decorrente do estudo sobre a expressividade musical, Leonad G. Ratner (1980), em seu livro *Classic Music: Expression, Form, and Style*, desenvolve o conceito de tópica musical, cuja proposta consistia em “uma fonte de significado e meios de comunicação” (MIRKA, 2014, p.1) para música do século XVIII. Mirka (2014) faz uma comparação entre a transformação da

⁸⁵ Nesta passagem, Bonds (2006, p.33) afirma que “listeners are not expected to exert themselves in following the trajectory of a musical discourse. A certain degree of attentiveness was of course required on the part of the listener, and critics began emphasizing this quality of attentiveness more and more over the course of the eighteenth century. But in the end, it remained the composer’s obligation to reach the listener, not vice versa” (Não é esperado que os ouvintes se esforcem para seguir a trajetória musical de um discurso musical. Um certo grau de atenção era, claro, requerida da parte do ouvinte, e os críticos começaram a enfatizar essa qualidade de atenção cada vez mais no decorrer do século XVIII. Mas no final, permaneceu uma obrigação do compositor alcançar o ouvinte, não vice-versa).

⁸⁶ Cf. BONDS, 2008, p.35.

⁸⁷ Danuta Mirka resume o processo da comunicação musical no final do século XVIII através das tópicas musicais, da forma musical e da gramática (Cf. MIRKA, 2008, p.1-8), como anteriormente exposto no início deste capítulo.

recepção dos ouvintes de nossos dias, diante da descoberta de que as obras musicais setecentistas estavam cheias de referências à paisagem sonora da época, e a transformação da recepção dos estudiosos sobre a arquitetura antiga diante da evidência de que o Parthenon era pintado:

Para os espectadores modernos do mármore monocromático, isto revelou que a uniformidade da cor foi somente devido ao tempo. Para os habitantes de Atenas no século V a.C., o mármore aparecia cheio de cores, que adornavam as métopas de deuses, heróis e centauros. Semelhantemente, para os ouvintes de Viena do século XVIII, o repertório musical do tempo apresentava uma colorida galeria de características conhecidas do dia-a-dia da vida musical.⁸⁸ (MIRKA, 2014, p.1, tradução nossa)

Por serem um meio pelo qual a expressividade musical era transmitida, portanto comunicada, as tópicas representam essas referências à paisagem sonora da época, apresentando-se como “figuras características” que compunham esta paisagem. No decorrer do século XVIII, algumas destas figuras puderam ser observadas através da relação entre a música e algumas atitudes sociais em voga⁸⁹. Desta forma, para que a música fosse um meio de comunicação efetivo entre o compositor e sua audiência, era necessário que o código a ser transmitido entre seus participantes estivesse compartilhado entre ambas as partes – tal como no exemplo das piscadelas de Meyer. Neste ponto entra o debate sobre como a música puramente instrumental poderia ser utilizada como modo de comunicação a uma determinada audiência, como exposto acima.

A grande questão sobre se as tópicas musicais seriam toda figura musical convencionalizada ou inteligível levou Mirka (2014) a criticar a falta de nitidez no estabelecimento do conceito de tópica musical durante seu processo histórico. Diante da questão “o que são as tópicas musicais?”, Mirka (2014) se junta à voz de Elaine Sisman (1993,

⁸⁸ “To modern spectators of monochromatic marble it revealed that the uniformity of color was due only to time. For inhabitants of Athens in the fifth century BC the marble appeared full of colors, which adorned the metopes of gods, heroes, and centaurs. Similarly, for listeners in eighteenth-century Vienna the musical repertoire of the time presented a colorful gallery of characters known from every day musical life” (MIRKA, 2014, p.1).

⁸⁹ Para Leonard G. Ratner, através do contato da música do início do século XVIII com “a adoração, a poesia, o drama, o entretenimento, a dança, a cerimônia, o militar, a caça, e a vida das classes inferiores”, um léxico de figuras características formaram um legado entre os compositores deste período (Cf. RATNER, 1980, p.9).

p.46, grifo do autor), que em seu livro *Mozart: The 'Jupiter' Symphony* questiona: “What is a topic and what is not? Is every tremolo passage in a minor key a ‘reference’ to *Sturm und Drang* or every imitative passage ‘learned style?’”. Por certo, as tópicas são convenções, mas nem todas as convenções musicais podem ser incluídas na definição de tópica musical⁹⁰. As tópicas musicais são definidas, portanto, como gêneros e estilos musicais retirados de seu contexto próprio e utilizados em outro. Por assim dizer, a referência tópica da marcha pode ser observada em um movimento de uma sonata, de uma sinfonia, em uma ópera, mesmo estas composições não estando em um contexto militar.

Duas obras são paradigmáticas quando se fala sobre tópicas musicais e comunicação musical no final do século XVIII. Danuta Mirka e Allanbrook se debruçam sobre o caráter convencional das tópicas musicais voltando-se aos escritos históricos da época em busca de referências a esse tipo de “figuras características”, que estariam presentes no dia-a-dia da sociedade desta época. Foi através dos estudos, como agora mesmo mencionado, sobre a expressividade musical que Ratner cunhou o conceito de tópica musical. Mas é no caráter imitativo, além do expressivo, que tais autoras se fundamentam para caracterizar as tópicas musicais como elementos participantes do complexo jogo comunicacional entre compositor-obra-ouvinte do final do século XVIII.

As tópicas musicais podem ser utilizadas, portanto, como um artifício, a partir não somente da escuta, como também da análise musical, para decifrar e entender os significados expressivos de uma dada obra musical escrita durante o período Clássico⁹¹. E por obra musical incluímos tanto a música vocal como a instrumental, ambas abarcadas pelos estudos desenvolvidos pelos pesquisadores sobre a teoria tópica.

⁹⁰ Essa questão será apresentada de forma mais abrangente na seção 2.2.3. Mirka (2014) afirma, ainda, que algumas convenções antes abarcadas pelo conceito de tópica musical muitas vezes não podem ser categorizadas como tópicas, como, por exemplo, figuras melódicas ou de acompanhamento, que caracterizam uma tópica e permitem que estilos e gêneros possam ser reconhecidos (Cf. MIRKA, 2014, p.2).

⁹¹ Optamos por aqui utilizar esta nomenclatura comum no meio musical para denominar a música escrita entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX. Contudo, juntamo-nos à opinião expressada tanto por Wye J. Allanbrook (2014, p.44), em seu livro *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, e James Webster (1991, p.349-356), no livro *Haydn's "Farewell" Symphony and the Idea of Classical Style*, que apresentam a fragilidade e como se deu o desdobramento da ideia de “estilo clássico” no século XIX.

2.2 DESDOBRAMENTOS DO CONCEITO DE TÓPICA MUSICAL

O estudo sobre as tópicas musicais, definidas inicialmente como figuras convencionais observadas no repertório musical setecentista, teve como ponto de partida o influente livro *Classic Music: Expression, Form and Style*, de Leonard G. Ratner (1980). Este novo conceito emergiria das análises estéticas e musicais sobre a expressividade da música e de um olhar atento aos diferentes tipos de figuras e gestualidades, bem como de suas respectivas associações a afetos e sentimentos, utilizadas pelos compositores do século XVIII. Como parte de um vocabulário expressivo e musical da época, Ratner (1980) reconhece que um léxico teria se formado através da coleção de tais figuras⁹² como parte de um vocabulário comum aos compositores e ouvintes. O estudo sobre a teoria das tópicas musicais inclui, assim, a pesquisa e o entendimento dos vários estilos e gêneros musicais em voga em determinada época e a apropriação destes em outros contextos (como figuras ou gestualidades), valendo-se da definição última do conceito de tópica defendida por Danuta Mirka na introdução do livro *The Oxford Handbook of Topic Theory*: “we return to Ratner’s original concept of topics and define them as *musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one*” (MIRKA, 2014, p.2, grifo do autor).

O voltar-se ao conceito de tópica musical, como proposto por Mirka, pressupõe que em seu percurso e desdobramento tal conceito tenha sido apropriado por outros autores, ou mesmo por Ratner, e que tenham sido agregadas neste diversas definições (tendendo a uma aproximação ou a um afastamento do conceito original de tópica). Cabe então, a partir da afirmação de Mirka, uma perscrutação sobre o percurso da conceptualização de tópica musical, sua apropriação pelos principais autores da teoria tópica, para que seja possível firmar um posicionamento diante da crítica desenvolvida por Mirka. O desencadear da questão basal da teoria tópica, “o que são as tópicas musicais”, volta-se, portanto, ao desvelamento das várias apropriações e ressignificações deste conceito por seus principais pesquisadores e autores. Ao

⁹² Nas palavras de Ratner (1980, p.9): “From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers”.

afirmar que o conceito de tópicos musicais teria perdido a nitidez de seu perfil em seu processo de desenvolvimento, Mirka (2014, p.2, grifo do autor) expõe uma rápida análise sobre o cenário de opiniões as quais ela considera discrepantes:

Allanbrook's study of *topoi* in Mozart's operas (1983) explored the meanings of dances and marches – Ratner's types – but in his later article Ratner suggested that a topic could be not only “a style” or “a type” but also “a figure, a process or a plan of action” (1991: 615). Other authors have expanded this concept ever further. The Universe of Topic outlined by Agawu (1991: 30) supplements Ratnerian topics with an affect (*amoroso*) and melodic figures (sigh motive, Mannheim rocket). In the most recent version (2009: 43-44) it comes up to sixty-one items and includes further affects (pathetic, tragic), melodic figures (military figures, hunting fanfares, horn calls, *Lebewohl*), and accompanimental patterns (Albert bass, murky bass, *Trommelbass*). The ultimate expansion of the Topical Universe takes place in Allanbrook's posthumous book (2014: Chapter 3), where the concept of topics subsumes styles and genres, affects, accompanimental patterns, melodic and rhetorical figures, harmonic schemata (cadence) – even meters (4/4).⁹³

Um primeiro ponto relevante a ser examinado, antes do detalhar do desdobramento do conceito de tópica musical, é entender que – partindo da definição de Ratner de que as tópicas teriam se originado do contato com diversas manifestações sociais e culturais do século XVIII – as tópicas possuem significados convencionalizados e são, portanto, convenções. Contudo, diante das “discrepâncias” observadas por Mirka, é possível dizer que estas diversas possibilidades de significação que foram agregadas ao conceito de tópica levaram a um ofuscamento do que seriam as tópicas musicais. Tal observação levou a autora a perguntar-se se as convenções seriam também tópicas, uma vez que estas são convenções⁹⁴.

Juntamente ao posicionamento de Mirka podemos relacionar as afirmações e questionamentos de Stephen Rumph e Elaine Sisman, respectivamente mais próximo e mais distante temporalmente, que apontam para o mesmo lugar: definir o que são as tópicas musicais e alertar para o caráter flutuante de sua definição. Para Sisman (1993, p.46, grifo do autor), os principais problemas seriam a identificação e os limites das tópicas em uma peça, expondo as seguintes perguntas: “what is a topic and what is not? Is every tremolo passage in a minor key a

⁹³ As modificações observadas por Mirka encontram-se resumidas na tabela 2.2.

⁹⁴ Este assunto é tratado mais adiante neste capítulo, na seção 2.2.3.

‘reference’ to *Sturm und Drang* or every imitative passage ‘learned style?’ Is a ‘fanfare’ the same at the grand opening of the piece and in a calmer interior context?”. Rumph (2012), por sua vez, e assim como Mirka, elenca várias definições do conceito de tónica por diferentes autores e, diante deste variado contexto, afirma: “These burgeoning meanings suggest that *topic* has come to function as something of a floating signifier” (RUMPH, 2012, p.81, grifo do autor).

Para um entendimento conceitual do que seriam as tónicas musicais e bem como para uma exposição dos desdobramentos que tal conceito sofreu desde sua proposta original na década de 1980, com Ratner, até sua definição última em 2014, com Mirka, propomos uma divisão entre os principais autores da teoria tónica seguindo a proposta de Nicholas McKay. Em *On Topics Today*, McKay (2007, p.161-2) classifica os cinco principais autores responsáveis pelo surgimento e desenvolvimento da teoria tónica, e por isso são denominados por ele como “teóricos tónicos” (ver figura 2.1).

Figura 2.1 - O (conciso) universo dos teóricos tónicos nos quais a tradição anglo-americana é construída (MCKAY, 2007, p.162)

O primeiro grupo, o qual é denominado “primeira geração”, compreende o trio Ratner (1980), Wye J. Allanbrook (1983) e Kofi Agawu (1991), os responsáveis pelo estabelecimento deste modelo de análise ou interpretação como uma teoria autônoma. No segundo grupo, ou “segunda geração”, encontram-se Robert Hatten (1994; 2004) e Raymond Monelle (1992; 2000;

2006), que procuraram abordar as deficiências e lacunas semânticas, expressivas, semióticas e sócio-históricas e que, como afirma McKay, observam uma necessidade de atos interpretativos mais refinados. Neste grupo, pode-se ainda incluir Agawu (2009), fechando um segundo trio com um enfoque semiótico, expressivo e discursivo.

Por fim, denominaremos os autores dos últimos anos (desde 2010) como “terceira geração”, visando apontar não somente os pontos de divergência entre suas perspectivas sobre a teoria tópica com os autores das “gerações” antecedentes, mas também a reflexão crítica que autores como Rumph (2012) e Mirka (2014) constroem a partir da definição do termo tópica musical, considerando-a flutuante e sem nitidez.

2.2.1 Rudimentos da teoria tópica musical: Ratner, Allanbrook e Agawu

O primeiro teórico a postular um estudo sobre a existência de um código expressivo no repertório musical durante o período setecentista, do qual se decorreu o uso do conceito de tópica musical (ou *lugares-comuns* expressivos)⁹⁵, foi Leonard G. Ratner. Como supracitado, para o autor a música do início do século XVIII desenvolveu um léxico de figuras convencionais as quais ele inicialmente define como tópicas:

From its contacts with worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes, music in the early 18th century developed a thesaurus of characteristic figures, which formed a rich legacy for classic composers. Some of these figures were associated with various feelings and affections: others had a picturesque flavor. They are designated here as topics - subjects for musical discourse. Topics appear as fully worked-out pieces, i.e., *types*, or as figures and progressions within a piece, i.e., *styles*. The distinction between types and styles is flexible; minuets and marches represent complete types of composition, but they also furnish styles for other pieces. (RATNER, 1980, p.9, grifo do autor)

Ou seja, através do contato da música com estas diversas manifestações sociais e culturais da época, os compositores setecentistas possuíam um grande leque de materiais expressivos que poderiam ser utilizados em suas obras. A utilização destes materiais, formados

⁹⁵ Cf. ALLANBROOK, 2014, p.87-8.

por figuras convencionais, ou seja, as tópicas musicais, era, por sua vez, associada a sentimentos e afetos (expressividade). Ratner se fundamenta a partir da análise de obras escritas por teóricos musicais do século XVIII, como Heinrich Christoph Koch e Johann David Heinichen, para estabelecer que as tópicas seriam um objeto reconhecível no vocabulário musical deste período.

Contudo, a introdução deste termo para nomear as ditas figuras convencionais é um acontecimento recente para um assunto já antes proposto por Ratner. Em seu livro *Music: The Listener's Art*, de 1957, Ratner não as denomina “tópicas”, mas apresenta uma divisão em “tipos e estilos”. Como bem observa Rumph (2012, p.79) ao realizar uma leitura deste livro, Ratner (1957, p.164-77) exemplifica como Haydn, Mozart e Beethoven recorriam a gestualidades, formas e estilos convencionais dos quais seus materiais temáticos eram derivados. É interessante notar que neste momento já havia uma correspondência entre o que posteriormente viria a ser denominado de tópica musical e o papel do compositor enquanto comunicador no século XVIII⁹⁶. As “expressões idiomáticas” (*idioms*) empregadas pelos compositores em suas obras eram, conforme afirma Ratner (1957, p.176), familiares ao ouvinte do século XVIII:

All these idioms were familiar to the eighteenth-century listener. He took delight in observing how a composer managed them during a composition; he, as well as the composer, appreciated the richness of content which the interplay of these various styles provided. And the better he knew the musical language of the time, the keener would be his judgment with respect to the skill and imagination of the composer. He could recognize the winning, the elegant melodic phrase, the moving harmonic gesture, the well-placed effective contrast, and he could distinguish these from music that was commonplace, dilute, and awkward.

Pode-se dizer que a manipulação dos “tipos e estilos”, das “expressões idiomáticas”, familiares aos compositores e à sua audiência, é também o uso, a apropriação, do artifício então definido como tópica musical. Esta afirmação é corroborada com o apresentado por Ratner na segunda edição do livro *Music: Listener's Art*, de 1966, onde encontra-se a primeira menção ao termo tópica musical: “borrowing an expression that belongs to rhetoric, we might very well say that these materials were musical *topics*” (RATNER, 1966 apud RUMPH, 2012, p.79, grifo do

⁹⁶ Este assunto está exposto de forma mais minuciosa na seção 2.1.1, deste mesmo capítulo.

autor). Esta introdução ao “léxico de tópicas”⁹⁷ dividido em “tipos e estilos” permaneceu na categorização das tópicas musicais apresentada posteriormente por Ratner (1980), em que as tópicas seriam classificadas em tipos e estilos.

Não convém detalhar neste momento as particularidades de cada uma das tópicas apresentadas pelo autor, mas é importante que sejam apresentadas aquelas que fazem parte de cada uma das duas categorias delimitadas. Primeiramente, os tipos são constituídos de movimentos e associações com as danças, como o minueto e seus relativos (*passepied*, sarabanda, entre outros), *polonaise*, *bourrée*, contradança, *gavotte*, giga e siciliano. Os estilos, por sua vez, constituem-se através da música militar e de caça, do estilo cantábile (*singing style*), do estilo brilhante (*brilliant style*), da abertura francesa, da *musette* e da pastoral, da música turca, da tempestade e ímpeto (*Storm and stress*, ou *Sturm und Drang*), do estilo sensível (*Empfindsamkeit*), do estilo estrito (*strict style*), do estilo culto (*learned style*) e da fantasia. Os tipos e estilos são ainda definidos por aparecerem como obras completas (tipos) ou como progressões dentro de uma obra (estilos). Contudo, a diferença entre as duas categorias de tópicas seria, segundo o autor, flexível, pois alguns tipos completos de composição, como os minuetos e as marchas, também poderiam ser estilos para outras obras musicais⁹⁸. Um resumo de tais categorias e suas respectivas relações tópicas encontra-se na tabela 2.1.

Tipos (obras completas)

Danças

Minueto e seus tipos relativos:

- *Passepied* (minueto mais rápido)
 - Sarabanda (minueto lento)
 - Valsas
 - *Ländler*
 - *Allemandes*
-

Marchas

⁹⁷ Expressão utilizada por Rumph (2012, p.79).

⁹⁸ Esta observação sobre a flexibilidade entre os tipos e estilos já havia sido notada pelo autor, como pode-se observar na seguinte passagem: “The division below has been made according to: (1) *types*, which represent fully-formed pieces or sections thereof, and (2) *styles*, which represent a manner of composition. In practice, the two categories often overlap; for example, a march is a style as well as a type” (RATNER, 1957, p.167, grifo do autor).

-
- *Schleifer*
 - *Swabian allemandes*

Polonaise

Bourrée

Contradança

Gavotte

Giga

Siciliano

Estilos (progressões dentro de uma obra)

Música militar e de caça

Estilo cantábile (*singing style*)

Estilo brilhante (*brilliant style*)

Abertura francesa

Musette e pastoral

Música turca

Tempestade e ímpeto (*Storm and stress*, ou *Sturm und Drang*)

Estilo sensível (*Empfindsamkeit*)

Estilo estrito (*strict style*)

Estilo culto (*learned style*)

Fantasia

Tabela 2.1 - Divisão das tópicas musicais em tipos e estilos. (RATNER, 1980)

O trabalho de Ratner foi continuado por dois de seus alunos: Allanbrook e Agawu. Allanbrook desenvolveu um estudo sobre os gestos rítmicos em duas óperas de Mozart em seu livro *Rhythmic gesture in Mozart*, de 1983, tendo como base teórica os estudos voltados às tópicas musicais e à observação do jogo de significados sociais que as tópicas poderiam exercer nestas obras. Allanbrook (1983) observa, logo no início de sua introdução, que ocorre em certa passagem do segundo ato da ópera *Le nozze di Figaro*, de Mozart, um tipo musical específico, que pode ser classificado como *musette-gavotte*. Este, por sua vez, seria um gesto de dança que é associado ao gênero da pastoral e faria parte de um complexo jogo de associações que confirmariam o papel da imagem pastoral desta ópera.

Mozart teria em sua posse, ou domínio, algo que Allanbrook denomina de “vocabulário expressivo”, ou uma coleção na música que seria comparável aos *topoi* da retórica e aos tópicos do discurso formal. Allanbrook argumenta em sua obra o papel deste “vocabulário expressivo”

das métricas de danças, ou melhor, as tópicas de dança, e o seu significado compartilhado tanto ao Mozart quanto à sua audiência. As tópicas de dança seriam, portanto, uma ferramenta de análise que mediaría as óperas e nossas reações a elas e que, na visão da autora, proporcionariam informações sobre o conteúdo expressivo das árias e conjuntos nas óperas de Mozart (ALLANBROOK, 1983, p.2).

Ao buscar apresentar a origem da qual o termo “tópica” foi retirado e como ocorre sua aplicação no ambiente musical, Allanbrook (1983, p.329n.4, grifo do autor) assim o define⁹⁹:

From the greek *topos*, “place”, or in its technical use in rhetoric, “commonplace.” Aristotle’s *Topica* is a collection of general arguments which a rhetorician might consult for help in treating a particular theme. In music the term has been borrowed to designate “commonplace” musical styles or figures whose expressive connotations, derived from the circumstances in which they are habitually employed, are familiar to all.

Da citação acima, Allanbrook remete a seu leitor uma melhor explicação deste termo que seria, nas palavras de Ratner, emprestado da retórica. Significando *lugar-comum*, as tópicas musicais seriam figuras ou estilos musicais com significações expressivas comuns (não no sentido “ordinário”), e, portanto, familiares, a todos os agentes que participariam do complexo processo da comunicação musical deste período. Na seguinte passagem, Allanbrook (1983, p.3) descreve alguns benefícios que o conhecimento das tópicas poderia suscitar ao compositor:

An acquaintance with these *topoi* frees the writer from the dilemma he would otherwise face when trying to explicate a given passage: that he can at the one extreme do no more than detail the mere facts and figures of its tonal architecture, or at the other merely anatomize his private reactions to a work. By recognizing a characteristic style, he can identify a configuration of notes and rhythms as having a particular expressive stance, modified and clarified, of course, by its role in its movement and by the uses made of it earlier in the piece. In short, he can articulate within certain limits the shared response a particular passage will evoke.

⁹⁹ Em seu livro póstumo, *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, Allanbrook (2014) apresenta um maior desenvolvimento sobre as origens históricas e etimológicas do termo tópica e sua apropriação na música. Estas observações são discutidas na seção 2.2.3.

A autora parece apresentar, portanto, uma perspectiva analítica voltada não somente à parte estrutural e formalista, mas principalmente uma análise com um enfoque mais expressivo e voltado às figuras convencionais, que caracterizariam uma análise sobre expressão e significação musical. Fica claro, a partir desta passagem, que o reconhecimento de determinadas configurações de estilos característicos – poderíamos aqui nos apropriar da palavra *tópica* para assim designá-los – daria-se a partir da percepção de alguns atributos musicais intrínsecos a cada *tópica*, como notas e ritmos. Em uma passagem anterior, Allanbrook observa ainda que cada *topos* musical (ou *lugar-comum*) possui associações naturais e históricas, sendo expressado em palavras e também compartilhado com a audiência do século XVIII. Sobre as noções correntes do termo “*tópica*” ou “*estilo característico*”, Allanbrook (1983, p.3) se posiciona: “Current notions of the term ‘topic’ or ‘characteristic style’ seem often to include under that head all which is musically eccentric or exotic, or belonging to that rather questionable bag of tricks, the imitation of natural phenomena”. Dessa forma, a “*filiação*” ou associação na classe dos *tópicos* marcaria uma figura, um ritmo ou um estilo necessariamente de uso limitado para o compositor e que seria requisitado somente em ocasiões especiais.

Marcante igualmente na obra de Allanbrook é o tratamento da música do estilo clássico como “*penetrantemente mimética*”. A música do século XVIII seria dotada de uma linguagem musical criada por meio de materiais musicais comuns, da vida cotidiana¹⁰⁰. Para a autora, os limites adequados da música e a arte da imitação foram bem definidos através da seguinte citação do escritor francês Michel-Paul-Guy de Chabanon (1758 apud ALLANBROOK, 1983, p.6): “Imitation in music is not truly sensed unless its object is music. In songs one can successfully imitate warlike fanfares, hunting airs, rustic melodies, etc. It is only a question of giving one song the character of another. Art, in that case, does not suffer violence”. Sendo assim, Allanbrook explicita que a utilização das *tópicas* transcenderia o ingênuo pictorialismo, ou mimese, uma vez que as palavras de Chabanon legitimariam em palavras uma prática comum de sua época. A música, portanto, só poderia ser imitada, mimetizada, a partir da

¹⁰⁰ “A musical language created out of the ordinary materials of its own musical life” (ALLANBROOK, 1996 apud RUMPH, 2012, p.79).

apropriação de objetos propriamente musicais (como pode-se evidenciar pela citação acima, através da imitação de fanfarras, árias de caça, melodias rústicas, etc.).

Importante ressaltar que o principal objeto de estudo de Allanbrook é, como acima mencionado, o estudo das várias tópicas no âmbito da dança e o papel social que tais tópicas exerceriam nas óperas de Mozart. Sendo assim, ela constata que o “rhythm – the number, order, and weight of accents and, consequently, tempo – is a primary agent in the projecting of human postures and thereby of human character” (ALLANBROOK, 1983, p.8).

A correspondência entre a utilização do conceito de tópica musical em Allanbrook (1983) e Ratner (1980) é notável no ponto em que os dois se referem às figuras convencionais (as tópicas) habitualmente empregadas nos círculos sociais do século XVIII. Portanto, é possível fazer a seguinte inferência: se as tópicas são figuras convencionais e se as tópicas são *lugares-comuns*, logo, podemos induzir que as tópicas musicais nos remetem a um ambiente de experiências compartilhadas que são traduzidas nas figurações, expressões ou gestos musicais.

Ratner escreve, em 1991, um novo texto modificando sua primeira definição sobre a tópica musical, resumindo-se à soma de novos elementos significativos ao conceito: “The term ‘topic’ here signifies a subject to be incorporated in a discourse” (RATNER, 1991, p.615). Notemos aqui a diferença: a tópica não é mais somente um tema para o discurso musical, mas um tema ser incorporado. Os tipos e estilos de Ratner deixam de ser meramente índices estilísticos e passam a assumir uma função oratória, implicando a utilização de pressupostos retóricos como voz, argumento e persuasão¹⁰¹. Continuando em sua conceptualização, “topic can be a style, a type, a figure, a process or a plan of action. Topics can be intra-musical - elements of the language of music - or extra-musical taken from other media of expression” (RATNER, 1991, p.615). Comparando os dois conceitos defendidos por Ratner, notamos que são incluídas novas concepções sobre a tópica musical: além de ser um estilo e um tipo, esta seria também uma figura, um processo ou um plano de ação. Outro acréscimo foi, ainda, a nova

¹⁰¹ Cf. RUMPH, 2012, p.80. Rumph conclui, ainda, que esta interpretação de que tópicas seriam temas que devem ser incorporados no discurso musical teve grande aderência e recorrência entre os autores da Teoria Tópica, como Elaine Sisman (1997 apud RUMPH, 2012, p.80), que define as tópicas como “the subjects of intelligible speech and the objects of intelligent understanding”, ou Jonathan Bellman (1998 apud RUMPH, 2012, p.80), que se refere às tópicas como “a large number of possible subjects for musical discourse”.

forma proposta para expandir o que o conceito de tópica poderia agregar em si, de que este não estaria preso somente aos elementos musicais internos, mas lançaria luz aos elementos de outros meios de expressão extramusicais. De certa forma, é somente um redizer do que antes já havia sido dito: as tópicas seriam figuras convencionais compartilhadas provenientes da música e de elementos da vida social do século XVIII.

Neste mesmo ano, Agawu (1991) publica o livro *Playing with signs*, em que apresenta uma abordagem mais semiótica ao estudo das tópicas. Agawu explora, inicialmente, alguns teóricos do século XVIII, como Johann Georg Sulzer, Daniel Gottlob Türk, Johann Joaquim Quantz, Heinrich Christoph Koch, Georg Joseph Vogler, Francesco Galeazzi, entre outros, para respaldar seu posicionamento de que a expressividade e as tópicas musicais (embora este termo não seja utilizado por estes teóricos) eram pauta de discussões estéticas e teóricas desta época. As referências às tópicas musicais mais diretas, segundo Agawu, ocorrem nas discussões sobre estilo, uma vez que pode ser observada uma grande variedade de estilos relacionados a vários contextos (estilos nacionais, de câmara, os estilos alto, médio e baixo, por exemplo). É notável, por exemplo, compositores do estilo clássico, como Haydn, Mozart, Beethoven e seus contemporâneos, que exploraram o uso de estilos misturados em suas obras. Esta utilização de diferentes estilos misturados em uma única obra seria, portanto, como parece evidenciar Agawu, o emprego das tópicas musicais na música do século XVIII.

Com o intuito de apresentar um resumo dos resultados obtidos de suas análises tópicas, Agawu apresenta uma lista (ver figura 2.2), a qual ele denomina “Universo da Tópica” (*Universe of Topic*). Cabe ressaltar que Agawu (1991, p.30) explicita possuir caráter provisório a lista por ele proposta em razão de dois fatores: pela (1) seleção de obras a serem analisadas, que representam somente uma parte do repertório Clássico que as tópicas abarcam; e por (2) sua abertura para novas expansões, uma vez que as pesquisas sobre as tópicas podem revelar mais tópicas. Para ele, as tópicas musicais oferecem uma forma de significação associativa devido ao seu caráter referencial proposto por Ratner (1980), e são agrupadas em duas categorias: tipos musicais (vários tipos de dança) e estilos de música.

1. alla breve	15. Mannheim rocket
2. alla zoppa	16. march
3. amoroso	17. minuet
4. aria	18. musette
5. bourrée	19. ombra
6. brilliant style	20. opera buffa
7. cadenza	21. pastoral
8. sensibility (Empfindsamkeit)	22. recitative
9. fanfare	23. sarabande
10. fantasy	24. sigh motif (Seufzer)
11. French overture	25. singing style
12. gavotte	26. Sturm und Drang
13. hunt style	27. Turkish music
14. learned style	

Figura 2.2 -O Universo da Tópica proposto por Agawu. (1991, p.30)

Ao debruçar-se sobre o estudo realizado anos antes por Allanbrook e Ratner, Agawu conclui que o argumento ou a lógica sobre a escuta de determinado discurso tópico na música Clássica reside em observar que as tópicas faziam parte de uma corrente musical vernácula no século XVIII. Ou seja, a formação do universo musical tanto dos compositores quanto dos ouvintes era constituída pelas tópicas. Agawu (1991, p.33, grifo do autor) constata ainda dois aspectos fundamentais da análise tópica:

First, competence is assumed on the part of the listener, enabling the composer to enter into a contract with his audience. If something is commonplace, then it is meant to be understood by all competent listeners. There is nothing natural about this ability; it is acquired by learning. Second, the “natural” and “historical” associations of topic point to an irreducible conventional specificity. In some cases, the combination of topical sequences and essences enables the analyst to construct a plot for the work or movement. By “plot,” I mean a coherent verbal narrative that is offered as an analogy or metaphor for the piece at hand. It may be based on specific historical events, it may yield interesting and persuasive analogies with social situations, or it may be suggestive of a more generalized discourse. These are not programs in the sense in which the *Symphonie Fantastique*, for example, has a program; nor are they necessarily literal representations of extramusical events. Plots arise as a result of sheer indulgence: they are the historically minded analyst's engagement with one aspect of a work's possible meaning.

A relação dialógica entre compositor e ouvintes, como apontado no primeiro aspecto, pode ser considerado como a principal para a existência das tópicas musicais. Agawu aponta para o fato de que o reconhecimento dos *lugares-comuns*, ou das tópicas, por parte dos ouvintes,

era algo que deveria ser adquirido e não era, como alguns podem considerar, “natural”. É importante que a tópica, enquanto um signo, seja reconhecida tanto pelo compositor quanto pelo ouvinte para que esta se configure enquanto parte do vocabulário musical de ambos. Em segundo lugar, Agawu abre caminhos para as análises tópicas em níveis narrativos. Para o autor, o significado de uma determinada tópica depende de sua especificidade convencional e de suas relações combinatórias no enredo de uma obra ou movimento.

Dessa forma, as tópicas são pontos de partida, entretanto nunca podem ser consideradas ou concebidas como identidades totais (isto é, de forma generalizada). As tópicas são, portanto, sugestivas e não exaustivas. Seria dizer que não existem limites definidos e determinados para as tópicas musicais, pois estas se moldam mediante nossa reação diante da música Clássica¹⁰².

A originalidade de Agawu reside na associação que ele desenvolve entre as tópicas e os signos musicais. Ao definir as tópicas como signos, Agawu (1991, p.39) afirma:

Each sign, following Saussure, is the indissoluble union of a signifier and a signified. The signifier of a topic is itself comprised of a set of signifiers, the action of various parameters. The musical signifier therefore embodies, even at this primitive level, a dynamic relation. The signified is more elusive. [...] what is signified by a given topic remains implicit in the historically appropriate label invoked - singing style, Sturm und Drang, learned style, and so on. Furthermore, just as low-level signs can combine to form higher-level ones, so topics in a particular local function can combine to form topics on a higher level. And so we have - theoretically, at least - a process of infinite semiotic linkage with regard to topic, reaching beyond the individual phrase, section, or movement to the work as a whole, and beyond.

As tópicas enquanto signos musicais são, portanto, a união de significantes e significados¹⁰³. Agawu demonstra que os significantes de uma tópica musical são complexos, uma vez que são constituídos de diversos significados, estando para isso suscetíveis a vários

¹⁰² É importante destacar neste momento que atualmente os estudos sobre as tópicas musicais se expandiram em análises de músicas de outros estilos, não somente o Clássico, como, por exemplo, Mirka (2008) e Agawu (2009), que busca as recorrências tópicas nos estilos Moderno e Romântico, respectivamente; e mesmo Monelle (2006), demonstrando análises em obras de compositores como Debussy, Prokofiev, Bartók, Mahler e Ligeti. Temos ainda a exploração desta teoria em análises de músicas brasileiras, com Acácio Piedade, Diósnio Machado Neto, Paulo de Tarso Salles e Rodolfo Coelho de Souza como seus expoentes (o último também voltado à análise de música eletroacústica).

¹⁰³ Ferdinand de Saussure define o signo como a união de significante e significado. O significante é a imagem acústica, ou seja, aquilo que é perceptível, tangível, do signo. O significado é, por sua vez, o conceito, ou a representação mental do signo.

parâmetros. Sobre os significados de uma dada tópica, Agawu afirma que estes são implícitos em suas nomenclaturas, por exemplo, a tópica de estilo cantábile teria seu significado implícito a partir de sua contextualização histórica¹⁰⁴.

Ratner, Allanbrook e Agawu, neste primeiro despontar da Teoria Tópica, intercambiam definições e posicionamentos frente a uma nova perspectiva de análise musical. Baseados na exígua apresentação deste novo conceito de tópica proposto por Ratner, Allanbrook e Agawu expandem as pesquisas referentes a este assunto, seja por um viés da doutrina da imitação e dos *topoi* rítmicos (elementos constitutivos das métricas de dança, estudados por Allanbrook), seja por um viés mais voltado aos estudos semióticos, possibilitando uma autonomia desta teoria¹⁰⁵. Os três autores respaldam a categorização das tópicas em tipos e estilos e igualmente reforçam o caráter familiar através do qual as tópicas, as figuras convencionais, seriam elementos do cotidiano social, quer seja do compositor ou do ouvinte, no decorrer do século XVIII.

2.2.2 Panorama semiótico, expressivo e discursivo: Monelle, Hatten e Agawu

As últimas décadas do século XX vivenciaram um apogeu dos estudos semióticos na música, que tiveram seus estudos incipientes entre as décadas de 1950 e 1960¹⁰⁶. Percorremos, num primeiro momento, a obra de Agawu, em que propôs novas questões sobre as tópicas

¹⁰⁴ Como observado por Young (2013, p.59), outros autores como Monelle (2006) e Hatten (1994) demonstram que o significado também relaciona a tópica a um maior campo de significação – e não é restrito à sua implicação histórica somente pela sua nomenclatura.

¹⁰⁵ Rodolfo Coelho de Souza (2013, p.27) observa que a relação de Allanbrook e Agawu foi de primordial importância para que o estudo sobre as tópicas musicais se firmasse como uma teoria autônoma: “Nos anos seguintes alguns alunos de Ratner deram continuidade à linha fundada pelo mestre, em estudos como o de Wye Allanbrook sobre o gesto rítmico em Mozart (ALLANBROOK, 1983) e na alentada discussão sobre os princípios gerais da interpretação sígnica de acordo com a teoria das tópicas empreendida por Agawu (AGAWU, 1991). Esses estudos sedimentaram a proposta das tópicas de Ratner como uma teoria autônoma, que de outro modo teria passado como um mero detalhe no estudo original de Ratner que aborda diversos outros problemas do classicismo”.

¹⁰⁶ Cf. MONELLE, 1992, p.27. No prefácio deste livro, Monelle apresenta algumas obras de autores que se debruçaram sobre a semiótica musical, entre eles: STEFANI, Gino. *Introduzione alla Semiotica della Musica*. Palermo: Sellerio, 1976; SCHNEIDER, Reinhard. *Semiotik der Musik: Darstellung und Kritik*. Munich: Fink, 1980; KARBUSICKY, Vladimir. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986; e NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une Sémiologie de la Musique*. Paris: Union Générale d'Editions, 1975.

musicais através de um viés semiótico (a tópica como signo). Neste mesmo período, Raymond Monelle, em seu livro *Linguistics and Semiotics in Music* (1992), introduz uma tentativa de compilar as teorias semióticas musicais para um leitor musicalmente educado, uma vez que, para o autor, não existia até o momento um livro que tratasse deste assunto. Os vários estudos sobre as ideias semióticas e linguísticas aplicadas na música estavam distribuídos em artigos, livros e discursos dados em conferências em diversos idiomas (MONELLE, 1992, p.xiii).

Um fator que detinha o avanço dos estudos da significação musical era a predominância de um viés analítico formalista, que se fechava a uma análise da estrutura musical. A música seria, para Leonard Meyer¹⁰⁷, uma arte sem referentes externos e, portanto, prevalecia “a tese de que a música não teria um nível semântico, ou que a semântica da música seria sua própria sintaxe” (SOUZA, 2013, p.26).

O estudo sobre as tópicas musicais apresentado por Monelle foi incorporado ao assunto da significação musical no que se concerne a semântica e a gramática narrativa. Ao exemplificar esta abordagem, o autor apresenta uma declaração feita por um compositor soviético, Boris Asafiev, que afirma que “every musical gesture was meaningful and that music must be classified according to signification rather than syntax” (MONELLE, 1992, p.30). Entre os primeiros a seguirem esta tendência que procura por significados na música – e que foi influenciado pela obra de Claude Lévi-Strauss, o qual demonstra uma relação entre música e mito – está Eero Tarasti. Juntamente com A. J. Greimas, Tarasti examinou os fragmentos de estruturas míticas na música ocidental, aplicando à música as teorias desenvolvidas por Greimas, entre elas a semiótica narrativa. Uma vez que a ideia de uma semântica musical passou a tornar-se respeitável, outros pesquisadores se debruçaram sobre o assunto, como Robert Hatten, com a teoria da marcação, dos campos tópicos, dos gêneros expressivos e dos tropos musicais (que serão tratadas mais adiante).

Ao discorrer sobre tópica, retórica e estrutura na música Clássica, Monelle (1992, p.226) avalia a música do estilo clássico como particularmente adequada para demonstrar a ação das tópicas expressivas. A partir desta assertiva, o autor expõe a lista de tópicas desenvolvida por

¹⁰⁷ “A música é uma arte essencialmente sem referentes externos” (MEYER, 1956 apud SOUZA, 2013, p.26).

Agawu (ver figura 2.2) para então desenvolver uma crítica a ela. Para Monelle (1992, p.227), o universo de tópicos “begins to read like a musical lexicon. The trouble with such an approach is that musical syntax remains unaccounted for; topical references are not arranged into coherent syntagms, as are the words of a language”. Monelle observa, portanto, um problema no “Universo da Tópica” que, além de ser composta de tópicos isoladas, também omite algumas das tópicos antes apresentadas no livro de Ratner, possibilitando que o leitor a interprete como um léxico musical. O problema evidenciado por Monelle é que, ao encarmos as tópicos por um viés lexical, haveria uma possibilidade de interpretação de que os sintagmas musicais fossem ordenados tal como em uma linguagem verbal, por exemplo, viés esse criticado por Monelle. As tópicos musicais não são, portanto, passíveis de uma ordenação coerentemente sintagmática.

Hatten (1992, p.90) também confere sua crítica à obra de Agawu, em outro aspecto, afirmando que

The beginning-middle-end paradigm allows Agawu to coordinate deeper voice-leading and motivic structure with a dramatic musical surface – or rather to interpret the dialectic between the two...Ironically, despite the much richer analysis that such an interaction makes possible, the enterprise is disappointingly formalist; we simply have a more complex formal hierarchy with distressingly little expressive interpretation of either topical or syntactic functions. Agawu identifies drama, and the interactions which help produce it; but with his limited signifieds, he never reveals the interpretants that arise from, and help us appreciate, the expressive significance of the interaction.

Monelle (1992) e Hatten (1992) apontam para uma visão de certa forma delimitada e debilitada por Agawu (1991), ao não encarar as tópicos a partir de uma perspectiva expressiva da interpretação, porém de uma perspectiva mais formalista.

Neste ínterim, o trabalho de Hatten (1994) sobre a significação musical em Beethoven apresentará uma nova perspectiva sobre a teoria das tópicos musicais, propondo em seu estudo, sobre os gêneros expressivos¹⁰⁸ e o tropos (entendido como um significado figurado na

¹⁰⁸ Cf. HATTEN, 1994, p.67. Os gêneros expressivos se baseiam e se movem através da interação de estados expressivos opostos, que abrangem o que Hatten denomina de “campos tópicos” (o pastoral, o trágico, o heroico, por exemplo).

música¹⁰⁹), uma análise que pretende a expressividade musical. Hatten (1994, p.2) assume um compromisso com uma abordagem semiótica, a qual ele considera envolver tanto enfoques estruturalistas quanto hermenêuticos. Ambos estariam correlacionados na busca pela relação entre som e significado: o enfoque estruturalista se preocupa com o mapeamento da associação entre estruturas e significados (revelando suas formas opostas de se organizar); o hermenêutico diz respeito ao processo interpretativo, que vai além das associações opositivas compreendidas pelo estruturalismo.

Ao versar sobre as tópicas musicais, Hatten considera rica a contribuição de fontes históricas levantadas por Ratner para a classificação das tópicas musicais, sistematizando-a conforme pode ser visto a seguir (HATTEN, 1994, p.74-5, grifo do autor, tradução nossa):

I. Códigos de sentimentos e paixões, ligados:

- A. ao ritmo, movimento, tempo
- B. aos intervalos
- C. aos motivos usados para simbolizar afeto

II. Estilos, baseados em:

- A. local/ocasião/situação
 - 1. estilo eclesiástico/sacro
 - 2. estilo de câmara (*galanterie*)
 - 3. estilo teatral/estilo operístico (relativo ao estilo de câmara)
- B. graus de dignidade
 - 1. estilo alto
 - 2. estilo médio
 - 3. estilo baixo

III. Tópicas, tanto:

- A. tipos (peças inteiras), como danças (minueto, contradança, etc.) em estilos alto, médio ou baixo ou

¹⁰⁹ Assemelhando-se, como observa Coelho de Souza (2013, p.26), às figuras de linguagem e reconhecendo, portanto, a existência de relações metafóricas e metonímicas na linguagem musical.

B. estilos (figuras e progressos em uma peça)

1. militar, caça
2. estilo cantábile
3. abertura francesa
4. musette, pastoral
5. música turca
6. Tempestade e Ímpeto
7. sensibilidade, *Empfindsamkeit*
8. estilo estrito, culto (vs. estilo *galante*, ou livre)
9. estilo fantasia

IV. Pictorialismo, *word painting*, e imitação de sons da natureza

As tópicas seriam, para Hatten (1994, p.295-6), “a complex musical correlation originating in a kind of music (fanfare, march, various dances, learned style, etc.; Ratner, 1980), used as part of a larger work. Topics may acquire expressive correlations in the Classical style, and they may be further interpreted expressively”. Ou seja, as tópicas estão sujeitas a associações expressivas e devem, portanto, ser assim interpretadas. Do mesmo modo, Hatten entende as tópicas como elementos musicais complexos, uma vez que são originadas de um determinado tipo de música e são posteriormente apresentadas como parte de uma obra musical maior. Aquilo que era (que compreendia) o todo, torna-se parte do todo.

Tendo a expressividade como centro de seus estudos, e as tópicas sendo consideradas como elementos musicais expressivos, Hatten propõe uma teoria que se baseia na multiplicidade de significados possíveis de uma tópica e nas oposições geradas por meio de suas interações. O processo de *tropificação*, que tem como objetivo ampliar o nível expressivo de significação, é concebido por Hatten (1994, p.295) como um processo semelhante à metáfora, que “occurs when two different, formally unrelated types are brought together in the same

functional location so as to spark an interpretation based on their interaction”. As tópicas também serão o centro de sua proposta dos campos tópicos¹¹⁰ (*topical fields*).

A ligação entre as tópicas e seus níveis expressivos de significação perduram como definição para este conceito nos posteriores trabalhos desenvolvidos por Hatten, como pode ser evidenciado nos seguintes trechos: “Topics are style types that possess strong correlations or associations with expressive meaning; thus, they are natural candidates for tropological treatment” (HATTEN, 2004, p.68); “‘Topics’ are familiar musical styles, figures, textures, rhythms, or gestures that are incorporated into a musical work in order to invoke rather immediate expressive associations” (HATTEN, 2009, p.163). As tópicas não seriam mais somente “tipos de estilos”, mas até mesmo a recorrência de gestos, texturas ou ritmos, sendo as suas associações e significações expressivas sua essência.

Na primeira década dos anos 2000, além dos já citados trabalhos de Hatten, a teoria das tópicas musicais encontrou respaldo em publicações de Monelle, Agawu e Mirka. Ao escrever o prefácio do livro *The Sense of Music: Semiotic Essays*, de Raymond Monelle (2000), Hatten sugere uma possível classificação sobre os estudos da semiótica musical: (1) primeiro estágio, formal, tendo como expoente Nattiez (1975); (2) segundo estágio, reconciliação do estruturalismo com a hermenêutica para a interpretação da significação musical, com Tarasti (1994), Hatten (1994) e Lividov (1999)¹¹¹; (3) terceiro estágio, a *encenação* (*staging*), com Monelle (2000), em que o pós-modernismo é confrontado através da teoria semiótica. Neste livro, portanto, Monelle parte das tópicas e tropos musicais e se desloca, como observa Hatten, da semiótica tradicional para as preocupações da pós-modernidade: a obra como texto, modos de temporalidade e como eles influenciam a forma e o gênero musical, a construção da subjetividade e a desconstrução da ideologia.

¹¹⁰ Os campos tópicos são considerados por Hatten como áreas de grande amplitude como o trágico, o pastoral, o heroico. Estes são, por sua vez, amparados pelas oposições tópicas que ocasionam as tropificações. Este assunto será desenvolvido mais adiante, na seção 2.3.

¹¹¹ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d’une sémiologie de la musique*. Paris: Union générale d’éditions, 1975; TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994; HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994; LIVIDOV, David. *Elements of Semiotics*. New York: St. Martin’s Press, 1999. Autores e livros citados por Hatten (MONELLE, 2000, p.xi).

Monelle (2000) apresenta uma forte crítica sobre o tratamento das fontes históricas escolhidas por Ratner (1980), apesar de considerar a obra *Classic Music* fundamental para a significação musical. Para o autor, a missão de Ratner foi demonstrar a convencionalidade de certas figuras musicais, elucidando o seu carácter não accidental. E por não serem accidentais, tais figuras comporiam o universo semântico ao qual a música é composta¹¹². Esta pressuposição levaria a outra, de que a significação seria tanto simbólica – por seu carácter convencional, cujos signos dependem de códigos culturais adquiridos – quanto icônica – uma vez que se assemelharia a seu objeto. Dessa forma, para Monelle (2000, p.17, grifo do autor),

The Topic is essentially a symbol, its iconic or indexical features governed by convention and thus by rule. However, topics may be glimpsed through a feature that seems universal to them: a focus on *the indexicality of the content*, rather than the content itself. This important feature must be approached with some caution, for the indexicality of musical contents is sometimes mistaken for musical indexicality itself, the kind of simple indexicality which gives meaning to “abstract” syntagmas [...]. Thus, it is possible for a musical syntagma to signify iconically an object which itself functions indexically in a given case; the example given above of the cuckoo’s call [...] is such an item, for the heralding of spring is an indexical function of the cuckoo itself, not of its musical representation. However, if it is culturally prescribed that the imitation of a cuckoo by an orchestral instrument *inevitably signifies the heralding of spring*, then this icon has been transformed into a topic. It is not at all clear that this is the case; the cuckoo must be considered a prototopic.

Ao apoiar-se em um modelo semiótico triádico (ver figura 2.3), Monelle defende que as tópicas musicais podem ser tanto icônicas como indiciais em relação a um dado objeto (no caso do cuco, o objeto seria o próprio cuco, o pássaro) e este, por sua vez, relaciona-se indicialmente com algum tipo de significação possível de ser interpretada desta relação (no exemplo dado por Monelle, a relação entre o cuco – objeto – e o prenúncio da primavera – significação – é indicial)¹¹³. Neste exemplo acima citado, parece-nos importante enfatizar a relação de convencionalidade necessária para que um determinado ícone (no caso a imitação de um cuco

¹¹² Cf. MONELLE, 2000, p.14.

¹¹³ Monelle (2000, p.17-18) apresenta alguns outros exemplos a respeito dessa relação icônica e indicial das tópicas musicais. A tópica de pianto, por exemplo, seria icônica, pois sua relação com o objeto, no caso o choro, é de semelhança, uma vez que imitaria o lamento de alguém em lágrimas; e seria indicial com relação à sua significação: emoções associadas ao choro. Outro exemplo, que demonstra a relação indicial entre o item musical e o objeto e este com sua significação, é a tópica de sarabanda. Para Monelle, as métricas de dança não significam por meio de semelhança, uma vez que se representam elas mesmas e não sua imitação.

por um instrumento orquestral) seja transformado em uma tópica. A significação do item musical, caso seja fruto de uma imposição cultural, social ou histórica, bem como de suas regras, será primordial para que uma determinada figura musical que “anuncie a primavera” venha possuir as características e propriedades necessárias para ser categorizada como uma tópica musical.

Figura 2.3 - Modelo semiótico triádico das tópicas musicais proposto por Monelle (2000)

Ao considerar as tópicas como uma estratégia interpretativa, Monelle (2000, p.79) declara que não é suficiente identificar um motivo, rotulá-lo e passar para um próximo. As tópicas musicais são unidades complexas de significação e, portanto, abarcam um amplo campo semântico, incluindo relações com diversos aspectos sociais, históricos e culturais. Este posicionamento permanece em seu livro *The Musical Topics* (2006, p.ix), em que afirma que não devemos encarar as tópicas musicais como “simples rótulos”, pois “the full elucidation of a topic, both as signifier and signified, must depend on investigations of social history, literature, popular culture, and ideology as well as music, each topic must lead to a lengthy cultural study”. Para que compreendamos, portanto, o que é a tópica musical, faz-se necessário considerar todo o contexto que a possibilitou existir.

Ainda assim, nem todos os itens significantes podem ser classificados como tópicas musicais. Monelle (2000, p.80) apresenta, portanto, duas questões primordiais para os teóricos que as estudam: (1) O signo musical passou da imitação literal (iconicismo) ou de referência estilística (indicialidade) para significação por associação (a indicialidade do objeto)? E (2) existe um nível de convencionalidade no signo? Para o autor, responder a tais questionamentos de maneira positiva levaria a revelação de uma nova tópica, independente do período musical

estudado. Esta abertura do estudo das tópicas musicais para além do repertório Clássico irá estimular outros autores a empreender pesquisas em obras de outros períodos¹¹⁴.

É nesta senda que Agawu (2009), em seu livro *Music as discourse: Semiotics adventures in romantic music*, apresenta uma nova perspectiva sobre as tópicas musicais. Influenciado por outros trabalhos anteriores¹¹⁵, Agawu (2009) traça paralelos entre as tópicas musicais e a música romântica, afirmando que no final do século XIX aquelas aparecem deslocadas de seus significados convencionais. Como estudos que fundamentaram sua abordagem sobre as tópicas no romantismo, Agawu (2009, p.45) cita as obras de Monelle: primeiro, por apresentar análises semióticas envolvendo compositores como Mahler e Tchaikovsky; segundo, por também explorar os contextos musicais e culturais em um amplo cenário histórico.

Para Agawu (2009, p.42), “the concept of topic provides us with a (speculative) tool for the imaginative description of texture, affective stance, and social sediment in classic music”. Uma ferramenta que pressupõe, portanto, uma análise voltada à expressividade e aos elementos sociais da música clássica. A inter-relação desenvolvida entre tópicas e seu contexto novamente é evidenciada por Agawu ao justificar que a música do período Romântico obteve, em sua transição, uma incorporação dos protocolos da música Clássica nos mais variados discursos românticos. A integração de tópicas nos discursos musicais, quer seja do período Clássico ou Romântico, somente pode ocorrer pois aquelas são *lugares-comuns* e, portanto, são elementos reconhecíveis pela sociedade destas respectivas épocas.

Dessa forma, Agawu (2009, p.43) declara que as tópicas são construções, ou seja, são reconhecidas através de um conhecimento prévio. Para que sejam identificadas, as tópicas devem, portanto, ser familiares àqueles que as procuram. Este processo de reconhecimento é galgado através do árduo esforço de se construir um universo de tópicas do princípio, uma vez que muito se foi perdido sobre a prática musical e social do século XVIII. A partir disto, Agawu apresenta como fruto de sua pesquisa exaustiva sobre as tópicas musicais, alicerçada nos

¹¹⁴ Ver nota 102.

¹¹⁵ Agawu (2009) faz referência a alguns estudos realizados por Janice Dickensheets, Márta Grabócz e Danuta Mirka sobre as tópicas musicais em músicas dos séculos XIX e XX, apresentando, por sua vez, os universos tópicos sugeridos por cada uma das autoras.

trabalhos de Ratner, Allanbrook, Hatten e Monelle, uma nova lista com as tópicas mais comuns. Esta nova versão do universo das tópicas (ver figura 2.4) inclui afetos, figuras melódicas e padrões de acompanhamento.

The Universe of Topic for Classic Music

1. Alberti bass	22. fantasia style	43. musette
2. alla breve	23. French overture	44. ombra style
3. alla zoppa	style	45. passepied
4. allemande	24. fugal style	46. pastorale
5. amoroso style	25. fugato	47. pathetic style
6. aria style	26. galant style	48. polonaise
7. arioso	27. gavotte	49. popular style
8. bound style or stile	28. gigue	50. recitative (simple,
legato	29. high style	accompanied,
9. bourrée	30. horn call	obligé)
10. brilliant style	31. hunt style	51. romanza
11. buffa style	32. hunting fanfare	52. sarabande
12. cadenza	33. Italian style	53. siciliano
13. chaconne bass	34. <i>Ländler</i>	54. singing allegro
14. chorale	35. learned style	55. singing style
15. commedia dell'arte	36. <i>Lebewohl</i> (horn	56. strict style
16. concerto style	figure)	57. Sturm und
17. contredanse	37. low style	Drang (storm
18. ecclesiastical style	38. march	and stress)
19. <i>Empfindsamer</i> style	39. middle style	58. tragic style
20. <i>Empfindsamkeit</i>	40. military figures	59. Trommelbass
(sensitivity)	41. minuet	60. Turkish music
21. fanfare	42. murky bass	61. waltz

Figura 2.4 - O Universo da Tópica para a Música Clássica. (AGAWU, 2009, pp.43-44)

Assim, Agawu empreende nesta obra uma nova perspectiva sobre a Teoria Tópica, abrangendo um amplo período histórico. Alicerçando-se em estudos anteriores, o autor observa as diversas transformações que o universo das tópicas sofreu, desde o século XVIII até o XXI¹¹⁶. Em suas palavras, ao resumir tais mudanças, parte do século XVIII, dizendo que: “in the eighteenth century, topics were figured as stylized conventions and were generally invoked without pathos by individual composers, the intention being always to speak a language whose

¹¹⁶ No decorrer do capítulo em que aborda as tópicas musicais, Agawu (2009) apresenta diversas listas de tópicas de outros autores, que tinham como objeto de estudo músicas de outros períodos que não o Clássico, como Márta Grabócz e Danuta Mirka.

vocabulary was essentially public without sacrificing any sort of will to originality” (AGAWU, 2009, p.48). Ou seja, em se tratando das tópicas musicais no período setecentista, estas podem ser definidas como convenções estilizadas, e cujas intenções dos compositores residiam em utilizar um vocabulário público, possibilitando, assim, uma comunicação entre compositores e audiência através dos elementos tópicos musicais reconhecidos por ambos.

O tempo de quase duas décadas compreendido do primeiro trabalho de Monelle (1992) até Agawu (2009) foi o suficiente para a Teoria Tópica se estabelecer enquanto área de conhecimento. Se num primeiro momento Ratner a apresenta como um estudo incipiente no início dos anos 80, observamos como os trabalhos de Monelle, Hatten e Agawu se debruçaram a estudar e a cunhar a complexidade que o conceito de tópica musical carrega. Não mais observadas somente como figuras convencionais do século XVIII, as tópicas musicais podem ser vislumbradas em obras de nosso tempo, século XXI, e podem ser entendidas por um viés não somente expressivo, mas discursivo e semiótico.

2.2.3 Afirmações e ressignificações: Rumph, Allanbrook e Mirka

No decorrer dos últimos anos, tempo compreendido após o trabalho de Agawu (2009) até o trabalho desenvolvido por Danuta Mirka (2014), alguns autores trataram de afirmar e ressignificar, a partir de um olhar pormenorizado e crítico, alguns fundamentos da Teoria Tópica. Nossa proposta por demarcar uma “terceira geração” mediante a divisão feita por McKay (2007) apresenta seus fundamentos na causa comum que tanto Stephen Rumph (2012) quanto Danuta Mirka (2014) apresentam em seus estudos. Ambos demonstram uma preocupação com a falta de critérios para a definição do termo tópica musical. Uma vez que buscamos apresentar nas seções anteriores um esboço das conceptualizações dadas pelos principais estudiosos da teoria tópica, será possível adentrar às críticas feitas por tais autores. Neste ínterim, o trabalho póstumo de Allanbrook (2014), apresenta um estudo mais enfático sobre suas origens, elucidando relações estabelecidas e mal compreendidas entre o conceito de *loci topici*, além de outras questões importantes que serão pormenorizadas mais adiante.

Em um livro destinado a observar questões semióticas no iluminismo mozartiano (*Mozart and Enlightenment Semiotics*), pautando-se em explorar as fundações de música e ideias através de estudos sobre signos, linguagem e representação compartilhadas por compositores, libretistas e filósofos, Stephen Rumph (2012) depreende um percurso que abarca questões retóricas, semióticas e tópicas. Ao introduzir a contextualização do estudo das tópicas musicais, em um capítulo intitulado “Tópicas em Contexto”, Rumph (2012, p.80) observa que o conceito “tópica”, popularizado por Ratner, teria agregado inúmeros significados que corresponderiam de forma tangencial a qualquer uso ou prática composicional durante o século XVIII. Uma vez que é um termo fundamental para o estudo da semântica musical e está no centro de discussões sobre Mozart e semiótica, o autor empreende uma busca minuciosa frente a utilização e possíveis significados aos quais o conceito de tópica musical se sujeitou com o passar do tempo.

Partindo de um olhar diagonal sobre as principais obras da Teoria Tópica, algumas das quais já foram apresentadas nas seções anteriores deste capítulo, Rumph (2012) observa o desenvolvimento e apropriação do conceito de tópica musical desde os primeiros escritos de Ratner (1957). Para Rumph, a principal descoberta de Ratner foi desvelar, ou revelar, a riqueza do conteúdo semântico existente tanto nas músicas vocais quanto instrumentais do período setecentista, conteúdo este a muito tempo ignorado pelos críticos formalistas. Allanbrook (1983), por sua vez, havia demonstrado como as tópicas codificam significados sociais de determinada época, tendo seu principal enfoque na observação das tópicas como imitações de outras músicas, uma vez que, para autora, a linguagem musical do período Clássico é construída a partir de materiais da própria vida musical (razão esta que a levou estudar a recorrência das tópicas de dança nas obras de Mozart).

Ratner e Allanbrook teriam, portanto, traçado um caminho para o estudo das tópicas musicais, bem como seu entendimento e definição, de maneira complementar e que influenciaram outros pesquisadores, como Elaine Sisman, ou Jonathan Bellman, que se referiam às tópicas, respectivamente, como “the subjects of intelligible speech and the objects of intelligent understanding” e “a large number of possible subjects for musical discourse” (RUMPH, 2012, p.80). Não obstante, Rumph observa que novos significados foram agregados

à definição de tópica musical, principalmente pelos trabalhos desenvolvidos por alguns semióticos musicais. Agawu, por exemplo, ignorou o conteúdo semântico das tópicas; Monelle generalizou as tópicas de forma que compreendesse todos os signos musicais convencionais, incluindo ícones pictóricos, figuras de retórica e *leitmotifs* wagnerianos. A definição oferecida por David Lidov se apresentou de forma muito espaçosa, uma vez que a tópica seria uma característica invertida na composição musical, sendo, portanto, de maneira geral, o assunto em questão. Sobre Hatten, Rumph (2012) observa, ainda, que ele localiza as tópicas no centro de uma hierarquia semântica, que se inicia com gestos e harmonias, tornando-se mais complexa quando ascende aos tropos e gêneros expressivos.

Apesar do evidenciado caráter intermitente da tópica musical, Rumph atesta que tal característica pode não ser perturbadora, ou algo que causa incômodo e certo desconforto para seus leitores pós-modernos, uma vez que estes aceitam tal polissemia. Levando em consideração a afirmação de que “os nomes têm o poder de moldar o pensamento” (RUMPH, 2012, p.81), o objetivo de Rumph no decorrer do citado capítulo é testar o termo “elusivo” da tópica musical para assim elucidar e ver até onde este corresponde ao que ele denomina de “ideias claras e distintas”. Tal como Allanbrook (1983), Rumph busca nas origens o significado do termo “tópica”, mas expande a discussão histórica, perpassando pelos teóricos da música do século XVIII ao buscar termos que poderiam ser considerados associativos ao que hoje é denominado de tópica musical.

Rumph (2012, p.81, grifo do autor) assim discorre sobre o termo tópica:

The term *topic* derives from Aristotle's *topos*, or place. Other translations include *locus topicus*, *lieu commun*, *lugar*, and *commonplace*. In ancient rhetoric, topics referred neither to subject matter, arguments, nor figures of speech. Rather, they were methods or strategies for finding arguments. [...] Topics thus belonged to the first canon of rhetoric, *inventio*, and served orators as algorithms for generating arguments. Topics governed the production of every kind of oration, whether political speeches, eulogies, or legal arguments.

Por certo que o termo tópica, assim como já afirmado por Ratner (1966) e Allanbrook (1983), dentro do contexto musical setecentista, foi emprestado da retórica para que pudessem referir-se às figuras musicais convencionais observadas neste contexto. Faz-se importante

ênfatizar deste trecho a menção a uma das etapas mais significativas para a elaboração de um discurso fundamentado no método retórico: a *invenção* (*inventio*). Compreendida como *lugar-comum*, as tópicos, em seu sentido retórico, seriam realmente locais destinados a armazenar argumentos. São os locais de onde provêm as provas de determinado discurso, e fazem parte do primeiro cânon de três - *invenção*, *disposição* e *elocução*. Dessa forma, as tópicos, em sua concepção original, não seriam os argumentos eles mesmos, como afirma Rumph, mas os locais onde tais argumentos se encontrariam.

Rumph observa como as tópicos seriam definidas em um sentido clássico através dos escritos de teóricos da música setecentista, como Johann David Heinichen, Johann Mattheson, e outros teóricos deste tempo, como os autores da Lógica de Port-Royal (Antoine Arnauld e Pierre Nicole), Bernard Lamy, René Descartes, François de Fénelon e Immanuel Kant. Dos quinze tópicos propostos por Mattheson em seu livro *Der vollkommene Capellmeister* (1739), somente a *ars combinatoria*, ou a mudança/permuta do material melódico, estaria entre o *topos* genuíno citado por Ratner, sendo que “these algorithmic strategies differ in kind from Ratner’s types and styles” (RUMPH, 2012, p.82). Rumph ainda observa que o pensamento de uma “retórica filosófica” que percorria no século XVIII eliminava os *loci topici*¹¹⁷, pois acreditava-se que suas regras artificiais obscureceriam a natureza e a verdade. Este sentimento de rejeição pelos *topoi* da retórica foi notado também por Peter A. Hoyt (WILSON; BUELOW; HOYT, [200-]), como pode-se observar na seguinte afirmação:

Although Ratner's terminology recalls the *topoi* of rhetoric, the organization of melodic allusions in Haydn and Mozart cannot be shown to derive from the procedures of oratory; indeed, the *loci topoi* were being marginalized by contemporary aestheticians such as J.G. Sulzer and Hugh Blair.

Dessa forma, os tipos e estilos de Ratner violariam a *ars topica* clássica e não poderiam ser relacionadas aos referidos tópicos de Aristóteles ou Cícero. Contudo, Rumph observa que os tipos e estilos de Ratner possuem uma combinação poética representacional que substituiria

¹¹⁷ Allanbrook (2014) discorre amplamente sobre este termo no capítulo *The Comic Surface*, cujos argumentos serão trazidos à luz mais adiante nesta seção.

a retórica tradicional durante o século XVIII e a explica através da definição da tópica Clássica de Monelle: “The Classic topic [...] is a Peircian index, a sign that represents its object through causality or contiguity” (RUMPH, 2012, p. 83). Ao afirmar que a terminologia de Ratner não poderia provir da oratória, Hoyt apresenta seu argumento que precisamente justifica a escolha de Rumph em se inclinar sobre a explicação das tópicas musicais a partir de uma perspectiva semiótica. Para Hoyt, a prova de que a semiótica, ao invés da retórica, seria um ambiente adequado para a perspectiva de Ratner se fundamentaria na rejeição da tradição retórica clássica em detrimento do novo estilo de composição que surgiu no início do século XVIII: a ópera cômica italiana.

A interpretação indicial proposta por Monelle seria, para Rumph, uma explicação para a não presença da teoria tópica nos escritos setecentistas. Esta interpretação se baseia na hipótese de que algumas tópicas musicais não possuem significados por semelhança, mas que estes são provenientes da inter-relação de estilos e repertórios reproduzidos em outros lugares. O movimento lento da Sinfonia Júpiter de Mozart, por exemplo, que está em métrica de sarabanda, não é uma imitação da sarabanda, mas é a própria métrica da dança. O estudo das tópicas musicais deveria, para Rumph, não ter como alicerce somente a ênfase dada às suas interpretações semânticas. É preciso, portanto, aferrar-se de um entendimento tópico também através de estruturas sintáticas que “articulate and transform topics and which govern their dynamic interaction with meter, tonality, rhythm, and texture” (RUMPH, 2012, p.84).

Em suma, Rumph depreende um olhar sobre o estudo tópico demonstrando através de análises já feitas¹¹⁸ que existe uma lacuna nos estudos tópicos na região que se encontra entre a relação da semântica e da sintaxe (local, este, de ambiguidades). Rumph conclui, através destas análises, que as tópicas não deveriam ser tratadas como simples características superficiais, mas sim como se fossem governadas por uma estrutura mais profunda, normalmente ignorada ou negada pelos teóricos tópicos. Dessa forma, as tópicas deveriam ser tratadas como índices

¹¹⁸ Como de Allanbrook e Daniel Heartz da abertura do Duetto da ópera *Le nozze di Figaro* (cf. RUMPH, 2012, p.85).

fluidos, móveis, voláteis, tal como encaradas por Monelle ou Turino¹¹⁹, ao invés de símbolos codificados.

Retomando um objeto supracitado, a saber o novo estilo de composição que surgiu em meados do século XVIII abordado por Hoyt ([200-]), a comédia cômica italiana é um campo profícuo para os estudos que serão agora apresentados. Se, por um lado, temos um olhar mais aferrado às questões semióticas não resolvidas entre as tópicas musicais e a sintaxe, apontadas por Rumph, por outro temos Allanbrook e Mirka que se debruçam sobre a ligação entre este novo estilo de compor, a comédia cômica italiana, para justificar e definir pontos específicos para a Teoria Tópica.

Em *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music* (2014), Allanbrook reserva um capítulo para tratar sobre a superficialidade e profundidade das questões analíticas musicais, bem como para esclarecer o conceito de tópica musical. Se Rumph critica a superficialidade legada pelo estudo semântico musical a partir das tópicas, Allanbrook se afirma nesta superficialidade. A primeira questão levantada pela autora é o julgamento moral que as palavras “superficial” e “profundo” sofrem, uma considerada como degradante, e a outra, como uma espécie de exaltação¹²⁰. Ao questionar e criticar o modelo analítico legado nos últimos tempos (século XIX e XX), fundamentado em princípios formalistas e reducionistas (como a análise schenkeriana), Allanbrook (2014, p.87) propõe algumas questões:

Can a genuine understanding of a piece of music come by way of discovering the way it resembles every other one? What benefits accrue from detaching the musical art from what many consider its defining characteristic – motion in time? And finally, in the face of this retrenchment from the speaking surface, what of the contract that eighteenth-century music, at any rate, had made with its audience – an obligation to communicate?

¹¹⁹ “Thomas Turino explains the distinction: ‘Whereas the meanings of indices are dependent on the experiences of the perceiver, and thus can be quite fluid and varied, the meanings of symbols are relatively fixed through social agreement. Dictionaries, math books, and Morse Code manuals document the conventional meanings of symbols’” (RUMPH, 2012, p.84).

¹²⁰ Alguns exemplos que Allanbrook (2014, p.84) apresenta são as seguintes afirmações: “We speak of ‘deep thinkers’, ‘deeply held convictions’, but ‘merely superficial knowledge of the subject’”.

Resumido em única pergunta: como seria possível observar os elementos comunicativos da música setecentista através de uma análise que busca a “profundidade”, reduzindo-a a uma escuta formal, ou a estruturas que desconsideram até mesmo o ritmo da obra analisada, ou seja, que desconsideram as “superficialidades” da obra? Allanbrook alerta-nos sobre o condicionamento auditivo que as audiências modernas sofreram e que é, por sua vez, decorrente, ou uma consequência, deste tipo de abordagem analítica. Sendo assim, “modern performances, accordingly, tend to erase mimetic differences, and audiences obediently listen for the long lines of the structural imperative rather than the short topical haul” (ALLANBROOK, 2014, p.87).

Como principal objetivo, Allanbrook (2014, p.87) busca descrever “a vida na superfície” a partir das tópicas musicais, sendo elas consideradas como imagens da nossa própria humanidade e elementos de expressividade: “the play of musical topoi, those flickering images of our own humanity, as they define the surface of late eighteenth-century instrumental music and constitute its expressive power”. Outra característica atribuída às tópicas musicais (às quais Allanbrook se refere como “hieróglifos expressivos”) seria sua ubiquidade, ou seja, sua capacidade de estar em vários locais ao mesmo tempo. Como já exposto em outro momento, uma das principais teses da autora é o caráter mimético que a música exercia durante o período setecentista, caráter este responsável pela “superfície” musical. Portanto, esta – a superfície – se localiza justamente onde a mimese musical ocorre. Seria o desenvolvimento de concisas unidades miméticas das óperas bufas (o novo estilo da comédia cômica italiana ao qual Hoyt se referiu) que culminaram na mudança radical da retórica musical característica do alto barroco.

Como Allanbrook esclarece, a música barroca, quer seja instrumental ou vocal, já utilizava as tópicas como elementos expressivos¹²¹. A diferença é que estas tópicas eram

¹²¹ A expressão “tópicas como elementos expressivos” utilizada por Allanbrook para designar os afetos utilizados na expressividade da música barroca não deve ser encarada, aqui, ou no texto da autora, como uma expressão equivocada. Como a própria autora esclarece, este termo é utilizado para comparar uma das principais mudanças do tratamento gestual expressivo entre a música barroca e clássica: “His [Heinichen] extensive discussion offers a valuable insight into the process by which a composer might have spun words into musical topics in the baroque (for these arias are no less topic-governed than music of the latter part of the century, *the difference, as already observed, being that one affect governs an entire section*)” (ALLANBROOK, 2014, p.94). Para Allanbrook, a música barroca utilizava o mesmo “vocabulário mimético” (Ibidem, p.129) também em uso no final do século XVIII, mas com uma diferente abordagem.

utilizadas individualmente, tendendo “to imitate one temperament, one passion, at a time as a way of unifying whole movements or larger sections” (ALLANBROOK, 2014, p.90). A música do estilo clássico, dessa forma, não ocasionava novos modos de expressão, mas “a move toward thematic multiplicity and contrast in the application of those expressive modes” (ALLANBROOK, 2014, p.90).

Ao questionar-se como a palavra tópica se tornou um termo da arte para um importante estudo da música setecentista, Allanbrook dedica-se ao estudo deste termo partindo do posicionamento de Ratner de que existiria um léxico de gestos familiares nas obras musicais deste período. A autora associa a utilização da expressão *discurso musical* (“subjects of musical discourse”¹²²) com a apropriação do termo tópica da retórica¹²³. A proximidade de Ratner com Manfred Bukofzer¹²⁴, seu mentor, possibilitaria por certo uma influência da retórica sobre os estudos tópicos, uma vez que “Bukofzer [...] spoke of a ‘system of ‘topics’... conceived as a ‘guide to invention’ or *ars inveniendi*,’ which Mattheson had expounded on under the term *loci topici*” (ALLANBROOK, 2014, p.91, grifo do autor). Para Allanbrook, Bukofzer não compreendeu a natureza dos *loci topici* (*lugares comuns*), confrontando seu posicionamento com a definição deste mesmo termo proposta por George J. Buelow. Para aquele, a riqueza dos afetos do barroco seria estereotipada em figuras ou *loci topici*, que representariam, por sua vez, os afetos na música. Para este, os *loci topici* seriam hierarquicamente superiores à música ou qualquer outro campo de esforço humano. O posicionamento de Bukofzer teria confundido o uso deste termo pois o correlacionou, ou melhor, igualou os seus significados e propósitos com as figuras retóricas. Esta confusão (para não dizer mal-entendido) é ainda recorrente em nossos dias,

¹²² RATNER, 1980, p.9.

¹²³ Relações entre o termo tópica e retórica já foram anteriormente explorados, de forma mais sucinta do que a estabelecida por Allanbrook (2014) em *The Secular Commedia*, em *Rhythmic Gesture in Mozart* (ALLANBROOK, 1983, p.329n.4) e *Mozart and Enlightenment Semiotics* (RUMPH, 2012, p.81-5).

¹²⁴ As obras referenciadas de Manfred Bukofzer e George W. Buelow são: BUKOFZER, Manfred. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: W. W. Norton, 1947. p.388-389; BUELOW, George J. Johann Mattheson and the Invention of the Affektenlehre. In: BUELOW, G.; MARX, H. J. (Ed.). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983. p.393-407; _____. The ‘Loci Topici’ and Affect in Late Baroque Music: Heinichen’s Practical Demonstration. *Music Review*, v. 27, p. 161-76, 1966; _____. *Thorough-Bass Accompaniment according to Johann David Heinichen*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.

como bem atesta Allanbrook¹²⁵. Os *loci topici* seriam, ao contrário do que Bukofzer compreendeu, “an *ars inveniendi* of a far more comprehensive sort – a rhetorical finding device that was an enumeration of the abstract forms of universal inference, to be applied to the entire spectrum of specific subject matters” (ALLANBROOK, 2014, p.91).

Com uma frase provocativa, Allanbrook empreende uma determinação do que as tópicas de Ratner *não são* a partir de um estudo sobre a definição deste termo, os *loci topici*¹²⁶. Em latim, a palavra *loci* significa “lugar”. Como contrapartida, a palavra *topos*, em grego, também significa “lugar”. A combinação destas duas palavras em *loci topici* seria, como evidencia Allanbrook (2014, p.91-2), um “pleonasmo macarrônico” por ser uma redundância em duas línguas (latina, *locus*, e grega, *topos*). Este termo, utilizado desde Aristóteles e Cícero em suas obras homônimas, *Topica*, não é o que consideramos *lugares-comuns*, mas sim *lugares comuns*, ou *koinoi topoi*, *sedes argumentorum*, *seats of arguments*. Tais lugares seriam finitos e constituídos de um conjunto de argumentos gerais e frequentemente denominados como “tópicos dialéticos”, uma vez que deveriam tratar de questões de justiça, física e política para construir debates judiciais convincentes. Mattheson é um dos teóricos musicais setecentistas que também, apesar de recair na redundância do termo (*örliche Stellen der Rede-Kunst*¹²⁷), posiciona-se frente a um melhor entendimento do termo *loci* como dialético (*dialectisch*) ao invés de tópico (*topisch*, sinônimo de *örliche*).

Após apresentar o posicionamento dos teóricos Heinichen e Mattheson, e suas respectivas inclinações quanto à categorização dos *loci*¹²⁸, Allanbrook (2014, p.96, grifo do autor) define o que as tópicas de Ratner não são:

¹²⁵ Cf. ALLANBROOK, 2014, p.203n.34.

¹²⁶ É necessário ressaltar que foi neste livro de Allanbrook (2014), pouco mais de três décadas depois da alçada dos estudos tópicos por Ratner, que foi empreendida uma busca um tanto mais minuciosa sobre as origens e o desenrolar do termo tópica – muitas vezes utilizado pela autora não como *topics*, mas como *topoi* –, já fundamentado no campo da análise musical. Os estudos até então realizados pelos autores acima citados pós Ratner, como Agawu, Monelle, Hatten e mesmo Allanbrook, tinham como objetivos desenvolver e solidificar as diversas facetas (semióticas, discursivas, expressivas, gestuais, tropológicas, para citar algumas) da teoria das tópicas musicais, não se atendo com tamanho afincio, como Allanbrook faz em *The Secular Commedia* (2014), ao conceito “tópica” ele mesmo.

¹²⁷ Traduzido por Allanbrook (2014, p.203n.37) como “topical places of rhetoric”, ou “lugares tópicos da retórica”.

¹²⁸ Devido à propagação da versão canônica dos tópicos dialéticos de Cícero em obras de retóricos dos séculos XVI, XVII e XVIII, Allanbrook pressupõe que Heinichen e Mattheson teriam sofrido influências destes ao apropriarem-

As already implied, Ratner's "subjects of musical discourse" had nothing to do with these natural categories of argument. According to Ratner, *topoi* were not essential categories but random accumulations of musical commonplaces. And the word *topos* does not arise in connection with them in any eighteenth-century sources.

Algumas considerações podem ser propostas a partir desta citação. Primeiramente, ao afirmar que as tópicas não dizem respeito a essas "categorias naturais de argumento" Allanbrook faz referência ao apresentado sobre a definição e apropriação equivocada do termo *loci topici* por Bukofzer (ao correlaciona-los de maneira equivalente a um "sistema de tópicas" bem como a um "guia para a invenção"). Alude, da mesma forma, à concepção de que os *loci topici* seriam um lugar retórico responsável pela enumeração de formas abstratas ou inferências universais, bem como a sua compreensão clássica de lugares constituídos de argumentos gerais. Dessa forma, os *topoi* seriam a acumulação de *lugares-comuns* e não categorias universais, *lugares comuns*¹²⁹.

Se bem nos recordarmos da observação feita por Rumph a respeito dos *loci topici*, podemos aqui confluír as conclusões dos dois autores (Rumph e Allanbrook): o manuseio e entendimento das tópicas musicais se daria na "acumulação aleatória" dos *topoi* e não residiria, ou encontraria espaço, na *ars topica* clássica, ou nos tópicos de Aristóteles e Cícero. Para solucionar este entrave, Rumph se inclina à explicação semiótica de Monelle para as tópicas. Allanbrook, por sua vez, empreende ainda uma busca sobre as influências que Ratner teria

se dos *loci topici* como ferramentas heurísticas para a composição melódica. Mattheson fundamenta seu capítulo "Sobre a Invenção Melódica" em uma cópia literal de uma lista de quinze *loci* do poeta Erdmann Neumeister, a qual teria origem na lista de tópicos de Cícero. Heinichen, por sua vez, utilizaria somente um locus, o *locus adjunctorum*, que seria subdividido em *antecedentia*, *concomitantia* e *consequentia*, em contrapartida dos quinze de Mattheson. O *locus adjunctorum* de Heinichen teria como objetivo oferecer um controle às insondáveis formas de expressão na palavra e na música. Para Mattheson, o principal locus seria o *locus notationis*, cujo objetivo era tratar da forma e da disposição das notas. Como secundário viria o *locus discriptionis*, um guia essencial para a invenção no qual os afetos seriam tratados (cf. ALLANBROOK, 2014, p.92-6). Ainda em se tratando deste assunto, Rumph (2012, p.81-2, grifo do autor) assim discorre sobre Heinichen e Mattheson: "Johann David Heinichen's *Der General-Bass in der Composition* (1728) recommended the *locus circumstantialiarum* as a way to find images for text-setting. Heinichen was referring to a strategy; the actual subject matter he called 'inventions' (*inventiones*). Likewise, Johann Mattheson prescribed fifteen topics to spur invention in *Der vollkommene Capellmeister* (1739). These include *locus descriptionis* (the depiction of affects), *locus oppositorum* (oppositions of meters, tempos, registers, or moods), and *locus exemplorum* (the emulation of other composers). He also recommended the *ars combinatoria* (permutation of melodic material), the one genuine *topos* cited by Ratner".

¹²⁹ Como afirma Allanbrook (2014, p.97), "common places and commonplaces are not the same; in fact, they define two ends of a spectrum".

sofrido ao escolher este termo através de suas relações com estudos literários da metade do século XX e, principalmente, dos escritos setecentistas sobre música de Michel-Paul-Guy de Chabanon e Heinrich Christoph Koch.

Para fundamentar sua declaração de que a apropriação de Ratner do termo *topos* não proviria de uma correlação com fontes setecentistas, Allanbrook apresenta a conexão entre este autor e Ernst Robert Curtius, através dos estudos literários deste, principalmente na obra *European Literature and the Latin Middle Ages*, de 1953. Curtius não considerava os *topoi* como universais ou dialéticos, mas como temas intelectuais que se adequam aos prazeres do orador. Apesar disto, sugere uma falsa identificação e imprecisão ao comparar os tópicos dialéticos de Aristóteles e Cícero com seus tópicos literários, razão esta que o levou a ser censurado por essas comparações¹³⁰. Mas Curtius nos legou uma importante consideração a respeito dos *lugares-comuns* ao encará-los como “uma unidade do discurso poético ou retórico”. Ao afirmar que o *topos* não é um tema – entendendo aqui um tema literário como um assunto geral e um tema musical como um conjunto de notas neutras, ambos passíveis de elaboração –, deve-se considerar que este, o *topos*, “[...] exists on a lower organizational level than a theme but is more immediately and broadly fungible: if a theme is a currency system for a movement or work, a *topos* is a piece of common coin” (ALLANBROOK, 2014, p.97). Desta forma, estar diante de um *topos* é estar diante de uma unidade “imediata e amplamente fungível”, ou seja, vislumbrar este caráter que o permite ser substituído por outro de mesma espécie ou natureza. Os *topoi* de Curtius teriam, ainda, um caráter de “cliché”, ou seja, tal como as combinações de palavras que podem ser jogadas no meio de um discurso, ou fala, os *topoi* poderiam ser utilizados de forma “automática”.

Para exemplificar este caráter também atribuído aos *topoi* musicais nas músicas do estilo galante, Allanbrook utiliza os parágrafos 15 a 19 do capítulo “Sobre a Invenção Melódica” de Mattheson (1739). Nestes parágrafos, ele demonstra que a invenção melódica ocorre de duas

¹³⁰ Cf. ALLANBROOK, p.97. Os trechos que instigaram Allanbrook a tais conclusões são os seguintes: “[Curtius called them] intellectual themes, suitable for development and modification at the orator’s pleasure. [...] In Greek, they are called *koinoi topoi*; in Latin *loci communes*; in earlier German, *Germeinörter*. Lessing and Kant still use the word. About 1770, *Gemeinplatz* was formed after the English ‘commonplace’” (CURTIUS, 1953 apud ALLANBROOK, 2014, p.96-7, grifo do autor).

maneiras: (1) movimentando-se de uma premissa geral para um caso particular; ou (2) permanecendo no particular. Alguns trechos dos parágrafos 17 e 19 abordam sobre como deve ocorrer a coleção dos particulares e também de sua proveniência de frases comuns e familiares:

17. But these particulars need not be so rigidly collected that one must record, for instance, an inventory of such fragments, and in a fine pedantic manner construct of them an ordered invention-box [*Erfindungs-Kasten*]. Instead we should collect them in the same way as we lay up for ourselves a stock [*Vorrath*] of words and expressions in speech, not necessarily on paper or in a book, but in our heads and memory, a stock that allows our thoughts, whether spoken or written, to be brought to light most appropriately later on, without always asking the advice of a lexicon.

[...]

19 Indeed, such stock [*vorräthige*] and special *moduli* are very helpful in the formation of a general main theme, which is the *subject* here. But also, on the other hand, certain *general* things in the art of invention lead us to *particulars*. For, that is, a distinctive application can be made out of many common and familiar phrases. For example, cadences are something *general*, and appear in any musical composition. But they can occur right at the beginning in *particular* *Haupt-Sätze*, although they usually belong at the close. (MATTHESON, 1739 apud ALLANBROOK, 2014, p.98-9, grifo do autor)

Nestes parágrafos está, como Allanbrook observa, embora vagamente esboçado, o começo da manipulação tópica, hábito importante no processo composicional no final do século XVIII. Isso decorre do ponto de vista de um Mattheson mais compositor do que escolástico, uma vez que estas passagens estão desprovidas de termos latinos e por apresentarem exemplos que enfatizam suas tendências modernas e galantes¹³¹. Allanbrook ressalta, ainda, que devemos encarar o processo composicional proposto por Mattheson sobre a ótica de que o compositor, com o intuito de tornar a comunicação possível dentro de uma comunidade particular, armazena e mantém armazenados os *lugares-comuns* ou *moduli*. Estes, por sua vez, retomando o caráter “imediato e amplamente fungível” dos *topoi* de Curtius, podem ser recombinaados de acordo com a vontade do compositor. Desta forma, o compositor tem como artifício o retorno a estes repositórios onde estão armazenados *topoi* familiares, para então juntá-los, ingênua ou intencionalmente, em uma nova trama musical.

¹³¹ Cf. ALLANBROOK, 2014, p.104.

A compreensão deste novo estilo de compor, desta nova forma de se pensar a composição musical, frente às diversas mudanças sociais que advieram no decorrer do século XVIII, e que também apresentaram repercussões nas expressões artísticas e culturais, não deve se fundamentar unicamente nos tratados musicais que a nós sobreviveram. Allanbrook (2014, p.105) aponta que é somente a partir do confronto destes textos que “an understanding of the particular style of mimesis that shaped the late eighteenth-century repertoire” pode ser obtido. Isso decorre de que até mesmo os considerados pedagogos musicais daquela época falharam no reconhecimento dos tropos, das novas mudanças estilísticas¹³² que ocorriam em frente de seus olhos. Assim, não se pode falar de uma *Toposlehre* no século XVIII:

Just as *Affktenlehre* was a term invented by twentieth-century scholars, there was no *Toposlehre* – no thoroughgoing teaching about the uses of musical commonplaces – to be found in late eighteenth-century pedagogical or critical texts, probably because the practice was too ingrained to occasion comment. (ALLANBROOK, 2014, p.105, grifo do autor)

Somente nos escritos de um crítico da década de 1780, Michel-Paul-Guy de Chabanon, é que Allanbrook diz ter encontrado alguém que concebe a composição tópica não como abstrata, mas referencial. Como visto anteriormente, Allanbrook argumenta que o tratamento da música do estilo clássico é penetrantemente mimético. Retomando alguns pontos antes já abordados, para Chabanon a imitação da música só pode ser genuína, e, portanto, só poderá ocorrer se, e somente se, o objeto a ser imitado for a própria música. Se o objeto a ser imitado diretamente na música for a natureza, então a arte sofre violência. Mas,

when *music is made of music* – music that has its origins in ‘worship, poetry, drama, entertainment, dance, ceremony, the military, the hunt, and the life of the lower classes’, to quote Ratner”, então não há violação e a “music reaches into its own resources to forge connections with human behavior and human habits” (ALLANBROOK, 2014, p.106, grifo nosso).

¹³² Allanbrook (2014, p.105) aponta para uma opinião que parece ser comum entre os escritores do final do século XVIII, opinião essa que apresenta uma forte resistência frente ao novo estilo cômico que surge neste período, o da ópera bufa, apresentando diversas contestações ao uso “caótico” de diversos (e, portanto, diferentes) estilos em uma única obra. Mais sobre este assunto será escrito nas páginas seguintes, ao apresentarmos a introdução do livro *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014) de Danuta Mirka.

Transferindo suas preocupações agora em explicar se é possível e, se for, como ocorre o processo de mimese na música instrumental do século XVIII, Allanbrook examina como Heinrich Christoph Koch estabeleceu, mesmo que inconscientemente, a fonte de eficácia dos *topoi*. Ao especular que a música, já na Grécia antiga, era executada sem a concomitância de instrumentos e vozes, Koch se firma no argumento de que esta não simultaneidade seria possível porque o texto que descreveria a vitória de Apolo sobre o monstro Píton era familiar a todos os ouvintes:

The entire substance of such a composition [...] was consequently for everyone not only a well-known subject, but also an engaging [*interessanter*] one. The feelings it was supposed to express were all but aroused in the spectators already; *their hearts were [...] opened up solely for these feelings*. It is thus quite understandable that music in these circumstances *could have a very specific effect on the hearts of the spectators even without a song, that is, without being united with poetry [...]*. If instrumental music [...] is meant to awaken and maintain specific feelings, then it must be involved in such political, religious, or domestic circumstances and actions *as are of pronounced interest for us, and in which our heart is predisposed to the expression of the feelings that [the music] is supposed to awaken and maintain*. (KOCH, 1802 apud ALLANBROOK, 2014, p.106-7, grifo do autor)

Deste modo, Koch intenta estabelecer que assim como para os gregos, conhecedores ou não, os sentimentos que surgem de tal história já constituem seus espectadores/ouvintes, da mesma forma a música instrumental, apesar de desprovida de um texto, deve despertar sentimentos em “seus corações”. Allanbrook se detém em esclarecer uma carência, nas palavras de Koch, de que as associações políticas, religiosas e domésticas carregadas pelas tópicas complementariam tais sentimentos, “proporcionando um contexto fora de contexto”. Para tanto, elabora uma didática metáfora sobre os contextos e as tópicas: “The minuet was the favorite dance of the ancien régime, fugues were properly used in church music, and these *topoi* bear their contexts with them like a snail traveling in its shell” (ALLANBROOK, 2014, p. 107). Ora, como um caracol a viajar em sua casca, os contextos são partes constituintes, integrantes, inseparáveis das tópicas. Dito de outra maneira, quando falamos de uma tópica de dança, mais especificamente o minueto, seu contexto, quer queiramos ou não, estará sendo “carregado” por esta tópica. Este contexto é, poderíamos inferir, o “quem, o que, onde, com o que, por que, como, quando” de Meinrad Spiess, que ajudam a investigar a apropriação tanto afetiva quanto

social de um determinado *topos*¹³³. É também a identificação do seu estilo, do seu ritmo e melodia característicos, e de todos os atributos que o fazem ser um minueto ao invés de uma contradança.

Para que a mimese, ou a imitação, ocorra, assim como a manipulação tópica, é necessário *referencialidade*¹³⁴. A resposta para a pergunta “como pode uma música instrumental ser mimética sem invocar um texto?” é que, “such music invokes many *musical* texts, or rather contexts”; a música teria como objeto de imitação, portanto, outros textos musicais, outras tópicas carregadas (no sentido de estar cheia, repleta, completa) de seus contextos, muitas vezes sendo *referencializadas* fora de seus contextos, “that is, musical gestures that qualify as texts because they come already colored by rhythmic and melodic associations with the ordinary lives of human beings, their dancing, their music making, their worship, their protocol”. E estes gestos musicais carregam inúmeros significados deixados e marcados pelos “movimentos das atividades humanas diárias” (ALLANBROOK, 2014, p.108, grifo da autora).

Os conteúdos musicais armazenados, as tópicas, os gestos musicais, seriam os clichés – voltando ao cliché de Curtius – do universo musical setecentista. A partir destes clichés, destes *lugares-comuns*, Allanbrook esboçou uma lista de caráter provisório, apresentada abaixo, com algumas das tópicas encontradas em composições do final do século XVIII. O caráter provisório, é importante ressaltar, deve-se ao fato de que a extensão do universo tópico musical é “infinito”, “sem fundo”, sendo sempre possível identificar outros exemplos.

agitato	arioso	brilliant style
alla breve	barcarolle	cadenza
<i>alla zoppa</i> (limping)	berceuse (cradle song, lullaby)	canon
allemande (Souave, Swabian)	bound style (<i>stile legato</i>)	<i>canzona francese</i>
amoroso	bourrée	chaconne bass
aria (<i>d'agilità, dibravura, cantábile, parlante, di strepito</i>)	bravura style	chamber style
		chant (plainsong)

¹³³ Cf. ALLANBROOK, 2014, p.105.

¹³⁴ Este referencial será o objeto no qual Danuta Mirka (2014) se debruçará ao falar sobre as tópicas musicais.

chorale (hymn)	horn fifths (horn motion)	patter
church style (ecclesiastical)	hornpipe	plagal (valedictory)
clockwork	hunt (<i>chasse, Die Jagd</i>)	polonaise
coloratura	hunt calls (horn calls)	recitative (<i>secco, accompagnato</i>)
concerto style	hurdy-gurdy	romanza, romance
concitato, stile	imitation of natural phenomena	rustic
contredanse (<i>angloise</i>)	Italian styles	sarabande
declamation	lament	serenade
declamatory style	Ländler	siciliano
drum roll	learned style	sigh motive (<i>Seufzer</i>)
drum tattoo	Lied	singing alegre
echo	Lombard rhythms (Scotch snap)	singing style (<i>cantabile</i>)
<i>Empfindsamkeit</i> (sensibility)	low style	solo
entrée	madrigalism	species counterpoint
exalted march	Mannheim <i>Bebung</i>	stile antico
exalted style	Mannheim rocket	strict style
fandango	march	Sturm und Drang (storm and stress)
fanfare	mechanical	tarantella
fantasia	<i>mezzo carattere</i> (middle style)	theater style
folksong, folkish	military style	tragic style
French overture	minuet	<i>Trommelbass</i> (drum bass)
fugato	murky bass	tune
funeral march	musette	Turkish music (Janissary)
galant style (free style)	<i>ombra</i>	unisson
galanterie	opera buffa style	virtuoso style
gavotte	opera seria style	walzer
guigue (<i>giga, canarie, forlane, loure</i>)	passepied	wind band
grotesque	pastoral	word painting
guitar style	pathetic	
<i>Harmonie</i>		
high style		

Com o objetivo de mostrar como “shared expressive commonplaces were a precious means of communication between late eighteenth-century composer and listeners” (ALLANBROOK, 2014, p.127), Allanbrook nos demonstra, através eloquentes e persuasivos exemplos, como as tópicas enquanto elementos, ou melhor, unidades expressivas, deslocam-se de um contexto a outro, carregando em si (tal como o caracol) seus próprios aspectos contextuais inerentes a elas. Dessa forma, um *topos* possui sua própria identidade, ainda que “all topical identities are relational” (ALLANBROOK, 2014, p.123). Mais expressivamente, as tópicas formam um vocabulário musical *familiar* aos ouvintes e compositores setecentistas, tornando possível, assim, a comunicação entre a obra e a comunidade particular para a qual foi composta.

Em meio a esta efervescência de trabalhos que não só contorna as tópicas musicais, no sentido de delimitar, mas também mergulha-se nelas como objeto efetivo para uma análise da expressividade musical do século XVIII, Danuta Mirka vem, em *The Oxford Handbook of Topic Theory* (2014), como uma linha transversal para apontar alguns fios soltos sobre a definição das tópicas e apresentar, em contrapartida, um respaldo histórico e teórico para elas. Ao colocar o processo de desenvolvimento do conceito de tópica musical em cheque, Mirka (2014) observa que o frutífero campo dos estudos tópicos acabou por perder-se no decorrer do processo de conceitualizá-las. Apesar da teoria tópica ter sido desenvolvida “from Ratner’s seminal insight by Wye Allanbrook, Kofi Agawu, Robert Hatten, Raymond Monelle, and others, who explored its epistemological implications and furnished tools for analysis, [...] in the process the concept of topics has lost its sharp profile” (MIRKA, 2014, p.1-2, grifo nosso).

Para elencar as principais modificações ou expansões do conceito primeiramente postulado por Ratner, Mirka (2014, p.2) observa que, com o passar dos anos, mais e mais possibilidades de significação foram agregadas ao conceito de tópica. Essas expansões foram sumariamente resumidas na tabela abaixo:

Autor	Ano	Definição
Ratner	1980	Tópicas como estilos e tipos.
	1991	Tópicas como estilos, tipos, figura, processo e plano de ação.
Agawu	1991	A mesma definição de Ratner (1980), incluindo um afeto (<i>amoroso</i>) e figuras melódicas (<i>sigh motive</i> , <i>Mannheim rocket</i>)
	2009	A mesma definição de Ratner (1980), incluindo outros afetos (patético, trágico), figuras melódicas (figuras militares, fanfarras de caça, <i>horn calls</i> , <i>Lebewohl</i>) e padrões de acompanhamento (baixo de Alberti, <i>murky bass</i> , <i>Trommelbass</i>).
Allanbrook	1983	Estudo das tópicas de dança (os tipos de Ratner [1980]).
	2014	Tópicas como estilos, gêneros, afetos, padrões de acompanhamento, figuras melódicas e retóricas, esquemas harmônicas (cadências) e métricas.

Tabela 2.2 - Expansões do conceito de tónica: de Ratner (1980) a Allanbrook (2014)

Diante do que Mika (2014, p.2) chamará de “discrepâncias”, ela apresenta o que entende como a principal pergunta que deve ser feita sobre a teoria tónica: “What are musical topics? To be sure, they are conventions, but do they form a ‘trusty umbrella’ (Allanbrook 2014: 117) for all kinds of musical conventions or do they represent a special kind?”.

A metáfora utilizada por Allanbrook (2014), a qual Mirka faz referência, perguntando-se se debaixo do “guarda-chuva confiável” das tópicas musicais estariam abarcadas, em totalidade, as convenções musicais ou só a um tipo especial, é o primeiro passo que leva Mirka a um caminho de reconstrução do conceito de tónica musical. Ao utilizar esta expressão, Allanbrook (2014, p.116-7) está “invocando a navalha de Occam”¹³⁵, sob a qual ela engloba “all these additional categories under the trusty umbrella of topoi until a need for them has been

¹³⁵ O *Princípio de Occam* é um postulado no âmbito da Filosofia da Ciência que considera uma teoria, entre duas, mais adequada e conformada aos fatos do que outra, de acordo com a maior simplicidade de seus argumentos. Este princípio visa, dessa forma, um apelo à simplicidade teórica, e se constitui enquanto critério para validar uma ou outra teoria. Neste caso, ao “invocar a navalha de Occam”, Allanbrook (2014) convoca seus pares a questionarem se todas as atribuições de categorias adicionais podem englobar as tópicas musicais neste mesmo “guarda-chuva” conceitual.

demonstrated”. Por “todas estas categorias adicionais”, Allanbrook volta-se à equivalência estabelecida por Elaine Sisman (1997) entre as tópicas musicais e “rhetorical figures, rhetorical gestures, musical gestures, rhetorical topics, topics of difficulty, emblems, generic signs, expressive genres, controlling topics”, às quais Sisman não distinguiu claramente uma da outra. Assim, sob este grande campo das tópicas musicais, todas essas possibilidades de categorias seriam, até que fosse provado o contrário, tópicas.

O que Mirka propõe não é uma reconstrução do conceito de tópica musical, mas aplicar justamente a “navalha de Occam” sobre este conceito, aparando tudo quanto é desnecessário. A partir de sua primeira pergunta, se as tópicas seriam todas as convenções ou um tipo especial, a autora argumenta que os elementos que foram sendo agregados ao conceito são convenções, mas não tópicas, apesar de algumas se relacionarem com as tópicas. As figuras melódicas ou de acompanhamento seriam características musicais das tópicas, pois permitem o reconhecimento de um estilo ou gênero. O afeto constituiria uma parte da significação tópica. As figuras retóricas e esquemas harmônicos não se relacionam com as tópicas, mas podem se combinar em amálgamas mais ou menos estáveis e que são convencionais.

Temos, como já dito, que as tópicas são convenções, mas nem todas as convenções musicais podem ser consideradas tópicas. Dessa forma, o que autora propõe para os demais capítulos do livro por ela editado é que haja uma delimitação do que são tópicas e o que são outras convenções, para que seja possível estabelecer a interação entre umas e outras. Por fim, a definição para o conceito de tópicas musicais se volta ao conceito originalmente proposto por Ratner: tópicas são “*estilos e gêneros musicais retirados de seu contexto adequado e usados em um outro contexto*”¹³⁶ (MIRKA, 2014, p.2, grifo do autor, tradução nossa).

Deste modo, podemos levantar a seguinte questão: como reconhecer quando um estilo passa a ser uma tópica? Mirka elucida que os estilos somente se tornarão tópicas quando forem desenvolvidos em outras obras e misturados com outros estilos. Sendo assim, a peça principal do conceito apresentado por Ratner (1980) foi descobrir que a música do século XVIII estava permeada de referências à paisagem sonora da época.

¹³⁶ “*musical styles and genres taken out of their proper context and used in another one*” (MIRKA, 2014, p.2, grifo do autor).

Os estilos, por sua vez, durante os séculos XVII e XVIII, eram ensinados partindo da ênfase em suas diferenças, para que assim o compositor fosse capaz de utilizá-los em seus contextos adequados. Mirka aponta, contudo, que a prática de misturar estilos ou usá-los em outros contextos começou a ser uma prática comum em obras de compositores italianos no início do século XVIII, ainda que fosse considerada negativa principalmente por críticos musicais alemães. Johann Adolph Scheibe (1745 apud MIRKA, 2014, p.5, grifo nosso), compositor e significativo crítico e teórico da música, por exemplo, separa em seu livro *Critischer Musikus* os “bons” estilos (alto, médio e baixo) e os “ruins” (estilo pomposo, desordenado ou irregular, plano ou médio):

One has written one line in high, another in middle, yet another in low style. Here stand French, there Italian passages. First goes a theatrical phrase, then one which belongs to the church. *Everything is so chaotically mixed together that one cannot find a dominant style or a proper expression.*

Furthermore, one mixes particular characteristics of certain compositions. For instance, one writes overtures in the manner of symphonies or concertos, or one inserts such passages into symphonies and concertos which properly belong to overtures. The melody of an aria sounds like a recitative but recitative turns into an aria. Generally, one pulls together several kinds of pieces, throws them on one heap, and writes at whim the first name above it which comes to mind.... This unevenness arises also when one throws together the characters of French, Italian, German, or other compositions without considering the fact that each composition requires its own elaboration. The style also becomes uneven when one mixes the expression of different moral characters or mixes up the expression of one character with the other... *Am I not right when I call this lumpy, bumpy, and disorderly style the worst of all? Yes, it is this style that covers music with the greatest dishonour since it suppresses the beautiful and natural to the greatest extent. And yet it occurs in most musical works.*

O estilo “desordenado” ou “caótico”, tal como define Scheibe com relação à presença de muitos estilos em uma só obra, “represented the new Italian style of instrumental music gaining the upper hand in the first half of the eighteenth century” (MIRKA, 2014, p.6). Não somente Scheibe, como outros críticos, tal como Mattheson, por associarem os diferentes estilos com diferentes afetos, criticavam a confusão e a desordem dos jovens compositores italianos, ou que compunham à italiana, ao misturarem vários estilos em uma única obra. Mirka (2014, p.7) observa que os afetos eram, ainda, associados a gêneros, considerando que “if styles encompass broad affective zones, genres composed in these styles are related to specific affects”. Mattheson,

por exemplo, em *Kern melodischer Wissenschaft* e *Der vollkommene Capellmeister*, atribui a cada gênero instrumental considerado como “pequenas peças”¹³⁷ um afeto: para a *allemande*, o afeto era de um “espírito contente e satisfeito”; para a *bourrée*, “contentamento e suavidade”; atribuindo afetos, ainda, para a *courante*, sarabanda, *rigaudon*, *passepied*, *gavotte*, giga, *canarie*, *angloise* e minueto. Em obras maiores e menos específicas, como as sinfonias (que introduziam óperas, ou músicas eclesiásticas ou de câmara), os afetos devem, para Mattheson, conformar-se às paixões que predominam na obra¹³⁸, considerando os afetos como vários e múltiplos em sonatas e concertos. Mattheson seria um dentre os vários críticos alemães da época que apreciava esta variedade, enquanto os outros insistiam “that various affects of larger instrumental pieces should be unified by a single character” (MIRKA, 2014, p.7).

Este novo estilo italiano de música instrumental, que apresentava várias misturas estilísticas, sustentou uma comparação com a comédia vienense, ou seja, com o gênero teatral modelado na *commedia dell'arte* italiana. Para Mirka (2014, p.9), a teoria das tópicas musicais abarca justamente as obras influenciadas por este novo estilo de compor e diz respeito, portanto, às “cross-references between styles and genres”.

Um dos fundamentos também apresentados pela autora é demonstrar e reconstruir as bases para esta teoria, tendo como ponto de partida premissas da estética musical do período, como, por exemplo, a premissa basal da conexão entre música e afeto¹³⁹. Esta relação, entre música e afeto, está, segundo Mirka (2014, p.21), “at the heart of topic theory”. Desde Ratner, a correlação estabelecida entre as tópicas musicais e seu papel expressivo foi amplamente defendida:

Agawu treats “the concept of topic as key to expression” (1991: 128) and links it to this term of the dichotomy between “expression” and “structure”. The status of *topics as expressive signs* [...] was consolidated by Robert Hatten (1994, 2004) and Raymond Monelle (2000, 2006) in their studies framing topics within the field of music semiotics. (MIRKA, 2014, p.21-2, grifo nosso)

¹³⁷ No original, *small Pieces* (MIRKA, 2014, p.7).

¹³⁸ “The expressions of affects ... would have to conform to those passions which predominate in the work itself” (MATTHESON, 1739 apud MIRKA, *ibidem*).

¹³⁹ Cf. MIRKA, *op. cit.*, p.10-21.

Apreender que as tópicas musicais também podem ser definidas a partir de sua concepção enquanto “signos expressivos”, posiciona os estudos da significação musical e sua preocupação com as tópicas musicais em um dos lugares privilegiados para a análise tópica. A significação tópica não pode ser considerada dentro do mesmo âmbito da significação afetiva¹⁴⁰. A partir deste posicionamento, Mirka apresenta contra-argumentos, sob os títulos “escopo” e “estado semiótico”, relacionados: (1) a não neutralidade tópica proposta por Agawu e Allanbrook; e (2) a afirmação peirceana central de Monelle de que as tópicas funcionariam mais como índices do que como ícones¹⁴¹.

Ao notar que até aquele momento nenhum representante da teoria tópica havia reconhecido que a música do século XVIII poderia possuir passagens topicamente neutras, Mirka apresenta a posição de dois autores importantes, Agawu e Allanbrook. A partir do caráter transitório de seu Universo da Tópica, Agawu considera que, uma vez que somente é possível ver um fim para ele no momento em que a pesquisa se encerra, “references to an area of ‘neutral’ topical activity indicate not necessarily the absence of topic, but, rather, the absence of an appropriate label within the restricted domain of our topical universe” (AGAWU, 1991, p.49). Ou seja, para Agawu não existem passagens desprovidas de elementos tópicos, mas sim, tópicas que ainda não foram nomeadas. Allanbrook (2002 apud MIRKA, 2014, p.22), por sua vez, nega explicitamente a existência de passagens topicamente neutras na música Clássica, pois, visto que as tópicas aparecem “with varying degrees of markedness”, então “no moment is ever ‘expressively neutral’: when it ceases to be A, it must be B or C or D”¹⁴².

¹⁴⁰ Para Mirka (op. cit., p.22), “the fact that Ratnerian topics have their source in small compositions that, in turn, are related by Sulzer to characters confirms the intimate link between topics and expression of eighteenth-century music but it suggests that topical signification stands in relief from affective signification”

¹⁴¹ Nicholas McKay (2016, p.110), em sua resenha recentemente publicada sobre o livro editado por Danuta Mirka (2014), observa um contra-ataque historicista despendido pela autora com relação a algumas afirmações de Monelle sobre as funções que as tópicas podem exercer: “she attempts to overthrow Monelle’s central Peircean claim that topics function more as indexes than as icons (30–32), under which even apparently ‘iconic’ topics such as the ‘Noble Horse’ or ‘piano’ – for many other theorists straying beyond the bounds of topic theory into open pictorialism – nevertheless possessed ‘indexicality of content’, in common with other topics that rely on evocation of particular musical genres and styles (such as ‘French overture’ or ‘sarabande’)”.

¹⁴² Mais recentemente, Allanbrook (2014, p.117) conserva esta convicção ao reafirmar, com quase as mesmas palavras, que não existem momentos expressivamente neutros: “For if one accepts the premise that expression is always a value in this music, and that topical references are precise, it follows that no moment is ever expressively

Mirka contrapõe Allanbrook em dois pontos: (1) algumas tópicas são mais marcadas (“varying degrees of markedness”) do que outras pois formam conjuntos de características derivadas de variados tipos de parâmetros musicais; (2) algumas tópicas podem aparecer desprovidas de algumas de suas características. Em suas palavras:

But from the fact that some topics are less salient than others it does not follow that all eighteenth-century music is topical. [...] Some passages may share characteristics of several topics, while some others may represent no specific topic. In other words, expression saturates eighteenth-century music without necessarily being A, B, C, or D.

Clearly, Allanbrook can jump from the premise that “no moment is ever expressively neutral” to the conclusion that every moment is topical because she equates topics with expression, but this equation has no foundation in eighteenth-century sources. What these sources suggest is, instead, that *topics are islands of affective signification emerging from the sea of eighteenth-century music*. (MIRKA, 2014, p.23)

Se Allanbrook se firma na concepção de que não existem passagens tópicas neutras, Mirka, a partir de seu argumento primeiro de que nem tudo que é convencional é necessariamente uma tópica, contesta Allanbrook. Uma simples oposição entre uma passagem em “legato” e “staccato” não configura, para Mirka, diferentes tópicas, sendo importante, assim, saber diferenciar características que podem compor uma tópica daquelas que são integralmente tópicas.

Um segundo ponto importante em que Mirka apresenta um posicionamento outro do até o momento não refutado pelos teóricos da teoria tópica é a questão da indicialidade das tópicas musicais proposta por Monelle. Mirka propõe um modelo semiótico que se diferencia do modelo proposto por ele (ver figura 2.3 e 2.5) ao desconsiderar a relação entre tópica e estilos e gêneros como sendo indicial. Para a autora, esta relação deve e só pode ser icônica (o que varia é o tipo de imitação que será efetivada). Ao afirmar que “many topics are in the first place not iconic, but indexical”, Monelle utiliza como exemplo as métricas de dança da Sinfonia Jupiter de Mozart para elucidar que a métrica de sarabanda presente na obra apresenta “the dance measure itself rather than na imitation of it, and thus it signifies indexically” (MONELLE, 2000,

neutral, or a mere ‘general gesture’ introduced to induce variety [...]. When a musical gesture or style ceases to be A, it must be B, or C, or D”.

p.17-8). Dito de outro modo, a tópica de sarabanda seria um índice pois não imita a dança, somente sua métrica¹⁴³. Esta proposição se torna tão mais falseável a partir do momento em que Monelle se baseia nas premissas defendidas por Chabanon (do qual Allanbrook respaldou seus estudos sobre a doutrina da imitação e sua correlação com as tópicos musicais no século XVIII):

Ironically, Monelle goes on to substantiate this view by quoting Chabanon's words cited by Allanbrook without taking into account that Chabanon writes about imitation – not reproduction – of styles and repertoires and that such imitation seldom replicates all musical parameters. (MIRKA, 2014, p.31).

O ponto chave para seu contra-argumento é a diferença entre reprodução e imitação. As tópicos musicais, ao serem consideradas como referências a determinados estilos e gêneros musicais fora de seu contexto apropriado, podem não apresentar todos os parâmetros musicais do objeto ao qual fazem referência. Por exemplo, tópicos que referenciam árias de caça em um instrumento de teclas, como o piano, não são tocadas por trompas de caça ou trompetes militares e, a despeito disso, portanto, a expressividade deste gesto musical *imita* e não *reproduz* tal como uma amostra (*sampler*) uma ária de caça. Dessa forma, “‘presentation’ of selected qualities is not a ‘reproduction’ and, in semiotic terms, it does not qualify as an *index* but an *icon*” (MIRKA, 2014, p.32).

Ainda mais detalhadamente, Mirka apresenta as diferenças entre reprodução (ou amostra) e imitação:

The relation of a sample to its objects is based on ‘contiguity’, which belongs to the definition of indexical signs (Monelle, 2000: 17), but one can only speak of a sample if it reproduces all qualities of the object save its shape and size. A sample that reproduces some qualities of the object while omitting others is not a sample but an imitation – like Chinese imitation of fashion products by Giorgio Armani.

¹⁴³ Essa passagem também foi comentada por Stephen Rumph (2012), a qual fizemos menção algumas páginas atrás.

Figura 2.5 - Modelo semiótico de significação afetiva e tópica. (MIRKA, 2014, p.31)

Em suma, para Mirka, a relação entre o item musical, ou as tópicos, com seus referidos objetos, ou estilos e gêneros, ocorre somente a partir de uma relação icônica, ou melhor, de imitação. E por imitação é importante compreender que uma tópica musical imita estilos e gêneros, em uma relação de similaridade – e por ser similar não é uma cópia literal, uma amostra, uma reprodução do objeto referenciado. Os estilos e gêneros, por sua vez, estabelecem uma relação indicial, ou de associação, tanto com os contextos e funções sociais que os englobam como com os afetos musicais (ver figura 2.5).

Para fundamentar este seu entendimento de que as relações estabelecidas entre tópicos e estilos e gêneros é similar, Mirka se volta às discussões sobre signos icônicos peirceanos estabelecidas por Umberto Eco nos anos 1970. Ao criticar falhas na definição de similaridade,

Eco (1976, p.196 apud MIRKA, 2014, p.32) afirma que “one decides to recognize as similar two things because one chooses certain elements as pertinent and disregards certain others”. Dessa forma, “the choice of pertinent elements is dictated by conventional rules that have been culturally accepted and coded” (MIRKA, 2014, p.32). A escolha, portanto, entre determinados parâmetros musicais ao invés de outros, que constituirão as características de determinada tópica, se alicerça na compreensão de que tais parâmetros são dados construídos culturalmente e aceitos como elementos convencionais.

Todavia, o modelo semiótico de Monelle não situa somente as relações tópicas indiciais, mas também propõe tópicas icônicas. O que Monelle propõe como tópica icônica e a definição de Mirka para esta divergem no seguinte ponto: “Monelle’s ‘iconic topics’ are not topics because they do not form cross-references between musical styles or genres” (MIRKA, 2014, p.35). Como observa Mirka, as tópicas icônicas de Monelle têm como respaldo a ambivalência da relação entre tópicas e pictorialismo, primeiramente esboçada por Ratner. Apesar desta relação (tópica e pictorialismo) não apresentar problemas lógicos para a autora, ela a considera como uma relação problemática em termos históricos, pois a imitação musical que decorria de outras músicas (ou de outros estilos e gêneros musicais) era considerada desconexa com o pictorialismo durante o século XVIII.

Para sustentar seu ponto de vista, Mirka firma-se em fontes históricas setecentistas, como: DuBos, que distingue a imitação de declarações passionais da imitação de sons de objetos inanimados; Batteaux, que diferencia a “pintura de retratos” da “pintura de paisagens” musicais; Rousseau e Sulzer que, por sua vez, criticam o pictorialismo, pois este compromete o objetivo da música que é o de expressar sentimentos; Engel, que distingue três tipos de imitação, a saber, a imitação de impressões sônicas, analogias sônicas de outras impressões sensoriais e a impressão do objeto na alma. A partir da distinção estabelecida por Engel, Mirka conclui que determinada passagem musical pode representar diferentes imitações de uma tempestade, sendo a primeira a representação uma tempestade ela mesma (imitação de impressões sônicas), e também podendo ser a representação de um sentimento causado pela tempestade (analogias sônicas de outras impressões sensoriais) ou de um sentimento de tempestade (impressão do objeto na alma).

Assim, Mirka propõe uma solução: ao invés da divisão entre tópicos indiciais e icônicas, os signos musicais seriam melhor distinguidos em duas classes, ambas tendo como base a imitação. A primeira seria a imitação musical de outras músicas (tópicas) – que era preferida pela doutrina da mimese –, e a segunda, a imitação de sons extramusicais, sendo esta ainda subdividida em imitação de declarações passionais e imitação de sons naturais (ver figura 2.6).

Figura 2.6 - Classificação dos signos musicais baseados na imitação. (MIRKA, 2014, p.36)

Há de se esclarecer que Mirka não nega que uma tópica icônica seja uma tópica. Sua crítica está no fato de que a definição das tópicas icônicas de Monelle não só turvou a distinção entre os tipos de imitação (tópica e pictorialismo), como também amalgamou dois tipos distintos de imitação musical. Como exemplo, as tópicas de *pianto* e “cavalo nobre”, ambas icônicas e propostas por Monelle, não deixam de ser signos icônicos de seus respectivos objetos, o motivo de suspiro e o galopar. Contudo, as duas não podem ser classificadas sob uma mesma categoria, pois uma é a imitação de declarações passionais (o suspiro) e a outra é a imitação de um som natural (o galope).

Mirka (2014, p.37) assim conclui a respeito de tópicas e pictorialismo: “If, occasionally, the distinction between topics and pictorialism becomes obliterated, this is not because some pictorial effects are topics, but, rather, because some topics originate in pictorial effects that have turned into styles of genres”. Ou seja, é possível que tópicas sejam originadas de efeitos pictóricos que, por sua vez, transformaram-se em estilos e gêneros a partir da relação

estabelecida entre a tónica, o efeito pictórico, e sua significação. O exemplo dado por Mirka é, novamente, sobre as imitações musicais de tempestades. Tais imitações se transformaram em um estilo de tempestade, utilizado inicialmente em cenas de ópera séria. Enquanto estilo, quando retirado de seu contexto adequado e utilizado em outros gêneros, como em uma sonata para piano, será uma tónica de *tempesta*¹⁴⁴. Motivos de suspiro, por exemplo, originam-se a partir da imitação de um suspiro como um índice de luto na música vocal. Contudo, tornaram-se um atributo da cultura da sensibilidade na música vocal e instrumental do século XVIII. “In each case”, observa Mirka (2014, p.37), “the signification of topics arises from their similarity to genres or styles rather than from direct musical imitation of nonmusical sounds”.

* * *

Diante desta exposição, que buscou demonstrar o que uma tónica musical é e também sua apropriação por cada um dos autores acima expostos, percebemos que justamente por ter sido apropriado e estudado pelos mais diversos campos da análise musical é que este conceito “sobreviveu” das poucas páginas que primeiramente o esboçaram. O esforço despendido por Mirka, para aparar as arestas excedentes que rodeavam o conceito de tónica musical, não só apresentou uma firme definição da tónica musical. Também proporcionou, aos futuros trabalhos que terão como objeto de estudo as tónicas musicais, o primeiro passo que envereda o caminho a ser trilhado e que, como todo caminho, apresenta-se cheio de bifurcações e possibilidades.

O estudo das tónicas musicais, partindo da definição de Mirka, de que são estilos e gêneros musicais retirados de seu contexto adequado e utilizados em outros contextos, é, portanto, multifacetado, uma vez que as tónicas musicais são objetos de estudos expressivos, discursivos, semióticos. Mas, independentemente do viés analítico sobre o qual uma

¹⁴⁴ Neste momento, Mirka utiliza a expressão “*Ratner Sturm und Drang*”. Contudo, como demonstrado por Clive McClelland (2014), estas referências a cenas de tempestades devem ser encaradas fora do rótulo de *Sturm und Drang*, ou tempestade e ímpeto. Iremos abordar mais sobre esta relação da tónica de *tempesta* e o *Sturm und Drang* na seção 3.2.2.

determinada interpretação tópica for realizada, ressaltamos aqui a importância do contexto tópico, bem elucidado por Monelle (2000, p.58): “context, as well as convention, has to be observed in interpreting a topic”. Devemos debruçar-nos não só na convencionalidade das tópicas, mas também em seus contextos, para melhor interpretá-las, quer seja por um viés mais semiótico ou histórico.

A contribuição do trabalho de Mirka para a teoria tópica pode, portanto, ser resumido nos seguintes pontos: (1) apresenta uma definição para as tópicas musicais, visando esclarecer que nem todas as convenções musicais podem ser consideradas tópicas, mas que todas as tópicas são convenções; (2) apresenta um respaldo histórico e teórico partindo de escritos musicais setecentistas, podendo-se considerar que ela “heralds the historian’s strike back” (MCKAY, 2016, p.110); (3) contra-argumenta definições pautadas tanto sobre a neutralidade de passagens tópicas como também sobre os diferentes tipos de associações semióticas entre determinado item musical e seu objeto, tendo como base a imitação e a similaridade.

2.3 UM OUTRO PLANO TÓPICO: GÊNEROS EXPRESSIVOS E TROPIFICAÇÃO

A tópicas musicais são elementos que carregam uma grande carga de significados. Através delas, como temos discutido no decorrer deste trabalho, referências a estilos e gêneros musicais familiares à sociedade do final do século XVIII podem ser feitas em outros contextos, ratificando, assim, a importância das tópicas enquanto signos comunicativos cuja significação expressiva é um elemento comumente compartilhado entre compositor e audiência. Dentro desta grande área que inclui a análise tópica, Hatten elabora uma vertente analítica que pretende o estudo da expressividade musical tendo como unidade germinativa desta perspectiva analítica as tópicas musicais.

Em seu texto *Interpreting Beethoven’s Tempest Sonata through Topics, Gestures, and Agency*, Hatten (2009) localiza de forma sucinta os dois assuntos que pretendem ser abordados e explicados aqui, a saber, os tropos musicais (a partir do processo de tropificação) e os gêneros expressivos. Uma vez apresentado o que considera enquanto tópica musical, “Topics’ are familiar musical styles, figures, textures, rhythms, or gestures that are incorporated into a

musical work in order to invoke rather immediate expressive associations”, Hatten (2009, p.163) assim os introduz:

Occasionally composers combine familiar topics to form what I have called ‘tropes’. Musical tropes function the way tropes such as metaphor function in literary language: they create new meanings, thereby expanding the expressive range of the style. [...] Tropes [...] are notoriously unstable – listeners may not even be aware of their presence – and thus their reconstruction is often quite speculative. Topics are typically deployed in strategically expressive designs, and their dramatic trajectories in Classical works lead to what I have called ‘expressive genres’. Examples include the tragic, the tragic to triumphant, the tragic to transcendent, the pastoral, and the comic.

Consideramos, daqui para frente, os conceitos de tropos musical e de gêneros expressivos tal como dispostos na citação acima. O tropos musical como a combinação de duas ou mais tópicas capazes de criar novos significados e potencializar, assim, sua expressividade. Os gêneros expressivos como trajetórias dramáticas que ocorrem dentro de dada obra.

2.3.1 Os gêneros expressivos

Os gêneros expressivos propostos por Hatten têm como princípio a oposição. Tendo como objeto de estudo as obras de Beethoven, Hatten observa e mapeia estruturas opositivas que articulam o universo tópico, ou seja, estruturas que possuem elementos que se opõem. Algumas oposições que servem como base para a diferenciação dos gêneros expressivos se dão no campo dos estilos e das modalidades: estilo eclesiástico versus secular e os contrastes entre os estilos alto, médio e baixo¹⁴⁵; a oposição entre os modos maior e menor.

Estas relações opositivas se dão na “matriz de categorias” abaixo:

¹⁴⁵ Mirka (2014) faz uma longa apresentação sobre as diferentes concepções de teóricos do século XVIII sobre estes estilos e suas correlações com as tópicas musicais. Mais recentemente, voltando-nos para um trabalho sobre a análise do decoro na música luso-brasileira, Mítia D’Acol (2015) apresenta alguns dos estilos musicais recorrentes nos tratados musicais do século XVIII presentes na tratadística luso-brasileira, apontando outros estudos referentes à teoria musical no Brasil setecentista, como de Binder e Castagna.

Figura 2.7 - Campo expressivo opositivo definido por uma matriz de oposições estruturais para o estilo clássico. (HATTEN, 1994, p.76)

Para Hatten, estes dois conjuntos de oposição (os estilos alto, médio, baixo em contraposição aos modos menor e maior) são suficientes para os diferentes tipos de gêneros expressivos no estilo clássico. Note-se que ao relacionar os modos maior e menor aos gêneros dramáticos cômico e trágico, Hatten os categoriza em “não marcado” (maior) e “marcado” (menor). O conceito de marcação tem suas origens na teoria linguística e foi generalizada pelo teórico Michael Sapiro para os sistemas semióticos. Para Hatten (1994, p.34), esse conceito pode ser aplicado na música para “explain the peculiar organization and fundamental role of musical oppositions in both specifying and creating expressive meanings”.

Dessa forma, assim como os gêneros expressivos, a marcação se constrói a partir de relações de oposições. Na avaliação de uma relação de oposição, observa-se que esta sempre resulta em uma relação assimétrica entre o “marcado” e o “não marcado”. Esta relação assimétrica pode resultar nos seguintes casos: (1) o elemento “marcado” de uma oposição terá uma amplitude de significado mais estreita do que o “não marcado”; (2) o elemento “marcado” tende a ser menos frequente do que o “não marcado”; (3) o elemento “marcado” tem uma distribuição menor do que o “não marcado”¹⁴⁶.

Tomemos dois exemplos distintos, ambos apresentados por Hatten, um não musical e outro musical. No par opositivo homem/mulher, “homem” é um termo “não marcado”, pois pode ser utilizado para referir-se tanto a um ser humano do sexo masculino quanto para toda a

¹⁴⁶ Cf. HATTEN, 1994, p. 63.

humanidade, já o termo “mulher” é “marcado” pois somente especifica o gênero de determinada pessoa. Em música, no familiar par opositivo maior/menor temos que o modo menor, por quase sempre estabelecer uma relação unicamente com o trágico e por possuir uma menor amplitude significativa do que o modo maior, é “marcado”. O modo maior, por sua vez, não faz somente uma oposição ao trágico com o cômico, mas pode também ser caracterizado como “não-trágico”, pois faz referência a uma gama mais ampla de modos de expressão, como o heroico, a pastoral, além do cômico (*buffa*).¹⁴⁷

Voltando à matriz de oposições, Hatten evidencia as diferenças entre os gêneros musicais trágico e cômico e seus correspondentes na arte dramática. Da mesma forma que o gênero dramático trágico está relacionado a personagens de altas classes e exige, portanto, os mais elevados versos, assim também o trágico enquanto gênero musical expressivo explora o mais alto estilo e tem ao seu lado as associações afetivas do modo menor. Já o gênero cômico musical provém da tradição *buffa*, ou seja, sugere um estilo baixo ou popular e um afeto não-trágico propiciado pelo modo maior. Dessa forma, nesta relação opositiva entre trágico/cômico, temos que o trágico está para o menor assim como o cômico para o maior. Portanto, o gênero expressivo trágico é considerado como “marcado” e o cômico, “não-marcado”. Hatten ainda sugere que, uma vez que o cômico é “não-marcado” e possibilita a ocorrência de diversos outros gêneros em seu campo, como a *buffa*, a pastoral, e a alta comédia (*high comedy*), este deve ser melhor nomeado como “não-trágico”.¹⁴⁸

Nesta senda, ao sugerir que o estilo alto é marcado em relação ao estilo *buffa*, Hatten observa que ambos deveriam ser considerados “marcados” se fosse levado em consideração um outro estilo mediano: o estilo galante. Este, através de seu caráter que busca equilíbrio e proporção, perspicácia e ironia, ao invés do humor evidente, faria com que tanto o trágico quanto o *buffa* fossem considerados como marcados. Abaixo segue a matriz proposta por Hatten:

¹⁴⁷ Cf. HATTEN, 1994, p.35-36.

¹⁴⁸ Cf. Idem, p.77.

Figura 2.8 - O estilo galante como um meio “não-marcado” entre extremos expressivos. (HATTEN, 1994, p.78)

Hatten sugere, também, que os gêneros cômico e trágico podem ser reavaliados contextualmente, ocorrendo, assim, uma elevação ou um abaixamento em tais gêneros. No caso do abaixamento do gênero trágico à baixa tragédia (*low tragedy*), uma das influências para que este trânsito estilístico ocorra é a ironia. Como exemplo, Hatten cita uma análise apresentada por Allanbrook (1983, p.238, grifo nosso), que descreve uma possível ocorrência deste abaixamento do gênero trágico à baixa tragédia ao analisar a ópera *Don Giovanni* de Mozart. Apesar da seriedade proveniente de um estilo alto do Barroco, o contexto que circunscreve Dona Elvira cria um efeito *bathético*¹⁴⁹, “quase-cômico”:

She [Elvira] is a woman of great passion and not a little madness; she is completely vulnerable because she looks to Heaven for her principles, yet cannot control her willful and susceptible heart. It is a measure of the bleak perspective of *Don Giovanni* that such high excesses are rendered as *near-comic idiosyncrasies* by the stiff-gaited rhythms of an antique style.

A elevação do cômico para a alta comédia (*high comedy*), por sua vez, não é tão influenciada pela ironia e prevalece, portanto, a seriedade. Ratner (1980, p.386, grifo do autor) cita Johannes Sulzer, que assim define a alta comédia: “the *high comic* is that comedy which

¹⁴⁹ Ao contrário do *pathos*, que estimula as paixões como piedade ou tristeza, a melancolia ou a ternura, o *bathos* é uma ruptura, ou uma transição repentina do elevado para o ordinário (como um anticlímax) e frequentemente segue-se de uma conotação negativa.

approaches the tragedy in content and mood, and where powerful and serious passions come into play”.

Figura 2.9 - Efeito de reavaliação contextual (mudança no “registro estilístico”). (HATTEN, 1994, p.78)

Uma outra possibilidade de trânsito entre os gêneros expressivos decorre de uma mudança de tonalidade: do maior para o menor e vice-versa. Hatten denomina estas progressões de “trajetórias dramáticas”. Alguns gêneros expressivos não somente apresentam mudanças de estado, mas apresentam estas mudanças de maneira radical ao fim das obras, como o trágico-para-triunfante ou o trágico-para-transcendente.¹⁵⁰

Figura 2.10 - Gêneros expressivos arquetípicos e seus registros estilísticos relativos. (HATTEN, 1994, p.79)

¹⁵⁰ Cf. HATTEN, 2009, p.164.

Para Hatten (1994, p.79), tais gêneros estabelecem, ainda, outras comparações. A progressão trágico-para-triunfante, através de sua “heroic stability and dealing with increasingly tragic conflicts, could be characterized as ‘heroic epic’”. Dessa forma, uma progressão que, em estilo médio, decorre de uma trajetória em uma tonalidade menor para uma maior, dos conflitos para suas resoluções, é chamada também de épico heroico. O drama religioso, ou uma tragédia que transcendeu para um nível espiritual através de um sacrifício, é considerado como um movimento análogo ao trágico-para-triunfante. Contudo, o trágico passa a ser visto através do *pathos*, o qual Hatten denominará de “música das Paixões”, pois descreve uma luta pessoal e espiritual, e o triunfo, por sua vez, deixa de ser “heroico” para transcender ou aceitar os conflitos além da obra.

A pastoral enquanto gênero se distingue dos outros gêneros expressivos, aqueles envolvidos pelo campo cômico, pela sua oposição entre simplicidade (ou maior consonância) e complexidade (maior dissonância):

In terms of high, middle, and low styles, the pastoral straddles all three “registers” [...]. This phenomenon may be explained by a gradual (historical) growth process in which the pastoral is raised in significance from rustic simplicity or gracelessness; through the revaluation of simplicity as elegant and graceful, perhaps even correlating with sincerity itself; leading to the elevation of simplicity to sublimity, suggesting spiritual grace, serenity, or transcendence. (HATTEN, 1994, p.80).

Figura 2.11 - A pastoral interpretada nos estilos alto, médio e baixo. (HATTEN, 1994, p.80)

Através desta que pretendeu ser uma breve introdução aos gêneros expressivos propostos por Hatten, faz-se necessário compreender que a função desta análise (expressiva, significativa e hermenêutica) é observar como as relações de oposição se inter-relacionam entre si, criando um campo fértil para a ocorrência de trajetórias dramáticas em uma obra. Em tais características opositivas, em que Hatten expõe algumas como maior/menor, estilos alto/médio/baixo, textura, tempo, as tópicas também podem ser consideradas a partir de pares opositivos no âmbito da exploração temática, como as relações entre *ombra* e *tempesta*, por exemplo.

Por fim, como Hatten (2014, p.533-4) afirma, “topics are not only familiar due to their common usage; they are also stylistically (and thus relatively systematically) organized according to oppositional features”. As características que compõe suas relações de oposição, como maior/menor, tempos rápido/lento, métrica binária/ternária, possibilitam que as tópicas musicais sejam organizadas em campos semânticos, garantindo, portanto, sua característica comunicativa, uma vez que “a competente listener will not only recognize a topic rather easily, but have an immediate if general awareness of its expressive purport – and thus what it brings to an encounter with a unique musical context”.

2.3.2 A tropificação

Como uma forma de interação expressiva entre dadas tópicas em determinada obra, a tropificação é, para Hatten (2004, p.68) assim definida:

Troping in music may be defined as the bringing together of two otherwise incompatible style types in a single location to produce a unique expressive meaning from their collision or fusion. Troping constitutes one of the more spectacular ways that composers can create new meanings, and thematic tropes may have consequences for the interpretation of an entire multimovement work.

A tropificação é, portanto, a fusão, ou a colisão, de duas ou mais tópicas não relacionadas entre si, mas que, a partir do momento de sua fusão/colisão, seus significados unificam-se criando uma nova significação expressiva. As tópicas, consideradas por Hatten como tipos de

estilos familiares com características facilmente reconhecíveis, são, portanto, tipos de estilos que, por possuírem amplas correlações ou associações expressivas, podem ser consideradas propícias à tropificação.

A ocorrência de um tropo se dá mediante três diretrizes:

- 1) O tropo deve resultar de uma clara justaposição de tipos contraditórios ou previamente não relacionados;
- 2) O tropo deve originar-se de um único local ou processo funcional;
- 3) Deve haver evidência de um alto nível para suportar uma interpretação tropológica, como oposta às interpretações de contraste ou da oposição dramática de caráter.¹⁵¹

As tópicas envolvidas em um tropo não devem, portanto, possuir relações entre si, devem ocorrer em um mesmo local e ainda, a partir da terceira diretriz, observa-se a relação da interpretação de uma obra como um todo¹⁵². A ocorrência das tópicas que serão posteriormente tropificadas em outros momentos da obra faz-se necessária para que a sua justaposição possa ser considerada como uma tropificação, para que assim sejam capazes de gerar novos significados expressivos. O exemplo que Hatten utiliza para demonstrar estas diretrizes é o tema em *Allegro*, do quarto movimento da Sonata para Piano, Op.101, de Beethoven. Neste pequeno trecho Hatten observa três tipos distintos de tópicas: heroica (tipo de fanfarra, diatônico e *forte*) e estilo culto (imitação, cadeia de suspenções 2-3) nos primeiros quatro compassos (após a barra de repetição); e pastoral (suave, pedal sincopado tipo *musette*, semicolcheias fluidas em um movimento simples em grau conjunto) nos próximos quatro compassos.

¹⁵¹ Cf. HATTEN, 1994, p.170, tradução nossa.

¹⁵² Cf. YOUNG, 2013, p.67.

Exemplo 2.1 - Sonata para Piano, Op. 101, Beethoven, tema de abertura do quarto movimento, cc.1-8.

Para Hatten, este trecho sustenta uma interpretação tropológica pois: (1) a tópica pastoral é o gênero expressivo que governa a sonata como um todo; (2) as tópicas heroica e estilo culto já haviam aparecido no segundo movimento da sonata; (3) estas tópicas, inicialmente opostas e contraditórias entre si, aparecem justapostas em um mesmo local. Dessa forma, a relação tropológica exercida entre as tópicas heroica e estilo culto alargam suas interpretações expressivas. Se este trecho teria como expressão primeira uma interpretação de vitória pela tópica heroica, com a justaposição da tópica do estilo culto, que atua como uma inflexão da heroica, Hatten observa a ocorrência de uma elevação do sentido de determinação. Por sua vez, a interação tropológica entre a heroica/estilo culto e a pastoral evidenciam o caráter contraditório entre as duas partes. Dessa forma, porque a pastoral é interpretada nesta sonata em um contexto “espiritual”, então a vitória da tópica heroica-estilo culto pode ser interpretada voltando-se para a interioridade da expressão (uma “vitória espiritual”).¹⁵³

¹⁵³ Cf. HATTEN, 1994, p.171. Em uma aula sobre o tropar gestual, Hatten (2001) completa esta interpretação nas seguintes palavras: “The fusion of topics in the opening theme of the Finale thus creatively engenders a tropological meaning that goes beyond the sum of the correlations of each. That interpretation, in my view, moves from the outward determination (“Entschlossenheit”) of the authoritatively victorious theme, by way of an elevated pastoral connotation of spiritual grace, into the realm of an inward victory of the spirit--a richer and more subtle outcome, to be sure, than those noisy triumphs of the will characteristic of Beethoven's middle, or heroic, period.”

2.4 TOPOI NA TEORIA COMPOSICIONAL OITOCENTISTA EM PORTUGAL

Rui Magno Pinto (2010), em sua dissertação sobre o *Virtuosismo para Instrumentário de Sopros em Lisboa (1821-1879)*, examina, entre outros elementos, os *topoi* utilizados no repertório de concerto e sonatas portuguesas do século XIX. Pinto (2010, p.40) observa que, a partir das fontes históricas apresentadas por Agawu (1991) e da apropriação deste autor da concepção de que as referências às tópicas musicais ocorrem no contexto de discussões de estilo, diversos termos foram utilizados em tratados de escritores setecentistas e são equivalentes à ideia de tópica:

Agawu certifica a utilização de diversos termos, equivalentes à ideia de tópico, nos escritores setecentistas - Burney identifica traços característicos, que denomina "ideias"; Castil-Blaze expõe "efeitos" enquanto produtos ou geradores de estilos; Daube menciona o desempenho de "figuras" na construção melódica. O autor confirma também o seu uso por musicólogos contemporâneos - Pestelli, Kerman e Rosen.

A partir deste respaldo, Pinto examina se haveria alguma menção à ideia de tópica a partir da sua equivalência aos termos acima referidos ("ideias", "efeitos" e "figuras") em tratados e manuais teóricos da música oitocentista portuguesa. Entre as obras examinadas estão: o livro *Princípios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*, de Rodrigo Ferreira da Costa (1820); o *Diccionario Musical*, de Rafael Coelho Machado (1842); e o *Dicionário Musical*, de Ernesto Vieira (1899). De suas análises, conclui que o termo que equivaleria, a seu ver, à ideia de tópica seria o *caráter*.

Convém, antes de prosseguirmos para o exame destas fontes, abriremos um parêntese no desenvolvimento do texto para apresentarmos argumentos favoráveis a esta equivalência a qual Pinto faz entre os *topoi* e o *caráter*. Após apresentar as diversas apropriações e posicionamentos de teóricos musicais setecentistas a respeito dos estilos vem voga naquela época (alto, médio e baixo em contraposição e inter-relação ao eclesiástico, teatral e camerístico, bem como de suas respectivas subdivisões)¹⁵⁴, Mirka (2014, p.7) atenta-se à utilização do conceito de *caráter* por

¹⁵⁴ Para uma exposição detalhada sobre a relação entre os estilos e as tópicas musicais, cf. MIRKA, 2014, p.3-9.

críticos alemães os quais “insist that various affects of larger instrumental pieces should be *unified by a single character*”.

Tal termo foi primeiramente utilizado para referir-se ao discurso setecentista sobre música por Johann Adolph Scheibe, o qual teve suas bases nos escritos de Johann Christian Gottsched. Para este, o *caráter* estaria voltado para caracterizar, ou melhor, evidenciar as disposições de uma dada pessoa, as quais consistiriam principalmente nas inclinações naturais e hábitos adquiridos por esta para a manifestação de seus próprios sentimentos, atos e palavras¹⁵⁵. Assim, um poeta deveria, para Gottsched (1751, p.619 apud MIRKA, 2014, p.7), evitar a exposição de caráteres contraditórios: “A self-contradictory character is a monster which does not occur in nature: therefore a greedy man must be greedy, a proud man proud, a hot-headed man hot-headed, a faint-hearted man faint-hearted – and so he must remain”.

Scheibe, por sua vez, aplica este conceito para a representação de pessoas em óperas, oratórios, cantatas, música sacra e canções. Ao dividir os caráteres em exterior (ou geral, aquele determinado pelo seu estado social) e interior (ou particular, aquele que lhe é próprio), Scheibe afirma que tais caráteres, quando considerados em conjunto, suavizam ou fortalecem as paixões. Os vários afetos que uma pessoa poderia expressar seriam, portanto, unificados pelo caráter e a mistura de vários carátes seria, quando executada pelo compositor, de um “estilo desigual ou desordenado”: “When he ‘mixes the expression of different moral characters or mixes up the expression of one character with other’, the composer ends up in an uneven or disordely style” (MIRKA, 2014, p.8).

Outro autor ao qual Mirka examina seus escritos sobre os caráteres na música é Johann Georg Sulzer, o qual estende tal conceito para os gêneros tanto vocais quanto instrumentais:

Every composition, whether it is vocal or instrumental, should possess a definite character and be able to arouse specific sentiments in the minds of listeners. [...] He [o compositor] must know whether the language he will set down is that of a man who is proud or humble, courageous or timid, pleading or commanding [*eines Bittenden oder Gebietenden*], tender or tempestuous. (SULZER, 1792-94, 1, p.273 apud MIRKA, 2014, p.8).

¹⁵⁵ Cf. Idem, p.7.

Sulzer também critica a mistura de sentimentos em grandes obras instrumentais, afirmando que esta mistura se assemelharia a “people who in their deeds and way of thinking show no definite character; they are like weathercocks, which can take any turn and position, and thus let themselves to be dragged along in any direction” (SULZER, 1792-94, 1, p.456 apud MIRKA, 2014, p.8). Este mesmo tipo de crítica era, nesta época, feita com relação aos estilos que comporiam determinada obra. Dessa forma, o conceito de caráter assemelha-se ao conceito de estilos nos escritos musicais do século XVIII analisados por Mirka. Esta semelhança pode ser, portanto, observada como uma equivalência entre o que hoje compreendemos como *topoi* na música do século XVIII e *estilos* e *caráter*.

Voltando aos escritos portugueses, Rodrigo Ferreira da Costa (1820, p.41) expõe no Artigo XV – Plano desta obra, do *Tractado Preliminar*, as três partes em que sua obra é dividida, a saber:

I.^a Parte. *A Musica Metrica* ou *Rhythmica*, tendo por objecto os sons considerados relativamente á sua demora e duração.

II.^a Parte. *A Musica Harmonica*, tendo por objecto os sons considerados relativamente á afinação, digo, á sua gravidade ou agudeza.

III.^a Parte. *A Musica Imitativa e Expressiva*, tendo por objecto os sons considerados relativamente á expressão dos nossos sentimentos e paixões¹⁵⁶.

Ao explicar os conteúdos que comporiam a terceira parte, Costa (1820, p.43) afirma que a *Musica Imitativa e Expressiva* “he a mais subjeita ao imperio do gosto”. Dividida em duas seções, a primeira trataria da “*Expressão musica no character e desenho das composições*: expondo as relações da Musica com a Poesia para exprimirem os sentimentos e affectos do coração, os caracteres da Musica Religiosa, e os da Musica Dramatica, &c.”. Nesta passagem, estaria assegurada a equivalência dos *topoi* ao termo *caráter* como proposto por Pinto.

Outra perspectiva, agora sobre a questão estilística deste trecho, é examinada por D’Acol (2015). Apesar de observar uma rara abordagem dos tratadistas luso-brasileiros sobre a discussão da divisão estilística, D’Acol (2015, p.60) conclui que “a afirmação da diferença de caráter entre a música religiosa e a dramática realizada pelo autor demonstra a propagação

¹⁵⁶ Optamos por manter a escrita do português tal como escrito nas obras daqui para frente citadas.

destes valores de distinção funcional do estilo musical no universo lusófono durante o século XIX”.

A comparação proposta por D’Acol (2015) do termo *caráter* com a propagação dos estilos musicais na tratadística luso-brasileira oitocentista corrobora com a equivalência de Pinto entre este termo e os *topoi*. Como amplamente discutido anteriormente neste trabalho, as tópicas musicais seriam a referencialidade de estilos e gêneros em contextos outros que seus próprios. Dessa forma, ao referir-se ao *caráter* das composições e aos *caráteres* da música religiosa e dramática, há de se perceber uma referência aos estilos de tais categorias (estilo eclesiástico e teatral) e outros que estariam subsumidos nestas categorias.

Apesar de não termos acesso à terceira parte da obra de Costa (1820), em algumas passagens pode ser notado sua percepção no que se concerne a presença de vários estilos, ou *caráteres*, em obras instrumentais, como as sonatas para piano:

Desenha-se na sonata o que se concebe de favoravel para brilhar o instrumento principal, ja pela escolha dos passos mais proprios para elle, ja pelo gyro e recreio dos cantos, ou pelo atrevimento da execução. Portanto recebe todos os *caracteres*, que ao engenho fecundo agrada imprimir nella, sem restringir-se a serie alguma constante de peças sucessivas. Os arrojos da invenção aprazível são o seu senhorio. (COSTA, 1820, p.268, grifo nosso)

Mirka (2014, p.8) aponta uma concepção semelhante das sonatas descrita por Schulz, “who praises the freedom of sonatas to ‘assume any character and every expression’” apesar de considerar as sonatas italianas quanto às suas “bizarre sudden changes in character from joy to despair, from the pathetic to the trivial”.

Em outro momento, Costa aborda sobre os sons *apreciáveis* e *inapreciáveis* em música, o primeiro sendo aqueles em que “o ouvido culto reconhece o gráo de agudeza” e o segundo aqueles que “[o ouvido] não sabe avaliar, por serem mui fortes ou fraccos, ou por transcenderem os limites da gravidade e agudeza perceptível” (COSTA, 1820, p.46). À classe dos sons *inapreciáveis* pertenceriam “os sons estrondosos, o estampido do trovão, o tiro da espingarda e da peça, os sons de cordas frouxas, o da corda destemperada, &c”. Dessa forma, Costa faz referência a *efeitos* que comporiam tais sons *inapreciáveis*. Em sua abordagem, os *efeitos*

patheticos e theatraes fazem também, ao nosso ver, uma referência velada aos *estilos*, ou aos *topoi*, patético e teatrais: “Não podendo os sons inapreciáveis ser graduados, nem servir ao prazer do ouvido, são excluídos da Musica suave; e apenas entram na grande Orquestra para efeitos *patheticos e theatraes*, como veremos na III.^a Parte” (COSTA, 1820, p.46).

O *Diccionario Musical* de Rafael Coelho Machado (1842), o primeiro dicionário musical português, é, como aponta Pinto, mais abrangente em sua abordagem sobre as características do *caráter*. É possível perceber uma equivalência entre os termos *estilo* e *caráter*, sendo que este último seria constituído de efeitos e acento. Para Pinto, as entradas das palavras *estilo* e *carácter* fazem referência aos aspectos poético e estético, o primeiro relaciona-se ao conhecimento e utilização do tópico pelo compositor e o segundo pela sua apreensão pela audiência:

Estilo, s.m. a maneira de exprimir, a escolha das expressões, o acento que se dá a cada peça, e que lhe convém, caracterizando exactamente os andamentos: [...] Allegro [...], Adagio [...], Presto [...], Allegretto [...]. Como cada compositor tenha seu estilo particular é também essencial ao executor o conhece-los para se acomodar ao seu carácter [...].

Carácter, s.f. sinal, distinção; carácter musical é o colorido geral dado à expressão da composição, e de que o autor tem feito escolha para determinar sua intenção de maneira a satisfazer o auditório, fazendo-lhe experimentar o sentimento que ele intenta pintar; o carácter de uma peça depende em grande parte do seu movimento, e do acento que o determina; é preciso sabê-lo definir, para o não tomar em sentido errado; esta palavra (carácter) tem outras muitas acepções: o estilo, que consiste na escolha das expressões, lhe é equivalente, mas em sentido menos extenso; o carácter pode ser dividido em quatro partes principais, que são como a origem essencial dos outros: primeiro, simples, ou campestre; segundo, vago ou indeciso; terceiro, apaixonado, ou dramático; quarto, tranquilo, ou religioso. O carácter de uma peça é determinado pelo movimento, pelo tom, pelo ritmo, pela natureza da melodia, que aquela da [sic] harmonia, pelo timbre, pelo grau d' intensidade do som, e finalmente pelo acento, que faz conhecer logo a expressão dominante da composição, e que sustenta o efeito em todos os detalhes; o carácter é traçado pelo compositor, e o acento pelo executor.

Efeito, s.m. a impressão agradável e forte que produz uma peça no espírito dos ouvintes; os efeitos são relativos a cada modificação do som; assim é preciso distinguir os efeitos da melodia, da harmonia, os do timbre, do carácter, etc. [...]. (MACHADO, 1842 apud PINTO, 2010, p.40-1)

A palavra *estilo* possui outra entrada no dicionário de Machado, que reproduz, como observa Pinto, a classificação de estilos tal como é descrita por Rousseau, como dramático, sagrado, hiporquemático, sinfónico, melismático ou natural, de fantasia ou dançante.

Ernesto Vieira (1899), em seu *Dicionário Musical*, apesar de um exemplo tardio e localizado já quase na virada do século XIX para o XX, também apresenta em sua definição de estilo correlações com o termo carácter. Sendo assim, mantém presente a sinonímia entre estes dois termos e evidencia que esta se manteve presente no decurso do século XIX. Segue a definição de estilo para Vieira (1899, p.230-1, grifo do autor):

Estylo, *s.m.* Character distinctivo de uma composição; este character varia segundo as épocas e os paizes, segundo os auctores, segundo o assumpto, e finalmente segundo o gosto do publico. Em relação ás épocas, nota-se: o *estylo flamengo*, que era o estylo dos contrapontistas dos séculos XV, XVI e XVII; o *estylo de Palestrina*, que foi uma feliz modificação d'aquelle; o *estylo moderno* em que a harmonia sobreleva o contraponto. Modernamente classifica-se de *estylo polyphonico* o contraponto, que é hoje tratado d'uma maneira secundaria e por incidente.

Com relação aos paizes, ha o *estylo italiano*, que se distingue pela melodia, pela accentuação rythmica do acompanhamento harmonico e pela contextura symetrica das phrases; oppõe-se-lhe o *estylo allemão* e participa dos dois n'um justo equilibrio o *estylo francez*. - O estylo italiano tambem antigamente foi subdividido em *escolas*, distinguindo-se particularmente as escolas: *veneziana, napolitana, lombarda e romana*; estas diferentes escolas estão hoje, porém, confundidas ou decadentes. Fazendo-se referencia aos auctores, pode-se mencionar como mais caracteristicos, os estylos de Sebastião Bach, Mozart, Beethoven, etc.; e entre os contemporaneos, Verdi, Gounod, Wagner, etc. Tambem o assumpto sobre que é baseada qualquer obra musical dá logar á seguinte classificação de estylos: *religioso, dramatico, recitativo, symphonico e coral*. Emfim [sic], segundo o gosto publico, ha os estylos: *classico, livre, ligeiro e popular*. Os executantes teem tambem o seu estylo particular de execução que os distingue.

Dentre os léxicos do século XIX analisados por Pinto, a este sucede a observação de que somente nas entradas das definições de estilo é que se pode, por sua vez, chegar a uma aproximação de tópica musical. Para Pinto, as tópicos são identificáveis em tipologias, estilos (em língua italiana) e exemplos de pictorialismo musical. Este último, vale ressaltar, normalmente encontra-se relacionado à entrada de *música imitativa*¹⁵⁷. Entretanto esta

¹⁵⁷ Ernesto Vieira (1899, p.293, grifo do autor) assim a define: “**Imitativo**, *adj.* Musica imitativa, diz-se d'aquella que procura imitar certos effeitos naturaes, como o balanço de um barco sobre as aguas, o rugir de uma tempestade ou scenas de vida humana, como uma batalha ou uma caçada. A musica imitativa torna-se pittoresca quando se

correlação estabelecida por Pinto, não são referenciáveis as tipologias com indicações de usos em outras obras, ou contextos, mas enquanto formas independentes.

Através da presença e da inserção de tais elementos musicais tanto nos léxicos quanto na sua comprovada utilização na música instrumental portuguesa, convém, apresentar, por fim, duas tabelas elaboradas por Pinto. Estas contêm uma comparação entre uma listagem de tópicas apresentadas em obras de autores como Ratner, Agawu, Hatten e Monelle e suas respectivas correlações presentes nos dicionários de termos musicais de Machado e Vieira. Na primeira tabela consta os *topoi* e, na segunda, as danças/tipologias na lexicografia oitocentista lisboense¹⁵⁸. Nesta última, Pinto explicita que foram adicionadas algumas danças que surgiram em Portugal no decorrer do século XIX, as quais ele encontrou exemplos na Biblioteca Nacional de Portugal.

RATNER, 1980	AGAWU, 1991	HATTEN, 2004	MONELLE, 2000/2006	AGAWU, 2009	MACHADO, 1842	VIEIRA, 1900
				Alberti bass		
				Chaconne bass		Chacona
				Murky bass		
				Trommelbass		
	Alla zoppa			Alla zoppa		Alla zoppa
	Cadenza			Cadenza	Cadência/Ponto d'orgão	Cadência
				Chorale		
				Commedia dell'arte		
	Recitativo			Recitative (simple, accompanied, obligé)	Recitativo	Recitativo
	Sigh motive (Seufzer)	Sigh motive; "bow gesture"	<i>Pianto</i> ; constituente de <i>passus duriusculus</i>			
			<i>Noble horse</i>			
High style				High style	Nobre	
Middle style				Middl style		
Low style				Low style		

emprega em desperta a idéia de uma simples scena campestres ou popular". Podemos estabelecer uma similaridade com o que Costa (1820) define como sons *inapreciáveis*, de efeitos patéticos ou teatrais, anteriormente mencionado neste trabalho.

¹⁵⁸ Nas tabelas reproduzidas fizemos algumas supressões, como do autor Michael Klein, a qual Pinto relacionou somente a tópica de *ucanny* como equivalente à *ombra*.

RATNER, 1980	AGAWU, 1991	HATTEN, 2004	MONELLE, 2000/2006	AGAWU, 2009	MACHADO, 1842	VIEIRA, 1900
	French overture			French overture style		
				Italian style		
				Galant style		
	Opera buffa			Buffo style		
				Concerto style		
	Aria			Aria style	Aria Ária de bravura Ária de portamento Ária de dança Ária da gavota etc.	Ária Ária di bravura Ária d'abilità Ária parlante
	Singing style			Singing style	Cantabile	Cantabile
				Singing allegro		
	Brilliant style			Brilliant style	Bravura Brilhante	Estilo floreado
				Ecclesiastical style		Canto a capella Canto capucho Canto coral Canto eclesiástico
	Learned style			Learned style		Canto fermo Canto feito Res facta Canto figurado Canto harmônico Canto litúrgico Cantochão Cantochão figurado Cantoria
				Strict style		
				Fugal style		Estylo fugato
				Fugato		
	Alla breve (constituente destes estilos)			Alla breve	Alla breve	Alla breve Alla cappella
	Hunt style		Hunt style: Horn calls	Hunt style		Alla caccia
				Horn call		Hallali
				<i>Lebewohl</i> (horn figure)		
			Horn Bicinia/Tricinia	Hunting fanfare		
			Pastoral horn			
			Horn of nocturnal mystery			

RATNER, 1980	AGAWU, 1991	HATTEN, 2004	MONELLE, 2000/2006	AGAWU, 2009	MACHADO, 1842	VIEIRA, 1900
			Horn as poetic substitution of the bugle			
			Military style:		Alla Marcia ou alla militare Marziale Militarmente	Alla militare
			Trumpet calls	Military figures	Clarim	
	Fanfare		Fanfare	Fanfare		
			March	March	Marcha	Marcha
			Pastoral:		Pastoral; [Estylo]	
			High pastoral			Idyllio
			Low pastoral	Popular style		
			Religious pastoral			
	Musette		Musette	Musette	Musette	Musette
	Siciliano		Old siciliana	Siciliano	Siciliano	Alla siciliana
			New siciliana			
			Folksong			
			Pastoral horn			
			Fête galante			
				<i>Empfindsamer</i> style		
	<i>Empfindsamkeit</i>			<i>Empfindsamkeit</i> (sensitivity)		
	Amoroso			Amoroso style		
				Pathetic style	Pathetico	
	Ombra			Ombra style	Infernale??	Fantástico
		Tragic 6/4		Tragic style		
	Fantasy			Fantasia style	Fantasia, Capriccio	Fantasia Fantasietta
	Sturm und Drang			Sturm und Drang (storm and stress)		
				Stilo legato		
				Polonaise	Alla polacca	Alla polacca
	Turkish music			Turkish music		Alla turca
						Alla russa
						Alla zingara
						Kammerstil
						Kirchenstile

Tabela 2.3 - *Topoi* na lexicografia oitocentista lisboense (PINTO, 2010, Anexo I, p.34-5)

AGAWU, 1991	AGAWU, 2009	MACHADO, 1834	VIEIRA, 1900
			Branda/Branle
	Allemande	Allemanda	
Bourrée	Bourrée		Bourrée
Gavotte	Gavotte	Gavota	
Minuet	Minuet		
Sarabande	Sarabande	Sarabanda	Sarabanda
	Ländler	Ländler	
		Landu, lundum	

AGAWU, 1991	AGAWU, 2009	MACHADO, 1834	VIEIRA, 1900
		Chácara	Jácara, xácara
March	March	Marcia	Marcia
	Contredanse	Contra-dansa	Contradansa
	Polonaise	Polaca	Polaca
	Waltz		
			Villanella, villotta
		Quadrilha (de contradanças)	Quadrilha (de contradanças)
			Polka
			Masur, mazurek, mazurka (primeira para segunda metade)
			Polka-mazurka (primeira para segunda metade)
			Ecosaise (primeira para segunda metade)
			Galope (1838 SP)
			Redowa (segunda metade)
			Cracoviana (segunda metade)
			Bolero
		Barcarollas	Barcarola (primeira metade)
			Berceuse (Arrollo; arrulho)
			Ballada
	Romanza	Romance	Romanza
		Baile	
			Bluette
			Cachucha
			Canaria
			Czardas, tzardas
			Espanholeta
			Fado
			Fandango
			Habanera
			Jota
			Krakowiak
			Malagueña
			Sapateado (dança chula)
			Scherzo
			Seguidilha
			Tango
			Tarantella
			Farandola
			Tyrolesa, tirolenne
			Vilão = mourisca?

Tabela 2.4 - Danças/Tipologias na lexicografia oitocentista lisboense (PINTO, 2010, Anexo I, p.36)

PARTE III

SIGNIFICAÇÕES TÓPICAS NA MISSA DE RÉQUIEM DE MARCOS

PORTUGAL

3 SIGNIFICAÇÕES TÓPICAS NA MISSA DE RÉQUIEM DE MARCOS PORTUGAL

Do conceito de tópica musical, amplamente discutido no Capítulo 2, corroboramos com a definição de que as tópicas musicais são estilos e gêneros retirados de seu contexto adequado e empregados em outro contexto. A partir de uma análise que busca jogos de significação musical na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal, estabelece-se uma relação entre as tópicas de marcha fúnebre, *ombra* e *tempesta* que legitimam o seu contexto. O mote que atravessará, portanto, as análises deste capítulo se fundamenta na observação das atitudes, sentimentos e temores do homem perante a morte expressados através das tópicas musicais em uma missa de réquiem.

3.1 A MISSA DE RÉQUIEM DE MARCOS PORTUGAL: UMA ÓPERA NÃO ENCENADA

A análise da obra *Missa de Réquiem em Mi bemol maior* escrita pelo compositor português Marcos Portugal em terras brasileiras, como um pedido da corte real para ser executada nas exéquias da rainha Maria I, em 1816, traz consigo algumas questões. Como compreendido por Maurício Dottori (1997, p.i), em sua investigação sobre a música sacra em obras fúnebres de David Perez e Niccòllo Jommelli, as influências da música italiana no Brasil durante o século XVIII não se manifestaram através da ópera, mas através da música sacra.

Luis Álvares Pinto, em seu tratado *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão*, de 1776, já observava, como aponta D'Acol (2015), uma crescente preocupação com relação à secularização da música eclesiástica devido à incorporação das práticas do estilo dramático:

Ora ninguém negará, que são hoje os Italianos de gôsto o mais exquizado, e delicado invento, que todas as outras Nações, na composição Drammatica: porém com esta composição tanto tem contaminado o Canto Eccleziastico, que hoje mais parecem Areas os Mottêtos, e theatros os templos. E quam longe da opiniaõ séria dêsse Doutor Maximo, que bem nos adverte, e aconsêlhas.

Os Motêttos são mui diversos das Arias, como bem o pondera M.r de Brossard; pois não he o mesmo hũa couza, que outra: por isso não poucos entendendo bem, que couza seja Motêtto (nem he crível, que o ignoram), fazem, o que não devêram, por agradar ao vulgo indouto creado com este leite Dramático, para quem tudo, o que não sobe a Drama, he insulso. Ora eu não digo, que nos sujeitemos tanto ás estrictas lêis

de Brossard: mas que os Motettos, ainda que mais ampliados, seja tão bem mais devotos; e que seja esta a diferença. (PINTO 1776 apud RÖHL, 2013, p. 80).

Estas influências (da música italiana na música sacra) podem ser percebidas em uma primeira audição da obra de Marcos Portugal, que, com seus lirismos e partes solísticas, envolvem o ouvinte num ambiente que, se o que escuta é desprovido de conhecimento de que se trata de uma obra sacra, em especial fúnebre, mais alude à uma apresentação de uma ópera.

Entre as críticas da influência italiana na Missa de Réquiem de Marcos Portugal, Sigismund Neukomm assim escreveu em uma carta destinada ao compositor Joseph Leopold Edler von Eybler, em 1817:

Queira o céu que Sua Alteza Real e Imperial influencie aqui a ruindade da assim chamada música sacra. O deplorável trá-lá-lá de ópera bufa aqui neste lugar me aborrece tanto que evito aparecer na Capela Real. Para dar-lhe uma ideia da coisa, em vez de mil, dar-lhe-ei um só exemplo que me vem à mente agora, tirado do Requiem de 3 horas que Marcus Portogallo compôs para a falecida Rainha. (SILVA, 2012, p.369)

Apesar desta referência ao Réquiem ser, na verdade, ao 9º responsório das *Matinas de Defuntos* de Marcos Portugal, esta crítica se ajustaria sem dificuldades à sua Missa de Réquiem. Entretanto, Neukomm escreve mais adiante em sua carta que “os amantes das artes daqui acham minhas composições sacras tristes”. Diante disto, uma especulação pode ser estabelecida. Se a música de Marcos Portugal era bem aceita diante de sua audiência, contrariando, assim, as críticas sobre seu estilo composicional, então enquanto compositor ele era capaz de estabelecer com seus ouvintes um canal comunicativo a partir do contexto em que se encontrava. Além do mais, outras missas de réquiem escritas nesta mesma época apresentam fortes influências da ópera italiana. Como exemplo temos a obra escrita em 1815 pelo compositor Johannes Simon Mayr que, segundo Chase (2003, p.209, grifo do autor), apresenta uma “apotheosis of Neapolitan operatic, *bel canto* style”.

As análises que se seguem neste capítulo traçam um único objetivo: demonstrar que, ainda que críticas da época com relação a esta obra em específico de Marcos Portugal sejam constantes, este estabelece um estilo composicional condizente com a expectativa do seu

patrono, quiçá dos “amantes das artes” aqui do Brasil, através da presença de elementos musicais que se encontram dentro do *locus* pretendido por uma missa de réquiem. A proposta deste trabalho não é, destarte, comprovar a existência ou a não existência das tópicas musicais na Missa de Réquiem de Marcos Portugal e nem a presença da influência do estilo italiano em sua música sacra. Por certo, seriam caminhos fadados ao sucesso pois, tendo seu estilo composicional fundamentado na escrita napolitana e operística, uma busca por tópicas certamente seria profícua assim como comprovar a influência do estilo italiano em sua obra. A análise das tópicas musicais não é, portanto, o fim, mas um dos caminhos possíveis para observar a relação simbólica entre música, religião e morte através da Missa de Réquiem de Marcos Portugal.

3.1.1 Estrutura da obra

Do frontispício do apógrafo¹⁵⁹ da Missa de Réquiem de Marcos Portugal, lê-se:

Por ordem de S. M. / El Rei D. João Sexto // Original do Rio de Janº. / em 28 de março de 1816 // [a lápis] Miguel Normandia o fez executar em / 11 de Outubro de 1902 // Missa de Mortos / Com todo o instrumental / Para se executar na Real Capella / do Rio de Janº. no dia 23 de Abril / Composta m.^{to} expressamente de novo p.^a. se cantar na [sic] exéquias / da defunta Rainha fidelissima D. Maria Primeira. / Por seu autor. S.^{or} Marcos Portugal. (MARQUES, 2012, p.247)

A grandiosidade da obra de Marcos Portugal se faz, num primeiro momento, através da utilização de “todo o instrumental” da orquestra da Capela Real naquele momento: duas flautas, quatro clarinetes, dois fagotes, duas trompas, dois trompetes, trombone, tímpanos e cordas. Outro ponto a ser destacado, como demonstra D’Acol (2015), é não somente a extensão da obra, mas também a grande quantidade de partes solísticas que se encontram dispostas em tal extensão.

¹⁵⁹ Os autógrafos desta obra, como aponta Marques, encontram-se no *Institut de France*, em Paris. Para mais detalhes sobre os dados levantados sobre o apógrafo da Missa de Requiem de Marcos Portugal, constando entre uma das obras do Arquivo do Cabido Metropolitano, no Rio de Janeiro, bem como de notas e referências bibliográficas sobre esta obra, ver Marques (2012, p.424-8).

Com relação à parte estrutural e musical do Réquiem, temos:

- **Introito:** o *Requiem aeternam* segue sem interrupção para o salmo *Te decet hymnus*;
- **Kyrie:** segue, sem interrupção, para o *Requiem aeternam* (repetição do introito) do Gradual;
- **Gradual:** o *Verso (In memoria aeterna)* é tratado como uma seção independente;¹⁶⁰
- **Tracto:** disposto sem subdivisões, apresenta uma ária para soprano em *Absolve Domine animas*, seguido pelo coro em *Et gratia tua*;
- **Sequentia:** disposta em grandes blocos (*Dies irae, Tuba mirum, Liber scriptus, Rex tremendae, Ingemisco, Inter Oves, Oro supplex, Lacrymosa*), é a parte do Réquiem em que se encontram os grandes solos, seguindo uma estrutura de ária – recitativo – ária;
- **Ofertório:** intercalação entre coro e baixo solista em *Domine Jesu Christe*, possui, ainda, um recitativo cantado pelo soprano, contralto e tenor solistas em *Hostias et preces*;
- **Sanctus:** o *Sanctus* e o *Hosanna* são confiados ao coro, enquanto o *Benedictus* é cantado pelo quarteto solista;
- **Agnus Dei e Lux aeterna:** ambos executados pelo coro, tendo uma parte de soprano solista em *Cum sanctis tuis*;
- **Requiescat in pace:** entre esta breve parte final, em coro, e o *Lux aeterna*, consta na liturgia o *Libera me*, indicado pelo compositor: “segue libere [sic] do officio”.

Abaixo segue a tabela 3.1¹⁶¹ da organização estrutural do Réquiem de Marcos Portugal, onde estão dispostas a seção, a tonalidade, a disposição vocal, o andamento, a fórmula de compasso, o número de compassos de determinada seção e a instrumentação.

¹⁶⁰ Cf. D'ACOL, 2015, p.126.

¹⁶¹ Esta tabela foi elaborada através de dados obtidos de nossas análises, mas também de informações disponíveis em Marques (2012, p.424-8) e D'Acol (2015, p.127-9).

	Seção		Tom principal e secundários	Disp. Vocal	Andamento	Comp.	Nº cc.	Instr.
Introito	Requiem aeternam		Mi ♭ M	Coro SATB	Andante sostenuto e molto espressivo	c	35	cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, vl I e II, vla, trb, vlc I e II, cb
	Te decet hymnus							
	Te decet hymnus		Mi ♭ M	Rec. S		c	64	
				Solo S				
	Exaudi		Si ♭ M	Coro SATB				
	Ad te omnis caro			Solo S Coro ATB				
	Requiem aeternam		Mi ♭ M	Coro SATB				
Kyrie			Dó m → Mi ♭ M	Coro SATB	Larghetto	c	23	
Gradual	Requiem aeternam		Si ♭ M (V)	Coro SATB	Andante	c	23	vl I e II, vla, vlc, cb
	(Verso)	In memoria aeterna	→	Solo T	Recitativo	c	6	
		Ab auditione mala	Si ♭ m	Solo T Coro SATB	Andante piú mosso di prima	c	27	
Tracto	Absolve Domine animas		Fá M	Solo S	Larghetto cantábile	$\frac{3}{4}$	28	vl e II, vla, fag I e II, vlc, cb
	Et gratia tua		Si ♭ M	Coro SATB	Andante sostenuto molto, ma giusto	$\frac{2}{4}$	112	fl I e II, cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, tr I e II, vl I e II, vla, trb, vlc I e II, cb
Sequentia	Dies irae		Ré M	Coro SATB	Allegro maestoso, ma comodo	c	108	fl I e II, cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, tr I e II,

	Seção	Tom principal e secundários	Disp. Vocal	Andamento	Comp.	Nº cc.	Instr.
							trb, timp, vl I e II, vla, vlc I e II, cb
Sequentia	Tuba mirum						
	Tuba mirum	Mi ♭ M	Solo B	Andante maestoso	c	48	cl I (2), cl II (2), cor I (obligato), cor II, vl I e II, vla, fag I e II, vlc, cb
	Coget omnes (I)	Mi ♭ M → Si ♭ M		Allegro maestoso		67	
	Tuba mirum (recitativo)	Mi ♭ M		Quase allegro		5	
	Coget omnes (II)			Allegro moderato		88	
	Liber scriptus						
	Liber scriptus	Si ♭ M	(instr.)	Un tanto sostenuto ma non molto	c	6	cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, tr I e II, vl I e II, vla, vlc I e II, cb
			Coro SATB	Allegretto ma non mosso	2/4	30	
	Quid sum miser (recitativo)	Si ♭ M → Fá M	Solo T	Adagio	c	6	
	Cum vix justus	Fá M		Tempo primo	2/4	10	
	Liber scriptus	Si ♭ M	Coro SATB		2/4	60	
	Rex tremendae						
	Rex tremendae	Ré M	Coro SATB	Allegro molto maestoso, verso l'andante	c	70	fl I e II, cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, tr I e II,
	Recordare	Lá M (V)	Solo A	Andante cantabile		48	trb, timp, vl I e II,

	Seção	Tom principal e secundários	Disp. Vocal	Andamento	Comp.	Nº cc.	Instr.
Sequentia	<i>Juste judex</i>	Ré M	Coro SATB	Tempo di prima		45	vla, vlc I e II, cb
	<i>Ingemisco tamquam réus</i>						
	<i>Ingemisco tamquam reus</i>	Lá m (V)	Solo S	Andante	$\frac{2}{4}$	45	fl I e II, fag I e II, cor I e II, vl I e II, vla, vlc, cb
	<i>Preces mae</i>	Lá M		Allegretto grazzioso	c	21	
	<i>Qui Mariam absolvisti (recitativo)</i>			Recitativo		5	
	<i>Preces mae</i>			A tempo		52	
	<i>Inter oves</i>						
	<i>Inter oves</i>	Dó M	Solo T	Andante sostenuto ed imperioso	c	27	fl I e II, cl I (2), cl II (2), cor I e II, tr I e II, vl I e II, vla, fag I e II, vlc, cb
	<i>Confutatis</i>	Dó M → Sol M → Dó M	Duo T e B	Allegro mosso		186	
	<i>Oro supplex</i>	Sol m	Coro SATB	Andante non mosso	$\frac{3}{4}$	26	vl I e II, vla, vlc, cb
	<i>Lacrymosa</i>						
	<i>Lacrymosa dies illa</i>	Ré m → Fá M → Ré m (V)	Solo T	Allegretto cantabile	$\frac{2}{4}$	42	fl I e II, cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, tr I e II, trb, vl I e II, vla, vlc I e II, cb (<i>Huic ergo</i> , + timp)
	<i>Huic ergo parce Deus</i>	Ré M	Coro SATB	Andante non tanto lento	c	69	
Ofertório	<i>Domine Jesu Christe</i>						
	<i>Domine Jesu Christe</i>	Fá M	Duo SA Coro SATB Solo B	Andante comodo e giusto	$\frac{3}{4}$	58	fl I e II, cl I (2), cl II (2), fag I e

	Seção	Tom principal e secundários	Disp. Vocal	Andamento	Comp.	Nº cc.	Instr.
Ofertório	<i>Sed signifer sanctus Michael</i>		Coro SATB	Piú mosso		9	II, cor I e II, tr I e II, vl I e II, vla, trb, vlc I e II, cb
	<i>Quam olim Abrahæ</i>			Piú mosso, ma poco		21	
	<i>Hostias et preces</i>	Si ♭ M	Solo SAT	Recitativo	c	12	
	<i>Quam olim Abrahæ</i>	Fá M	Coro SATB	Tempo di prima	$\frac{3}{4}$	32	
Sanctus	<i>Sanctus</i>						
	<i>Sanctus</i>	Sol m (V)	Coro SATB	Andante moderato	c	11	fl I e II, fag I e II, cor I e II, vl I e II, vla, trb, vlc I e II, cb
	<i>Hosanna in excelsis</i>	Sol M	Coro SATB	Allegretto	$\frac{3}{8}$	38	
	<i>Benedictus (D.C. Hosanna)</i>	Si m	Solo SATB	Andante comodo	$\frac{3}{8}$	22	
<i>Agnus Dei</i>		Mi ♭ M	Duo A e T Coro SATB	Andante maestoso	c	50	cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, vl I e II, vla, trb, vlc I e II, cb
Post Communio	<i>Lux aeterna</i>						
	<i>Lux aeterna</i>	Si ♭ m (V)	Coro SATB	Andante sostenuto	c	11	cl I (2), cl II (2), fag I e II, cor I e II, tr I e II, vl I e II, vla, trb, vlc I e II, cb
	<i>Cum sanctis tuis</i>	Si ♭ M	Solo S Coro SATB	Allegro mosso		16	
	<i>Requiem aeternam</i>		Coro SATB	Andante sostenuto		8	
	<i>Cum sanctis tuis</i>		Solo S Coro SATB	Allegro mosso, comme prima		16	

	Seção	Tom principal e secundários	Disp. Vocal	Andamento	Comp.	Nº cc.	Instr.
Depois dos Hinos	<i>Requiescat in pace</i>	Sol m	Coro SATB	Lento	c	8	vl I e II, vla, vlc, cb

Tabela 3.1 - Organização estrutural da Missa de Réquiem de Marcos Portugal

3.2 ANÁLISE DAS TÓPICAS DE MARCHA FÚNEBRE, OMBRA E TEMPESTA NA MISSA DE RÉQUIEM DE MARCOS PORTUGAL

Pretendemos analisar a Missa de Réquiem de Marcos Portugal observando o que esta obra revela a partir de suas particularidades contextuais (localização, audiência e estilo do compositor). Para tanto, observaremos a recorrência de três tópicos em questão, a saber, a marcha fúnebre, *tempesta* e *ombra*, as quais tomaremos como base para apresentar os exemplos musicais das seções da Missa de Réquiem.

3.2.1 Tópica de marcha fúnebre

A marcha no decorrer do século XVIII possuía um caráter tanto militar e processional quanto de dança, como pode-se observar na seguinte citação de Mattheson feita por Allanbrook (1983, p. 45, grifo do autor): “A *march* is certainly not a special dance; and when it appears in plays, the characters just stride along very slowly and nobly to the beat, without dancing, skipping, or leaping; but together they cut a figure which is pleasant to look at, especially with armed men or the military”. A sua relação com a dança, Allanbrook argumenta no decorrer do texto, era de interesse dos estetas musicais setecentistas pois estes procuravam demonstrar como a marcha seria uma “espécie primitiva” da qual se poderia comparar a evolução das danças sociais.

Para Eric Schwandt ([1980]), as marchas na arte musical variam entre marchas funcionais e representações estilizadas. Enquanto peças funcionais, são aquelas que acompanham entradas dramáticas, desfiles, coroações, vitórias, festividades, triunfos, atos de homenagem, casamentos, atos religiosos, eventos fúnebres ou militares. Podem ser, também, frequentemente compostas como peças independentes, como uma seção integral em uma obra maior (por exemplo, um movimento de uma sinfonia) ou ainda extraídas de seus contextos originais. Schwandt observa, ainda, que uma das possibilidades não militares do uso da marcha na música teria a marcha fúnebre como uma importante categoria.

Sobre a marcha fúnebre enquanto tópica, convém mencionar que pouco foi encontrado sobre suas características na extensa literatura sobre as tópicas musicais. Como um grande referencial para a origem e as diversas apropriações da marcha enquanto tópica, Monelle (2006) esquiva-se da tópica a qual denomina *marcha processional*, uma vez que seu objeto de estudo se firma no caráter militar, e não processional. A tópica de *marcha processional* seria simplesmente uma “application of a ceremonial style to stately moments in operas and symphonic poems” (MONELLE, 2006, p.127), da qual seria impossível derivar algumas outras tópicas, como uma tópica de marcha nupcial¹⁶², por exemplo. A marcha fúnebre, entretanto, seria a única vertente processional da marcha com uma candidatura possível a ser estabelecida enquanto tópica.

O mais antigo exemplo de marcha fúnebre seria a marcha para o funeral da Rainha Maria (1695), de Purcell (ver exemplo 3.1), escrita para quatro trompetes na tonalidade de Dó menor, homofônica, mas de caráter lúgubre¹⁶³.

¹⁶² Para Monelle (2006, p.127), não existem características musicais que determinam uma tópica de marcha nupcial, sendo, portanto, “impossible to invoke the topic ‘wedding march’ in an instrumental piece, sonata or symphony. There is, in fact, no such thing as a wedding march: merely marches provided for fictional weddings”.

¹⁶³ Cf. Idem, ibidem.

The Queens Funeral March

Sounded before her Chariot

H. Purcell

The musical score for 'The Queens Funeral March' by Henry Purcell is presented in three systems. The first system contains the staves for Trumpet I, Trumpet II, Trumpet III, and Trumpet IV. The second system contains the staves for the string ensemble, with a measure rest of 4 measures at the beginning. The third system continues the string ensemble part, with a measure rest of 10 measures at the beginning. The music is in D major (two sharps) and 3/4 time. The tempo is marked 'Sounded before her Chariot'. The score is for four trumpets and a string ensemble.

Exemplo 3.1 - *Music for the Funeral of Queen Mary* (1694), de Purcell

Outros exemplos podem ser encontrados como parte de óperas e oratórios dos séculos XVII e XVIII, como *La pompe funèbre*, da ópera *Alceste* (1674), de Lully, e a *Trauermarsch*, do oratório *Saul* (1738), de Handel (ver exemplo 3.2). Esta última, como observa Monelle, apesar de possuir um caráter “sacro” devido aos três trombones e ao tímpano presentes na orquestração, é uma marcha em *passo ordinário* em Dó maior, sendo assim, “there is little to identify this march as anything more than a sedate *pas ordinaire* piece. It is not so much evidence of the existence of the topic ‘funeral march’ at this time, as quite strong evidence for the topic’s absence” (MONELLE, 2006, p.128, grifo do autor).

Esta enfática afirmação de Monelle evidencia, portanto, que ainda no início do século XVIII a marcha fúnebre não teria sido elevada a um gênero musical ao qual seria possível estabelecer referencialidades tópicas em outras obras. Além disto, observa-se que o que hoje estabelecemos como modelo de marcha fúnebre não era o que se tinha, na época de Handel, como modelo. O breve interlúdio instrumental entre a *Trauermarsch* e o coro *Mourn, Israel*, em Dó menor, cromático e espasmódico, teria um caráter mais fúnebre para nós do que a seção assim intitulada¹⁶⁴.

DEAD MARCH.
Trauermarsch.

Grave.

senza Organi e Cembalo.

Exemplo 3.2 - *Trauermarsch* do oratório *Saul* (1674), de Handel.

¹⁶⁴ Cf. MONELLE, 2006, p.128.

The image shows a musical score for an instrumental interlude. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Bassi senza Organo, and Pianoforte. The tempo is marked 'Largo, e staccato.' for the string instruments and 'Largo.' for the piano. The key signature is one flat (B-flat). The strings play a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, while the piano provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Exemplo 3.3 - Interlúdio instrumental entre o *Trauermarsch* e o coro *Mourn, Israel*, do oratório *Saul* (1674), de Handel.

A obra de François-Joseph Gossec¹⁶⁵, *Marche Lugubre*, de 1790, seria o ponto decisivo para a escrita de marchas fúnebres como obras contextualizadas para o ambiente fúnebre pós-revolução francesa. Seu efeito “devastador” fora reconhecido pela imprensa da época, que caracterizou a obra de Gossec como aquela que com suas “harmonias lacerantes” interrompidas pelos silêncios e marcadas pelo rufar do gongo, “espalhavam um terror religioso na alma”, “esmagavam o coração” e “arrancavam para fora as entranhas”¹⁶⁶. Dessa forma, Monelle considera que a marcha fúnebre é mais um efeito do que um efetivo número musical, pois, a exemplo da *Marche Lugubre* de Gossec, esta seria uma música quase sem melodia. A despeito desta crítica, Monelle observa que a marcha fúnebre se tornaria, a partir de Gossec, “a whole new genre of revolutionary funeral music” (MONELLE, 2006, p.128) e um padrão que seria repetido em funerais do final do século XVIII e início do XIX.

No decorrer do século XIX este novo gênero fez-se presente em: movimentos de sonatas, como no terceiro movimento da Sonata para Piano em Lá bemol maior, Op. 26, de Beethoven

¹⁶⁵ Outras marchas fúnebres foram escritas por Gossec, como a *Marche Funèbre* em Mi bemol maior para a morte do General Hoche (1794), um *Chant Funèbre sur la Mort de Ferraud* (1794) e uma *Cantate Funèbre pour la Fête du 20 Prairial An VII* (1799).

¹⁶⁶ Estas observações foram escritas nos *Moniteur e Révolutions de Paris*: “music. “The lacerating harmonies, broken up by silences and marked by veiled beats of the tam-tam, truly chilled the public and ‘spread a religious terror in the soul,’ proclaimed the *Moniteur*. Another pamphlet, the *Révolutions de Paris*, wrote that ‘the notes, detached one from another, crushed the heart, dragged out the guts’” (MONELLE, 2006, p.128-9).

(*Marcia Funebre Sulla Morte d'un Eroe*) ou a *Marche Funèbre* da Sonata em Si bemol maior, Op. 35, de Chopin; de sinfonias, como a marcha fúnebre da Sinfonia No.3 em Mi bemol maior de Beethoven (a *Eroica*) e o primeiro movimento da Sinfonia No. 3, de Mahler.

MARCIA FUNEBRE sulla morte d'un Eroe.
Maestoso andante.

Exemplo 3.4 - *Marcia Funebre Sulla Morte d'un Eroe*, 3º movimento da Sonata para Piano em Lá bemol maior, Op. 26, de Beethoven, cc.1-8.

MARCHE FUNEBRE.

Exemplo 3.5 - *Marche Funèbre*, 3º movimento da Sonata para Piano em Si bemol menor, Op. 35, de Chopin, cc.1-10.

Marcia funebre.
Adagio assai. $\text{♩} = 80$.

Flauti.
Oboi.
Clarineti in B.
Fagotti.
Corni in C.
Corno 3^{ro} in Es.
Trombe in G.
Timpani in C. G.
Violino I. *sotto voce.*
Violino II. *pp*
Viola. *pp*
Violoncello. *pp*
Basso. *pp*

Exemplo 3.6 - *Marcia Funebre*, 2º movimento da Sinfonia No.3 em Mi bemol maior, de Beethoven, cc.1-11.

A questão posta em cheque por Monelle, ao expor estas obras como exemplo de marchas fúnebres, é que estas não são adequadas para um uso prático, ou seja, não seriam propriamente

“marchas para serem marchadas”. Teriam somente um caráter de efeito em determinado contexto fúnebre, efeitos como o rufar dos tímpanos, as mudanças de harmonias que não se constituem enquanto tema, mas somente como um ataque rítmico e estático a acordes bloqueados. Assim, Monelle (2006, p.130) infere que “if ‘funeral march’ is a topic – a subtopic of ‘march’ – then it is one of those topics that originate, broadly speaking, as expressive habits, not as aspects of social music”.

Como uma “subtópica” da marcha, a tópica de marcha fúnebre carrega em si elementos característicos a todas as marchas (quer sejam militares ou processionais): métrica em tempo duplo, preferivelmente um binário lento ou quaternário rápido (2/4, 4/4, ou *alla breve*; 6/8 com o tempo marcado na primeira e quarta batidas também ocorre, embora seja menos frequente); a figuração rítmica característica é a pontuada; presença de instrumentos de sopro e metal, por serem caracteristicamente militares¹⁶⁷. Importante ressaltar que, por ser uma marcha executada em ocasiões solenes não militares, a marcha fúnebre possui um andamento mais lento, em *passo ordinário*, o que equivaleria a um andamento entre 70 e 75 passos (da marcha) por minuto¹⁶⁸.

Ao analisar as características composicionais em missas de réquiem do final do século XVIII e início do XIX, Machado Neto (2012) localiza a marcha fúnebre como o *lugar-comum* do réquiem. O caráter processional, característico nos introitos analisados pelo autor, abarcaria os seguintes índices prévios: “baixo ‘marcando passo’ e o *levare* com valor curto ou simulando a batida solene de três toques, antes da tesis (*arsis breve*)” (MACHADO NETO, 2012, p.385, grifo do autor); pulso duplo e lento; base nos metros dáctilo e troqueu; tonalidade em menor; gestualidade de arco da frase/período.

Propomos a seguinte tabela 3.2 com os elementos que consideramos ser essenciais para a caracterização da marcha fúnebre:

¹⁶⁷ Cf. ALLANBROOK, 1983, p.47. Allanbrook afirma que “the march suitable for the ceremonial procession of a solemn, nonmilitary occasion is slower in tempo and *alla breve*, but uses many of the figures characteristic of the military march” (grifo do autor).

¹⁶⁸ Cf. MONELLE, 2006, p.129.

Marcha Fúnebre	
Características Gerais	marcha grave, de caráter triste ou exaltado
Tempo	pulso duplo e lento, em <i>passo ordinário</i> (entre 70 a 75 passos por minuto)
Tonalidade	normalmente em tonalidades menores
Melodia	gestualidade de arco da frase/período, movimentos cromáticos (admitindo o <i>passus duriusculus</i>),
Baixo	notas repetidas que marcam os passos da marcha processional, normalmente seguidas por pausa
Figuração	<i>levare</i> com valor curto ou simulando a batida solene de três toques antes da tesis (<i>arsis</i> breve)
Ritmo	síncopes, ritmos pontuados (majestosos ou solenes), uso do metro dáctilo e troqueu, pausas
Instrumentação	instrumentos de sopro, principalmente metais (trombone), e tímpano/percussão

Tabela 3.2 - Características da marcha fúnebre

No Réquiem de Marcos Portugal, a marcha fúnebre pode ser observada em duas seções: no *Requiem aeternam*, do Introito, e no *Requiescat in pace*. Entretanto, o Introito do Réquiem de Marcos Portugal possui algumas particularidades que, em um primeiro momento, podem parecer obnubilar aquilo que seria característico à marcha fúnebre. A tonalidade em maior seria a principal máscara que reveste este Réquiem e permite uma introdução descaracterizada para um ouvinte desatento.

O jogo semântico disposto logo nos primeiros compassos deste Réquiem se apresenta a partir de uma complexidade tropológica. A tonalidade irá caracterizar, a partir do pedal na tônica (Mi bemol) – tocado pelo contrabaixo (cc.1-4) e enfatizado com a entrada do fagote (cc.2-4) – e da figuração no violino I, em tercinas, a tópica de pastoral que predomina a maior parte da introdução instrumental (ver exemplo 3.7). Entretanto, a nota do baixo, que deveria caracterizar o bordão (*drone bass*) da pastoral, apresenta-se como um baixo processional típico da marcha fúnebre. Juntamente com estes elementos característicos da pastoral e da marcha, o violino II e o violoncelo apresentam, logo no primeiro compasso do Introito, um contracanto com a figura retórica *passus duriusculus* (que pode ser definida por passagens cromáticas

ascendentes ou descendentes¹⁶⁹) e motivos de segundas menores descendentes nos compassos 4 e 5 (Dó bemol e Si bemol).

[I-Requiem Aeternam]

Marcos Portugal (1762-1830)

Andante sostenuto ed molto espressivo

Clarinetas I-II em Sib

Clarinetas III-IV em Sib

Fagotes I-II

Trompas I-II em F#

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Exemplo 3.7 – Introito: *Requiem aeternam*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.1-6). *Passus duriusculus* no vl II e vlc (cc.1-2); baixo marcado da marcha processional; tercinas evocando a tópica de pastoral (cc.3, 6).

¹⁶⁹ Cf. BARTEL, 1997, p.357.

7

Cl.I-II

Cl.III-IV

Fag. I-II

(p)

dolce

Cor. I-II

(p)

Tn.

S.

A.

T.

B.

VI. I

(mf)

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Exemplo 3.8 - Introito: *Requiem aeternam*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.7-11). *Saltus duriusculus* de sétima menor descendente, Dó – Ré (cc.9), e ascendente, Si bemol – Lá bemol (cc.9-10).

12

CL.I-II

CL.III-IV

Fag.I-II

Cor. I-II

Tn.

S.

A.

T.

B.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Exemplo 3.9 – Introito: *Requiem aeternam*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.12-16). Tópica de pastoral com bordão em Mi bemol nas trompas (cc.12-16) e melodia em terças paralelas nos clarinetes (cc.16-17).

Exemplo 3.10 - Introito: *Requiem aeternam*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.17-22). Tópica de marcha fúnebre descaracterizada pela tonalidade em maior; simulação da batida solene de três toques no violino I (cc.19, 21); entrada do coro em *piano* no compasso 18; figuração rítmica pontuada no vl II e vla (cc.18-21).

Exemplo 3.10 - Introito: *Requiem aeternam*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.17-22). Tópica de marcha fúnebre descaracterizada pela tonalidade em maior; simulação da batida solene de três toques no violino I (cc.19, 21); entrada do coro em *piano* no compasso 18; figuração rítmica pontuada no vl II e vla (cc.18-21).

Marcos Portugal sintetiza, nos primeiros seis compassos, basicamente toda a relação tópica que é estabelecida no *Requiem aeternam* do Introito. A tópica de marcha fúnebre aparece, neste momento, praticamente descaracterizada com a presença de uma tópica de pastoral, que seria, no mínimo, indecorosa para um *exórdio* de uma missa de réquiem. O *passus duriusculus* seria o único elemento que desvelaria o que a pastoral pretende obscurecer: a construção da *pathopoeia* típica de uma missa de réquiem. Utilizada para expressar intensa emoção através de cromatismos¹⁷⁰, a associação da *pathopoeia* com o réquiem é, como afirma Machado Neto, uma necessidade de identidade. Para este, a *pathopoeia* seria

um signo que consubstancia o índice da expressão da morte, da dor, do desespero, ou seja, a dissonância áspera de segundas e sétimas, relaciona-se a partir do barroco até Wagner e Mahler com a construção da inquietação da relação vida-morte-transfiguração e, ao mesmo tempo, encontro com o último destino. (MACHADO NETO, 2012, p.390)

Em alguns introitos, o uso da *pathopoeia* se firma como uma identidade mais aguda, como nos réquiens de Mozart, Michael Haydn, José Maurício Nunes Garcia e João Domingos Bomtempo; já em Marcos Portugal, sua presença se faz de forma mais branda¹⁷¹. Outro elemento característico da *pathopoeia* é o *saltus duriusculus*, um salto dissonante que pode ser observado nos compassos 9 e 10 na melodia do violino I com os saltos de sétima menor descendentes e ascendentes, de Dó para Ré e de Si bemol para Lá bemol, respectivamente (ver exemplo 3.8).

O estilo italiano predominante em todo o Réquiem é enfatizado ainda nestes compassos através dos esquemas galantes *Prinner* e *Mi-Re-Do*¹⁷². O movimento cadencial é prolongado para uma cadência completa (IV - V - I) através da ambiguidade do acorde de Mi bemol maior

¹⁷⁰ Para Bartel (1997, p.187), a *pathopoeia* é definida como “a musical passage which seeks to arouse a passionate affection through chromaticism or some other means” tendo sua etimologia das palavras *pathos*, paixão ou afeto, e *poeia*, expressão. Machado Neto (2012) observa a presença deste ambiente retórico nos introitos das missas de réquiens de compositores do final do século XVIII e início do XIX.

¹⁷¹ Cf. MACHADO NETO, 2012, p.390.

¹⁷² Cf. GJERDINGEN, 2007 e D’ACOL, 2015. Em sua dissertação de mestrado, D’Acol apresenta várias análises sobre os esquemas galantes nas partes solistas das missas de réquiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal.

que, ao apresentar a sétima menor (Ré bemol), passa a ser uma dominante individual do acorde de Lá bemol maior (V^7/IV):

Exemplo 3.11 - Esquemas galantes *Prinner* e *Mi-Re-Do* no *Requiem aeternam* da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.8-12).

Podemos considerar as tercinas como um elemento de “mutação” ou modificação do ritmo característico da marcha fúnebre, as notas pontuadas com a arsis breve, que é apresentado, por exemplo, na entrada em *piano* do coro no compasso 18 na figuração rítmica do violino I e da viola (ver exemplo 3.10). Esta modificação rítmica, que transforma a métrica quaternária simples, 4/4, típica das marchas, em um quaternário composto, 12/8, mais característico das pastorais, confirma-se enquanto métrica pastoril a partir do compasso 12, onde pode-se observar: (1) o estabelecimento do bordão da pastoral na nota da tônica, Mi bemol, executada pelas trompas (ver exemplo 3.9); e (2) o movimento em terças paralelas nos clarinetes, nos compassos 16 e 17, antecedendo a entrada do coro (ver exemplos 3.9 e 3.10).

No verso

Requiem aeternam dona eis, Domine Dá-lhe, Senhor, repouso eterno

as tercinas dão lugar ao ritmo característico da marcha fúnebre (ver exemplo 3.12): baixo marcando o passo processional nos contrabaixos e violoncelos; notas pontuadas nas violas e violinos II e na entrada do coro. Mas algo ainda não condiz a este cenário multifacetado. Algumas questões se mostram, portanto, importantes para a continuidade desta análise. Qual é o critério para categorizar ou identificar uma determinada tópica musical quando esta se

encontra descaracterizada, neste caso, a tónica de marcha fúnebre? Qual sensação seria esperada mediante a presença de uma tónica pastoral na introdução de uma missa de réquiem? E, finalmente, como a morte se apresentaria enquanto significante da pastoral?

The musical score is for a section of the Requiem aeternam. It is in 4/4 time and features a characteristic funeral march rhythm. The score includes parts for clarinets I & IV, fagotes I & II, trompas I & II, trombone, coro SATB, violino I, violino II/viola, and violoncelo/contrabaixo. The tempo is marked with a half note equal to 180. The lyrics are: Re - qui - em ae - ter - nam do - na eis, Do - mi - ne. The rhythm is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the strings and woodwinds, with the choir singing in a solemn, measured manner.

Exemplo 3.12 - Ritmo característico da marcha fúnebre no *Requiem aeternam* da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.18-21).

O primeiro ponto a ser levantado e que corroboraria com a escolha da tónica de marcha fúnebre para uma missa de réquiem seria, certamente, o seu contexto. Como pudemos observar, com exceção de um elemento, a tonalidade em menor, todos os outros aspectos que caracterizam a tónica de marcha fúnebre se encontram dispostos no Introito da Missa de Réquiem de Marcos Portugal. Apesar deste detalhe, os elementos acima já citados e que constituem a *pathopoeia* de uma missa de réquiem, como o *passus duriusculus* e o *saltus duriusculus*, coincidem-se para construir um ambiente musical que se consolida enquanto uma obra para um momento fúnebre, onde a morte em si não é exaltada. O que se parece exaltar é a superação desta morte terrena por uma vida eterna, o “repouso eterno”.

A pastoral, por sua vez, é o elemento que, através do respaldo da tonalidade em maior, descaracteriza o “fúnebre” da marcha. Entretanto, o indecoroso, o exótico, o inesperado da

tópica pastoral na abertura de uma obra fúnebre não é, como encarado num primeiro momento, de todo uma estranha combinação. Aliás, “the belief in heaven as the destination of human life led to an unexpected connection, that of pastoralism with death” (MONELLE, 2006, p.232). O contexto da morte, de uma esperança por aquilo que há de vir ou uma súplica intercessora quando a morte, ou a ideia da morte, se faz presente, já foi por vezes associada a um estilo pastoral. Monelle apresenta alguns exemplos, como as cantatas de Bach que, ao ter a morte como objeto principal, normalmente são carentes de sentimentos de tristeza ou lamento. A Cantata no. 8, por exemplo, cujo título *Liebster Gott, wenn werd’ ich sterben?* alude a uma súplica (“Querido Deus, quando irei morrer?”), inicia-se com uma métrica da dança siciliana e em Mi maior. Podemos observar estas correlações entre a pastoral e a morte no *Crucifixus* da Missa Pastoril (1811) de José Maurício Nunes Garcia. Semelhantemente ao Introito do Réquiem de Marcos Portugal, a tonalidade em Mi bemol maior serve como alicerce para o desenvolvimento de elementos da tópica pastoral: a métrica em 6/8 e o bordão na tônica logo no início da obra.

X-Crucifixus

Larghetto

Clarinet I em Sib

Clarinet II em Sib

Fagotes I-II

Trompas I-II em Fá

Trompetes I-II em Sib

Exemplo 3.13 - Tópica pastoral no *Crucifixus* da Missa Pastoril (1811) de José Maurício Nunes Garcia (cc.1-6).

A pastoral possui, assim, como uma de suas significações possíveis, a transformação da morte enquanto um fenômeno temível, triste e que carrega em si expressões e afetos de dor,

para algo que a transcende: a morte como o descanso e a espera para a vida eterna¹⁷³. Em um ambiente fúnebre, a pastoral se torna um eufemismo para a morte e também um lugar de aceitação e complacência: do mesmo modo que não se pode temer o pôr-do-sol, por ser inevitável, também não se pode temer a morte.

A trajetória tópica deste Introito se vê expressivamente carregada de diferentes afetos e significações possíveis por causa da tropificação. Esta, por sua vez, torna-se possível a partir fusão da tópica pastoral e da marcha fúnebre e também da tonalidade que, como um invólucro, envolve-as. Como uma afirmação da morte, as notas repetidas pelo baixo também podem ser consideradas como um elemento que descaracteriza a pastoral. Para McClelland (2014, p.284), as notas repetidas, que também são características das tópicas de *ombra* e *tempesta*, trazem consigo um sentido de perigo eminente, representando em um nível psicológico “associations with a heartbeat or footsteps, both of which are linked to fear response”. Neste jogo de contrastes, entre o descanso eterno e a marcha ante um corpo cuja vida se desfaleceu, o Mi bemol maior se ergue como uma tonalidade majestosa, digna de ser entoada em uma missa para as exéquias de uma rainha. Como bem afirma Jean-François Lesueur (1787 apud MCCLELLAND, 2012, p.25), “the key of E flat has a more religious character than the other keys”.

A capacidade de contextualização semântica que este Réquiem traz à luz pode ser observada com grandiosidade no movimento de contraposição entre o *Requiem aeternam* do Introito com a última parte desta missa, o *Requiescat in pace*. Se dúvidas quanto à presença da marcha fúnebre no Introito podem ser levantadas diante do acima exposto, poderíamos dizer que o grande conflito da obra com relação à sua expressividade, ao seu caráter, (se pastoral, majestosa ou fúnebre) resolve-se nestes poucos últimos compassos que a encerram.

A tonalidade de Sol menor envolve esta seção de encerramento com o caráter fúnebre que fora perseguido no decorrer de toda a missa¹⁷⁴: a progressão que termina em uma semicadência nos compassos finais do primeiro *Requiem aeternam* do Introito (cc.30-35), ♭VI

¹⁷³ Cf. HATTEN, 1994, p.80.

¹⁷⁴ O *Oro supplex* da *Sequentia* e o *Sanctus* também já introduzem a sonoridade de Sol Menor a este Réquiem (ver tabela 3.1).

três vezes sobre a progressão i - V - i, antecedendo uma passagem *a capella* do coro sobre os acordes de Mi bemol maior (VI) e Lá bemol maior ($\flat$ II⁶), uma possível alusão à tonalidade do Introito juntamente com um acorde de muita carga expressiva, a sexta napolitana (que suscita um deslize cromático entre o Lá bemol e o Sol, do acorde da tônica, podendo ser considerada, também, o acorde de subdominante de Mi bemol maior). O choque de trítono (5ª diminuta) entre o Fá sustenido do baixo (violoncelo e contrabaixo) e o Dó (violino I) que ocorre conjuntamente com o movimento de segunda menor ascendente e descendente no violino II, Ré - Mi bemol - Ré, introduzem o ambiente lúgubre e mortuário característico da tonalidade Sol menor:

Depois dos Hinos
[XLIII - Requiescat in pace]

Lento

Soprano *Tutti pp*
Re - qui - es - cat, re - qui - es - cat in

Alto *Tutti pp*
Re - qui - es - cat, re - qui - es - cat in

Tenor *Tutti pp*
Re - qui - es - cat, re - qui - es - cat in

Baixo *Tutti pp*
Re - qui - es - cat, re - qui - es - cat in

Violino I *pp*

Violino II *pp*

Viola *pp*

Violoncelo *pp*

Contrabaixo *p*

4

S. pa - ce, in pa - ce A - - - - - men.

A. pa - ce, in pa - ce A - - - - - men.

T. pa - ce, in pa - ce A - - - - - men.

B. pa - ce, in pa - ce A - - - - - men.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Fim

Exemplo 3.15 - Tópica de marcha fúnebre e estilo coral nas cordas no *Requiescat in pace*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.1-8).

coro SATB

Re-qui-es-cat, re-qui-es-cat in pa-ce in pa-ce A-men.

vl I, vla
vlc, cb

vl II

vl I e II
vla, vlc, cb

Exemplo 3.16 - Ritmo característico da marcha fúnebre no *Requiescat in pace* da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (cc.1-8).

De um modo geral, a expressividade sugerida neste findar da missa apresenta o contraste entre um caráter pesaroso diante da morte e um caráter que confirma a esperança de paz na vida que se segue após a morte da crença cristã. O andamento lento juntamente com a figuração da tónica de marcha fúnebre podem significar os últimos passos daqueles que acompanham o cerimonial fúnebre das exéquias da rainha Maria I de Portugal. As palavras *in pace* soam como uma súplica não temerosa, mas esperançosa de que o descanso eterno desta rainha seja em paz e solene.

O contexto da Missa de Réquiem de Marcos Portugal se desenvolve sobre uma trajetória expressiva onde vida e morte se atravessam constantemente. Majoritariamente em tonalidades maiores, o desenvolvimento da obra se revela, em um primeiro momento, confiante, majestoso e solene, mas vê-se culminando no saber de que a morte aqui, neste momento, prevalece, ainda que haja um sentimento de esperança pós-morte que o Cristianismo provê a seus fiéis. Em uma abordagem geral, a partir de um entendimento do Réquiem como uma obra una e completa, que se encerra em si e emana de si todas as suas significações possíveis, poderíamos contrapor as seções acima analisadas, o início e o final, o *Requiem aeternam* e o *Requiescat in pace*. A relação que estabelecemos desta composição da vida como superação da morte confirma, a nosso ver, uma trajetória expressiva ambígua que ora contradiz-se enquanto drama religioso, ora afirma-se como tal.

Enquanto contradição à relação trágico-para-transcendente do drama religioso, o movimento expressivo entre o *Requiem aeternam* e o *Requiescat in pace* se estabelece como um movimento do maior para o menor, do majestoso/pastoral/marcha fúnebre para o lúgubre/coral/marcha fúnebre. Assim, vê-se que o movimento expressivo é o contrário do

estabelecido pelo drama religioso e revela-se, portanto, como transcendente-para-trágico. Ora, esta relação faz prevalecer a morte ante a vida, como um fim ao qual todos estão fadados a todo momento: onde há vida, há morte; vive-se e morre-se a cada instante. Para tanto, a súplica em *Oro supplex* roga para ser atendida:

Oro supplex et acclinis, Oro, suplicante e prostrado,
Cor contritum quasi cinis: O coração contrito, quase em cinzas
Gere curam mei finis. Tomai conta do meu fim.¹⁷⁵

Apesar deste desvelamento da morte sobrepondo a vida, este mover-se da relação entre início e fim, entre o “descanso eterno” e o “descanse em paz”, revela também elementos que consubstanciam a trajetória expressiva dramática religiosa. Embora não haja uma superação do modo menor pelo maior, haja vista que a obra termina na tonalidade de Sol menor, mas inicia-se na tonalidade de Mi bemol maior, exalta-se no decorrer deste Réquiem a vitória da vida eterna e pós-morte ante a vida terrena e mortal. O elemento extramusical da morte da rainha Maria I de Portugal, aquela para qual esta missa de réquiem foi escrita, estabelece a relação primeira entre morte e vida, a morte terrena a vencer a vida terrena. Enquanto drama religioso, ou, como já dito anteriormente no capítulo 2, uma tragédia que transcendeu para um nível espiritual através de um sacrifício, a morte, enquanto “sacrifício”, é transcendida pela vida eterna, a que se espera com melodias pastoris, o caminho para a *Arcadia*, para os Campos Elísios, para o Paraíso.

3.2.2 Tópicos de *Ombra e Tempesta*

As tópicos de *ombra e tempesta*¹⁷⁶, como referência aos seus respectivos estilos homônimos, são típicas de obras, movimentos, ou seções, onde o sentimento ou sensação de

¹⁷⁵ Texto em latim e tradução retirados do encarte do CD “Marcos Portugal Requiem: A música na corte de D. João VI”.

¹⁷⁶ *Ombra e tempesta* são palavras italianas que significam, respectivamente, “sombra” ou também “espírito dos mortos” e “tempestade”. A primeira menção ao termo *ombra* para designar cenas que faziam referência a fantasmas foi feita por Hermann Abert, em 1908, ao descrever tais cenas nas óperas de Jommelli.

temor, horror e a expressão do sobrenatural se fazem presentes. São tópicos que se complementam, uma vez que compartilham entre si vários elementos característicos em comum. A tabela abaixo dispõe as características destes dois estilos, *ombra* e *tempesta*, onde pode-se observar que a principal disparidade entre os dois dá-se no tempo, um lento ou moderado e o outro, rápido¹⁷⁷.

	<i>Ombra</i>	<i>Tempesta</i>
Geral	estilo alto, sombrio, sustentado	agitado, declamatório, tempestuoso
Tempo	lento ou moderado	Rápido
Tonalidade	tonalidades em bemol (especialmente as menores) ocasionalmente remotas, mudanças tonais, modulações incomuns	principalmente tonalidades menores, especialmente Ré menor, mudanças tonais, modulações incomuns
Harmonia	progressões “surpresas”, vigorosa, cromática, especialmente sétimas diminutas	progressões “surpresas”, vigorosa, cromática, frequentemente na dominante
Melodia	exclamatória, frequentemente fragmentada, às vezes uso de saltos aumentados/diminutos, ocasionalmente intervalos curtos em contraste com saltos amplos, linhas monotônicas/ triádicas para oráculos e invocações	movimento disjunto, frequentemente fragmentada, com saltos muito amplos, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos
Baixo	movimento cromático por grau conjunto, tetracorde descendente, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos, notas repetidas, pedais, ostinato	ocasionalmente cromática, às vezes uso de saltos aumentados ou diminutos, notas repetidas, pedais, ostinato
Figuração	repetição motivica (incluindo motivos de “suspiro”), efeitos de <i>tremolo</i> , às vezes uso de escalas ascendentes e descendentes	passagens escalares rápidas, efeitos de <i>tremolo</i> , notas repetidas
Ritmo	agitação, síncopes, ritmos pontuados majestosos ou solenes, às vezes dâctilos/ <i>versi sdruciolli</i> , pausas	agitação, impulso rítmico, síncopes, ritmos irregulares, às vezes uso de pausas
Textura	contrastes repentinos, frequentemente densa, às vezes linhas dobradas em oitavas, raramente imitativa	orquestração em <i>tutti</i> , mas com linhas frequentemente dobradas em oitavas, às vezes imitativa ou sequencial
Dinâmica	contrastes expressivos, ataques repentinos, efeitos de <i>crescendo</i> , silêncio inesperado	sobretudo forte, acentuação marcada, efeitos de <i>crescendo</i>
Instrumentação	Incomum, tessitura baixa, timbre escuro, especialmente trombones	escrita principalmente para cordas, <i>tutti</i> envolvendo frequentemente metais e tímpano

Tabela 3.3 - Comparação entre as características dos estilos *ombra* e *tempesta* (MCCLELLAND, 2014, p.282).

¹⁷⁷ Esta tabela foi traduzida por Almeida e Machado Neto (2015, p.4).

As características da *ombra* já haviam sido apresentados por Allanbrook¹⁷⁸ (1983), mas McClelland (2012), em *Ombra: Supernatural Music in Eighteenth-Century*, explora com mais minúcia as particularidades e as origens da *ombra* enquanto um estilo musical típico em composições teatrais, instrumentais e sacras setecentistas. Para McClelland (2012, p.16), o teatro teria sido o principal meio que permitiu a combinação entre música e efeitos cenográficos que produziriam uma reação de temor ou medo no espectador. Mas, além dos palcos, o estilo *ombra* teve grande expressão na música sacra deste período, principalmente em momentos da liturgia de penitência e, como aponta McClelland (2012, p.vi), especialmente nos réquiens, uma vez que “the suppliant is invited to reflect on what is surely the most awesome supernatural event of all, the Last Judgement”. A missa de réquiem, portanto, por ser uma obra musical e cerimonial que em seu contexto envolve textos que aludem ao sobrenatural, a cenas infernais e de julgamento, é um ambiente propício para o emprego deste estilo.

Parte da possibilidade da associação da *ombra* com a música sacra decorre da inserção dos estilos teatrais setecentistas nesta última¹⁷⁹. McClelland observa, ainda, que tal influência seria decorrente dos oratórios e da crescente necessidade que os compositores deste período tinham em envolver seus textos com expressividade. Para tanto, recorriam aos e faziam-se valer dos estilos teatrais e dramáticos para demonstrar o horror, o medo, o temor e o mistério através somente da música, uma vez que as obras sacras como oratórios e missas não eram encenadas. Quando houvesse uma necessidade de se criar momentos para que tais sensações fossem ouvidas e sentidas, o compositor “might have recourse to the musical characteristics of the *ombra* style” (MCCLELLAND, 2012, p.163).

A *ombra* seria, portanto, o *topos* para estes momentos também nas missas de réquiem, levando em consideração a carga expressiva deste texto litúrgico que faz alusão à morte, ao inferno e ao Julgamento Final. Algumas das seções da missa de réquiem em que foram observadas por McClelland ocorrências do estilo *ombra* foram: *Requiem aeternam*; *Tuba*

¹⁷⁸ Cf. ALLANBROOK, 1983, p.292-301.

¹⁷⁹ Esta é uma característica observada por vários autores já antes mencionados, como McClelland (2012), Chase (2003) e Dottori (1997).

mirum; Confutatis; Domine Jesu Christe; Agnus Dei. Na Missa de Réquiem de Marcos Portugal encontramos referências tópicas ao estilo *ombra* nas seções dispostas na tabela 3.4.

O termo *tempesta* foi atribuído por McClelland (2014) para designar todas as referências musicais relacionadas à representação de tempestades e foi, de certa forma, derivada da tópica de *Sturm und Drang*. Até então considerada como uma tópica amplamente utilizada pelos compositores do século XVIII e relacionada a momentos de agitação e instabilidade harmônica, o *Sturm und Drang*, traduzido para o português como Tempestade de Ímpeto¹⁸⁰, por causa de sua relação problemática com a música, não poderia ser reconhecido como um termo adequado para a disciplina da teoria tópica¹⁸¹. O que McClelland propõe é uma separação dos termos *Sturm* e *Drang*: o primeiro teria relações com as representações pictóricas de tempestades; o segundo, com um tipo extremo de *empifindsamer Styl* (estilo sensível).

Apesar de menos comum na música sacra do que a *ombra*, a *tempesta* também encontra nos réquiens um ambiente e contexto favoráveis para o seu desenvolvimento. McClelland observa no Réquiem de Mozart passagens de *tempesta* no *Dies irae* e *Confutatis*. Na tabela 3.4 podem ser observadas as referências ao estilo *tempesta* encontradas no Réquiem de Marcos Portugal nas seguintes seções: *Dies irae*, *Coget omnes* (parte do *Tuba mirum*), *Iuste judex*, *Domine Jesu Christe* (Ofertório) e *Lacrymosa*.

¹⁸⁰ Segundo Da Silva Façanha (2012, p.43), Jean-Éduard Spenlé, em *O Pensamento Alemão*, de 1945, observou que a expressão *Sturm und Drang* foi utilizada pela primeira vez no título de uma peça publicada em 1776 por Friedrich Maximilian Klinger. Nesta peça, Klinger interpreta “o evangelho do retorno à Natureza de Rousseau”, tendo como pontos principais as emoções, os arautos do expressionismo individualista e subjetivista e a ordem natural do racionalismo. Foi esta peça, como observa Da Silva Façanha (idem, grifo do autor), “que acabou dando nome ao movimento literário alemão do ‘*Sturm und Drang*’, entre 1760 e 1770, caracterizado pela revolta contra o racionalismo, em nome do sentimento e da natureza”. O autor explicita, ainda, que estes dois termos podem ser compreendidos como uma *heníadis*, que é uma figura de retórica onde duas palavras ou termos (ou seja, substantivos), ligados por uma conjunção aditiva, exprimem um único conceito. As traduções que Da Silva Façanha propõe como aproximativas são: “ímpeto tempestuoso”, “tempestade de sentimentos”, “efervescência caótica de sentimentos” ou “tempestade e ímpeto”.

¹⁸¹ Para mais detalhes sobre os problemas relacionados por McClelland a respeito da relação entre o movimento literário alemão *Sturm und Drang* e a música, ver MCCLELLAND, 2014, p.280-2.

	Seção	Comp.	Texto	Tradução
Ombra	Kyrie	cc.10-13	<i>Kyrie eleison.</i>	Senhor, tem piedade.
	Gradual			
	<i>Ab auditione mala</i>	cc.1-27	<i>Ab auditione mala non timebit.</i>	Ele nunca teme as más notícias. ¹⁸²
	Tracto			
	<i>Et gratia tua</i>	cc.29-35	<i>[Mereantur evadere] iudicium [ultionis].</i>	[Mereçam escapar ao] julgamento [final].
	Sequentia			
	<i>Coget omnes (I)</i>	cc.27-45	<i>Mors stupebit et natura</i>	A morte se espantará, como a natureza
	<i>Coget omnes (II)</i>	cc.12-14		
	<i>Confutatis</i>	cc.42-48 cc.125-131	<i>Confutatis maledictis.</i>	Condenados os malditos.
		cc.75-85	<i>Inter oves locum praesta Et ab haedis me sequestra</i>	Dá-me lugar entre as ovelhas E afasta-me dos bodes
	Ofertório			
	<i>Domine Jesu Christe</i>	cc.20-26	<i>[Libera animas omnium fidelium defunctorum] de poenis inferni</i>	[Liberta as almas de todos os fiéis defuntos] das penas do inferno
		cc.36-42	<i>[Libera eas] de ore leonis</i>	[Libera-as] da boca do leão
	Sanctus	cc.4-6	<i>Pleni sunt coeli et terra</i>	Cheios estão os céus e a terra
	Post Communio			
	<i>Lux aeterna</i>	cc.1-5	<i>Lux aeterna luceat eis, Domine</i>	Que a luz eterna o ilumine, Senhor
Tempesta	Sequentia			
	<i>Dies irae</i>	cc.1-108	<i>Dies irae, dies illa, Solvat saeculum in favilla, Teste David cum Sibylla. Quantus tremor est futurus, Quando iudex est venturus, Cuncta stricte discussurus.</i>	Dia de ira, aquele dia, Em que o mundo se dissolverá em cinzas, Assim atestam Davi e a Sibila. Quanto tremor haverá então, Quando o Juiz vier, Para julgar com rigor todas as coisas.
	<i>Coget omnes (I)</i>	cc.21-26	<i>[Coget] omnes ante thronum.</i>	Para juntar a todos diante do trono.
		cc.58-64	<i>[Judicanti] responsura</i>	[Para] responderem [ao juízo]
	<i>Iuste iudex</i>	cc.22-29	<i>Iuste iudex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis.</i>	Juiz de justo castigo, Dá-me o dom da remissão Antes do dia da razão.
	<i>Lacrymosa</i>	cc.13-15	<i>Judicandus [homo reus].</i>	Para ser julgado.
		cc.32-36		

¹⁸² Bíblia de Jerusalém, Salmos 112, 7.

Seção	Comp.	Texto	Tradução
Ofertório			
<i>Domine Jesu Christe</i>	cc.7-9	<i>Rex gloriae</i>	Rei da Glória

Tabela 3.4 - Seções da Missa de Réquiem de Marcos Portugal com referências tópicas aos estilos *ombra* e *tempesta*

3.2.2.1. Kyrie

Como podemos observar na tabela acima, grande parte das recorrências do estilo *ombra* ocorre em trechos do Réquiem em que o texto faz referência a momentos de súplica ao divino para que este interceda pela alma do desfalecido. Um destes exemplos encontra-se no *Kyrie*, em que a referência tópica ao estilo *ombra* possibilita a expressão de um sentimento de temor e mistério diante da súplica por piedade. Neste contexto fúnebre, a expressividade da letra “Senhor, tem piedade” (*Kyrie eleison*) ganha maior intensidade a partir do jogo semântico de elementos musicais que caracterizam a questão ambígua do pós-morte: a salvação ou a condenação eterna. Apesar de esperar-se que a alma seja salva, acredita-se que esta tem mais possibilidades de alcançar a salvação através da intercessão dos que ficaram no mundo dos vivos através de rezas e missas.

No primeiro momento em que as características da *ombra* são apresentados sobre o texto *Kyrie eleison*, notam-se, além da tonalidade em Dó menor e o andamento lento (*larghetto*), os cromatismos apresentados como notas ornamentais à nota sol sustentada pelos violinos I (ver exemplo 3.17). Neste contexto, a ênfase dada por esta nota repetida com cromatismos potencializa um certo sentimento de instabilidade ou o mistério do que está por vir, uma vez que pode ser encarada com certo grau de ambiguidade, apesar de estabelecer-se sobre uma progressão harmônica simples de $i - V^7 - i$: o quinto grau no acorde de Dó menor (i) e a fundamental do acorde da dominante Sol maior (V). Na linha do baixo, tanto instrumental quanto vocal, observam-se movimentos alternados entre notas conjuntas em intervalos dissonantes de segundas menores (Dó – Si; Mi bemol - Ré) e saltos de terças menores (Si – Ré; Dó – Mi bemol). Outros aspectos característicos da *ombra* também podem ser notados, como

a figuração em *staccato* no coro e nas cordas (com exceção do violino I), que simula figuras de suspiro, e notas repetidas na voz do soprano.

Larghetto

S. e C.
son Ky - ri - e e - le - i - son, Ky - ri - e e - le - i - son

T. e B.

VI. I

VI. II
arco

Vla.
arco

Fag. I-II
Vlc.
Cb.
arco

Exemplo 3.17 - *Kyrie*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.5-7.

É interessante notar a semelhança entre esta pequena passagem e o exemplo que McClelland utiliza para demonstrar o estilo *ombra* na obra *Don Juan*, No.30, de Gluck:

Larghetto

Ob.
(a 2)
p *f*

Hn.

Tbn.
f

Str & cont.
f
coll' arco

Exemplo 3.18 - Gluck, *Don Juan*, No.30, cc.9-16 (MCCLELLAND, 2012, p.289).

Com a nota fundamental da dominante sendo sustentada pelo oboé, a melodia das cordas ascende por intervalos cromáticos. Este movimento guarda algumas semelhanças com a nota Sol sustentada pelo violino I no *Kyrie* de Marcos Portugal do exemplo acima apresentado, bem como com a linha melódica do baixo. Ainda no exemplo de Gluck, McClelland (2014, p.288-9) aponta para o importante uso do trombone na ambientação sonora da referência ao estilo *ombra*. No *Kyrie*, depois do ataque dos violinos com uma figuração que transmite uma maior agitação (acentuação na parte fraca do terceiro tempo, contrastes rápidos de dinâmica e notas repetidas nas cordas e no fagote), temos a entrada do coro, que no exemplo anterior estava em textura homofônica, agora em textura imitativa sendo acompanhado pelos clarinetes, trompas e trombone (ver exemplo 3.19). Uma das razões para o acompanhamento do trombone ser considerado como um importante aspecto do estilo *ombra* é porque seu timbre está associado à inspiração de temor/medo¹⁸³.

Nesta segunda ocorrência da tópica de *ombra* no *Kyrie* é possível observar que o caráter de mistério se deixa encobrir por uma expressividade que enfatiza uma súplica mais calorosa e agitada, sugerida pelas síncopes e notas pontuadas dos instrumentos. Ainda assim o sentimento anterior de temor predomina entre os compassos de 10 a 13, podendo ser considerado como instável por ser um trecho de transição para a tonalidade relativa maior de Dó menor, o majestoso Mi bemol maior do Introito.

¹⁸³ Cf. MCCLELLAND, 2012, p.iii.

[illegible]

Exemplo 3.19 - *Kyrie*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.10-15.

3.2.2.2. Gradual: *Ab auditione mala*

De todas as ocorrências da *ombra* no Réquiem de Marcos Portugal, é neste verso do Gradual que esta aparece de forma mais dramática e expressiva. O texto *Ab auditione mala non timebit* (Ele nunca teme as más notícias), mesmo quando lido juntamente com o verso anterior, *In memoria aeterna erit justus* (Em memória eterna estará o justo), não transmite, num primeiro momento, sentimentos de temor. Entretanto, os elementos musicais utilizados para dar expressividade a esta parte do Réquiem criam um ambiente de súplica e desespero.

Apesar de ser uma parte para tenor solista, os momentos de maior expressividade ficam ao encargo do coro. Enquanto o solista canta *Ab auditione mala* (más notícias), o coro enfaticamente entoa *non* (não) em fortíssimo, com toda a orquestração¹⁸⁴. Escrito na tonalidade de Si bemol menor, é possível observar uma gradação com relação às dissonâncias dos acordes das três ocorrências do *non* (cc.2, 4 e 14, ver exemplos 3.20 e 3.22): Sol bemol maior (VI); Si bemol maior, dominante individual com sétima de Mi bemol menor (V⁷/iv); e acorde de sétima diminuta de Fá (vii^{o7}/V), dominante de Si bemol menor. Outros elementos que caracterizam a tópica de *ombra* corroboram para enfatizar a dramaticidade da palavra *non*, como o ritmo pontuado nos sopros e metais, bem como o tremolando nas cordas.

A partir do compasso 7 (ver exemplo 3.21), segue-se um trecho de grande instabilidade harmônica, com acordes de sétimas diminutas, cromatismos, melodias angulares e motivos de suspiro no coro e cordas (em uníssono). A referência tópica ao estilo *ombra* neste trecho do Gradual transmite uma carga expressiva que permite interpretar o texto *Ab auditione mala non timebit* como uma inquietação frente a dúvida da sentença final sobre a justiça exercida em vida. A grande dramaticidade dos “nãos”, por sua vez, demonstra o temor sobre as más notícias, ou seja, não há como não as temer se só se sabe que foi justo após a morte.

¹⁸⁴ Com exceção do tímpano, a orquestração desta parte do Réquiem é completa, incluindo flautas, clarinetes, fagotes, trompas, trompetes, trombone e cordas.

Andante più mosso di prima [VI - Ab auditione mala]

Fl. I-II

Cl. I-II

Cl. III-IV

Fag. I-II

Cor. I-II

Tr. I-II

Tn.

S.

A.

T.

R.

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Non, non, non ti-me bit solo ab au-di - ti-o - ne ma - la ab au-di - ti-o - ne, ma - la non ti-me - bit

Exemplo 3.20 – Gradual: *Ab auditione mala*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.1-6.

[illegible]

Exemplo 3.21 – Gradual: *Ab auditione mala*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.7-11.

[illegible]

Exemplo 3.22 – Gradual: *Ab auditione mala*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.12-16.

3.2.2.3. Tracto: *Et gratia tua*

O pequeno trecho do *Et gratia tua* que possui referência à tónica de *ombra* ocorre entre os compassos 29 e 35. Elementos característicos como figuras pontuadas, notas repetidas e contrastes súbitos de dinâmica criam um ambiente que transmite a sensação de temor e inquietação diante da palavra *judicium*. As notas repetidas e pontuadas nas trompas e trompetes (cc.29 e 33) expressam, ainda, o perigo eminente diante do advento do julgamento, este, por sua vez, representado por uma harmonia áspera que remete à tonalidade remota de Ré bemol: Dó diminuto com baixo em Fá (sétima diminuta de Ré bemol maior/menor).

The musical score for the Tracto 'Et gratia tua' from the Requiem by Marcos Portugal, measures 29-35, is presented for a full orchestra and voices. The key signature is B-flat major (three flats). The time signature is 4/4. The score shows measures 29 to 35. The instruments are: Fl. I-II, Cl. I-II III-IV, Fag. I-II, Cor. I-II, Tr. I-II, Trb., S. e C., T. e B., Vl. I e II, Vla., and Vlc. Cb. The vocal parts (S. e C. and T. e B.) sing the words 'ju - di - ci - um'. The score features dynamic markings of forte (f) and piano (p), and articulation marks like accents and slurs. The harmony is characterized by a somber, dissonant quality, particularly in the brass and woodwind sections.

Exemplo 3.23 - Tracto : *Et gratia tua*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.29-35.

3.2.2.4. *Sequentia: Dies irae e Juste judex*

As seções *Dies irae* e *Juste judex*, da *Sequentia* do Réquiem de Marcos Portugal apresentam um tema em comum: o Julgamento Final que será executado por um juiz justo. Ao analisarmos os textos destas seções, podemos notar elementos de inquietação, tremor e medo diante do Julgamento Final nos trechos que contêm elementos sobre o tema que compartilham, como: “dia de ira”; “quanto tremor”; “julgar com rigor”; “Juiz de justo castigo”. Isso possibilitou o tratamento musical destes textos de forma parecida, sendo que a música do *Juste judex* traz elementos de semelhança no início com o *Rex tremendae* e no final com o *Dies irae*.

Almeida e Machado Neto (2015) apresentam uma análise da tópica de *tempesta* no *Dies irae* e observam a ocorrência de um processo de tropificação não em um nível tópico, mas no nível tonal. A tópica de *tempesta* apresenta como uma de suas características tonais uma preferência por tonalidades menores, especialmente a de Ré menor. Dessa forma, ainda que o *Dies irae* e o *Juste judex* estejam escritos na tonalidade de Ré maior e apresentem progressões harmônicas instáveis e mudanças para tonalidades distantes, pode-se observar que os índices prévios da tópica de *tempesta*, como os *tremolos*, as notas repetidas no baixo, a agitação rítmica, o ritmo dáctilo, os contrastes de dinâmica (*piano* e *forte*), demonstram “a consistência estilística de Marcos Portugal, bem como sua consciência representacional” (ALMEIDA; MACHADO NETO, 2015, p.8).

Um dos elementos que confirmam ao ouvinte que no *Dies irae* há o uso tropificado da expressividade ocasionada pela tópica de *tempesta*, apesar de ser um “dia de ira” estereotipado por estar em maior, é a curta passagem em Ré menor entre os compassos 36 a 41 (ver exemplo 3.24). Neste trecho, a mudança de tonalidade é desencadeada por uma passagem cromática na linha do baixo a partir do acorde de sexto grau de Ré maior, mas bemolizado (Si bemol maior).

Exemplo 3.24 - *Dies Irae*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.33-37 (ALMEIDA; MACHADO NETO, 2012, p.9)

A tabela abaixo apresenta as principais características da *tempesta* observadas no *Dies irae* do Réquiem de Marcos Portugal:

Comp.	Texto	Características da <i>tempesta</i>	
1	Introdução instrumental	D	<i>Crescendo</i> , ritmo pontuado nos violinos
16	<i>Dies irae, dies illa</i> <i>Solvat seclum in favilla</i>		Entrada do coro em uníssono, notas repetidas no baixo em <i>tremolo</i> , escalas ascendentes e descendentes em fusas, agitação rítmica
29	*repetição dos versos acima		Contrastes <i>p/f</i> , notas repetidas (pivô para o VI)
32	<i>Teste David cum Sibilla (2x)</i>	→ d	Súbito <i>ff</i> no acorde $\flat$ VI com <i>tremolo</i> no tímpano, violinos e violas, baixo cromático descendente (Si $\flat$, Lá, Sol $\sharp$), modulação para Ré menor, ritmo dáctilo

Comp.	Texto	Características da <i>tempesta</i>
		(c.38) suspensão harmônica na dominante (HC) realçada pela pausa geral (<i>aposiopesis</i>)
42	Trecho da introdução <i>Quantus tremor est futurus</i> <i>Quando judex est venturus</i>	→ D Imprecisão harmônica na entrada do coro (coro e orquestra em uníssono) *mesmas características a partir do compasso 16
69	*repetição dos versos acima	Contrastes <i>p/f</i>
73	<i>Cuncta stricte discussurus</i>	Notas repetidas (pivô para o $\flat$ VI), súbito <i>p</i> e <i>f</i> , progressão harmônica que suspende no IV ⁶ , passagem com sétima diminuta, melodia cromática descendente no baixo e ascendente no S e T, salto de 5ª diminuta

Tabela 3.5 - Característica do estilo *tempesta* no *Dies irae* da Missa de Réquiem de Marcos Portugal (ALMEIDA; MACHADO NETO, 2015, p.8).

O *Juste judex*, por sua vez, apresenta um amálgama de citações do *Dies irae* e do *Rex tremendae*, este último também escrito em Ré maior com muitas passagens em estilo brilhante. Observa-se que o compositor notou a referência estabelecida pelos versos do *Juste judex* com o “Rei de tremenda majestade” (*Rex tremendae majestatis*) e o “Juiz de justo castigo” (*Juste judex ultionis*), assim como a relação entre o “Dia de ira” (*Dies irae*), ou o dia do Julgamento Final, e o pedido de remissão dos pecados antes do “dia da razão” (*diem rationis*).

Do trecho do *Dies irae* ao qual faz referência (ver exemplo 3.25), o *Juste judex* empreende um diferente caminho, não apresentando a linha cromática no baixo e não se utilizando do acorde de Si bemol maior para desencadear a modulação para a tonalidade de Ré menor. Entretanto, utiliza-o para movimentar-se cromaticamente para a dominante, Lá maior, que se resolve no acorde da tônica em um movimento cadencial imperfeito (ver exemplo 3.26) ¹⁸⁵. Dessa forma, a referência à *tempesta* se faz presente também no *Juste judex* e, assim como no *Dies irae*, de forma tropificada na tonalidade de Ré maior.

¹⁸⁵ Nos exemplos 3.25 e 3.26 foram omitidas as linhas de alguns instrumentos.

Exemplo 3.25 - *Dies irae*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.28-34.

Exemplo 3.26 - *Juste Judex*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.22-29.

3.2.2.5. Sanctus e Sequentia: Coget omnes (Tuba mirum)

No *Tuba mirum*, segunda seção da *Sequentia* do Réquiem de Marcos Portugal, encontram-se referências às tópicas de *ombra* e *tempesta*. Na primeira parte do *Coget omnes* (I), podemos observar uma rápida passagem em *tempesta*, enfatizando a expressão “todos” do texto *Coget omnes ante thronum* (Para juntar a todos diante do trono) entre os compassos 21 a 26 (ver exemplo 3.27). A figuração em semicolcheias e *tremolos* nas cordas transmitem o sentimento de agitação que provavelmente será quando todos estiverem reunidos, diante do trono do Justo Juiz, para serem julgados. Outros aspectos que confirmam a presença de uma referência tópica ao estilo *tempesta* são: a progressão na dominante, incluindo um acorde de sétima diminuta (cc.22); notas repetidas e pontuadas nas trompas; ritmo dáctilo com tempo forte em pausa nas trompas e também no primeiro tempo do compasso 25 (sem pausa).

Exemplo 3.27 - *Tuba mirum: Coget Omnes (I)*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.21-25.

Logo após este trecho em *tempesta*, que termina em uma suspensão harmônica na dominante seguida por uma pausa geral (*aposiopesis*) (cc.26), segue-se uma passagem com grande instabilidade harmônica, uma vez que a modulação para a tonalidade de Si bemol menor

somente será confirmada no compasso 44, apesar de em vários outros momentos o acorde de Si bemol menor aparecer, mas na segunda inversão, com a nota Fá no baixo. Assim, desenvolvida sobre um grande pedal em Fá, dominante de Si bemol menor, as características da *ombra* sobre o texto *Mors stupebit et natura* (A morte se espantará, como a natureza) enfatiza sentido de temor frente às palavras “morte” e “espanto” (ver exemplo 3.28).

A entrada da trompa, sustentando a nota Fá ocorre simultaneamente com o *tremolo* em colcheias nas violas, indicando a repetição desta mesma nota. Apesar do andamento desta parte ser *Allegro maestoso*, a figuração predominante por semibreves, mínimas e semínimas possibilitam uma mudança agógica, causando uma sensação de que o andamento se tornou mais lento.

The image displays a musical score for Example 3.28, which is a section from the Requiem Mass by Marcos Portugal. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and voice. The staves are labeled as follows: CL.I-II (Clarinets I and II), CL.III-IV (Clarinets III and IV), Fag.I-II (Bassoons I and II), Cor. I-II (Coronets I and II), B. (Baritone), VI. I (Violins I), VI. II (Violins II), Va. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Double Bass). The music is in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score shows measures 26 through 34. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The lyrics 'mors stu - pe - bit stu' are written below the baritone staff. The score features various musical notations, including notes, rests, and slurs, indicating a complex and expressive musical passage.

Exemplo 3.28 - *Tuba mirum: Coget Omnes (I)*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.26-34.

Este mesmo sentimento de temor diante da palavra “morte” pode ser observado nos entre os compassos 12 e 14 do *Coget omnes (II)* (ver exemplo 3.29), onde há também uma referência à *ombra*: acorde de sétima diminuta da dominante, que se resolve a partir de um intervalo cromático no baixo; ritmo pontuado na melodia, assim como movimento cromáticos ascendentes e descendentes.

Exemplo 3.29 shows a musical score for the section *Tuba mirum: Coget Omnes (II)*. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line (B.) with the lyrics "mors stu-pe-bit et na-tu-ra co-get". The instrumental parts include Fag. I-II, VI. I, VI. II, Va., Vc., and Cb., all marked with a piano (*p*) dynamic.

Exemplo 3.29 - *Tuba mirum: Coget Omnes (II)*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.12-14.

Outra passagem em *tempesta* se apresenta em *Coget Omnes (I)*, sobre a palavra *responsura* (responderem), relacionada ao Julgamento Final.

Exemplo 3.30 shows a musical score for the section *Tuba mirum: Coget Omnes (I)*. The score is in B-flat major and 4/4 time. It features a vocal line (B.) with the lyrics "can-ti-ju-di-can-ti res-pon-su-ra res-pon-su". The instrumental parts include Cl. I-II, Cl. III-IV, Fag. I-II, Cor. I-II, VI. I, VI. II, Va., Vc., and Cb., all marked with a forte (*f*) dynamic. The score includes a measure number 56 at the beginning of the vocal line.

Exemplo 3.30 - *Tuba mirum: Coget Omnes (I)*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.56-60.

Algumas das características da *tempesta* que podemos observar no exemplo 3.30 são: harmonia na dominante com acordes de sétima diminuta do segundo grau (cc.59 e 61); enfáticos contrastes de dinâmica; e notas repetidas nas cordas.

3.2.2.6. *Sequentia: Confutatis*

Embora seja, como observado por McClelland, um ambiente propício tanto para ocorrências de *ombra* e *tempesta*, em um primeiro momento o *Confutatis* do Réquiem de Marcos Portugal, escrito para tenor e baixo solistas, demonstra-se desprovido destas referências. Dessa forma, o *Confutatis* poderia ser considerado, ao lado do Introito e do *Dies irae*, como um dos vários momentos descaracterizados deste Réquiem. Contudo, entre os longos 186 compassos de várias repetições do texto, algumas passagens apresentam-se como exemplos de referências tópicas ao estilo *ombra*.

Os dois trechos entre os compassos 42 a 48 e 125 a 131 apresentam claras características da *ombra*. Apesar destas e do texto serem os mesmos nestes trechos, há uma alteração do tratamento harmônico no segundo, que apresenta uma progressão harmônica muito mais dissonante e com a ocorrência de duas sétimas diminutas. No primeiro trecho (ver exemplo 3.31), os efeitos de *tremolo* nos violinos são enfatizados com o efeito de *crescendo* de *piano* a *forte* e, na linha melódica do violino II, pode-se notar um movimento cromático ascendente que culmina nas síncopes do compasso 46. A presença de uma sexta aumentada propicia, também, um movimento cromático na linha do baixo.

O segundo trecho, por sua vez, apresenta as mesmas características do primeiro, diferenciando-se, como já dito, por sua progressão harmônica. Há uma forte referência à tonalidade de Ré menor, segundo grau de Dó maior, nesta passagem. As características da *ombra* nestes trechos enfatizam o texto *confutatis maledictis*, clara alusão ao temor que se tem de não ser “chamado junto aos benditos”¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Trecho do *Confutatis: Voca me cum benedictis*.

42

T. vo - ca con - fu - ta - tis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, ma - le - di - ctis

B.

VI. I. *p* *cresc* *f* *f*

VI. II. *p* *cresc* *f* *f*

Va. *p* *cresc* *f* *f*

Vc. *p* *cresc* *f* *f*

Ch. *p* *cresc* *f* *f*

C: vi^6 V_4^6 I^6 V^6 I^6 Fr^{+6} V/ii 7

Exemplo 3.31 - *Confutatis*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.42-47.

125

T. vo - ca con - fu - ta - tis, con - fu - ta - tis ma - le - di - ctis, ma - le - di - ctis

B.

VI. I. *f* *p* *cresc* *mf* *f*

VI. II. *f* *p* *cresc* *mf* *f*

Va. *f* *p* *cresc* *mf* *f*

Vc. *f* *p* *cresc* *mf* *f*

Ch. *f* *p* *cresc* *mf* *f*

C: ii^6 I_4^6 IV^6 $vii^{\circ 4}_3/ii$ ii^6 $vii^{\circ 4}_3/ii$ ii^6 $vii^{\sharp 2}_5 \frac{6}{5}/Mi_b$

Exemplo 3.32 - *Confutatis*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.125-130.

Podemos observar, ainda, outro trecho do *Confutatis* com referência à *ombra*. Com um caráter mais de súplica e temor, caso não seja escolhido para estar *inter oves* (entre as ovelhas), notam-se entre os compassos 75 a 85 vários elementos que enfatizam este temor.

75

Fl. I-II

Cl. I-II

Cl. III-IV

Fag. I-II

Cor. I-II

Tr. I-II

T.

B.

Vi. I

Vi. II

Va.

Vc.

Cb.

in - - ter o - ves lo - cum, lo - cum praes-ta et ab hoe - dis ab

Exemplo 3.33 - *Confutatis*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.75-81.

Tais elementos são: notas repetidas no baixo, com a presença de *tremolo* nas cordas; ritmos pontuados poderosos, enfatizados pelo *tutti* orquestral (incluindo as trompas e trompetes); tonalidade em menor; contraste de dinâmica, de *piano* para *forte*. Destas três passagens, apesar de pequenas perto da grande extensão desta seção, observamos que Marcos Portugal utilizou a seu favor os elementos do estilo *ombra* para intensificar a expressividade do texto.

3.2.2.7. *Sequentia: Lacrymosa*

Com um texto de carga expressiva bem densa e pesarosa, a *Lacrymosa* deste Réquiem é construída com diversos elementos característicos às tópicas de *ombra* e *tempesta*. A tonalidade em Ré menor, considerada como preferível em passagens de *tempesta*, e seu andamento marcando um *Allegretto cantabile*, fundamentam duas passagens podem ser consideradas como referências a esse estilo.

As duas passagens enfatizam a palavra *judicandus*, criando um ambiente de inquietação e terror diante do dia em que o julgamento dos homens ocorrerá. No trecho apresentado no exemplo 1.33, várias características da *tempesta* são apresentadas, além da tonalidade e andamento acima mencionados: colcheias em *staccato* no baixo; notas repetidas e pontuadas nos violinos e viola; intensidade da dinâmica com mudanças a cada meio compasso (*mezzo forte, forte, fortíssimo*) e súbito *piano* no compasso final da referência típica.

Pode ser destacada, ainda, a progressão harmônica com uma sequência de acordes sétima diminuta e um segundo grau meio diminuto de Ré menor. O trompete somente aparece quando esta passagem atinge seu ápice expressivo (c.34), tanto de volume sonoro gerado pelo fortíssimo como pelo acorde de sétima diminuta que será resolvido no acorde da tônica no próximo compasso.

32

Fl. I-II

CL. I-II

CL. III-IV

Fag. I-II

Cor. I-II

Tr. I-II

Tn.

T.

re - us ju - di - can - dus, ju - di - can - dus, ju - di - can - dus ho - mo

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Exemplo 3.34 - *Lacrymosa*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.32-35.

3.2.2.8. Ofertório: *Domine Jesu Christe*

O contraste tópico no Ofertório *Domine Jesu Christe* possibilita um intenso jogo de significações, uma vez que faz referências ao inferno e à escuridão¹⁸⁷, e, no Réquiem de Marco Portugal observam-se contrastes entre as tópicas de pastoral, *tempesta* e *ombra*. Em Fá maior e com o andamento *Andante comodo e giusto*, as trompas iniciam a introdução apresentando, logo no primeiro compasso, o típico bordão da pastoral segurado na fundamental do acorde da tônica. Logo em seguida, ao exclamar sobre a glória de seu rei, a figuração e o caráter da música mudam drasticamente (ver exemplo 3.35), com um ataque súbito e forte do coro, contrastando com o duo de soprano e contralto solistas. Rápidas passagens escalares nos violinos, figuras pontuadas no coro, amplos saltos no baixo, sustentadas por uma harmonia na dominante (um acorde de sétima diminuta da dominante que se resolve na dominante Dó maior), são elementos característicos da ocorrência de uma referência à *tempesta*.

Após a repetição dos primeiros compassos em pastoral, agora com o texto *libera animas omnium fidelium* (libera a alma de todos os fiéis), o coro volta a responder, mas agora *a capella* e em preparação para uma passagem em *ombra*. A progressão harmônica iniciada por uma sexta bemolizada desencadeia uma sucessão de acordes que transportam a passagem a tonalidade menor de Fá e a bemolização da nota Lá transmite um sentido de medo diante da palavra *defunctorum* (defuntos).

O seguinte verso, *de poenis inferni* (das penas do inferno), apresenta um caráter ainda mais sombrio (ver exemplo 3.36). As referências às *ombra* são diversas: passagem com harmonia instável, sugerindo uma modulação para Fá menor que não se realiza; acordes de sexta aumentada; movimento cromático nas cordas enfatizado pelo coro, em uníssono; súbitas mudanças de dinâmica e acentuação, deslocando a tesis para o segundo tempo; efeitos de *tremolo* nas cordas em *fortíssimo*; notas repetidas na viola e trombone. Este mesmo texto e trecho é reapresentado a partir do compasso 37 ao 42, mas sugerindo a tonalidade de Sol menor.

¹⁸⁷ Cf. MCCLELLAND, 2012, p.197.

Andante comodo e giusto

Flautas I-II

Clarinetas I-II em Sib

Clarinetas III-IV em Sib

Fagotes I-II

Trompas I-II em F#

Trompetas I-II em Sib

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri - ste Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae

Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri - ste Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae

Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri - ste Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae

Do - mi-ne Je - su, Je - su Chri - ste Rex glo - ri - ae, Rex glo - ri - ae

Exemplo 3.35 – Ofertório: *Domine Jesu Christe*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.1-9.

Exemplo 3.36 – Ofertório: *Domine Jesu Christe*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.20-29.

Nos versos *Et de profundo lacu* (E do lago profundo) e *Ne absorbeat eas tartarus, ne cadant in obscurum* (Não sejam tragadas pelo inferno, nem caiam na escuridão), são utilizadas *catabasis* para enfatizar a imagem e afetos negativos relacionados ao “lago profundo”, “inferno” e o movimento expressado pela palavra “caiam”. Segundo Bartel (1997, p.214), a *catabasis* ou *descensus*, é “a descending musical passage which expresses descending, lowly, or negative images or affections” e é usada “to depict musically either a descending or a lowly image supplied by the text”.

a)

Baixo

27

Et de pro - fun - do la - cu.

b)

43

Ne, ne ab - sor - be - at e - as tar - ta - rus ne

48

ca - dant, ne ca - dant, ne ca - dant

Exemplo 3.37 - Exemplo de *catabasis* no Ofertório (*Domine Jesu Christe*) da Missa de Réquiem de Marcos Portugal. a) *Et de profundo lacu*, cc.27-30; b) *Ne absorbeat eas tartarus ne cadant*, cc.43-52.

3.2.2.9. *Sanctus*

Escrito na tonalidade de Sol menor, a passagem do texto *Pleni sunt coeli et terra* (Cheios estão os céus e a terra) no *Sanctus* apresenta várias características da *ombra*, entre uma destas está o andamento lento com um *Andante moderato*. Esta passagem se contrapõe àquelas que a antecede e que a sucede, uma vez que estas se desenvolvem sobre uma progressão harmônica sem instabilidades, com uma figuração em colcheias e um *tutti* coral em piano, praticamente apenas com o acompanhamento das cordas e do fagote.

Andante moderato

Exemplo 3.38 - *Sanctus*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.2-6.

O uso do trombone firma o caráter de temor transmitido por esta passagem que deixa o final do verso dúbio sobre o que encheria o mundo e os céus. A linha melódica do baixo apresenta uma descida cromática de uma quarta justa, caracterizando o *passus duriusculus*. Outras características da *ombra* são: notas pontuadas nas cordas, flautas, fagotes e trompetes; saltos triádicos e com intervalos dissonantes, como o salto de quinta diminuta, nos trombones; textura completa e densa; súbito ataque do *tutti* orquestral em *fortíssimo*.

3.2.2.10. *Post Communio: Lux aeterna*

Ao introduzir musicalmente o texto *Lux aeterna luceat eis, Domine* (Que a luz eterna o ilumine, Senhor), podemos observar a construção de um caráter de luto e a aceitação da morte do outro através de uma súplica de luz na vida pós-morte do desfalecido. Este caráter, não de temor, mas de luto, também pode ser caracterizado pela tópica de *ombra*.

Nesta pequena parte da Comunhão, podem ser observadas várias características desta tópica. A progressão harmônica na tonalidade de Si bemol menor apresenta acordes surpresa como as sextas aumentadas (cc.3 e 4) e também acordes de sétima diminuta e meio diminutos. As cordas, com exceção do violino I, que apresenta uma linha melódica fragmentada, com saltos e notas pontuadas, as cordas apresentam notas repetidas e efeitos de *tremolo*. Súbitos contrastes de dinâmica, de *forte* para *piano* são repetidos nos primeiros três compassos e ressalta-se, também o uso do trombone.

[XXXIX -]Lux aeterna
Post Communio

Andante sostenuto

Clarinetas I-II em Sib

Clarinetas III-IV em Sib

Fagotes I-II

Trompas I-II em Fá

Trompetas I-II em Sib

Trombone

Soprano

Alto

Tenor

Baixo

Violino I

Violino II

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Lux ae-ter - na lu-ce-at e - is, Do - mi-ne, Do - mi-ne.

Lux ae-ter - na lu-ce-at e - is, Do - mi-ne, Do - mi-ne.

Lux ae-ter - na lu-ce-at e - is, Do - mi-ne, Do - mi-ne.

Lux ae-ter - na lu-ce-at e - is, Do - mi-ne, Do - mi-ne.

Exemplo 3.39 - *Lux aeterna*, Missa de Réquiem de Marcos Portugal, cc.1-5.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A consolidação da teoria das tópicas musicais no campo da musicologia histórica e analítica internacional, desde 1980, com Leonard G. Ratner, até o presente, possibilitou uma nova perspectiva interpretativa sobre o repertório musical setecentista e oitocentista. Este novo olhar busca não só observar as recorrências de figuras e gestos característicos destas épocas, mas também compreender, por mais ínfima que seja esta compreensão, as sonoridades e expectativas expressivas daquele tempo. O estudo que aqui nos propusemos apresentar visa uma maior atenção ao repertório vocal e religioso deste período. Além disso, ao escolher a morte como um dos temas centrais desta pesquisa, sabíamos que os possíveis jogos simbólicos seriam muitos, principalmente em se tratando de forma específica da música escrita para a celebração das exéquias de uma rainha.

Observamos, em um primeiro momento, como a relação entre a morte e a religião se mostrou, desde as ditas “sociedades primitivas”, passível a uma certa divinização e, por isso, propícia a diversas manifestações rituais. Assim, seja através dos rituais fúnebres dos povos musterienses, ou dos complexos jogos óticos e acústicos dos grandes espetáculos fúnebres reais do final do século XVIII e início do XIX, a morte e as atitudes que se apresentavam ao redor dela moldaram as formas de se viver e morrer dos homens no decorrer dos períodos analisados (da Idade Média ao início do século XIX). Mesmo lançando mão de um olhar não tão minucioso frente aos detalhes de cada período analisado em questão, pudemos observar que conforme as mudanças sócio-históricas transformavam o contexto de vida europeu, assim também as atitudes dos homens diante da morte, a consciência da morte de si e do outro, o sentido da destinação individual e salvação coletiva, transformavam-se.

Ao estudarmos os acontecimentos e características dos períodos da história da música, sabemos que o desenvolvimento das Missas de Réquiem seguiu as mudanças e concepções estilísticas de cada tempo. Mas, ao deixar de lado as periodizações históricas e atentarmos-nos às mudanças que ocorreram semelhantemente, e por que não, quase simultaneamente, entre as concepções de morte e as Missas de Réquiem musicais, observamos que algumas atitudes que os homens tinham diante da morte em determinados períodos poderiam ser, de certa forma,

traduzidas nas características das Missas de Réquiem. Somente como um exemplo, tomemos o crescente espírito de laicização e secularização do final do século XVIII e início do XIX. Por um lado, temos a laicização dos testamentos através do desaparecimento, por exemplo, das cláusulas piedosas. Por outro, a aproximação da música sacra ao estilo da música profana, fazendo com que a música religiosa fosse permeada pelos estilos da música teatral.

Duas questões que surgiram no decorrer do trabalho, e que, de certa forma, são desdobramentos da questão sobre os jogos simbólicos entre música, religião e morte, envolvem as tópicas musicais em suas respostas: como poderia a Missa de Réquiem de Marcos Portugal dizer algo, ou comunicar, sobre as crenças a respeito da morte aos ouvidos de seu tempo? Quais seriam os signos reconhecíveis nesta obra que transmitiriam sentimentos característicos à morte, como o temor da condenação eterna e a esperança da salvação? Ao depararmos com as tópicas musicais enquanto elementos comunicativos nas músicas setecentistas e oitocentistas, tal como proposto por Mirka (2008), principalmente por se tratarem de elementos convencionalmente reconhecíveis, percebemos que seria preciso empreender uma busca sobre a conceptualização sobre elas. Afinal, o que seriam as tópicas musicais? Diante das diversas definições e possibilidades analíticas que este conceito engloba, como saber e discernir o que elas realmente são?

O extenso capítulo sobre o desdobramento das tópicas musicais é, com certeza, o ponto áureo deste trabalho. Observamos como os principais estudos sobre as tópicas musicais se apropriaram deste conceito e turvaram, como apontado por Mirka (2014), a sua definição. Dessa forma, valendo-nos da definição de que as tópicas musicais são referências a estilos e gêneros retirados de seu contexto apropriado e empregados em outros contextos, buscamos apresentar as características de três tópicas ligadas ao contexto funéreo, a tópica de marcha fúnebre, *ombra* e *tempesta*, e suas recorrências na Missa de Réquiem de Marcos Portugal.

Através das análises, pudemos observar que o Réquiem está permeado de elementos dramáticos teatrais, contrapondo gestos e aspectos tópicos e expressivos. Os estilos de *ombra* e *tempesta*, com suas origens na música teatral, evidenciam alguns dos lugares comuns das Missas de Réquiem: o *topos* do temor e do horror. Dessa forma, no caso do Réquiem de Marcos Portugal, observamos fortemente a intersecção entre sacro e profano, eclesiástico e teatral.

Se para nossos ouvidos contemporâneos o Réquiem de Marcos Portugal soa, em um primeiro momento, exótico por causa de seus muitos virtuosismos e italianismos, o presente trabalho se presta para demonstrar a primazia com que este compositor luso-brasileiro manuseia e combina as figuras tópicas comuns ao ambiente fúnebre. Uma vez que tais figuras são apresentadas, em alguns momentos, com suas significações modificadas, ou melhor, tropificadas¹⁸⁸ ou ressignificadas, propomos dois desfechos interpretativos para este trabalho.

O primeiro desfecho considera que o Réquiem de Marcos Portugal seria uma grande comédia *à la* Dante. Tanto Allanbrook (2014) quanto Hatten (2009) afirmam que a trajetória cômica observa uma adversidade inicial que é superada ao final da narrativa. No Réquiem de Marcos Portugal, observamos que o movimento propulsor de sua trajetória ocorre com a adversidade de uma morte real, da Rainha D. Maria I. No decorrer de sua trama, Marcos Portugal não só utiliza diversas alusões à prosperidade e salvação da Soberana com as aparições de motivos pastoris, como faz uso das ressignificações das tópicas de marcha fúnebre e *tempesta*. A morte seria superada pela crença da salvação.

Ainda assim, o *topos* da tristeza, bem como do temor diante da morte, apresenta-se como a expressão última da obra. O fim no ambiente lúgubre do *Requiescat in pace* apresentaria, como anteriormente já analisado, o movimento expressivo do transcendente-para-trágico. Aqui estaria exposta a relação que não se opõe, mas se compõe, entre a vida e a morte. Dessa forma, este Réquiem se encerraria, num segundo desfecho, exaltando o sentimento de luto causado pela separação entre os que aqui ficaram e a finada rainha.

Por fim, acreditamos ter apresentado aos leitores os objetivos primeiramente expostos na introdução deste trabalho. Em relação ao lugar da morte que se encontra intrinsecamente conectada aos símbolos e crenças religiosas do cristianismo católico europeu, a música, enquanto unidade comunicativa e persuasiva, é capaz de fazer suscitar temor e esperança e, assim, criar um imaginário emocional subjugado tanto pelo poder real quanto pelo religioso. Cabe ao compositor demonstrar o domínio das convenções e estilos de seu tempo,

¹⁸⁸ Tal como evidenciado através das análises do capítulo 3, vide, por exemplo, a tropificação no nível tonal que ocorre no *Dies irae* (ver seção 3.2.2.4).

salvaguardando os gostos de seus patronos e, principalmente, o contexto e o ambiente – no caso do Réquiem, litúrgico e fúnebre – em que sua obra será escrita.

BIBLIOGRAFIA

A CASA REAL, Nascimento do Príncipe da Beira: Beija-mão. *O Arquivo Nacional e a História Luso-Brasileira*. Disponível em: <<http://www.historiacolonial.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=731&sid=95>>. Acesso em: 14 ago. 2016.

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

_____. *Music as Discourse: Semiotics Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009.

ALLANBROOK, Wye Jamison. *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

_____. Theorizing the Comic Surface. In: GIGER, Andreas; MATHIESEN, Thomas J. (Ed.). *Music in the Mirror: Reflections on the History of Music Theory and Literature for the Twenty-First Century*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2002. p.195-216.

_____. *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Editado por Mary Ann Smart e Richard Taruskin. Berkeley: University of California Press, 2014.

ALMEIDA, Ágata Y.; MACHADO NETO, Diósnio. Dies irae: tempesta e sombra em missas de réquiem luso-brasileiras. *XXV Congresso da Anppom - Vitória/ES*, Brasil, jun. 2015. Disponível em: <<http://anppom.com.br/congressos/index.php/25anppom/Vitoria2015/paper/view/3427>>. Data de acesso: 11 out. 2016.

ALTHUSSER, Louis. Sobre Lévi-Strauss. *CAMPOS - Revista de Antropologia Social*, [S.l.], v. 6, dez. 2005. ISSN 1519-5538. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/campos/article/view/4524/3539>>. Acesso em: 16 ago. 2016. doi:<http://dx.doi.org/10.5380/cam.v6i0.4524>.

ARAÚJO, Ana Cristina Cardoso. *A morte em Lisboa: atitudes e representações: 1700-1830*. Coimbra: ed. aut., 1995. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10316/689>>. Acesso em: 14 set. 2015.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2012 [1977].

_____. *O Homem Diante da Morte*. São Paulo: Editora UNESP, 2013 [1977].

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in Germany Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BEARD, David; GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. New York: Routledge, 2005.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Piano Sonata No.12, Op.26*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. 1 partitura. Piano. Disponível em: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP243298-PMLP01454-Beethoven__Ludwig_van-Werke_Breitkopf_Kalmus_Band_20_B135_Op_26_scan.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2016.

_____. *Symphony No.3, Op.55*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1862. 1 partitura. Orquestra. Disponível em: <http://petrucci.mus.auth.gr/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP52766-PMLP02581-Beethoven_Werke_Breitkopf_Serie_1_No_3_Op_55.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2016.

BENEDICTINES OF SOLESMES. *The Liber Usualis with introduction and rubrics in English*. Tournai: Desclee Company, 1961.

BÍBLIA, A Bíblia de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2002.

BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1991.

_____. *Music as Thought: Listening to the Symphony in the Age of Beethoven*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

CHAPIN, Keith. The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music. By Wye Jamison Allanbrook. *Music and Letters*, v. 97, n. 1, p. 165-167, 2016. Disponível em: <<http://ml.oxfordjournals.org/content/97/1/165.full.pdf>>. Acesso em: 16 jul. 2016.

CHASE, Robert. *Dies irae: a guide to requiem music*. Oxford: Scarecrow Press, 2003.

CHOPIN, Frédéric. *Piano Sonata No.2, Op.35*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d. (c.1840). Disponível em: <http://japanese.imslp.info/files/imglnks/usimg/1/18/IMSLP85386-PMLP02363-Chopin_Op_35_Breitkopf_6329_first.pdf>. Acesso em: 03 ago. 2016.

COELHO de SOUZA, Rodolfo. Abstração e representação na música eletroacústica. In: *Revista Vórtex*, n.1, Curitiba, p.23-35, 2013. Disponível em: <<http://www.revistavortex.com/coelho1.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2016.

COSTA, Alexandre; PESSOA, Patrick. *A história da filosofia em 40 filmes*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2014.

COSTA, Rodrigo Ferreira da. *Princípios de musica ou exposição methodica das doutrinas da sua composição e execução*. Lisboa: Typografia da Academia Real das Sciencias, 1820-1824.

DA SILVA FAÇANHA, Luciano. O prenúncio da “natureza romântica” na escrita de Rousseau. *Cadernos de Ética e Filosofia Política*, n. 21, p.43-55, 2012.

D’ACOL, Mítia G. *Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal*, 2015. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

DE PAULA, João Teodoro. *Música e Representação nas Cerimônias de Morte em Minas Gerais (1750-1827): Reflexões para o estudo da memória sonora na festa*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

LAFAGE, Franck. *Le Théâtre de la Mort: lecture politique de l'apparat funèbre dans l'Europe du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris: Editions L'Harmattan, 2012.

FAJARDO, Diego Saavedra. *Empresas Políticas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1988. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/empresas-politicas--0/>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

FUNERAES de Dom João Quinto. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 9, n.1/2, p.359-65. Disponível em <http://www.siaapm.cultura.mg.gov.br/modules/brtexport/makepdf.php?cid=279&mid=31&full_pdf=0>. Acesso em 18 de ago. 2016.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. New York: Oxford University Press, 2007.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. *História da Música no Ocidente*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2007.

GOMES NETO, André F. C. A Arte Efêmera no tempo de D. João V - Da efemeridade para a perpetuação? Percurso de reflexão e aproximação ao efêmero. *IV Encontro Internacional de Jovens Investigadores em História Moderna*, Porto, 2015.

GOTTSCHED, Johann. *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, new expanded ed. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1751.

HANDEL, Georg Frideric. *Saul*, HMV 53. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1862. 1 partitura. Vozes e Orquestra. Disponível em: <<http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP17690-Saul.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

HATTEN, Robert. Semiotics, Semiology and the Problem of Meaning in Music: Double review of Agawu, Playing with Signs and Nattiez, Music and Discourse. *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 1, p.88-98, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/746084>>. Acesso em: 03 fev. 2015.

_____. *Musical meaning in Beethoven: Markedness, correlation, and interpretation advances in semiotic*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. Interpreting Beethoven's Tempest Sonata through Topics, Gestures, and Agency. In: BÈRGE, Pieter. *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*. Leuven: Peeters, 2009. p.163-180.

_____. The Troping in Mozart's Instrumental Works. In: MIRKA, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p.514-36.

_____. *Lecture 6: Gestural Troping*. Disponível em: <<http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat6.html>>. Acesso em: 27 jul. 2016.

KARP, Theodore et al. Requiem Mass. In: *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43221>>. Acesso em: 17 ago 2015.

LAFAGE, Franck. *Le Théâtre de la Mort: Lecture politique de l'apparat funèbre dans l'Europe du XVI^e au XVIII^e siècle*. Paris: L'Harmattan, 2012.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal. Morte e exéquias das rainhas de Portugal (1640-1754). In: *Actas do II Congresso Internacional*. Porto: Universidade do Porto, 2003, p.579-591.

MACHADO, Rafael Coelho. *Diccionario musical*. Lisboa: Sassetti, 1842.

MACHADO NETO, Diósnio. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. 2011. 318 p. Tese (LivreDocência). Departamento de Música, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Ribeirão Preto, 2011.

_____. O discurso musical no Réquiem de Marcos Portugal através de um estudo comparativo das tópicas: circunstâncias históricas e contextos estilísticos. In: CRANMER, David (Org). *Marcos Portugal: Uma Reavaliação*. 1 ed. Lisboa: Colibri, 2012.

MARCOS Portugal Requiem: A música na corte de D. João VI. Marcos Portugal (Compositor). Veruschka Mainhard (Intérprete, soprano), Carolina Faria (Intérprete, contralto), Antonio Pedro de Almeida (Intérprete, tenor), Frederico de Oliveira (Intérprete, baixo), Coro da Cia. Bachiana Brasileira & Orquestra Sinfônica da UFRJ. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2008. 1 CD-ROM

MARQUES, António Jorge. D. João VI e Marcos Portugal: o período brasileiro (1811-1821). *DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música*, n. 11, 2008, p.56-79. Disponível em: <<http://seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/3938/3489>>. Acesso em 12 ago. 2016.

_____. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal - Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2012.

MATTHESON, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Herold, 1739.

MCCLELLAND, Clive. *Ombra: Supernatural Music in Eighteenth Century*. Lanham, UK: Lexington Books, 2012.

_____. Ombra and Tempesta. In: MIRKA, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p.279-300.

MCKAY, Nicholas. On Topics Today. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, v. 4, n. 1, p.159-183, 2007. Disponível em: <<http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>>. Acesso em: 04 nov. 2014.

_____. Review of 'THE OXFORD HANDBOOK OF TOPIC THEORY'. *Eighteenth Century Music*, v. 13, p 110-113, 2016. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1017/S1478570615000470> >. Acesso em: 21 jul. 2016.

MEYER, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi (Ed.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MIRKA, Danuta. Introduction. In: _____ (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press, 2014, p.1-57.

MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. Londres: Harwood Academic Publishers, 1992.

_____. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Rio de Janeiro: Imago, 1997 [1970].

PINTO, José Madureira. A etnologia e a sociologia na análise de colectividades rurais. *Análise Social*, Segunda Série, Vol. 13, No. 52, 1977, p.805-828. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/pdf/41008253>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

PINTO, Rui Magno. *Virtuosismo para Instrumentário de Sopros em Lisboa (1821-1870)*. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2010 Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/6094>>. Acesso em: 26 jul. 2016.

PORTUGAL, Marcos. *Missa de Mortos*: Com todo o instrumental para se executar na Real Capella do Rio de Jan.º no dia 23 de Abril. Rio de Janeiro, 28 mar. 1816. Antonio Campos Monteiro Neto, 2007. 1 partitura. Coro e solistas S, A, T, B; orquestra. Disponível em: <[http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Requiem_\(Marcos_Portugal\)](http://www1.cpd.org/wiki/index.php/Requiem_(Marcos_Portugal))>. Acesso em: 12 mar. 2013.

PURCELL, Henry. *Music for the funeral of Queen Mary for Four Trumpets, four Voices and Organ*. [s.l.]: Martin Straeten, 2002. 1 partitura. 4 trompetes, 4 vozes, órgão. Disponível em: <<http://imslp.nl/imglnks/usimg/8/8e/IMSLP198767-WIMA.eb3e-score.pdf>>. Acesso em: 02 ago. 2016.

RATNER, Leonard G. *Music: The Listener's Art*. New York: McGraw-Hill, 1957. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015009594881>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

_____. *Music: The Listener's Art*. 2ª ed. New York: McGraw-Hill, 1966.

_____. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980.

_____. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. *Early Music*, v. 19, n. 4, p.615-619, nov.1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3127924>>. Acesso em: 17 out. 2014.

REIS, João José. *A morte é uma festa*: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo: Cia. das Letras, 1991.

REQUIEM MASS. In: *NEW Catholic Encyclopedia*. 2. ed. Detroit: Thomson/Gale, 2003. v. 12, pp.134-136.

RIPKE, Juliana. Canto de xangô: uma tópica afro-brasileira. *ORFEU*, v. 1, n. 01, p.44-73, 2016. Disponível em: <<http://periodicos.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/7068>>. Acesso em: 21 jul. 2016.

RUMPH, Stephen. *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley: University of California Press, 2012.

SÃO CARLOS, Francisco de. *Oração funebre recitada na igreja da Cruz da corte do Rio de Janeiro, nas exequias da senhora D. Maria I.* Rio de Janeiro, RJ: Impressão Régia, 1816. 24 p., 20 cm. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or1292584/or1292584.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2016.

SCHWANDT, Erich; LAMB, Andrew. March. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40080>>. Acesso em: 15 ago. 2016.

SISMAN, Elaine. *Mozart: The 'Jupiter' Symphony.* Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

SOBRAL, Luciana Onety da Gama. Quando os grandes morrem: vida exemplar e culto a memória da morte de monarcas e prelados. In: *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História.* Florianópolis: ANPUH, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439706111_ARQUIVO_QuandoosgrandesmorremANPUH.pdf>. Acesso em: 14 set. 2015. ISBN: 978-85-98711-14-0

STEVENSON, Robert. *Spanish Music in the Age of Columbus.* Netherlands: The Hague, 1960.

SULZER, Johann Georg. *Allgemeine Theorie der schönen Künste.* 2. ed. 4 vol. Leipzig: Weidmann, 1792-94.

TEDIM, José Manuel. A Festa Barroca no Tempo de D. João V. In: CAMPOS, Adalgisa A. et al. (Org.). *Atas do IV Congresso Internacional do Barroco Íbero-Americano*, 2008, pp. 968-980.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario musical contendo todos os termos technicos... ornado com gravuras e exemplos de música.* 2ª ed. Lisboa: Lambertini, 1899. Disponível em: <<http://purl.pt/800>>. Acesso em: 27 jul. 2015.

WILSON, Blake; BUELOW, George J.; HOYT, Peter A. Rhetoric in Music. *Grove Music Online. Oxford Music Online.* [200-]. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/4316>>. Acesso em: 03 jun. 2016.

YOUNG, Matthew David. *Musical Topics in the Comic Book Superhero Film Genre.* 2013. 239 f. Ph. D. Thesis (Doctor of Philosophy) – The University of Texas at Austin, Austin, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2152/21430>>. Acesso em: 04 mai. 2016.