

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RODRIGO LOPES DA SILVA

**Obras *a cappella* de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: análise das estruturas discursivas
nos motetes de Semana Santa**

São Paulo

2021

RODRIGO LOPES DA SILVA

Obras *a cappella* de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: análise das estruturas discursivas nos motetes de Semana Santa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo

2021

SILVA, Rodrigo Lopes. **Obras *a cappella* de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: análise das estruturas discursivas nos motetes de Semana Santa.** Dissertação (Mestrado) apresentada à Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

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 inseridos pelo(a) autor(a)

Silva, Rodrigo Lopes

Obras a cappella de Pe. José Mauricio Nunes Garcia:
Análise das estruturas discursivas nos motetes de semana
santa / Rodrigo Lopes Silva ; orientador, Diósnio Machado
Neto. -- São Paulo, 2021.
252 p.: il.

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

1. Significação musical 2. Pe. José Mauricio Nunes Garcia
3. Música Sacra a cappella 4. Motetes de Semana Santa 5.
Análise musical I. Machado Neto, Diósnio II. Título.

CDD 21.ed. - 780

À minha família, Elaine e Sofia,
por hoje comigo dividirem o caminho do aprendizado.

Aos meus pais, Paulo e Néia,
por possibilitarem qualquer tipo de aprendizado.

A Flávia Fortes (*in memoriam*)

Por uma vida de amizade e ensinamentos.
A todos os professores que passaram por minha vida
E de algum modo deixaram suas contribuições.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha esposa Elaine por toda paciência, compreensão e colaboração diante de minhas inúmeras ausências, pelas longas e constantes conversas sobre nossos interesses em comum na música, que é nosso trabalho, diversão e contemplação, e, pela inspiração de sempre que me move na direção de querer aprender e conquistar novos espaços para a vida, para o (auto)conhecimento. Agradeço minha filha Sofia, que com doçura e alegria sempre nos contagia e inspira, mesmo nos momentos em que nossa energia parece se esvaír por completo. Sou grato por compreender, na sua inocência tão sábia – sabedoria que já carrega no nome – a importância de se dedicar a um trabalho árduo como foi este em prol do nosso crescimento...que este apenas abra caminhos para ela dentro de suas próprias escolhas.

Aos meus pais agradeço imensamente pela confiança de sempre, por acreditarem nas escolhas que fiz ao longo da vida, que direcionaram meu fazer, minha profissão no caminho da prática e pesquisa da música. Além do apoio necessário que sempre me deram desde muito cedo – e nunca cessaram – sou imensamente grato por se manterem serenos e confiantes de que juntos alcançaríamos nossos objetivos...aqui está um deles.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, agradeço pela confiança e pelos desafios lançados desde minha chegada ao LAMUS. Sua irradiação de conhecimento nos alimenta e nos inspira na realização de nossas pesquisas, nos desdobramentos da nossa vida profissional, mas, acima de tudo, nos impulsiona a trilhar nosso próprio caminho na direção da constante aprendizagem e produção de conhecimento. Sou grato por nos apresentar uma Musicologia em tão alto nível. Que este trabalho ainda que minimamente possa contribuir com algo nesta área.

Sou grato os colegas do LAMUS quem muito rapidamente alcançaram *status* de amigos. Não posso deixar de citar o nome de Fernando Tavares pela preciosa amizade, pelas intermináveis conversas sobre música e significação além do auxílio na labuta das figuras neste trabalho; à Ágata Almeida pelas reflexões filosóficas e paciência nas orientações práticas concernete aos nossos trabalhos; ao Gustavo Caum pela acessoria “na medida” sobre as questões métricas da música que tanto contribuíram para este trabalho.

Por fim, agradeço à Universidade de São Paulo enquanto espaço público dedicado à produção acadêmico-científica pela oportunidade. Viva a universidade pública brasileira!

Como cristão, sou grato a Deus por todas as coisas acima citadas.

Ἐν ἀρχῇ ἦν ὁ λόγος καὶ ὁ λόγος ἦν πρὸς τὸν θεόν καὶ θεὸς ἦν ὁ λόγος.

¹*In principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum [...].*

¹⁴*Et Verbum caro factum est, et habitavit in nobis.*

Johannes, 1,1-14

Autour des fontaines dont j'ai parlé, les premiers discours furent les premières chansons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accens, firent naître la poésie et la musique avec la langue; ou plutôt tout cela n'était que la langue même pour ces heureux climats et ces heureux temps, où les seuls besoins pressans qui demandaient le concours d'autrui étaient ceux que le coeur faisait naître.

(Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, 1781, p. 44)

*Mesmo que os cantores sejam falsos como eu
Serão bonitas, não importa
São bonitas as canções
Mesmo miseráveis os poetas
Os seus versos serão bons
Mesmo porque as notas eram surdas
Quando um deus sonso e ladrão
Fez das tripas a primeira lira
Que animou todos os sons*

(Edu Lobo / Chico Buarque, *Choro Bandido*, 1985)

RESUMO

SILVA, Rodrigo Lopes. **Obras *a cappella* de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: análise das estruturas discursivas nos motetes de Semana Santa**. 2021. 240 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2021.

O presente trabalho se insere na linha de pesquisa sobre a significação musical. Nosso interesse recai sobre a relação entre música e palavra, especialmente no gênero do motete. Uma vez que a essência deste gênero tem na palavra o seu fulcro (*mot*, “palavra” em francês) iniciamos uma investigação sobre o espaço que a significação musical ocuparia na expressão do motete. Tomamos como objeto de investigação, os motetes *a cappella* de Pe. José Mauricio Nunes Garcia, escritos para Semana Santa entre os anos de 1789 e 1809. Estas peças vocais trazem como característica singular o fato de serem escritas para execução *a cappella* – caso raro na produção musical do Brasil colonial e, mesmo no repertório vocal europeu do século XVIII. A plasticidade dessas obras nos remete ao estilo antigo, mais precisamente ao *stile pieno*, em conformidade com o ambiente e ocasião da tradição eclesiástica. Um olhar mais atento sobre essas obras revela contrastes na presença de gestualidades típicas do estilo galantes – música coeva ao compositor – evidenciando a existência de elementos expressivos oriundos da música secular, mais precisamente do gênero dramático. Tal fato reporta estas composições ao campo da “semântica musical” a considerar que, em tese, a semântica não se faz presente no estilo antigo. A conceber a música como um discurso retórico – disciplina de domínio por parte de Pe. José Maurício – nos concentramos na análise expressiva dos motetes de Semana Santa por meio do mapeamento de elementos do estilo galante contrastantes em relação à escrita tradicional em *stile pieno*. Para esta tarefa, utilizando como ferramenta a Teoria das Tópicas e as *schemata* sempre na perspectiva retórica da relação entre essas categorias musicais (questões extrínsecas), dos elementos gramaticais ou internos da música (questões intrínsecas) em articulação com o texto. Como resultado de nossas análises, percebemos um critativo jogo estilístico entre o *pieno* e o *stile moderno* de modo que este se configura num possível desvelar de uma mensagem de cunho teológico e ideológico a reforçar preceitos cristãos como Sacrifício e Redenção. Esta suposta mensagem caminha na direção do marianismo como pensamento vigente no imaginário católico romano, principalmente no Brasil colonial. Sob esta perspectiva, por intermédio da Virgem Maria, todo pecador merece a misericórdia e salvação divina.

Palavras-chave: 1. Significação musical. 2. Pe. José Maurício Nunes Garcia. 3. Música Sacra *a cappella*. 4. Motetes de Semana Santa. 5. Análise musical.

ABSTRACT

SILVA, Rodrigo Lopes. *Cappella works by Fr. José Mauricio Nunes Garcia: analysis of discursive structures on the holly week motets*. 2021. 240 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2021.

The present work is part of the line of research on musical significance. Our interest lies in the relationship between music and words, especially in the genre of the motet. Since the essence of this genre has its fulcrum (*mot*, “word” in French) in the word, we started an investigation about the space that the musical meaning would occupy in the expression of the motet. We took as an object of investigation, Fr. José Mauricio Nunes Garcia's *cappella* motets, written for holy week between the years 1789 and 1809. These vocal pieces have as a unique feature the fact that they were written for cappella execution – a rare case in musical production in colonial Brazil and, also in the 18th century European vocal repertoire. The plasticity of these works takes us back to the old style, more precisely to the *piano* style, in compliance with the environment and occasion of ecclesiastical tradition. A closer look at these works reveals contrasts in the presence of gestures typical of the gallant style – music coeval to the composer – showing the existence of expressive elements from secular music, more precisely from the dramatic genre. This fact reports these compositions to the field of “musical semantics” to consider that, in theory, semantics is not present in the old style. In conceiving music as a rhetorical discourse – a discipline of mastery to Fr. José Maurício – we focus on the expressive analysis of the motets of holy week by mapping contrasting elements of the gallant style in relation to traditional writing in *piano* style. For this task, using the Topic Theory and Schemata as a tool always in the rhetorical perspective of the relationship between these categories, of grammatical or internal issues of music (intrinsic issues) in articulation with the text. As a result of our analyses, we perceive a creative stylistic game between the *piano* and the modern style in a way that it configures itself in a possible unveiling of a theological and ideological message reinforcing Christian precepts such as Sacrifice and Redemption. This supposed move is in the direction of Marianism as current thinking in the Roman Catholic imagery, mainly in colonial Brazil. From this perspective, through the Virgin Mary, every sinner deserves divine mercy and salvation.

Keywords: 1. Musical signification. 2. Fr. José Maurício Nunes Garcia. 3. *A cappella* sacred music. 4. Motets to holly week. 5. Musical analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.1 – Repetição (1) “diminuindo a força do tom na execução da seção repetida” em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i> (13~17).	49
Figura 1.2 – Repetição (2) “pela variação de figuras nas quais os principais tons melódicos são decorados” em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i> (5~9).	49
Figura 1.3 – Repetição (3) “por meio de novas configurações nas vozes de acompanhamento” em <i>Popule Meus</i> (25~29).	49
Figura 1.4 – Repetição parcial de uma frase em <i>Domine, tu minhi lava pedes</i> (32~37).	50
Figura 1.5 – Repetição de segmento cadencial com ornamentação em <i>Judas mercator pessimus</i> . (64~72).	50
Figura 1.6 – Repetição por sequencia em <i>Improperium expectavi cor meum</i> (8~11).	50
Figura 1.7 – Repetição por sequencia e progressão em <i>Popule Meus</i> (13~14).	51
Figura 1.8 – Repetição de fórmula ouvida anteriormente (“ostinato”) em <i>Crux fidelis</i> (15~21).	51
Figura 1.9 – Repetição por “parênteses” ou “interpolação” em <i>Popule Meus</i> (16~22).	51
Figura 3.1 – <i>Ave verum corpus</i> de Mozart, figura musical de elevação na palavra “cruce” (11~18).	106
Figura 3.2 – <i>Ave verum corpus</i> de Mozart, <i>schema le-sol-fi-sol</i> (26~29).	107
Figura 3.3 – <i>Ave verum corpus</i> de Mozart: <i>gradatio</i> , <i>circulatio</i> , <i>ellipsis</i> , cadência de engano e imitação (30~37).	108
Figura 3.4 – gráfico da estrutura formal em <i>Crux fidelis</i>	116
Figura 3.5 – <i>Crux fidelis</i> : incipit de compositores da tradição latina	116
Figura 3.6 – <i>Exordium</i> em <i>Crux fidelis</i> (1~12).	118
Figura 3.7 – Análise estrutural melódica de <i>Crux fidelis</i> , parte A (13~34).	119
Figura 3.8 – Análise de <i>Crux fidelis</i> , parte A (13~34).	120
Figura 3.9 – <i>Crux fidelis</i> , parte B, compassos 35~42.	121
Figura 3.10 – Elementos expressivos em <i>Felle potus</i> (1~18).	124
Figura 3.11 – Elementos expressivos em <i>Felle potus</i> (28~35).	125
Figura 3.12 – <i>Popule Meus</i> , gráfico formal.	128
Figura 3.13 – Schema Fenaroli, modelo arquetípico apresentado por Gjerdingen (2007, p. 462).	129
Figura 3.14 – <i>Popule Meus</i> , estrutura básica (“Hauptsatz”).	129

Figura 3.15 – <i>Popule Meus</i> , análise musical.	132
Figura 3.16 – repetições e variações derivadas dos materiais subsidiários em <i>Popule Meus</i>	133
Figura 3.17 – <i>Popule Meus</i> , <i>exordium</i> (1~5).....	137
Figura 3.18 – <i>Popule Meus</i> , parte II, seção C (23~34).....	138
Figura 3.19 – Figura de Lamento e cadência e na subdominante em <i>Popule Meus</i> (31~34).	139
Figura 3.20 – <i>Popule Meus</i> , <i>coda</i> com pedal na tônica (<i>pastoral</i>) (45~48).....	140
Figura 3.21 – <i>Improperium Expectavi Cor Meum</i> , gráfico formal.....	142
Figura 3.22 – Análise estrutural das melodias de <i>Crux fidelis</i> , <i>Domine Jesu</i> , <i>Sepulto Domino</i> e <i>Improperium expectavi cor meum</i>	145
Figura 3.23 – <i>Exordium et narratio</i> em <i>Improperium expectavi cor meum</i> (1~7).....	146
Figura 3.24 – desenvolvimento da <seção A> de <i>Improperium expectavi cor meum</i> (8~17).	148
Figura 3.25 – seção A1, <compassos 17~21>.....	149
Figura 3.26 – <i>Improperium expectavi cor meum</i> <seção A1>, <compassos 22~28>.	150
Figura 3.27 – “Elemento de redenção” em <i>Improperium expectavi cor meum</i> (29~32).....	151
Figura 3.28 – Cadência na região da subdominante, Fá maior em <i>Improperium expectavi cor meum</i> (33~35).....	152
Figura 3.29 – cadências finais em <i>Improperium expectavi cor meum</i> (36~42).	152
Figura 3.30 – Gráfico formal em <i>In Monte Oliveti</i>	156
Figura 3.31 – Mapeamento de hierarquia de estabilidade e tensão das cadências em <i>In Monte Oliveti</i>	158
Figura 3.32 – Nível gradativo de estabilidade das CAI e tensão das C.S. em <i>In Monte Oliveti</i>	159
Figura 3.33 – <i>In Monte Oliveti</i> , <seção A>, <compassos 1~14>.....	161
Figura 3.34 – transição para <seção B>, <i>schema</i> The Fonte em <i>In Monte Oliveti</i> (15~20)..	163
Figura 3.35 – “Elemento de redenção” em <i>In Monte Oliveti</i> (22~30).	164
Figura 3.36 – Cadência e finalização da Parte I em <i>In Monte Oliveti</i> (31~38).....	165
Figura 3.37 – Transição para Mib maior em <i>In Monte Oliveti</i> (39~49).....	167
Figura 3.38 – Monteverdi, <i>Beatus vir</i> (90~98).	167
Figura 3.39 – Processo de imitação, <seção B> sobre o texto do “ <i>Fiat</i> ” (50~58).	169
Figura 3.40 – Transição final para Do menor em <i>In Monte Oliveti</i> (59~62).	170

Figura 3.41 – Seção final em <i>In Monte Oliveti</i> (63~73).....	170
Figura 3.42 – Seção final concisa, após repetição da parte II em <i>In Monte Oliveti</i> (94~99).	171
Figura 3.43 – gráfico forma de <i>Domine Jesu</i>	173
Figura 3.44 – <i>Exordium</i> e transição para narratio em <i>Domine Jesu</i> (1~8).....	174
Figura 3.45 – <Seção A> em <i>Domine Jesu</i> (9~17).	176
Figura 3.46 – <Seção B> de <i>Domine Jesu</i> (19~32).	177
Figura 3.47 – <i>Domine Jesu</i> , <seção final>, <compassos 32~41>.	179
Figura 3.48 – Gráfico formal em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i>	184
Figura 3.49 – <i>Exordium</i> em <i>Domine Jesu, Tu mihi lava pedes</i>	186
Figura 3.50 – Hierarquia das cadências em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i>	188
Figura 3.51 – Fala de Pedro vs. fala de Jesus confrontadas sob o uso de mesma estrutura musical com diferentes arranjos cadenciais (c. 9~11 e 25~27).	189
Figura 3.52 – Estrutura melódica do motivo (<i>Hauptsatz</i>) em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i> (5~7).	190
Figura 3.53 – Análise da <seção A> em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i> (5~7).....	192
Figura 3.54 – Gráfico comparativo das transformações motívicas em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i>	193
Figura 3.55 – seção final em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i>	194
Figura 3.56 – <i>Pastoral</i> e <i>ombra</i> – elemento de redenção em <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i> . ..	197
Figura 3.57 – <i>Judas mercator pessimus</i> – incipit das composições de Palestrina, Victoria, Pitoni e Ingegneri.	205
Figura 3.58 – <i>Exordium</i> de <i>Judas mercator pessimus</i> agrupamento rítmico de dátilo e anapesto.	207
Figura 3.59 – <i>Siciliano</i> com cromatismos (<i>pathopoeia</i>) típicos do campo expressivo de <i>ombra</i>	209
Figura 3.60 – Justaposição de <i>siciliano</i> , extrato de cadência e tópica militar / toque de caça.	210
Figura 3.61 – Gráfico formal de <i>Judas mercator pessimus</i> – II fugato.....	212
Figura 3.62 – Comparação do trecho cadencial final entre o <i>Requiem</i> de Mozart e o motete <i>Judas mercator pessimus</i> de Pe. José Maurício.	214
Figura 3.63 – Trecho cadencial (final) do Fugato em <i>Judas mercator pessimus</i> (64~72). ...	215
Figura 3.64 – <i>Judas mercator pessimus</i> , Verso a 4 <i>Larghetto</i>	218
Figura 3.65 – <i>Sepulto Domino</i> de Tomás Luis de Victoria (1~4).	221

Figura 3.66 – Estrutura formal em <i>Sepulto Domino</i>	222
Figura 3.67 – Trecho inicial de <i>Sepulto Domino</i> , <compassos 1~9>.....	224
Figura 3.68 – Seção de transição em <i>Sepulto Domino</i> , <compassos 9~13>.....	226
Figura 3.69 – Processo imitativo em <i>Sepulto Domino</i> <compassos 17~21>.....	227
Figura 3.70 – Seção final, cadência autêntica perfeita (CAP) em <i>Sepulto Domino</i> <compassos 26~30>.....	227
Figura 3.71 – Gráfico formal de <i>Gradual pra Domingo de Ramos</i>	232
Figura 3.72 – Análise métrica de <i>Gradual para Domingo de Ramos</i> : padrão métrico de troqueu demonstrando vínculo com danças rusticas.....	233
Figura 3.73 – Análise das <i>schemata</i> em <i>Gradual para Domingo de Ramos</i>	236
Figura 3.74 – Métrica de dátilo/troqueu e figuras retóricas, <seção> B em <i>Gradual para Domingo de Ramos</i> . (32~37).....	238

LISTA DE TABELAS

Tabela 3.1 – Textos dos motetes <i>Crux fidelis</i> e <i>Felle potus</i> . Tradução nossa.	115
Tabela 3.2 – Textos do motete <i>Popule Meus</i> . Tradução nossa.....	127
Tabela 3.3 – Estrutura retórica da dispositio em <i>Popule Meus</i>	135
Tabela 3.4 – Textos do motete <i>Improperium expectavi cor meum</i> . Tradução nossa.	141
Tabela 3.5 – Textos do <i>In Monte Oliveti</i> . Tradução nossa.	154
Tabela 3.6 – Tabela formal de <i>In Monte Oliveti</i>	155
Tabela 3.7 – Textos do motete <i>Domine Jesu</i> . Tradução nossa.....	172
Tabela 3.8 – Textos do motete <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i> . Tradução nossa.....	182
Tabela 3.9 – Tabela formal de <i>In Monte Oliveti</i>	185
Tabela 3.10 – Textos do motete <i>Judas mercator pessimus</i> . Tradução nossa.	198
Tabela 3.11 – Quadro demonstrativo formal de <i>Judas mercatorpessimus</i>	204
Tabela 3.12 – Textos do motete <i>Sepulto Domino</i> . Tradução nossa.....	220
Tabela 3.13 – Textos do motete <i>Gradual para Domingo de Ramos</i> . Tradução nossa.	229

LISTA DE ABREVIATURAS

AB	Contralto e baixo.
A.T.	Antigo Testamento
ATB	Contralto, tenor e baixo.
b.s.	Bordadura superior
c.	Compasso.
CAI	Cadência autêntica imperfeita.
CAP	Cadência autêntica perfeita.
C.E.	Cadência de engano.
C.S.	Cadência suspensiva ou semi cadência.
<i>Cresc.</i>	Crescendo.
<i>f</i>	Forte.
N.T.	Novo Testamento.
<i>p</i>	Piano
<i>pp</i>	Pianíssimo.
SAT	Soprano, contralto e tenor.
SA	Soprano e contralto.
ST	Soprano e tenor.
STB	Soprano, tenor e baixo.
T-S-D	Tônica, subdominante, dominante.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	18
1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	27
1.1 RETÓRICA E MÚSICA NA PERSPECTIVA DO HUMANISMO	27
1.1.1 A composição musical como uma oratória de sons (<i>Klang-Rede</i>)	34
1.1.2 A forma musical na perspectiva da retórica	37
1.1.3 Do menor período à forma musical: a melodia como elemento central no processo criativo do século XVIII.....	42
1.1.4 Ferramentas para a análise da música do século XVIII	47
1.1.5 A Retórica enquanto estratégias para a persuasão do ouvinte	52
1.2 TÓPICA MUSICAL.....	55
1.2.1 Reflexões preliminares sobre Estética Tópica e Retórica	55
1.2.2 Rudimentos da Teoria Tópica	58
1.2.3 Os estudos semióticos da tópica musical	62
1.2.4 A tópica <i>pastoral</i>	70
1.3 SCHEMATA E O ESTILO GALANTE.....	73
1.3.1 <i>Schemata</i> e significação tópica.....	79
2 O MOTETE: MÚSICA E PALAVRA.....	84
2.1 O REFERENCIAL DA MÚSICA DE PORTUGAL	88
2.1.1 O motete na produção mauriciana	91
2.2 AS DIMENSÕES SIGNIFICATIVAS DO ESTILO ANTIGO E DO ESTILO MODERNO	93
2.2.1 A romanização da música portuguesa.....	96
2.2.2 Formas emergentes de consciência histórica.....	98
3 ANÁLISE MUSICAL	101
3.1 ASPECTOS TEOLÓGICOS E IDEOLÓGICOS.....	101
3.1.1 Cruz: sofrimento, sacrifício e redenção.....	101
3.1.2 As dimensões teológicas manifestadas no discurso musical	104

3.1.3 Mariologia: o caráter misericordioso da religião difundida pelo culto à Virgem Maria	110
3.2 MOTETES DE SEMANA SANTA	112
3.2.1 Motete <i>Crux fidelis e Felle potus</i>	114
3.2.1.1 Forma, textura, melodia e construção musical	115
3.2.1.2 Elementos expressivos e o elemento de redenção	122
3.2.1.3 Síntese da análise	126
3.2.2 Motete <i>Popule Meus</i>	127
3.2.2.1 Desenvolvimento e organização formal a partir de <i>schemata</i> : análise musical utilizando ferramentas de repetição e variação	127
3.2.2.2 Elementos expressivos	136
3.2.2.3 Síntese da análise	140
3.2.3 Motete <i>Improperium expectavi cor meum</i>	141
3.2.3.1 Aspectos gerais	142
3.2.3.2 Um modelo convencional de composição dos motetes	143
3.2.3.3 Análise estrutural e expressiva do motete <i>Improperium expectavi cor meum</i>	145
3.2.3.4 Síntese da análise	153
3.2.4 Motete <i>In monte Oliveti</i>	154
3.2.4.1 Hierarquia das cadências	157
3.2.4.2 Análise do motete <i>In Monte Oliveti</i>	160
3.2.4.3 Sínteses da análise	171
3.2.5 Motete <i>Domine Jesu</i>	172
3.2.5.1 Uma análise a partir do modelo convencional	173
3.2.5.2 Ausência de um claro “elemento de redenção”	180
3.2.5.3 Síntese da análise	181
3.2.6 Motete <i>Domine, Tu mihi lava pedes</i>	182
3.2.6.1 Aspectos formais gerais	183
3.2.6.2 Uso expressivo da harmonia	186
3.2.6.3 Hierarquia das cadências	187
3.2.6.4 Discurso musical e expressão	189
3.2.6.5 Elemento de redenção	195
3.2.6.6 Síntese da análise	197

3.2.7 Motete <i>Judas mercator pessimus</i>	197
3.2.7.1 Uso mais amplo e complexo dos campos simbólicos.....	200
3.2.7.2 Relação entre forma e expressão	202
3.2.7.3 A <i>inventio</i>	205
3.2.7.4 A <i>dispositio</i>	208
3.2.7.5 O elemento de redenção	216
3.2.7.6 Síntese da análise.....	219
3.2.8 Motete <i>Sepulto Domino</i>	220
3.2.8.1 Estrutura formal.....	222
3.2.8.2 Gestualidades expressivas	223
3.2.8.3 Síntese da análise.....	228
3.2.9 Motete Gradual para Domingo de Ramos	228
3.2.9.1 Estrutura formal e elementos expressivos	231
3.2.9.2 A relação entre música e texto.....	237
3.2.9.3 Síntese da análise.....	240
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	242
BIBLIOGRAFIA	247

INTRODUÇÃO

Quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da vossa igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música, mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares benefícios que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afectos da piedade. Quando, às vezes, a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso, com dor, que pequei. Nestes casos, por castigo, preferia não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro. Chorai comigo, chorai por mim, vós que praticais o bem no vosso interior, donde nascem as boas acções. Estas coisas, Senhor, não Vos podem impressionar, porque não as sentis. Porém, ó meu Senhor e meu Deus, olhai por mim, ouvi-me, vede-me, compadecei-vos de mim e curai-me. Sob o Vosso olhar transformei-me, para mim mesmo, num enigma que é a minha própria enfermidade¹.

O trecho acima extraído das *Confissões* de Santo Agostinho, escrito em 387 d.C. nos revela um verdadeiro tesouro ao relatar a visão dos padres nos primeiros séculos da igreja católica romana acerca de suas impressões sobre música, palavra e afeto. Desde tenra idade, a música praticada na Igreja primitiva se deparava com este problema antes mesmo da reforma empreendida pelo papa Gregório I (Magno) – conhecida por Reforma Gregoriana – e, também antes dos filósofos e pensadores da Igreja da alta Idade Média desenvolverem a ideia de que se poderia ouvir música tendo em vista apenas o viés estético. Embora Agostinho e os outros patriarcas do cristianismo tivessem apreço pela música, eles a concebiam sob a perspectiva dos ideais platônicos no qual as coisas belas existiam para nos lembrar da perfeição da beleza divina, contudo, as belezas que conduzissem a qualquer tipo de prazer egoísta ou desejo de posse deveriam ser rejeitadas (GROUT; PALISCA, 1997, p. 42).

Todavia, cerca de 1.200 anos mais tarde, sob uma perspectiva aristotélica, seria justamente o prazer estético pelo viés do afeto residente na palavra traduzido em música o fio condutor da composição musical tanto sacra quanto profana. Essa natureza da palavra enquanto som e afeto criou a natureza da própria música, no Ocidente. Rousseau, em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, atribui à música e à palavra uma origem comum nas canções cantadas pelas nações do sul entoadas por homens e mulheres nas fontes onde buscavam água para seus rebanhos e famílias (MIRKA, 2014, p. 26); e na Mitologia Grega, a lenda de Orfeu atribui ao semi deus o ato de unir a música à poesia com a lira dada por seu pai, Apolo, assim, dando origem à canção.

¹ Santo Agostinho, *Confissões*, x, cap. 33, trad. de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina, Livraria Apostolado da Imprensa, 6.ª ed., Porto, 1958, p. 278.

No canon da música ocidental, alguns gêneros contribuíram para a relação da música com a palavra, principalmente o motete e o madrigal, sendo o primeiro originado das práticas progressistas da Notre-Dame medieval ligado majoritariamente à música sacra polifônica; e o segundo como fruto do Humanismo Helenista ocorrido na Europa do século XVI ligado primordialmente à música secular dramática. Porém, se nos debruçarmos sobre os motetes escritos após o ano de 1.600 é provável que neles encontremos a presença de elementos expressivos típicos de um madrigal – resultado, dentre outros fatores, da convivência entre ambos os gêneros.

A música neste interim teria desenvolvido a habilidade de representar os afetos contidos nas palavras e, por conseguinte, passaria também a discursar junto à palavra, por tanto, passaria a própria música reter significado. Assim, a primeira pergunta que nos vem à mente é: qual seria o papel da significação musical no contexto da música vocal? Ou ainda, como a música cria significados e como estes se articulam com os significados do texto?

Na linha de pesquisa desenvolvida pelo Laboratório de Musicologia (LAMUS) concentrado na Escola de Artes e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP–EACH), sob coordenação do Prof. Dr. Diósnio Machado Neto, temos estudado a significação musical do ponto de vista da música enquanto um processo sociocomunicativo a partir de autores e teorias que despontaram no início da década de 1980. Dentre os autores se destacam no corpo deste trabalho Leonard Ratner, Wye Allanbrook, Kofe Agawu, Raymond Monelle, Stephen Rumph, Robert Hatten, Danuta Mirka, Mark Evan Bonds, Elaine Sismann, Robert Gjerdingen, além da produção de Machado Neto e outros pesquisadores do LAMUS, os quais citaremos no decorrer do desenvolvimento de nossas ideias.

Desde 2007 a atenção do LAMUS tem se voltado à música feita no período colonial brasileiro e, a partir de 2011, à produção musical de Pe. José Maurício Nunes Garcia² (1767–1830), que dispensa maiores comentários sobre a importância de sua obra para o patrimônio cultural brasileiro.

² Destaca-se na produção musicológica de Machado Neto *A arte do bem morrer: o discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia* (2017); *A commedia na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia* (2016) e *A manifestação do Iluminismo Católico em José Maurício Nunes Garcia: a Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810)* (2015). Recentemente Pedro Faidiga Passos, orientado por Machado Neto apresentou como dissertação de mestrado *Uma interpretação da significação musical no Kyrie da Missa de Santa Cecília do Pe. José Maurício Nunes Garcia* (2019). Durante a elaboração do presente trabalho dois artigos foram publicados em parceria entre orientador e orientando, sendo eles “*Judas mercator pessimus*” de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: o espaço da significação musical na expressão do motete (2018) e *Judas mercator pessimus de José Mauricio Nunes Garcia: a expressão da mariologia nos motetos de Semana Santa* (2018).

Além dos trabalhos realizados no LAMUS, atualmente se percebe maior procura por trabalhos acadêmicos e projetos de pesquisa sobre a produção musical de Pe. José Maurício. Podemos citar os trabalhos de Carlos Alberto Figueiredo (2005) referente às questões editoriais da obra sacra do compositor carioca; Mário Marques Trilha (2019) sobre sua música para teclado; Márcio Páscoa sobre os processos criativos em *Laudate Pueri Dominum* e *Laudate Dominum Omnes Gentes*; e Lutero Rodrigues (2019) sobre a individualidade das soluções prosódicas de Pe. José Maurício. Contudo, se carece ainda de pesquisas e trabalhos no campo da análise musical preocupados com os processos criativos vinculados ao projeto sociocomunicativo o qual Pe. José Maurício se encontrava inserido no Rio de Janeiro à época do Brasil colonial. A maior parte dos textos acadêmicos ou musicológicos produzidos no Brasil se encontram no âmbito da biografia e de questões sociais que envolvem a figura histórica de Pe. José Maurício.

Até o momento inicial de nossa pesquisa não havíamos encontrado trabalho algum dedicado aos estudos analíticos da música vocal *a cappella* de Pe. José Maurício³. Embora constitua menor parcela na produção do padre mestre, essas curtas peças vocais atraíram o nosso interesse por se tratar de um material musical conciso, porém, rico do ponto de vista expressivo. Assim sendo, o interesse mútuo em investigar a relação música–palavra, isto é, o espaço da significação musical no repertório vocal e, a produção *a cappella* de Pe. José Maurício ainda pouco explorada nos conduziu aos motetes de Semana Santa como objeto de estudo e análise. Trata-se de dez motetes de Semana Santa selecionados e editados por Cleofe Person de Mattos, lançados sob o título *José Maurício Nunes Garcia: Obras Corais a Cappella* (1976). Esses motetes, produzidos na última década do século XVIII, embora estivessem dentre suas primeiras produções significativas que se preservaram e que chegaram aos nossos dias, segundo Mattos (1997, p. 36) teriam sido um “ponto alto em sua bagagem de compositor⁴.”

As peças selecionadas e editadas por Mattos (1976) descendem de duas coleções: 1) Bradados de 6ª feira maior (1789)⁵ – *Popule Meus, Crux fideles–Felle potus* e *Sepulto Domino*;

³ Machado Neto (2011, p. 287) em sua tese de livre docência discorre uma breve, mas, pontual análise sobre o motete *In Monte Oliveti*; e Soares e Machado Neto (2014) empreenderam uma análise sobre as figuras retóricas presentes no motete *Domine Jesu*.

⁴ Esses motetes foram escritos em sua maior parte entre 1789 e 1798, período em que assume o sacerdócio e logo mais o mestrado na Sé. Mas, de acordo com o catálogo de Joaquim José Maciel, sabe-se que José Maurício colaborava desde 1783 com o até então mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro, o cônego Lopes Ferreira, tanto no preparo do repertório quanto no curso de música pelo mestre ministrado. Tal informação nos induz à ideia de que neste período José Maurício já participava da vida musical da Sé do Rio de Janeiro com músicas de sua autoria. Neste mesmo período o compositor carioca estava a se preparar para a vida religiosa estudando as disciplinas para o exame sacerdotal (MATTOS, 1997, p. 36).

⁵ Manuscrito na Escola de Música (U.F.R.J.) registro 0.4133 – V. 3089 (MATTOS, 1997, p. 9).

2) Semana Santa, Domingo de Ramos (1799)⁶: *In Monte Oliveti, Gradual e Improperium expectavi cor meum*; além de cópias avulsas: *Judas mercator pessimus* (1809)⁷, *Domine Tu mihi lava pedes* (1799)⁸ e *Domine Jesu* (?)⁹.

Adiantamos, antes de expor nossos objetivos, que não adentraremos a fundo em questões concernentes à biografia de Pe. José Maurício, mas, faz-se pertinente para o nosso trabalho localizarmos nas atividades exercidas pelo compositor carioca no período em que teria composto estes motetes, bem como sua prévia formação intelectual e humanística. Destacamos dois acontecimentos de vital importância para a manutenção de sua carreira musical: a ordenação ao sacerdócio em 17 de dezembro de 1792, aos 25 anos de idade; e, seis anos mais tarde, a posse no cargo de mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro em 02 de julho de 1798 em função da morte do cônego Lopes Ferreira, até então mestre de capela titular com quem José Maurício colaborara desde 1783.

A década de 1790 foi para Pe. José Maurício um período de grande produtividade no campo da criação musical¹⁰ e, ao mesmo tempo marcante na vida intelectual por conta de seu convívio com os membros da Sociedade Literária do Rio de Janeiro¹¹, especialmente com seu professor de Retórica, Manuel Inácio da Silva Alvarenga (1749–1814). Pouco se sabe sobre sua infância e formação de base, a não ser o que são linhas recorrentes das biografias sobre o músico: que tivera as primeiras lições de música com o mineiro Salvador José de Almeida e Faria (1732 – ?), conterrâneo de Vitória Maria, mãe de José Maurício, e amigo da família; que essa formação se deu nas aulas régias de primeiras letras e outros cursos de alto nível ministrados por professores credenciados, como o curso de Retórica de Silva Alvarenga; diga-se um modelo inovador de educação que se opunha à escolástica dos jesuítas. As aulas régias fora uma oportunidade de formação intelectual para José Maurício onde teve contato com latinistas e teólogos, a exemplo de Silva Alvarenga. Sabe-se, também, que o compositor carioca ainda quando criança participou do coro dos meninos do Seminário de São Joaquim onde se aprendia “solfa”, canto gregoriano e latim, provavelmente onde tenha adquirido familiaridade com a música litúrgica e os respectivos cerimoniais.

⁶ Manuscrito pertencente à Igreja de S. Pedro (IBIDEM).

⁷ Manuscrito na Escola de Música (U.F.R.J.) o.4200-v.3150 (MATTOS, 1976, p. 10). Nenhum outro manuscrito além do “Judas mercator” consigna data de composição. Com a devida ressalva, algumas podem, no entanto, deduzir-se de indicações indiretas (MATTOS, 1976, p. 11).

⁸ Lira São Joanense (S. João del Rei, Minas Gerais) (MATTOS, 1976, p. 10).

⁹ Escola de Música (U.F.R.J.) reg. O4144-v.3100 (C.T. 208) (IBIDEM)

¹⁰ [...] uma série de graduais, antífonas, *Vésperas das Dores* (com orquestra); *Vésperas de Nossa Senhora*, *Vésperas dos Apóstolos*, salmos avulsos, *Magnificat* (com acompanhamento de órgão); e obras para a Semana Santa (MATTOS, 1997, p. 45).

¹¹ A Sociedade Literária do Rio de Janeiro esteve ativa entre 1786 e 1790 como sociedade científica; e entre 1794 e 1797 como literária (MATTOS, 1997, p. 49).

A respeito da formação do jovem José Maurício, Mattos (1997) relata que,

A formação intelectual de José Maurício acompanhou, paralelamente, sua formação musical, com professores que mantinham inclusive aulas régias de história e geografia. Mais para o fim do século, a entrada em cena de dois professores – Agostinho Corrêa da Silva Goulão, professor de filosofia racional e moral, e padre Elias, mestre público de gramática latina – viriam trazer a José Maurício a oportunidade de complementar sua integral formação humanística. [...] No mesmo período aplicava-se José Maurício a estudos de retórica [...]. Estudo que se verifica de insuspeita significação na personalidade do músico, que voltará a estudá-la aos 35 anos, entre 1802 e 1804, já mestre-de-capela na Sé, com o mesmo professor: o mineiro Silva Alvarenga (MATTOS, 1997, p. 33–34).

Em linhas gerais, sempre seguindo os escritos de Cleofe Person de Mattos, o Pe. José Maurício após tomar posse como mestre de capela da Sé do Rio de Janeiro foi também designado como “orador sacro” junto aos demais ilustres oradores sacros do Rio de Janeiro. Aliás, o padre mestre foi primeiramente apontado e reconhecido pelo deão da Sé como “orador” no processo de gênero que fora instaurado na ocasião de sua entrada para a vida religiosa. E são as qualidades de músico e orador sacro vigentes em Pe. José Maurício o ponto focal de nossa observação sobre os motetes por ele compostos na última década do século XVIII. É na sua reconhecida capacidade comunicativa, tanto na oratória quanto na música que reside nosso interesse por sua música enquanto ferramenta sociocomunicativa. As duas qualidades, de músico e orador eloquente são destacadas por Januário da Cunha Barbosa no depoimento contido no Necrológio do Padre mestre:

Mas a sua glória, parecendo bem firmada nesta base [da música] que faz a admiração dos nacionais e dos estrangeiros, avulta muito mais por outros merecimentos que ele soubera adquirir, e que não he justo entregar ao silêncio dos mortos, mormente quando da sua recordação se pode reconhecer que o grande Musico, que ora parece deixar vago e por longos tempos, o lugar que tão dignamente ocupava entre os mais celebres, sabia juntar aos conhecimentos da sua Profissão favorita, outros não menos respeitáveis. [...] Estudou Rhetorica com igual aproveitamento, ouvindo as lições do Doutor Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, e deu provas depois de que estava senhor dos preceitos de eloquencia e de que sabia usar deles na exposição de argumentos de Theologia, a que também se applicou, *em muitos excelentes Sermoens que pregou*, depois de se ordenar Presbytero no anno de 1792 (BARBOSA *apud* MATTOS, 1997, p. 50–51).

Dito isso, de uma forma geral nosso objetivo é o estudo do repertório supracitado – os motetes de Semana Santa escritos para grupo vocal *a cappella* – para desvelar os possíveis significados musicais ora para nós ocultos, e suas relações com os significados emanados dos textos referentes à Paixão de Cristo.

Especificamente, trabalharemos observando alguns elementos que eram epistêmicos para o músico de sua época: 1. Estruturas oratórias como estruturas formais; 2. Questões dos projetos expressivos, considerando os afetos guias; 3. Uso de elementos retóricos como pictorialismo; figuras musicais de retórica; tópicas musicais; 3. Arcabouço teórico, como a presença de esquemas de contraponto.

Desta forma, nos propomos a investigar as estruturas discursivas dos motetes de Semana Santa no sentido de observar as estratégias utilizadas pelo compositor a fim de atingir determinados objetivos comunicacionais, principalmente na relação entre música e texto. O ponto de partida seria o próprio gênero do motete como um padrão de organização formal aprendido no uso da tradição litúrgica. Este, em tese, descende de uma tradição do *stile antico* que não previa a presença de significação semântica. Contudo, apesar da plasticidade conferida a essas peças pelo uso do estilo penitencial (*stile pieno*) – totalmente coerente com a ocasião litúrgica que narra a Paixão de Cristo –, localizamos no seu interior gestualidades que criam contrastes entre os elementos musicais e ao mesmo tempo cruzam referências culturais. Estamos a lidar, então, com elementos musicais expressivos que caracterizam o “estilo galante” vigente no período de criação desses motetes.

A análise musical neste trabalho se dá em ao menos duas dimensões preservando o texto como um eixo articulador: 1. *intrínseca*, a qual envolve questões pertinentes à própria linguagem musical, isto é, na organização interna dos próprios parâmetros musicais; e 2. *extrínseca*, que diz respeito às referências extra musicais, melhor dizendo, eventos que fazem alusão e incorporam elementos presentes na própria cultura. Se a retórica a nós se apresenta como profícua ferramenta para a análise do discurso musical no sentido de compreendermos a lógica dos acontecimentos no interior de sua própria linguagem, a Teoria Tópica se anexa ao trabalho investigativo por fornecer as condições de melhor compreender na música os cruzamentos de referências culturais como o *pastoral*, o militar ou as métricas de dança que contrastam com a predominante textura em *pieno*. Além da identificação de gestualidades tópicas características do estilo galante, recorreremos a uma terceira metodologia através da qual identificamos determinados modos de organização da harmonia que configuram sonoridades também típicas do estilo galante, as quais denominamos *schemata*.

Todos esses elementos citados, tanto na dimensão intrínseca quanto extrínseca da música apresentam uma natureza comum: são partes de uma estratégia retórica de persuasão, são categorias que, deduzimos, eram familiares e reconhecíveis pela audiência. Embora não haja a possibilidade de medir qual era o nível deste reconhecimento, sabemos que no antigo regime, o ambiente cortesão gozava de simbolismos que auxiliavam no reconhecimento do

status das pessoas, tanto quanto acionavam determinados tipos de reconhecimento. Por certo, há a presença desses símbolos na música de Pe. José Maurício inclusive em paridade com as produções dos grandes mestres europeus.

O primeiro passo em nossa análise é o mapeamento de contrastes estilísticos entre o *stile pieno* e a presença de figuras retóricas ou elementos expressivos do estilo galante, tanto gestualidades tópicas quanto *schemata*. A partir desta constatação nos surgem algumas perguntas:

- 1) Quais seriam as estratégias utilizadas pelo compositor no processo de comunicar algo à determinada audiência?
- 2) Como os elementos musicais postos no jogo persuasivo enquanto argumentos interagem entre si e configuram um discurso tanto nas camadas internas quanto nas camadas externas da música?
- 3) Como esse suposto discurso musical se relaciona ou se articula com os significados propostos pelas palavras do texto? Qual seria o papel da significação musical no âmbito da música vocal? Ela apenas confirma as expectativas do texto ou ela acrescenta algum tipo de informação?
- 4) É possível identificar nas relações discursivas entre música e texto algum tipo de mensagem que vai ao encontro de determinada construção ideológica ou aspectos locais?

A fim de buscar respostas às questões supracitadas, organizamos o presente trabalho como uma apresentação em três movimentos, ou melhor, três partes.

Na parte I apresentaremos de modo sucinto uma revisão das três teorias que embasam nosso processo de análise musical dos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício, sendo elas a Teoria Retórica, a Teoria Tópica e as *Schemata*.

Nossa fundamentação é o conhecimento disponível que temos da retórica da música galante, e que fazia parte da formação intelectual de Pe. José Maurício, inclusive a respeito de sua eloquência e domínio da oratória, almejamos compreender os meios e os recursos comunicacionais os quais o padre mestre “sabia juntar aos conhecimentos da sua profissão favorita”, a de músico.

Sabemos que a retórica constituía a base do discurso musical não apenas de Pe. José Maurício, mas, na prática de todo compositor orientado no universo da música europeia nos séculos XVI a XVIII e, que perduraria até o início do XIX. Sabemos, também, que os modelos

vigentes europeus chegaram ao padre mestre por circulação dos capitais culturais do sistema colonial luso-brasileiro, mais precisamente nas práticas de ensino e produção difundidas pelo Seminário da Patriarcal de Lisboa. É nesta senda que nos valeremos da estrutura e dos preceitos retóricos como ferramenta de análise nos motetes de Semana Santa.

Especificamente sobre a *Ars Rhetorica* como fundamentação acreditamos não ser mais necessárias grandes digressões sobre sua importância para a música galante. Acreditamos que já estamos em tempo que essa área do conhecimento já tem se perpetuado como uma vertente consolidada no ramo da musicologia e se coloca como um importante eixo teórico no corpo deste trabalho. No entanto, nos cabe assinalar que por Retórica Musical essencialmente as estratégias de persuasão com intuito de atingir ou alcançar o ouvinte, o que prevê o compartilhamento de determinado material simbólico reconhecível à audiência a qual o padre mestre se dirigia.

Desta forma, a Retórica atua para nós como uma plataforma que acomoda muitas teorias. Refletiremos brevemente sobre as relações entre música e retórica desde a Antiguidade Clássica e sua consolidação no advento do Humanismo Helenista europeu no século XVI, bem como o *status* de relativa independência que com ela, a música, alcançara no conceito de “oratória de sons” (*Klang-Rede*) conforme exposto por Marc Evan Bonds (1991). Através do estudo de Elaine Sismann (1982) acerca dos princípios e ferramentas compositivas descritas pelos teóricos do século XVIII, buscaremos apoio para uma análise musical mais adequada ao repertório vocal setecentista a partir dos problemas internos da própria música.

Para uma análise mais figurativa reportaremos à Teoria Tópica apresentada por Leonard Ratner (1991;1980), sob colaboração de Wye Allanbrook (2014;1983), quem nos mostram como determinadas gestualidades musicais no repertório setecentista, tanto vocal quanto instrumental, remetem a elementos presentes na própria cultura, no dia a dia do ouvinte do século XVIII. As tópicas, neste sentido, nos fornecem condições para uma análise expressiva da música bem como a possibilidade de investigar questões pré composicionais ainda no âmbito da invenção (*inventio*) do discurso de acordo com o pensamento retórico. Kofe Agawu (1991), por sua vez, leva a Teoria Tópica para o âmbito dos estudos da semiologia e, seguidamente Raymond Monelle (1992; 2000) amplia as possibilidades significativas das tópicas no âmbito dos estudos linguísticos e da semiótica sobre a qual as tópicas seriam signos no nível das relações com a tricotomia ícone, índice e símbolo. Por fim Robert Hatten (1994;2004) eleva as possibilidades significativas das “tópicas expressivas” desenvolvendo, dentre outros, os conceitos de “tropificação” e “gênero expressivo” que basicamente, resultam da fusão dos campos tópicos ou estruturas musicais contrastantes a fim de alcançar novos significados.

Na intermitência entre questões intrínsecas e extrínsecas da significação musical, nos voltaremos à teoria das *Schemata* musicais desenvolvida por Robert Gjerdingen (2007), cuja significação se dá no reconhecimento de padrões por meio de processos mentais ou categorias de pensamento... processo que difere das referências externas na significação tópica. Vasili Byros (2009) por outro lado nos apresenta a possibilidade de um complexo que une tanto estruturas gramaticais quanto semânticas resultando na significação tópica de determinado esquema, por exemplo, o *schema le-sol-fi-sol* que desempenha grande expressividade no repertório aqui analisado.

Na parte II, como um interlúdio, faremos uma breve reflexão sobre o motete, enquanto gênero que por excelência acolhe música e palavra. Observaremos pelo trabalho de Cristina Fernandes (2010) o papel que este gênero exercera nos serviços litúrgicos e cerimoniais religiosos nos domínios da Corte Portuguesa, e como viera a ecoar como um gênero vivo na produção de Pe. José Maurício no período colonial brasileiro. Também falaremos neste capítulo sobre os desdobramentos significativos do *stile antico* e *stile moderno* na história cultural europeia e, particularmente, na península ibérica como estes dois estilos estariam simbólica e esteticamente ligados às construções de espaços do poder régio e eclesiástico.

Na parte III, inicialmente refletiremos sobre determinadas questões ideológicas que podemos assumir como presentes nas estruturas discursivas dos motetes de Semana Santa na consignação entre os possíveis significados musicais e os textos da Paixão. Seriam eles 1. a questão da cruz como símbolo de sacrifício e redenção, e 2. a questão do marianismo como pensamento vigente no imaginário católico, sobretudo no Brasil colonial. A hipótese de que esses motetes manifestem uma mensagem que reforça aspectos da redenção em Cristo vão ao encontro do Marianismo, isto é, a ideia de que por intermédio da Virgem Maria, todo pecador pode ser salvo. O Marianismo como uma hipótese de base discursiva de José Maurício é ventilada em diversos trabalhos de Machado Neto, e de algum modo, almejamos neste trabalho contribuir com esta investigação.

Por fim, a análise por nós empreendida sobre cada um dos motetes obedecerá, na medida do possível, um roteiro que toma como ponto de partida o texto em sua contextualização na função litúrgica, seguida da análise das questões formais da estrutura musical, posteriormente, a análise dos elementos expressivos e seus possíveis significados no complexo da estrutura discursiva como um todo.

1 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 RETÓRICA E MÚSICA NA PERSPECTIVA DO HUMANISMO

Este trabalho se localiza na grande área dos estudos de significação musical e se estabelece no campo da análise musical. Nesta linha, a Retórica tem se perpetuado como uma vertente consolidada no ramo da musicologia e se coloca como um importante eixo teórico no corpo deste trabalho. É para nós ponto de partida por constituir parte da formação humanística de Pe. José Maurício, historicamente marcada pelos estudos com Silva Alvarenga e a convivência com o círculo literário do Rio de Janeiro no final do século XVIII.

Música e retórica se relacionam desde a antiguidade e esta relação carrega todo o escopo da Literatura Clássica grega e romana, principalmente nos escritos de Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Para efeito de maior aproximação temporal e delimitação deste vastíssimo campo de estudo, cabe-nos salientar que a nascente união entre música e retórica ocorrida no século XVI foi impulsionada pelo redescobrimto do *Institutione Oratoria* de Quintiliano em 1416, que forneceu uma das fontes primárias para tal união (SOARES, 2017, p. 91). Outrora, dentro da tradição pitagórica e da Escolástica Aristotélica, a música esteve por muito tempo locada no campo de estudo das disciplinas do *Quadrivium* associada à aritmética, às proporções geométricas e significado cosmológico. Contudo, uma mudança de paradigma ocorre com o advento do humanismo¹² no qual a música passa a ser também estudada no campo das disciplinas linguísticas do *Trivium*¹³. Assim, a música que antes articulava um tipo de raciocínio de ordem lógica passaria a considerar a palavra um desdobramento da ordem musical, agora,

¹² Machado Neto (2008) em sua tese de doutorado comenta que o período que vai de 1503 a 1549 – do Papa Julio II a Paulo III – é citado por diversos autores como “o momento de maior esplendor dentro das artes dentro do Vaticano, tornando-o um verdadeiro monumento, no sentido artístico, da Fé.” Que pesem as denúncias de corrupção de toda ordem, e que, trouxeram por consequência radicalismos como o Flagelo de Florença, posteriormente rupturas como a Reforma Luterana e a criação da Companhia de Jesus (que hibridamente era religiosa e secular), o “caráter mundano” deste período do Vaticano se apresenta como um “sintoma do humanismo helenista” que influenciou a elite intelectual da península itálica de onde viera a maior parte dos papas entre os anos de 1455 e 1605. O autor sintetiza esta ideia dizendo que “a crença humanista desse período do Vaticano justificava o abaixamento da religião à sensualidade humana. O que muitos acusavam como corrupção poderia ser visto como um dos poucos momentos onde a religião católica celebrou o homem, exercendo ela mesma as virtudes e defeitos do século” (MACHADO NETO, 2008, p.42).

¹³ A busca pela expressão do afeto nas artes desencadeada pelo humanismo italiano desembocou na significação semântica. Especificamente na música, tal movimento se refletiu não apenas nos domínios das academias seculares, mas, da música sagrada ora feita no Vaticano que agora se deixaria influenciar pelo madrigalismo italiano. O autor afirma: “A discussão de como humanizar as artes, dotando-as com as paixões da alma – o afeto – infundiu nos espíritos cultos a preocupação com a significação semântica. Na música, o *Quattrocento* inaugurou essa preocupação dos teóricos, e, como consequência, no século seguinte, não só as academias helenistas que surgiam nas cidades da Península Itálica e em Paris, mas também no domínio do Vaticano, músicos e literatos, tratavam de superar uma época onde se tirava o corpo da música” (IBIDEM).

tendo em vista “a preponderância da métrica e da entoação discursiva” (MACHADO NETO, 2008, p. 88).

Nesta direção, o madrigal italiano configurava um produto musical notável do pensamento humanista emergente que colocou pela primeira vez na história a Itália como o centro musical da Europa¹⁴. De modo muito sucinto, desde as primeiras experiências da *musica reservata*¹⁵, passando pelo processo de afirmação dos estilos nacionais a exemplo da *frotolla*, da *lauda* e da *chanson* francesa, a relação entre música e palavra alcançara alto nível de sofisticação no gênero do madrigal. Seus textos eram mais elevados – por exemplo, em relação à *frotolla* – cujos poemas eram de autoria de grandes poetas como Petrarca, Bembo, Sannazaro, Ariosto, Tasso e Guarini. A música, por sua vez, procurava “igualar a seriedade, nobreza e o engenho do poema e transmitir ao ouvinte as ideias e as paixões do texto” (GROUT; PALISCA, 1997).

Uma possível observação mais pontual sobre a ideia de uma Retórica Musical que se projetou na construção do cânone historiográfico se dá na publicação do quinto livro de madrigal (1605) de Claudio Monteverdi (1567–1640). *Il Quinto Libro di Madrigali* representa um marco expressivo na relação música–palavra não somente pelas obras que o compõe, mas,

¹⁴ “Cantava-se madrigais em todo tipo de reuniões sociais palacianas; na Itália eram cantados principalmente nas reuniões das academias (formais e informais), que eram sociedades organizadas nos séculos XV e XVI em muitas cidades para o estudo e discussão de questões literárias, científicas e artísticas. Nestes círculos os intérpretes eram quase sempre amadores, mas, a partir de 1570 os príncipes e outros mecenas começaram a contratar grupos profissionais de virtuosos para seu entretenimento e dos seus convidados” (GROUT; PALISCA, 1997, p. 235). Neste mesmo período, Bardi passara a acolher em seu palácio em Florença um grupo de intelectuais liderados pelo compositor e cantor Giulio Caccini (1551–1618), mais tarde por ele nomeado como *Camerata* de Bardi. As frequentes discussões sobre as cartas de Girolamo Mei a respeito de suas investigações sobre a música grega somada à publicação de Vincenzo Galilei do “*Dialogo della musica antica e della moderna*” em 1581 acalorou as discussões da *camerata* em torno da preferência pela melodia e a performance da voz solo em detrimento do contraponto no conjunto vocal. As experimentações deste grupo de intelectuais, posteriormente conhecido por *Camerata Fiorentina* contribuiu para o desenvolvimento do estilo recitativo tornando possível o teatro musical que teve como uma de suas primeiras experiências significativas a peça *Euridice* de Peri, em 1600. “Embora ele e os companheiros soubessem que não tinham ressuscitado a música grega, conseguiram conceber e criar uma canção falada análoga à que julgavam ter sido utilizada no teatro antigo e que era compatível com a prática moderna” (GROUT; PALISCA, 1997, p. 323–24). O *Orfeo* de Claudio Monteverdi (1567–1640), apresentado em Mântua, em 1607, por sua amplitude formal com variedade de recursos expressivos (árias solas, duetos, conjuntos de madrigais, *ritornellos*, coros e dança), e “uma rica paleta de recursos vocais e instrumentais” é tido por muitos autores como marco inaugural da música dramática (IBIDEM).

¹⁵ Uma das referências históricas sobre este termo são os comentários de Samuel Quicquelberg publicados em 1565 sobre os Salmos Penitenciais de Orlando di Lasso. *Musica reservata* era o termo utilizado em meados do século XVI para designar o que seria um novo estilo dos compositores que se empenhavam em servir de modo eficaz os pormenores das palavras do texto utilizando recursos até então inéditos como cromatismo, variedade modal, ornamentos e contrastes rítmicos (GROUT; PALISCA, 1997, p. 209–10). Machado Neto (2008) aponta o Papa Leão X (Giovanni Lorenzo de Medici, 1475–1521), cujo pai, Lorenzo II *Magnífico*, mecena de Leonardo da Vinci dentre tantos outros, “impulsionou determinado o movimento da *musica reservata*”, a qual, sustenta o autor, é um princípio fundamental do madrigalismo (MACHADO NETO, 2008, p. 42).

também por apresentar no seu prefácio o termo *seconda pratica*¹⁶. Como falaremos mais detalhadamente na parte II deste trabalho ao refletirmos sobre os *stile antico* e *stile moderno*, Monteverdi ali esclarece que a *seconda pratica* se difere principalmente no uso das consonâncias e dissonâncias em relação à prática ensinada por Zarlino, denominada pelo próprio Monteverdi como *prima pratica*. Na *seconda pratica* a música tornar-se-ia serva das palavras de modo que seu compromisso não seria primordialmente com as regras escritas do contraponto, mas, com a representação dos afetos¹⁷ e sentimentos contidos nas palavras do texto.

Ao nos ocuparmos neste trabalho das relações entre música e palavra, não podemos nos isentar ao fato de que certas demarcações históricas que apontam para uma maior atenção à música no campo da linguagem ocorrida entre os séculos XVI e XVII não correspondem à eventos binários marcados por um antes e um depois. Machado Neto (2011, p. 271) explica de modo sucinto o complexo deste processo. Para o autor, mesmo o cantochão, um exemplo extremo de expressão musical idealizada como sendo desprovida de afeições humanas e

¹⁶ Em resposta à críticas feitas por Artusi em “*L’Artusi, overo Delle imperfettione dela moderna musica*” (1600) com relação às licenças melódicas praticadas por Monteverdi, o compositor escreveu uma carta no prefácio de seu quinto livro de madrigal, publicado somente em 1605, onde prometeu defender suas ideias em torno da *seconda pratica* baseadas na razão e nos sentimentos em um ensaio intitulado “*Seconda pratica, overo Perfettione dela musica moderna,*” título que faz uma paródia à publicação de Artusi. Giulio Cesare, irmão de Monteverdi atribui o termo ao compositor na publicação “*Dichiaratione in Scherzi Musicali*” (1607) onde ao explicar o breve prefácio de Monteverdi faz uma verdadeira declaração a cerca do novo estilo. Para aqui falarmos de modo conciso, Giulio Cesare interpretou que na prática de Monteverdi, “o contraponto e o ritmo deveriam estar subordinados ao texto. Assim, se o texto exige certas cruezas de harmonia e melodia ou irregularidades de ritmo, esses afastamentos dos usos corretos da primeira prática são justificados por uma questão de expressar o significado e o ritmo do texto.” [...] *Counterpoint and rhythm should be subordinated to the text. Thus, if the text demands certain crudities of harmony and melody or irregularities of rhythm, these departures from the correct usages of the first practice are justified for the sake of expressing the meaning and rhythm of the text* (GROVE, 2001) Tradução própria.

Disponível em:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022350#omo-9781561592630-e-0000022350>

¹⁷A relação entre música e afeto configurava um preceito inerente à prática dos compositores setecentistas, porém, carente de fundamentação teórica amplamente difundida. No século XVIII a perspectiva desta relação é condensada por Mattheson em *Der volkommene Capellmeister* (1739) onde apresenta o que posteriormente se denominou a doutrina dos afetos (*Affektenlehre*). Mattheson desenvolveu seu trabalho a partir dos escritos seminais de Kircher em *Musurgia Universalis* (1650), onde o teórico inicia um processo de taxonomização dos afetos os classificando como principais (*Haupt-Affekte*) e subsidiários (*Nebenaffekte*). Kircher sugere que os vários afetos podem ser categorizados em três grupos, *laetitia, remissionis* e *misericaordiae* (alegria, piedade/subjugo e tristeza) dos quais todos os outros afetos se originam: *Amor, Luctus Seu Planctus* (luto ou lamentação), *Laetitia et Exultatio* (alegria e exultação), *Furor et Indignatio* (furor e indignação), *Commiseratio et Lacryma* (comiseração e choro), *Timor et Afflicio* (temor e aflição), *Praesumptio et Audacia* (presunção e audácia) e *Admiratio* (admiração) (BARTEL, 1997, p. 48 e 109) [Tradução própria]. Para Mattheson havia semelhança entre movimento da música (*Bewegung*) e a emoção ou movimento da alma (*Gemüthsbeuwegung*) e, neste sentido, todos os parâmetros musicais – em especial o ritmo – possuíam qualidades afetivas – conceito posteriormente ampliado e aperfeiçoado por Sulzer Kinberger. Outros círculos de autores setecentistas também discutiram a relação entre música e afeto como Scheibe além dos franceses Jean-Baptiste DuBos e Charles Batteux e o círculo de Jean-Jacques Rousseau.

dramaticidade em prol da gravidade, também tinha na sua prática atitudes que indicavam em alguma instância preocupação com a expressão musical das palavras, como o uso de figuras e tropos. A mudança paradigmática se daria gradativamente na intensificação da aproximação entre a música e a retórica pelos florentinos no século XV, que se espalhara pelas academias italianas no século seguinte e, conseqüentemente, atingira o Vaticano e demais centros culturais da Europa no mesmo século. Nas palavras do autor,

Deve-se ressaltar, como hiato explicativo, que não era novo o envolvimento da composição musical com os problemas que, aparentemente, seriam da literatura. Toda a cultura de origem greco-romana trazia essa marca. Sabe-se, hoje, que até mesmo o cantochão, sempre imaginado como uma música “sem corpo”, utilizava figuras e tropos que “auxiliavam” na dramatização do texto litúrgico. Enfim, no decorrer da cultura musical ocidental, a música regeu-se pelos princípios discursivos correlatos à literatura: gramática, retórica e dialética. O *Quattrocento* florentino intensificou a preocupação com a expressão musical na sua relação com a retórica e, como consequência, no século seguinte, não só as academias helenistas que surgiam nas cidades-estados da Península Itálica, mas também no domínio do Vaticano e em Paris, músicos e literatos tratavam de superar dogmas herdados das convicções patrísticas, em que o corpo não deveria prevalecer na expressão artística e filosófica. Em pouco tempo, dicionários de *topois* (afetos) e preceitos retóricos traduziam-se como o fundamento da composição musical, assim como a harmonia e o contraponto (MACHADO NETO, 2011, p. 271).

A título de contextualização, queremos apenas localizar a retórica musical ao que ocorrera em termos mais gerais no âmbito de sua prática e teorização, respectivamente entre músicos e teóricos italianos e germânicos e que posteriormente irradiou-se por toda a Europa ao longo do século XVII. Bartel (1997, p. 19), por exemplo, defende que na Itália do século XVI, em consequência da ênfase deslocada do *Quadrivium* matemático para o *Trivium* linguístico passou-se a perceber a composição musical mais do ponto de vista estético do que da tradição medieval especulativa veiculada na obra de Boécio. Esta ruptura paradigmática teria ali causado uma divisão entre *musica theoretica (naturalis, speculativa)* e *musica practica (artificialis)* e, no caso da segunda, chama-nos a atenção o fenômeno sociocomunicativo que caracterizou a música italiana advinda do humanismo. Esta trazia como princípio o objetivo de expressar e mover os afetos da audiência por meio de um “efeito direto afetivo e estético” de modo que o texto passaria a ser um elemento central para a composição, mas, como um meio de se chegar à expressão musical. Compositores italianos, segundo o autor, buscavam falar diretamente aos sentidos e não se mostravam interessados em definir ou nomear seus dispositivos musicais. Para Bartel (1997, p. 60) é possível que este aparente desinteresse taxonômico tenha se dado em função do porta voz da *Camerata Fiorentina*, Vincenzo Galilei quem recomendou aos compositores observar o comportamento humano para que adquirissem

empiricamente métodos de imitação das afeições humanas, rejeitando assim, a retórica escolástica aristotélica. “Os dispositivos de expressão musical que caracterizavam o *nuove musiche* italiana eram desenvolvidas com um princípio estético ao invés de um princípio exegetico em mente”¹⁸ (BARTEL, 1997, p. 59).

Ainda segundo Bartel, no círculo germânico luterano a categoria conhecida como *musica poetica*¹⁹ caracterizava-se principalmente por promover uma síntese entre *musica speculativa* e *musica practica*, por sua interpretação ético-teológica do conceito de afeto e pela dimensão pedagógica que trazia no seu *corpus* teórico. Para os luteranos, música e texto tinham a função de ensinar e ambas estavam a serviço do Evangelho de Cristo, então, neste sentido, diferentemente da concepção italiana da *nuove musiche*, o texto era objeto de composição e não tão somente de expressão. A música em especial carregava uma função didática de ser associada ao texto, dada a ênfase que se tinha na palavra enquanto significado de “revelação, educação e proselitismo” ...influência humanista sobre o pensamento Protestante. O significado do texto seria revelado na música e através da música (BARTEL, 1997, p. 19).

Esta abordagem de cunho mais pedagógico que caracterizava a *musica poetica* pode ser percebida na adaptação luterana dos princípios e procedimentos da retórica a qual incluía “um desenvolvimento sistemático do conceito de figuras retórico-musicais”²⁰ (BARTEL, 1997, p. 58) mais tarde aperfeiçoado por Joachim Burmeister (1564–1629). Durante os séculos XVI e XVII diversos teóricos germânicos²¹ escreveram sobre música enquanto expressão afetiva da palavra emprestando da retórica termos e nomes de figuras análogos aos efeitos que estas causariam na audiência. Essas figuras também constituiriam um compêndio que, embora não apresentassem uniformidade nas diversas definições dos teóricos, contribuíram para o debate no plano conceitual e o desenvolvimento de uma pedagogia da composição que privilegiou a relação entre música e texto ao longo dos séculos XVII e XVIII. A Teoria Retórica cujo discurso era dirigido ao afeto foi modelo para a composição até cerca da metade do século XVIII quando teóricos como Johannes Mattheson (1681-1764), Johann Adolf Scheibe (1708–1776) e Johann

¹⁸ The expressive musical devices which characterize the Italian *nuove musiche* were develop with na aesthetic rather than exegetic principle in mind (BARTEL, 1997, p. 59).

¹⁹ O termo *musica poetica* foi introduzido por Nicolaus Listenius como um gênero de composição em *Rudimenta musicae planae* (Wittenberg, 1533), mas, foi utilizado como título pela primeira vez no tratado de Gallus Dessler (1533-1589), o *Praecepta Musicae Poeticae* (Magdeburg, 1563) no qual o termo é apresentado como gênero e disciplina. Contudo, é no tratado de Joachim Burmeister (1564-1629), o *Hypomnematum Musicae Poeticae* (Rostock, 1599) que é proposto um uso sistemático da retórica, terminologias e o conceito de figuras musicais.

²⁰ “...a systematic development of concept of musical-rhetorical figures (BARTEL, 1997, p. 58).

²¹ Johannes Nucius, Joachim Thuringius, Athanasius Kicher, Elias Walther, Chistoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Tomás Baltazar Janovka, Mauritius Johann Vogt, Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson, Meinrad Spiess, Johann Adolf Scheibe e Johann Nikolaus Forkel.

Nikolaus Forkel (1749–1818) escreveram recomendações a respeito de uma estrutura de aproximação com a composição musical, a qual falaremos mais detalhadamente nos sub itens seguintes.

Em suma, a partir do século XVI, a ideia de uma *musica poetica* avança principalmente dos domínios luteranos do norte da Alemanha para as regiões mais centrais da Europa como uma possibilidade de representação dos afetos e, em um período menor do que cem anos alcançara a ideia de forma musical. Não é nossa intenção discutir este processo epistemológico, tão pouco discorrer sobre as diversas ramificações que a retórica assume nos principais centros musicais e intelectuais na Europa setecentista. Interessa-nos neste processo compreender o conceito básico de que uma determinada gestualidade musical passa a representar um determinado conceito e tal representação passa a ser reconhecida, aceita e utilizada pela maior parte dos músicos das cortes europeias, processo já percebido no século XVI por autores como Nikolays Listenius (1510 – ?), Gallus Dressler (1553 – 1580/89) e Burmeister. Nosso propósito é ambientar em poucas palavras a dimensão em que este processo ocorrera na Europa do século XVII e alcançara o século XVIII. Neste último, os campos expressivos já se encontravam amplamente categorizados e provavelmente eram compartilhados entre os músicos e sua audiência cujo capital simbólico posto em jogo, principalmente no ambiente cortesão seria facilmente recognoscível. Neste ponto do processo de consolidação dos campos expressivos, destaca-se a produção operística da escola napolitana e, paradigmática se torna a obra de Giovanni Battista Pergolesi (1710–1736), em especial a ópera *La serva padrona* cujos contrastes²² são postos como principal componente do jogo expressivo.

Entretanto, a retórica na abordagem da matéria musical pelos teóricos germânicos do século XVIII e início do XIX como Johann Philipp Kinberger (1721-1783), Joseph Riepel (1709-1782) e Heinrich Christoph Koch (1749-1816) se difere da retórica produzida nos séculos XVI e XVII – tanto o *corpus* prático da *nuove musiche* italiana quanto o teórico desenvolvido pelo círculo germânico luterano da *musica poetica*. Estes teóricos setecentistas concebiam a retórica como a emulação de um discurso baseado nos princípios da oratória a partir de uma gramática propriamente musical, e, não essencialmente a partir do uso de figuras musicais. Nos domínios da *musica poetica* já se encontram as raízes dessa dicotomia a partir do conceito do uso de figuras *vs.* o conceito de estruturação do discurso musical. A primeira, como vimos, tem

²² Veremos no decorrer deste trabalho que o contraste será um elemento fundamental na elaboração do estilo galante e das teorias a posteriori que serão desenvolvidas para tratar desta música. Especialmente nos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício os contrastes são a base de sua expressão musical.

origem nos escritos de Burmeister²³ e Johannes Nucius²⁴ (1556-1620) e a segunda nos escritos²⁵ de Dressler e Johannes Lippius (1585-1612), e, encontra no trabalho de Mattheson sua abordagem mais amplamente difundida a qual discutiremos mais adiante.

Buelow (2001) esclarece que, na teoria proposta pelo círculo germânico, não há um sistema unificado que garanta uma clara taxonomização dessas figuras ou uma teoria musical para a música do século XVII e meados do XVIII. Isso porque, há múltiplas divergências entre as definições apresentadas pelos próprios teóricos. Mesmo as prescrições mais amplas de Mattheson acerca da estruturação do discurso retórico musical não eram rigorosamente aplicadas, mas, serviam de suporte na esfera pedagógica de um processo já assimilado pelos compositores. Tão pouco os procedimentos retóricos se limitavam à teoria alemã a exemplo de Marin Mersenne (1588-1648) e Athanasius Kircher (1601-1680), este último, embora de origem alemã, viveu a maior parte de sua vida e publicou seus escritos em Roma.

Embora nem Mattheson nem qualquer outro teórico barroco aplicasse rigidamente essas prescrições retóricas a todas as composições musicais, é claro que esses conceitos não apenas ajudavam os compositores em graus variados, mas eram evidentes para eles como técnicas de rotina no processo de composição. A estrutura retórica também não estava limitada à teoria musical alemã. Mersenne, por exemplo, em sua *Harmonie universelle* (1636-7), enfatizou que os músicos eram oradores que devem compor melodias como se fossem orações, incluindo todas as seções, divisões e períodos apropriados para uma oração. Kircher, escrevendo em Roma, deu o título ‘*Musurgia retórica*’ a uma seção de sua enciclopédia altamente influente da teoria e prática da música, *Musurgia universalis* (1650); nele, também enfatizou a analogia entre retórica e música nas divisões comuns do processo criativo em *inventio*, *dispositio* e *elocutio* (BUELOW, 2001, p. 262).

While neither Mattheson nor any other Baroque theorist would have applied these rhetorical prescriptions rigidly to every musical composition, it is clear that such concepts not only aided composers to a varying degree but were self-evident to them as routine techniques in the compositional process. Nor was rhetorical structure limited to German music theory. Mersenne, for example, in his Harmonie universelle (1636–7) emphasized that musicians were orators who must compose melodies as if they were orations, including all of the sections, divisions and periods appropriate to an oration. Kircher, writing in Rome, gave the title ‘Musurgia rhetorica’ to one section of his highly influential encyclopedia of the theory and practice of music, Musurgia universalis (1650); in it he also emphasized the analogy between rhetoric and music in the common divisions of the creative process into inventio, dispositio and elocutio.

²³*Hypomnematum musicae poeticae* (1599); *Musica autoschédiastikè* (1601) e *Musica Poetica* (1606) (BARTEL, 1997, p. 20).

²⁴*Musices Poeticae* (1613) (IBIDEM).

²⁵ Dressler em *Praecepta Musicae Poeticae* (1563) propõe as divisões de um discurso em três partes *Exordium* (introdução), *Medium* (meio) e *Finis* (final); e Lippius em *Synopsis Musicae* (1612) sugere que a doutrina retórica sirva de base não só para a adequação da música à palavra, mas, também para a forma ou estrutura de uma composição (SOARES, 2017, p 94-98).

A discussão em torno de figuras retórico-musicais se alargará mais adiante ao refletirmos a respeito dos processos pré-composicionais do estilo galante, quando também abordaremos em nível de contextualização a cerca da Teoria Tópica como uma ramificação da discussão sobre Retórica Musical. Por ora, voltemos nossa atenção à abordagem dos autores setecentistas supracitados – Kinberger, Riepel e Koch – em torno de uma organização da matéria musical a qual se distancia do uso de figuras retórico-musical e se mostra mais preocupada com a estruturação do discurso musical em si. Para tal, recorreremos à teoria retórica segundo a abordagem de Mark Evan Bonds, quem em seu livro *Wordless Rhetorica* (1991) revisita os escritos de Mattheson e Koch dentre outros teóricos germânicos do século XVIII. Sua perspectiva parte de estruturas composicionais que apontam para o desenvolvimento de uma gramática propriamente musical e uma retórica a partir de problemas também tipicamente musicais. A partir do princípio fundamental de compreensão da música como uma oratória de sons (*Klange-Rede*), o autor volta sua atenção à questão da forma musical.

Para Bonds, a forma se manifesta como uma expressão interna da própria retórica oriunda do desenvolvimento de argumentos musicais em detrimento da aplicação de estruturas formais externas e pré-estabelecidas. Também Elaine Sisman (1982), a partir dos escritos de Kinberger, Riepel e Koch, nos fornece ferramentas para a análise musical da melodia – elemento central para a música do século XVIII – sendo elas, na realidade, ferramentas compositivas como repetição, variação e expansão enquanto elementos estruturantes do discurso musical.

1.1.1 A composição musical como uma oratória de sons (*Klang-Rede*)

Tanto na abordagem de Bonds (1991) como na de Sisman (1982), a música que se tem em mente é a música instrumental do século XVIII. No caso de Bonds, há certa intenção de demonstrar já a partir de meados de 1760 uma possível autonomia do discurso musical em relação ao texto constatada numa relativa independência da emergente música instrumental. Para o autor, a música da segunda metade do século XVIII já demonstra se desvincular da dominante estética dos sentimentos, da incessante *mimese* dos afetos, e passaria a imitar as gestualidades e estruturas de um discurso falado a partir das bases da oratória. Ao citar Mattheson, Quantz e outros autores setecentistas, Bonds atenta para a estrutura da composição e enfatiza a concepção de uma obra musical como uma oratória em sons (*Klang-Rede*):

Mattheson, em seu *Der vollkommene Capellmeister* de 1739, chama uma obra musical de “*Klang-Rede*”, uma oração em sons. Quantz, escrevendo em 1752, declara que a música ‘nada mais é do que uma linguagem artificial pela qual alguém torna seus pensamentos musicais conhecidos pelo ouvinte’. Scheibe, Riepel, Blainville, Vogler e vários outros escritores repetiram esta metáfora ao longo do resto do século (BONDS, 1991, p. 63-64).

Mattheson, in his Der vollkommene Capellmeister of 1739, calls a work of music a “Klang-Rede,” an oration in sounds. Quantz, writing in 1752, declares music to be “nothing other than an artificial language by which one makes one’s musical thoughts known to the listener.” Scheibe, Riepel, Blainville, Vogler, and numerous other writers would repeat this metaphor throughout the remainder of the century.

Neste sentido, o autor afirma que a música passaria a operar através de uma gramática própria onde os elementos musicais configuram processos de construção discursiva a partir de uma lógica interna.

O posicionamento de Bonds (1991) acerca da retórica praticada na música do século XVIII sob a perspectiva de uma arte estética encontra oposição na defesa da primazia da música vocal por Allanbrook (2014) quem defende esta prática como uma arte de tradição mimética. A autora, cuja leitura de Mattheson se difere daquela apresentada por Bonds, sustenta que toda a música do classicismo tinha como referencial a música vocal: “todo tocar é apenas uma imitação e acompanhamento do canto”²⁶ (MATTHESON, 1739 *apud* ALLANBROOK, 2014, p. 46). Para Allanbrook a “*música vocalo-instrumentalis*” favorecia a voz e a palavra e, por isso, a defesa da primazia da música instrumental no século XVIII se revela um tanto ansiosa. A autora enfatiza a concepção musical deste período como uma tradição de imitação do canto ao afirmar que

O *status* humilde da sinfonia reflete o poder duradouro da vocalidade nas décadas finais do século XVIII. Os compositores do final do século XVIII veneraram a voz com uma certeza totalmente apaixonada igual ao ardor dos compositores românticos por “música pura” e consistentemente deram primazia à música “completada” por um texto (IBIDEM).

The humble status of the symphony reflects the enduring power of vocality in the waning decades of the eighteenth century. Late eighteenth-century writers venerated the voice with a passionate certainty fully equal to the romantic writers’ ardor for “pure music,” and consistently gave primacy to music “completed” by a text.

Estamos a mencionar aqui distintos posicionamentos em relação à autonomia da música instrumental do século XVIII: o paradigma da arte estética apresentado por Bonds, que em

²⁶ All playing is only an imitation and accompaniment of singing (MATTHESON, 1739 *apud* ALLANBROOK, 2014, p. 46).

determinados aspectos se opõe à tradição da arte mimética defendida por Allanbrook. Entretanto, ambos os posicionamentos encontram lugar nos estudos teóricos de significação e, intencionamos neste trabalho considerar uma conciliação entre ambas as visões apresentadas. Os próprios autores explicam que apesar de suas visões pontuais dentro de determinado paradigma ou tradição, ambas as práticas provavelmente ocorreram simultaneamente e que nenhum quadro de mudanças ocorre de maneira linear ou uniforme. Allanbrook admite a convivência da tradição mimética com a emergente independência da música instrumental ao invés da supressão de um sobre outro ao afirmar que “um novo paradigma não oblitera seus predecessores de uma só vez. [...] No mínimo, haverá períodos em que velhas e novas atitudes compartilham o mesmo espaço”²⁷ (ALLANBROOK, 2014, p. 43). Também Bonds reconhece o uso de figuras retóricas e campos tópicos (conceito que abordaremos mais detalhadamente no item 1.2) na música instrumental do século XVIII, contudo, apenas como elemento superficial no âmbito de uma estrutura discursiva mais ampla e complexa.

E embora não haja dúvida de que o uso de figuras e ‘tópicos’ sobreviveu até a era clássica, é claro que essa prática, por mais importante que seja, constitui apenas uma faceta da ideia mais ampla da música como uma arte retórica (BONDS, 1991, p. 08).

And while there can be no question that the use of figures and "topics" survived well into the Classical era, it is clear that this practice, important as it may be, constitutes only one facet of the broader idea of music as a rhetorical art.

Ao assumirmos determinados aspectos abordados por Bonds (1991), ou, ao fazermos uso das ferramentas analíticas apresentadas por Sisman (1982), não aderimos necessariamente a visão de uma música instrumental emancipada da música vocal e da palavra. Ao contrário, buscamos melhor compreender as estruturas sedimentadas no interior da composição musical em simbiose com os significados emanados do texto, isto é, a organicidade entre ambos os elementos na composição vocal. Uma vez que o processo criativo da música na segunda metade do século XVIII caminha na direção de uma formulação discursiva utilizando uma gramática própria, a gerar sentidos intrínsecos a partir de seus próprios elementos, vislumbramos a possibilidade de uma música que se integra de modo ainda mais eloquente ao texto. A presença do texto, no contexto da música semântica historicamente tendeu a condicionar a música não em outra direção, se não a de (re)significar o próprio texto... processo que veremos mais detalhadamente ao discutir o gênero motete no capítulo 2.

²⁷ A new paradigm does not obliterate its predecessors in one fell swoop. [...] At the very least there will be periods in which old and new attitudes share the same space (ALLANBROOK, 2014, p. 43).

1.1.2 A forma musical na perspectiva da retórica

A Teoria Retórica exposta por Bonds (1991) consiste em um vasto levantamento teórico de documentos de diversos autores dos séculos XVII e XVIII concentrando-se especialmente nos escritos de Johann Mattheson (1681 – 1764) e Heinrich Christoph Koch (1749 – 1816). Estes autores discutem questões concernentes à estrutura musical e Bonds põe atenção no que tange à constituição da forma musical. O autor defende a existência de um processo de desenvolvimento interno da forma sendo esta oriunda da essência da própria melodia. Assim, a composição musical se desenvolveria de dentro para fora atrelada a determinadas características de um gênero específico, com finalidades específicas de comunicabilidade ao que se denomina “abordagem *generativa* da forma.” Seu posicionamento teórico diverge da concepção dos séculos XIX e XX, da *Formenlehre* na qual a forma musical é concebida como externa à criação musical, isto é, parte-se da forma mais ampla para os elementos de menor escala da composição, ao que é denominada “abordagem *conformacional*” (grifo nosso) (BONDS, 1991, p. 13–15).

Bonds aponta para uma ordenação estética das ideias musicais que busca coerência entre a melodia em seu momento inicial (a *inventio*), seu desenvolvimento e crescimento (a *dispositio*) e o todo musical na sua forma mais ampla, ou seja, a forma como expressão estética da própria retórica. Neste processo, segundo os teóricos setecentistas, a melodia é o elemento musical portador da essência de uma composição musical por carregar em si as características elementares que servem de base para o desenvolvimento e formação do discurso.

Teóricos e estetas do século XVIII admitiram a existência de uma gramática correspondente à parte mecânica da composição e uma retórica própria da linguagem musical responsável pela parte estética, pela concatenação das ideias musicais. A gramática fornece os blocos de construção essenciais da música, ao passo que a retórica governa a concatenação em larga escala dessas unidades em um movimento completo.

Retórica. Este é o nome dado por alguns professores de música a esse corpo de conhecimento pertencentes à composição pela qual seções melódicas individuais são unidas em um todo, de acordo com um propósito definido. Através da gramática, os conteúdos dos materiais das expressões artísticas são corrigidos; a retórica, por outro lado, determina as regras pelo qual as expressões artísticas dentro de uma determinada obra são concatenadas, de acordo com até o fim a ser alcançado (KOCH, 1802 *apud* BONDS, 1991, 53).

Rhetoric. This is the name given by some teachers of music to that body of knowledge belonging to composition by which individual melodic sections are united into a whole, according to a definite purpose. Through grammar, the material contents of artistic expressions are made correct; rhetoric, by contrast, determines the rules by

which the artistic expressions within a particular work are concatenated, according to the end to be achieved.

Neste campo se faz importante compreendermos o conceito de “periodicidade”, correspondente na linguística à parte da gramática que abarca a morfologia, a sintaxe na formação de frases e sentenças. De modo análogo, no pensamento do século XVIII a gramática musical parte de unidades individuais que se juntam a outras para formar unidades em pequena escala, que combinadas com outras, formam unidades cada vez maiores. Por exemplo, notas, compassos, frases, sentenças ou períodos, seções e orações, isto é, unidades de menor escala que hierarquicamente se juntam a unidades de escalas cada vez maiores a se fundir em um todo coerente pelo princípio da periodicidade. O período, na definição de Mattheson é

Uma breve declaração que incorpora uma ideia completa ou um sentido verbal completo em si mesmo. Agora tudo o que não faz isso, mas inclui menos do que isso, não é um ponto, não é uma frase; e tudo o que faz mais do que isso é um parágrafo, que pode e por todos os direitos deve consistir em vários períodos (MATTHESON *apud* BONDS, 1991, p. 73).

A brief statement that incorporates a full idea or a complete verbal sense in itself. Now whatever does not do this, but instead includes less than this, is not a period, not a sentence; and whatever does more than this is a paragraph, which can and by all rights should consist of various periods.

A periodicidade diz respeito não apenas ao tamanho da sentença musical, mas, à inteligibilidade na execução em relação à velocidade adequada, articulação, inflexões, frases e sentenças diferenciadas pelos pontos de repouso. A pontuação do período musical por sua vez está diretamente ligada à cadência, e, também análoga à oratória opera em distintas categorias²⁸ de acordo com seu grau de estabilidade. Bonds (1991) fala da periodicidade como uma técnica de expansão baseada na repetição, expansão e duplicação de cadências: “pequenas frases crescem em frases maiores, que por sua vez se combinam com outras unidades para produzir um todo ao longo de um movimento [...]. A força relativa de fechamento de qualquer unidade é determinada pela força de sua cadência”²⁹ (BONDS, 1991, p. 76).

²⁸ Segundo Bonds, (1991, p. 72) uma cadência completa e autêntica equivalente a um período que corresponde a um ponto final; meia cadência pode vir a corresponder a um ponto ou um ponto e vírgula; cadências em outros graus da escala são correspondentemente mais fracas e podem ser análogos às vírgulas, etc.

²⁹ Small phrases grow into larger ones, which in turn combine with other units to produce a movement-length whole. [...] The relative strength of closure for any given unit is determined by strength of its cadence (BONDS, 1991, p. 76).

Na analogia entre discurso musical e discurso verbal, observamos que, no caso da música, somente é possível extrair algum significado num espectro mais ou menos completo, isto é, blocos que formam unidade de sentido num âmbito maior que o da palavra. Somente quando uma sucessão de notas (melodia) encontra repouso em algum ponto é que se tem um sentido de unidade, atendendo à expectativa do ouvido que, antes disso, busca encontrar sentido durante o movimento das notas em direção ao referido repouso. Esse repouso pode ser uma cadência completa que equivale na fala à uma sentença completa, ou, uma harmonia repousante, que apresenta uma frase compreensível. Contudo, espera-se que outras frases completem o seu significado dentro de um período. A inteligibilidade de um movimento completo é garantida pela clara articulação entre as unidades menores e as unidades em larga escala. Nas palavras de Koch,

Certos pontos de descanso do espírito, perceptíveis em graus variados, são geralmente necessários na fala e, portanto, também nos produtos das artes plásticas que atingem seu objetivo através da linguagem, a saber, poesia e retórica, se o assunto que eles apresentam é compreensível. Tais pontos de repouso do espírito são igualmente necessários na melodia para afetar nossos sentimentos (KOCH apud BONDS, 1991, p. 77 - 78).

Certain resting points of the spirit, perceptible to varying degrees, are generally necessary in speech and thus also in the products of those fine arts which attain their goal through language, namely poetry and rhetoric, if the subject they present is to be comprehensible. Such resting points of the spirit are just as necessary in melody if it is to affect our feelings.

Mattheson em *Der vollkommene Capellmeister* (1739) descreve como pequenas unidades de pensamento podem ser expandidas e concatenadas em períodos e seções ainda maiores. O autor se refere à forma musical como uma função retórica, cujo objetivo não é outro, se não, mover as paixões da audiência, penetrar na mente e mover o espírito do ouvinte. Para isso, apresenta um processo de composição em três estágios análogo à estrutura da Retórica Clássica difundida desde a antiguidade clássica por Aristóteles, Cícero e Quintiliano: 1) *Erfindung* ou criação (*inventio*) – ideias básicas, 2) *Anordnung* ou *Ausführung* (*dispositio* ou *elaboratio*) – ordenação, elaboração, repetição, variação e articulação das ideias básicas ao longo de todo o movimento, e 3) *Ausarbeitung* (*elocutio*) – o compositor molda todos os detalhes restantes do argumento (ornamentação). É na *dispositio* que as seções melódicas individuais são desenvolvidas e unidas em um todo coerente e, por conter na iniciativa de Mattheson um fundo mais amplo de uma pedagogia retórica, o próprio autor, ao descrever

detalhadamente as seis partes da *dispositio* chama atenção para a flexibilidade na sua aplicação, a lembrar que tal flexibilidade também faz parte da própria retórica.

No que diz respeito agora à *dispositio*, é, em primeiro lugar, uma ordenação adequada de todas as seções e elementos da melodia ou de toda uma obra musical [...] Nossa Disposição musical difere do arranjo retórico de um discurso comum [isto é, verbal] apenas no assunto em questão, no Objeto. [...] Portanto, [a disposição musical] deve observar as mesmas seis partes que são normalmente prescritas para o orador, a saber: a introdução, a narração, a proposição, a prova, a refutação e a dosagem, também conhecidas como: *Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio, & Peroratio* (MATTHESON *apud* BONDS, 1991, p. 85 – 86).

Regarding now the Disposition, it is, first of all, a proper ordering of all the sections and elements in the melody, or in an entire musical work [...] Our musical Disposition differs from the rhetorical arrangement of an ordinary [i.e., verbal] speech only in the subject, the matter at hand, the Object. [...] Hence it [the musical Disposition] must observe the same six parts that are normally prescribed for the orator, namely: the introduction, the narration, the proposition, the proof, the refutation, and the dosing, otherwise known as: Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio, & Peroratio.

A Teoria Retórica apresentada por Bonds discute essencialmente a relação entre os menores períodos ou unidades de significação e a forma em larga escala no processo de criação musical. Sua abordagem generativa se opõe à abordagem conformacional da *formenlehren* na qual se considera o caminho inverso, isto é, parte-se das formas mais amplas para as menores unidades da composição. Contudo, o autor ao invés de adotar postura radical propõe uma reconciliação entre as abordagens generativa e conformacional como uma proposta de equilíbrio para a relação entre forma e conteúdo.

Segundo Bonds, Forkel e Koch estão entre os últimos teóricos a discorrer sobre a forma em grande escala antes das codificações da *formenlehren* no século XIX. Koch alerta que formas convencionais favorecem a inteligibilidade, isto é, fornecem meios de reconhecimento de novos conteúdos para o ouvinte, mas, trazem consigo potencial para “sufocar a originalidade.” No entanto, os escritos dos dois teóricos setecentistas, especialmente de Forkel, estavam mais dirigidos ao ouvinte do que para o compositor, e dizem respeito ao modo como este deveria compreender a ordenação das idéias e das seções musicais. Esta organização interna da música, segundo Forkel, “deve necessariamente ser conhecida por qualquer amigo da música que deseja ser um conhecedor e que deseja obter uma parte de seu prazer com o funcionamento interno da arte”³⁰ (FORKEL *apud* BONDS, 1991, p. 129).

³⁰ [...] must necessarily be known to any friend of music who wishes to be a connoisseur and who desires to derive a part of his pleasure from the inner workings of the art (FORKEL *apud* BONDS, 1991, p. 129).

Bonds alerta para a natureza persuasiva da retórica e sua necessidade de inteligibilidade por parte do ouvinte. Neste sentido, a forma fornece suporte para tal inteligibilidade, todavia, o conteúdo musical tende a extrapolar os limites da própria forma. Parece ser nesta relação de tensão entre forma e conteúdo, entre forças internas e convenções externas que se dá o processo criativo para o compositor do século XVIII.

Uma boa parte do problema, ao que parece, está na natureza da retórica, que, à sua maneira, engloba uma gama ainda mais ampla de ideias do que "forma" em si. [...] Nesse sentido, forma é a maneira pela qual o conteúdo de uma obra é tornado inteligível para seu público. Padrões convencionais, fornecendo aos ouvintes pontos de referência e previsibilidade, facilitam a apresentação de um conteúdo que necessariamente varia de trabalho para trabalho. [...] Quando vista sob essa luz ampla, a metáfora da obra musical como uma oração, [...] fornece um meio pelo qual forças internas, generativas, podem ser reconciliadas com convenções externas (BONDS, 1991, p. 5).

A good part of the problem, it would seem, lies in the nature of rhetoric, which in its own way encompasses an even broader range of ideas than "form" itself. [...] In this sense, form is the manner in which a work's content is made intelligible to its audience. Conventional patterns, by providing listeners with points of reference and predictability, facilitate the presentation of a content that necessarily varies from work to work. [...] When viewed in this broad light, the metaphor of the musical work as an oration, [...] provides a means by which internal, generative forces may be reconciled with external conventions.

A reflexão sobre a relação entre formas convencionais e conteúdo musical será de fundamental importância para a leitura das análises na parte 3 deste trabalho. Notemos que os autores supracitados focam na necessidade de reconhecimento de estruturas musicais por parte do ouvinte e não mencionam prescrições culturais ligadas ao reconhecimento de campos expressivos ou figuras retóricas que demandam apropriação de convenções socioculturais. Sobre estas, trataremos em subcapítulos futuros. Importa-nos estabelecer como foco para este trabalho que, tanto a emergente assimilação da música por meio de sua própria linguagem, seus próprios termos e categorizações, quanto às prescrições culturais que envolvem reconhecimento de campos expressivos (tópicas e figuras retórico-musicais conectadas à eventos extra-musicais como afeto e semantização musical de palavras) compõem a dimensão perceptiva do músico setecentista em relação à música e, guardadas as devidas proporções, também de sua audiência.

Neste momento, ao focarmos na recepção da música no âmbito de sua própria linguagem, voltemo-nos à questão da relação entre formas convencionais e conteúdo musical. Cabe-nos refletir um pouco mais sobre como provavelmente se dava na visão do compositor setecentista a construção musical partindo do menor período ou menor unidade de significação musical se dirigindo às formas mais amplas preservando a unidade e coerência entre as seções que a compõe. Para que tal unidade se dê ao longo do desenvolvimento da composição e, de

fato a forma musical resulte de uma expressão da própria retórica, há que se ter um elemento unificador, uma proposição que esteja presente ao longo de toda a composição de modo a dar coesão às idéias desenvolvidas. É a partir desta necessidade que se localiza como elemento de composição o que mesmo na *formenlehren* continuará a se designar por tema ou motivo: a menor unidade de significação de uma composição musical.

1.1.3 Do menor período à forma musical: a melodia como elemento central no processo criativo do século XVIII

Elaine Sisman (1982) já havia se debruçado sobre os escritos de Kinberger, Riepel e Koch demonstrando o processo de composição partindo de pequenos segmentos musicais que podem ser expandidos em maiores segmentos, e assim dar coerência ao desenho formal. Isso seria válido tanto para pequenas peças (minuetos) quanto para peças mais amplas (*allegro* de sinfonias). Em outras palavras, o processo de criação para o compositor setecentista parte de uma pequena e concisa ideia, ou unidade musical, que é expandida em outras unidades cada vez maiores e, essas por sua vez, são concatenadas dentro de um espaço formal que dá senso de unidade à peça como um todo. Neste sentido a melodia constitui o elemento central no processo de criação do compositor, sendo a frase³¹ a menor unidade estrutural.

Toda essa explanação de Sisman pode-se observar em Koch, quem apresenta uma tabela em três níveis de estrutura da composição musical: frase (*Einschnitt* ou *Rhitmus*); período (*Abschnitt* ou *Periode*); forma (*Tonstück*). As frases constituem períodos que se concatenam a outras frases formando períodos principais que, por sua vez, desembocam na forma. Contudo, a frase também pode ser subdividida em períodos menores ou períodos internos, mas, o que determina o âmbito da frase musical é a distinção entre os pontos de descanso das frases como cesuras e cadências ao final de frases de fechamento (SISMAN, 2012, p. 455). Em outras palavras, é a hierarquia entre a força das cadências determinada por seu grau de estabilidade que definem o âmbito dos períodos principais.

Para os compositores e teóricos setecentistas, a melodia era um elemento amplo, uma unidade que se estenderia ao longo de todo o movimento ou trabalho musical, como uma oração no discurso verbal. O todo musical, por sua vez, poderia ser dividido em períodos e,

³¹ Segundo Rosen a “forma sonata é uma imensa melodia, uma frase clássica expandida” como afirma Koch no terceiro volume de *Versuch* (ROSEN *apud* SISMAN, 1982, p. 463).

posteriormente divididos em sentenças individuais. Logo, a melodia (mais amplamente falando) também pode ser dividida em seções ou períodos que se constituem em melodias menores. A melodia enquanto voz predominante é capaz de, pelo menos, representar um esboço completo estabelecendo os elementos básicos da estrutura geral de um movimento. Em outras palavras, em termos de importância, é a melodia a maior unidade estrutural para a formação da coerência musical. Não por menos, Koch coloca a melodia como elemento essencial ao trabalho musical, inclusive atribuindo a ela um *status* mais alto em relação à harmonia.

Assim, conclui-se que a melodia é o elemento essencial de qualquer obra musical e que a harmonia, apesar de sua grande importância e por mais que aumente os meios artísticos de expressividade, deve, no entanto, ser subordinada (KOCH, 1802 *apud* BONDS, 1991, p. 91).

Thus it follows that melody is the essential element of any work of music, and that harmony, in spite of its great importance and however much it increases the artistic means of expressivity, must nevertheless be subordinate.

Todo o dito acima pode, também, ser embasado por outros caminhos. Um deles, como observa Bonds, é que havia, no último quarto do século XVIII, a ideia de que todas as artes, a exemplo da oratória, compartilhavam regras de unidade, isto é, todos os elementos daquela arte se relacionavam com uma ideia central (*idée commune*). Jean-Jacques Rousseau (1712–1778), por exemplo, fala da relação entre uma ideia principal e a estrutura em larga escala em uma obra musical. Tal ideia é fundamental, pois se deseja ouvir predominantemente na obra e, assim, deve ser recordada na passagem por diferentes tonalidades. Da mesma forma, Jean Benjamin de Laborde (1734–1794) escreve em *Essai sur la musique* (1780) a respeito de um elemento musical que deve predominar na composição e, deve ser cuidadosamente recordado nas várias vozes e tonalidades as quais passar. Na mesma sentença, o autor utiliza as palavras “tema” e “motivo” ao se referir a este elemento que atua como ideia central na composição:

Um *tema* que se deseja predominar na peça que está escrevendo e que é preciso lembrar com cuidado nas várias vozes e nas diferentes tonalidades pelas quais se passa. . . A grande arte do compositor consiste em projetar primeiro em larga escala, estabelecer firmemente seu *motivo* e reiterá-lo de tempos em tempos para seus ouvintes (LABORDE *apud* BONDS, 1991, p. 93). Grifo nosso.

A theme one wishes to have predominate in the piece one is writing, and which one is careful to recall in the various voices and in the different tonalities through which one passes . . . The great art of the composer consists in designing first on a large scale, in establishing his motive firmly, and in reiterating it from time to time for his listeners.

Johann Joseph Klein (1740-1823) escreve em *Versuch eines Lehrbuchs der praktischen*

Musik (1783) que a melodia consiste num conjunto de frases ou sentenças (*Sätze*) que constituem um pensamento, um sentido musical. No entanto, essa melodia em larga escala pode ser dividida em unidades menores, isto é, melodias menores, como se fossem vírgulas na linguagem oral, e, a frase que constitui a ideia principal é chamada de *Hauptsatz*.

Uma melodia consiste. . . de sentenças [*Sätze*], cada uma das quais é uma série de sucessivas notas que juntos constituem um pensamento ou sentido musical. Estes *Sätze* podem consistir de um, dois ou mais compassos, ou elas também podem incluir apenas uma parte de um único compasso; eles são análogos a [unidades delineadas por] uma vírgula na linguagem. O *Satz* que constitui a idéia principal de uma melodia é chamada *Hauptsatz* (Tema, *subjectum*) (KLEIM, 1783 *apud* BONDS, 1991, p. 92).

A melody consists . . . of sentences [Sätze], each of which is a series of successive notes that together constitute a musical thought or sense. These Sätze may consist of one, two, or more measures, or they may also comprise only a part of a single measure; they are analogous to [units delineated by] a comma in language. The Satz that constitutes the main idea of a melody is called the Hauptsatz (Thema, subjectum).

Em síntese, diversos teóricos utilizam termos como “tema”, “motivo” ou “sujeito” se referindo a eles como a ideia principal da melodia em torno da qual uma composição deve girar. Scheiber, Kinberger e Sulzer se referem a este elemento central como *Hauptsatz*: um período que incorpora a expressão e toda a essência da melodia e, aparece não apenas no início, mas, ao longo da composição em várias tonalidades. Invocando a doutrina de Zarlino, Alexandre Choron em 1808 escreve que “em cada composição há um sujeito sem o qual o trabalho não pode existir [...], visto desta maneira, composição é a arte de discursar sobre um assunto”³² (CHORON, 1808 *apud* BONDS, 1991, p. 94).

Foi trilhando esses escritos que Elaine Sisman (1982) fez a analogia na qual o *Hauptsatz* seria uma ideia ou fragmento musical que representaria uma espécie de “DNA” da composição musical, ou seja, o problema musical a ser desenvolvido e solucionado que, também configura o componente que traz coerência e dá unidade à composição musical como um todo. Esta unidade musical constitui o núcleo da melodia central chamada de *Sätze*, a qual desempenha a principal função na composição, pois fornece subsídio para o desenvolvimento de frases modulatórias e cadenciais nas quais os períodos menores formam uma unidade fechada e equilibrada e, os períodos principais criam “uma concatenação de tais unidades” (SISMAN, 2012, p. 455).

Na busca pela concatenação entre as frases e períodos musicais que traria coerência e equilíbrio formal à composição Bonds chama atenção para a necessidade ambígua de variação

³² In every composition *there is one subject* without which the work cannot exist . . . Viewed in this manner, composition is the art of discoursing upon a subject (CHORON, 1808 *apud* BONDS, 1991, p. 94).

e diversidade, mas, permeada por um tema, uma unidade de significado que incorpore o afeto a ser transmitido para que haja unidade na variedade. O autor sustenta que este preceito era parte de uma importante doutrina em todas as artes no século XVIII.

Teóricos contemporâneos muitas vezes justificam a presença de temas contrastantes dentro de um movimento pela doutrina da “unidade na variedade”, uma das mais importantes doutrinas estéticas do século XVIII, não apenas na música, mas em todas as artes. A variedade fornece a diversidade necessária para sustentar todo o comprimento do movimento; mas a predominância de um tema principal, uma ideia central, também garante a unidade necessária para sustentar um todo coerente (BONDS, 1991, p. 98).

Contemporary theorists often justified the presence of contrasting themes within a movement by the doctrine of "unity in variety," one of the most important aesthetic doctrines of the eighteenth century, not only in music, but in all the arts.⁴⁹ Variety provides the diversity necessary to sustain a movement-length whole; but the predominance of a main theme, a central idea, also ensures the unity necessary to sustain a coherent whole.

No pensamento do século XVIII, um *Hauptsatz* pode se manifestar em uma diversidade de texturas musicais, por exemplo, monofônica ou polifônica. Os termos *Sätz* (melodia mais ampla) e *Hauptsatz* (tema, ideia principal) mostram na própria estrutura dos termos (etimologia) a relação profunda entre tema, melodia e forma. Daí se nota certa ‘desconfiança’ dos teóricos setecentistas em relação à polifonia, já que está enfraqueceria a melodia como cerne da estrutura musical. Isso porque, um tema dentro de uma textura polifônica complexa talvez não possa expressar a ideia central de uma obra de maneira completa, mas, normalmente consegue demonstrar a essência daquela ideia principal. O mesmo ocorre com a melodia principal de um movimento... a harmonia se encontra presente de modo implícito em uma única linha melódica. Bonds (1991) ressalta esse valor absoluto da melodia para o compositor do século XVIII ao afirmar que,

Somente a melodia é capaz de sintetizar, ainda que imperfeitamente, a variedade de elementos que entram em uma obra musical: ritmo – estruturas periódicas em pequena escala, bem como articulações cadenciais em grande escala – [...] e harmonia, da mesma forma, é provavelmente implícita dentro da mesma linha. Claramente, há exceções a essas tendências; mas a melodia, em geral, fornece uma estrutura de forma que outros elementos não (BONDS, 1991, p. 111).

Melody alone is capable of synthesizing, however imperfectly, the variety of elements that go into a work of music: rhythm—small-scale periodic structures as well as larger-scale cadential articulations—[...] and harmony, by the same token, is likely to be implied within that same line. Clearly, there are exceptions to these tendencies; but melody, on the whole, provides a framework of form that other elements do not.

As reflexões até aqui postas em torno dos procedimentos e princípios compositivos setecentistas por meio dos escritos dos principais teóricos coevos da música do século XVIII

nos dão indício de uma emergente música instrumental que alça seus primeiros vôos de independência em relação ao texto. Tal independência é até os dias de hoje discutível, e não é nossa intenção neste trabalho abordar este assunto. O que para nós importa é o fato de que ao longo desta busca pela autonomia discursiva, ferramentas e termos para o processo de criação musical foram cunhados por compositores e descritos pelos teóricos juntamente com os fundamentos e princípios que as acompanharam. Evidentemente o trabalho de Bonds (1991) e Sisman (1982) reporta à música instrumental, principalmente da segunda metade do século XVIII. Todavia, trata-se de ferramentas e princípios compositivos que, ao invés de servir a gêneros específicos da música instrumental, dizem respeito de modo mais abrangente aos princípios e fundamentos de todo e qualquer processo criativo dos compositores setecentistas.

O trabalho de ambos os autores afirma que na construção generativa de Koch, partindo de sua menor unidade se pode ascender a inúmeras formas de maior escala como a forma sonata, rondó, tema com variações, etc. “Por meio das técnicas de repetição, extensão, e incisão, uma pequena unidade de quatro compassos pode ser expandida em uma variedade de estruturas maiores”³³ (BONDS, 1991, p. 26). Neste sentido, o minueto, por exemplo, era tido como uma ferramenta didática favorita entre os teóricos do século XVIII por sua relativa simplicidade e concisão formal caracterizada pela métrica igualmente simples e regular (IBIDEM). Através dele era possível demonstrar como pequenos segmentos musicais poderiam ser expandidos em grandes segmentos preservando o desenho formal, tal qual do minueto para um movimento *allegro* de sinfonia (SISMAN, 1982, p. 446). Princípio geral era que pequenos segmentos poderiam ascender à grandes segmentos formais pelo princípio da construção generativa periódica, por meio de técnicas de variação, repetição e expansão. A última (expansão), no caso, seria aplicável às formas de maior escala, como veremos no sub ítem a seguir.

Por se tratar de princípios que regem o pensamento do compositor setecentista, cremos que para o esforço analítico empreendido no corpo deste trabalho (parte 3) devemos nos apropriar de tais ferramentas e princípios em detrimento de optarmos por procedimentos analíticos a considerar primordialmente especificidades do gênero do motete. Ainda que as ferramentas descritas por Koch e demais teóricos do século XVIII não se apliquem na íntegra aos motetes por nós analisados, assumimos o compromisso com os princípios fundamentais por eles difundidos. Seria no caso específico da matéria musical: 1. a melodia como elemento central da composição; 2. a identificação de um tema, motivo ou sujeito que cria sentido de

³³ Through the techniques of repetition, extension, and incision, a small, four-measure unit can be expanded into a variety of larger structures (BONDS, 1991, p. 26).

unidade no todo formal; 3. a demarcação das frases ou períodos de acordo com a hierarquia das cadências (maior ou menor estabilidade); e 4. a observação do comportamento do conteúdo musical, de suas lógicas internas no interior da estrutura formal convencional, no caso, os motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício.

Para que haja maior clareza em nosso processo analítico, discorreremos a seguir mais detalhadamente sobre as ferramentas analíticas que utilizaremos neste trabalho no que tange especificamente a matéria musical.

1.1.4 Ferramentas para a análise da música do século XVIII

Como afirmamos acima, estudos de Bonds (1991) e Sisman (1982) acerca dos processos criativos dos compositores setecentistas apontam para o surgimento de um léxico terminológico que, principalmente a partir de Koch se alinha mais diretamente com a gramática musical – segundo Bonds (1991), indícios de uma emergente independência do discurso musical em relação à tradição mimética e à palavra. Nos escritos de diversos teóricos como Kinberger, Riepel, Scheibe, Sulzer e Klein há certa imprecisão no uso de terminologias havendo divergências entre eles, por exemplo, em relação às expressões ‘período’, ‘frase’ e ‘sentença’, por vezes, cada um desses termos designando a mesma função. A fim de obtermos clareza em nosso processo analítico adotamos as terminologias propostas por Koch em *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1789-93). Para Sisman “as três técnicas de expansão de Koch e sua aplicação formal não são apenas mais detalhadas, mas também refletem mais de perto a prática composicional do final do século XVIII”³⁴ (SISMAN, 1982, p. 452).

O princípio básico é a relação proporcionalmente crescente entre *frase* (que pode ser subdivida em sub-frases ou períodos menores), *período* (que conforme se agrupam formam sentenças ou períodos maiores) e *forma*. A melodia, elemento central da composição se encontra nos domínios da frase (*Sätze*); a sub-frase ou período principal (*Hauptsatz*), o qual fornece subsídio para a composição se encontra no interior da melodia. Segundo Sisman, Koch descreve o desenvolvimento da composição musical a partir de três técnicas de expansão da melodia, sendo elas 1. a repetição (*Wiederholung*), 2. a multiplicação de fórmulas de fechamento de frases e cadências (*der Vielfältigung der Absatzformeln und Cadenzen*) e 3. a expansão da seção melódica completa (*die Erweiterung der vollständigen melodischen Theile*).

³⁴ Koch's three expansion techniques and their formal application are not only more detailed than Riepel's but also more nearly reflect late eighteenth-century compositional practice (SISMAN, 1982, p. 452).

A primeira das técnicas, a repetição (*Wiederholung*) é a mais comum e recorrente das três e basicamente consiste na repetição integral ou parcial (figura 1.4) de uma frase. Um segmento melódico pode também ser repetido com o uso de diferentes harmonias (figura 1.3) ou com troca de vozes sobre a mesma harmonia. Koch lista outras possibilidades de lidar esteticamente com a repetição da melodia as quais Sisman (1982) considera “a declaração mais explícita de técnicas de variações na literatura do século XVIII:”

(1) Aumentando ou diminuindo a força do tom na execução da seção repetida; (2) pela variação de figuras nas quais os principais tons melódicos são decorados; (3) por meio de novas configurações nas vozes de acompanhamento; (4) aumentando ou diminuindo os instrumentos de acompanhamento; (5) através da combinação de vários desses meios individuais (SISMAN, 1982, p. 453).

(1) Through increasing or decreasing the streng of the tone in the execution of the repeated section; (2) through the varying of figures in which the principal melodic tones are decorated; (3) through new configurations in the accompanying voices; (4) through increasing or decreasing of the accompanying instruments; (5) through the combination of several of these individual means.

A segunda técnica se refere à multiplicação de fórmulas de fechamento de cadências (*der Vielfältigung der Absatzformeln und Cadenzen*) e ganha importância para Koch no que diz respeito aos finais de frases e de grandes seções. Trata-se de um enriquecimento das cadências duplicadas (*doubled cadences*) de Riepel que sugere a repetição de um determinado segmento de frase cadencial (*Glied*) com ornamentação de notas vizinhas ou adição de um apêndice não relacionado (*Anhang*) de vários segmentos, isto é, um material melódico inédito (figura 1.5).

Por fim, a terceira técnica é a de expansão da seção melódica completa (*die Erweiterung der vollständigen melodischen Theile*) a qual pode ser feita de três maneiras diferentes: a) como repetição interna dentro do período de uma frase deslocando um segmento para outro grau da escala (*Versetzung*), seja por transposição (modulação) (figura. 1.6) ou progressão e sequência (figura 1.7) sendo que ambas podem ser combinadas; b) repetição de uma fórmula métrica ouvida anteriormente (como um pequeno ostinato) ou uma figura melódica (*passagies*) (figura 1.8); e c) “parênteses” ou “interpolação” (*Einschaltung*) – um material melódico é inserido³⁵ entre segmentos de uma frase (figura 1.9) ou entre uma frase e sua repetição (SISMAN, 1982, p. 452-54).

³⁵ Kinberger refere-se à “inserção” (*Einschiebsel*) como repetição do segundo de dois compassos ou repetição dos últimos dois de quatro compassos (SISMAN, 1982, p. 454).

Repetição com mudança de dinâmica

S
A
T
B

Je - sus et di - xit e - i, et di - xit e - i:
Je - sus et di - xit e - i, et di - xit e - i:
Je - sus et di - xit e - i, et di - xit e - i:
Je - sus et di - xit e - i, et di - xit e - i:

Figura 1.1 – Repetição (1) “diminuindo a força do tom na execução da seção repetida” em *Domine, Tu mihi lava pedes* (13~17).

Repetição ornamentada

S
A
T
B

Tu mi - hi la - vas, Th mi - hi la - vas,
Tu mi - hi la - vas, Th mi - hi la - vas,
Tu mi - hi la - vas, Th mi - hi la - vas,
Tu mi - hi la - vas, Th mi - hi la - vas,

Figura 1.2 – Repetição (2) “pela variação de figuras nas quais os principais tons melódicos são decorados” em *Domine, Tu mihi lava pedes* (5~9).

Repetição de fragmento melódico

S
A
T
B

te de ter - ra Ae - gy - pti pa - ras - ti cru - cem
te de ter - ra Ae - gy - pti pa - ras - ti cru - cem
te de ter - ra Ae - gy - pti pa - ras - ti cru - cem
te de ter - ra Ae - gy - pti pa - ras - ti cru - cem

Reconfiguração das vozes de acompanhamento

Figura 1.3 – Repetição (3) “por meio de novas configurações nas vozes de acompanhamento” em *Popule Meus* (25~29).

32 *p* *cresc.* *p* *cresc.*

S Non ha - be - bis par - tem me - cum, par - tem me - cum.

A Non ha - be - bis par - tem me - cum, par - tem me - cum.

T Non ha - be - bis par - tem me - cum, par - tem me - cum.

B Non ha - be - bis par - tem me - cum, par - tem me - cum.

Repetição de fragmento melódico

Figura 1.4 – Repetição parcial de uma frase em *Domine, tu minhi lava pedes* (32~37).

64 *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

S 1 De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

S 2 De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

A De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

T De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

B De - na - ri - o - rum nu - me - ro Chris - tum Ju - dae - is tra - di - dit.

Mi b maior: $\begin{matrix} b7 & 6 & 6\text{aum} & 6 & b7 & 6 & 6\text{aum} & 6 & b7 & 7 & 6 & 4 & 3 \\ 5 & 4 & & 4 & 5 & 4 & & 4 & 5 & & & & \end{matrix}$

Prolongamento da Dominante Cadência dupla (Cadenza doppia)

Figura 1.5 – Repetição de segmento cadencial com ornamentação em *Judas mercator pessimus*. (64~72).

8 *p* *cresc.* *p* *cresc.*

S Et mi - se - ri - am et sus - ti - ni - i

A Et mi - se - ri - am et sus - ti - nu - i

T Et mi - se - ri - am et sus - ti - ni - i

B

Repetição 1 tom acima

Figura 1.6 – Repetição por sequencia em *Improperium expectavi cor meum* (8~11).

13 *dolce*
pp Repetição 1 tom abaixo

S aut in quo con - tris - ta

A aut in quo con - tris - ta

T aut in quo con - tris - ta

B

Figura 1.7 – Repetição por sequencia e progressão em *Popule Meus* (13~14).

13 *p* *pp* *cresc.* *p* *cresc.*

S Crux fi - de - lis, Crux fi - de - lis in - ter om - es Ar - bor u - na no - bi - lis.

A Crux fi - de - lis, Crux fi - de - lis in - ter om - es Ar - bor u - na no - bi - lis.

T Crux fi - de - lis, Crux fi - de - lis in - ter om - es Ar - bor u - na no - bi - lis.

B

“Repetição de fórmula ouvida anteriormente”

Figura 1.8 – Repetição de fórmula ouvida anteriormente (“ostinato”) em *Crux fidelis* (15~21).

16 *p* *cresc.* *p*

S quo con-tris-ta - vi te res pon - de, res-pon-de mi - hi.

A quo con-tris-ta - vi te res pon - de, res-pon-de mi - hi.

T quo con-tris-ta - vi te res pon - de, res-pon-de mi - hi.

B quo con-tris-ta - vi te res - pon - de, res-pon-de mi - hi.

Interpolação ou parênteses

Figura 1.9 – Repetição por “parênteses” ou “interpolação” em *Popule Meus* (16~22).

1.1.5 A Retórica enquanto estratégias para a persuasão do ouvinte

Koch difere formas complexas³⁶ – as quais utilizam maiores quantidades de técnicas de expansão – das formas mais simples – normalmente baseadas em repetições e variações. No contexto dos motetes analisados neste trabalho, embora não tratemos de formas complexas de grandes expansões, nos valem das ferramentas compositivas disponíveis como ferramentas analíticas tendo em mente que Koch decodificou, taxonomizou e sistematizou o *modus operandi* vigente nas práticas de composição musical do período em questão.

Nossa opção por uma análise retórica, que busca criar sentidos a partir do movimento no interior da matéria sonora, almeja compreender a formulação de um discurso musical em direção aos sentidos emanados do texto, a considerar a música uma força discursiva em conjunto com a palavra. Reforçamos, assim, que ao nos valermos das técnicas compositivas setecentistas como ferramentas analíticas, de modo algum estamos a lidar com o problema da independência do discurso musical em relação ao texto, mas, ao contrário, queremos reforçar a consanguinidade entre ambas as linguagens. A lembrar, o princípio norteador deste trabalho é a significação musical no âmbito de um processo sociocomunicativo.

Assim sendo, um olhar analítico sobre questões intrínsecas da linguagem musical (tema, motivo, sujeito, frase, período) representa o início do trabalho de descodificação do repertório escolhido na direção das questões extrínsecas (tópicas, tropificações, esquematas, narratividade) ligadas à expressão musical. No entanto, acreditamos que o processo retórico não é essencialmente regido pelas questões intrínsecas ou extrínsecas da música, mas, pela necessidade de se comunicar algo a determinada audiência de determinado modo em determinado ambiente. A fim de atingir tal objetivo, se parte da premissa de que entre o compositor e a audiência ocorre o compartilhamento de códigos sonoros reconhecíveis no contexto cultural em que ambos estão envolvidos.

O princípio básico é que na constituição do pensamento musical, a retórica atua em diversos campos, sempre buscando argumentos que provoquem a adesão da escuta tanto por causar verossimilhança e/ou envolver o ouvinte pela emoção. Seja como for, todo o processo ocorre pelo reconhecimento/compartilhamento da linguagem, ou seja, pela audição que reconhece os lugares comuns das estruturas musicais. [...] Assim sendo, a retórica diz mais respeito à razão e ao saber sobre as estratégias discursivas do que a um conjunto estrito de regras ou ferramentas para tal (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 163-65).

³⁶ Dança, Rondó e Variações são consideradas pequenas formas por desenvolverem períodos pequenos e variadamente arranjados. Forma sonata é considerada uma forma mais ampla por utilizar técnicas de expansão. Riepel e Koch consideram o minueto um modelo que serve como ponto de partida em direção às mais amplas e expandidas de composição (SISMAN, 1982, p. 448).

Isso implica que o jogo que envolve a significação musical não está primordialmente no uso de figuras retórico-musicais, campos tópicos ou expressivos, ou na oratória dos sons (*Klang-Rede*), mas, nas estratégias de uso de determinado material sonoro e na capacidade do ouvinte de reconhecer e se identificar com este material em um dado contexto. Nas palavras de Rubén Lopez Cano (2007), “o significado não está nas estruturas musicais nem na matéria acústica: emerge da interação entre competências e circunstâncias e o que o ouvinte é capaz de fazer física e cognitivamente com determinada música em determinada situação”³⁷ (CANO, 2007, p. 6).

Se o cerne da Retórica Musical no século XVIII estava nas estratégias utilizadas a fim de envolver persuasiva e afetivamente a audiência, para tal se fazia necessário que o ouvinte reconhecesse os elementos estruturantes da linguagem compartilhada. Até aqui refletimos a respeito de como a audiência poderia reconhecer elementos estritamente localizados no âmbito da linguagem musical. Isso diz respeito ao tema, motivo ou sujeito e como este configurava uma melodia central (*Satze*); como esta melodia seria repetida, variada e/ou expandida, em quais momentos ocorreriam repousos e quais deles demarcariam as seções mais importantes, etc. Todavia, este discurso altamente subjetivo se encontraria oculto nas camadas internas, e, seria nas camadas mais externas do discurso musical que o ouvinte teria maiores possibilidades de reconhecimento de categorias mais explícitas e simbolicamente conectadas com eventos presentes na cultura, inclusive no sentido de revelar determinadas localidades.

Machado Neto (2011, p. 286) analisa os processos discursivos no *Ofertório da Missa do Primeiro Domingo da Quaresma* de André da Silva Gomes (1752–1844) sob a perspectiva da retórica figurativa em confronto com a análise do *Credo Santista* de autor anônimo do início de século XIX, a qual já não apresenta mais sinais de uma linguagem figurativa. Em ambos os casos, o autor verifica nas análises a presença de “referências transversais considerando os universos musicais” de ambas, o que leva a questão para o domínio das tópicas – por exemplo, o caráter “modinheiro” ou o “melos operístico.” Trata-se de um fenômeno que, tanto proporciona à audiência o reconhecimento de elementos musicais presentes na cultura quanto atua como um mediador na construção de uma expressão que reflete valores culturais simbólicos vivenciados numa determinada localidade e espacialidade. Segundo Machado Neto,

Esse aspecto é comum encontrar-se na música religiosa coeva [do século XVIII] e, por ele, pode-se equacionar as mediações de sentido e construção dos espaços

³⁷ El significado no lo portan las estructuras musicales ni la matéria acústica: emerge de la interacción entre competencias y circunstancias y lo que un oyente es capaz de hacer física y cognitivamente con determinada música y determinada situación (CANO, 2007, p. 6).

expressivos vividos pelo inerente trânsito dos valores culturais. Pode-se, igualmente, sistematizar o grau de resistência ou renovação da comunicação musical, através tanto de sua tradição como da transformação. Em síntese, entende-se o fenômeno como um campo de mediação onde a sensibilidade local “impõe” sua representação simbólica em forma de tópicas, ou seja, referências musicais nas quais há um reconhecimento efetivo por orientações contextuais cujos índices são claros para a consciência coletiva (MACHADO NETO, 2011, p. 286).

Isso de algum modo nos remete ao início da discussão sobre retórica nos séculos XVI e XVII. Esta era compreendida como convenções musicais, que por seus usos e costumes na tradição, seriam associadas a determinados afetos ou imagens sonoras (*wordpainting*). Tais categorias, tanto para o compositor quanto para o ouvinte do século XVIII não mais representariam apenas afetos ou pintura de palavras, mas, lugares comuns da cultura que se consubstanciariam na matéria sonora e formariam campos expressivos diversos. Estes campos expressivos — assumimos o termo *tópicas* —, e seu uso, configura a etapa inicial do processo criativo o qual visa a formulação, a elaboração de estratégias a fim de alcançar a audiência, conforme veremos no próximo subcapítulo. Porém, antecipamos algo para sublinhar que parte imprescindível desta estratégia consiste na escolha dos argumentos (tópicas) a serem postos no jogo persuasivo de sons. Os campos expressivos reconhecíveis, neste caso, estabeleceriam relações com a audiência ao refletir sonoramente aspectos do cotidiano e da cultura no plano da cognição. Trata-se de lugares comuns que são postos na “mesa criativa” como estruturas pré-composicionais e que, determinam a manipulação dos parâmetros musicais, os quais mais tarde desembocam nas formas pré-fixadas.

Desta forma, podemos dizer que os gêneros, tópicas-retóricas (que subordinavam as métricas, tonalidades e harmonias, orquestração, fluxos rítmicos e melódicos) e figuras retóricas eram estruturas pré-composicionais que tratavam de metaforizar realidades sentidas e vividas. E estas metáforas assumiam estruturas retóricas diversas, desde formas fixas como as árias e minuetos até os gêneros expressivos (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 166).

Em suma, figuras retórico-musicais e tópicas, enquanto questões extrínsecas (expressão), condicionam as questões intrínsecas da linguagem musical. Daí a importância de nos determos à *inventio* a fim de percebermos como essas categorias postas como estruturas pré-composicionais determinam o discurso musical e, conseqüentemente, o projeto sociocomunicativo o qual a referida música está inserida. Por fim, é no trânsito entre as questões intrínsecas e extrínsecas da música tendo o texto como eixo estrutural que reside a essência do nosso esforço analítico.

1.2 TÓPICA MUSICAL

1.2.1 Reflexões preliminares sobre Estética Tópica e Retórica

A questão de uma estética musical a partir da compreensão de elementos tópicos, neste trabalho, é abordada na dimensão da música compreendida enquanto processo sociocomunicativo, portanto, como discurso³⁸. Neste sentido ela nos fornece suporte teórico para uma análise expressiva do repertório vocal setecentista, nosso objeto de estudo. Sob esta perspectiva, as tópicos são configurações de campos expressivos que assumem a função de representar gestualidades, paisagens, imagens, ações ou sentimentos... especificidades próprias da vida humana.

No século XVIII essas atividades específicas correspondiam ao pastoril, ao militar, à igreja, à dança, à caça, etc., enfim, experiência existenciais que, musicalmente metaforizadas, formaram a base de campos expressivos. Estes, por sua vez, são constituídos de diversos parâmetros musicais (elementos expressivos) oriundos de práticas historicamente consolidadas na tradição de uso. Parâmetros musicais associados às cenas do cotidiano constituíram códigos sonoros que se materializaram em gêneros, tipos e estilos reconhecíveis pela audiência³⁹.

O trabalho do compositor consistia em se valer deste código reconhecível na elaboração de um discurso. O processo criativo estava em consultar, escolher e definir previamente quais seriam os campos expressivos em jogo segundo as estratégias necessárias para se atingir determinado objetivo comunicacional, em um determinado ambiente para uma determinada audiência. Poderíamos pensar em termos de estratégias sociocomunicativas.

³⁸ No corpo deste trabalho, podemos adotar o entendimento de discurso musical, conforme apresentado por Agawu (2009), em pelo menos três sentidos: 1) uma sequência de eventos que podem ser gestos, ideias, motivos, progressões ou um bloco de construção que se desdobra de maneira ordenada dentro das convenções no âmbito do repertório ao qual pertence histórica e estilisticamente proporcionando uma experiência significativa ao ouvinte; 2) em analogia ao discurso verbal, no sentido da frase musical ou período como unidade de significado, que alcança sua maior hierarquia ao englobar essas frases, ao que se chama de periodicidade, isto é, os eventos são ordenados de forma coerente num domínio maior do que a frase; e 3) como disciplina filosófica e linguística no sentido metacrítico em que opera a análise do discurso, ou seja, “a composição musical comenta sobre si mesma ao mesmo tempo que se constitui no discurso do analista. Ambos os comentários internos [...] e externos da obra alimentam uma análise de discurso. O comentário interno é baseado em observações sobre processos de repetição e variação enquanto o externo confronta os próprios pilares da formação do insight.” *The musical composition comments on itself at the same time that it is being constituted in the discourse of the analyst. Both the work’s internal commentary [...] and the analyst’s external commentary feed into an analysis of discourse. The internal commentary is built on observations about processes of repetition and variation, while the external confronts the very props of insight formation* (AGAWU, 2009, p. 7–9). Tradução própria.

³⁹ O princípio de música enquanto veículo de um processo sociocomunicativo que se vale de categorias oriundas de campos expressivos que, por sua vez, encontram correspondência no cotidiano, no presente caso, do ouvinte localizado na sociedade de corte do século XVIII, é um ponto de vista defendido por Leonard Ratner (1980) e Wye Allanbrook (1983; 2014) ... autores os quais melhor discorreremos no decorrer deste trabalho.

Em suma, as tópicas constituem estes campos expressivos utilizados como base pré-composicional, isto é, no momento inicial da elaboração do discurso retórico – a *inventio* – onde são definidas as estratégias para elaboração da mensagem a ser comunicada, e, no caso da música que investigamos, a definição do afeto vigente.

Inúmeros processos criativos oriundos da tradição da música vocal secular – como o madrigal no século XVI e a ópera no século XVII – disponibilizaram um acervo de recursos sonoros e elementos musicais que edificaram a sistematização desses códigos compartilhados. Principalmente a partir do advento da ópera, usou-se associar seus parâmetros musicais a campos expressivos sendo que estes “assumem a função de representar paisagens, sentimentos ou ações humanas como o campo, a tempestade, o militar, o heróico, a caça, etc.” (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 166).

Os campos expressivos que caracterizam a escrita tópica, por uma perspectiva aristotélica se vinculam a categorias de pensamento ou espaços categoriais dentro dos quais os argumentos encontram sua razão. Isso porque o compositor imerso no processo comunicativo visava estabelecer uma relação com a audiência a partir da apropriação de experiências sonoras presentes nos espaços e nas ações comuns do cotidiano. Allanbrook (1983) sustenta que os campos expressivos são organizados a partir de parâmetros que respondem a uma expectativa de reconhecimento por parte da audiência ainda na instância de bases pré-composicionais. Trata-se de

[...] um vocabulário expressivo, uma coleção musical do que na teoria da retórica são chamados *topoi*, ou tópicos para o discurso formal. [...] os *topos* musicais têm associações naturais e históricas, que podem ser expressas em palavras e que foram tacitamente compartilhadas pelo público do século XVIII (ALLANBROOK, 1983, p. 2).

[...] an expressive vocabulary, a collection in music of what in the theory of rhetoric are called *topoi*, or topics for formal discourse. [...] musical *topos* has associations both natural and historical, which can be expressed in words, and which were tacitly shared by the eighteenth-century audience.

Segundo a autora, as tópicas atuam em bases pré-composicionais por fornecerem à composição aspectos de reconhecimento por parte de ambos, o compositor e sua audiência, de determinados campos expressivos, fator de grande colaboração para o processo da significação musical no século XVIII. Seriam lugares comuns visitados pelos oradores na busca de argumentos para a elaboração de todo tipo de discurso. Em todo caso, estamos a lidar com as

tópicas no âmbito da Teoria Retórica na qual a elaboração do discurso musical se dá sob os três principais Cânones Retóricos: *inventio*, *dispositio* e *elocutio*⁴⁰.

Mattheson, quem mais amplamente taxonomizou parâmetros de representação musical dos afetos também os apontou como ferramenta de invenção musical. Contudo, em *Der Vollkommene Capelmaster* (1739) o teórico discute sobre o *loci topici* recorrendo à lista de tópicos de Cícero sob o *locus descriptionis* no sentido de enfatizar a propriedade da música de descrever ou representar afetos. Mattheson remete à Heinechen, quem primeiramente mencionou o *locus topici* – dos dezesseis grupos utiliza somente o *locus adjunctorum* – e a *ars combinatoria* como as principais ferramentas de invenção em *Gründliche Anweisung zur Erlernung des General-Basses* (1711). O que é importante para nossa argumentação é que Heinechen, na segunda edição de *Der General-Bass in der Composition* (1728), apresenta como exemplo de invenção o *incipit* de dezesseis árias aplicando a ferramenta de *loci topici* relacionando danças e marchas à carâteres afetivos: a “decisão heroica” à fanfarra, a “ternura” à siciliana e o “suspiro de amor” ao *Empfindsamkeit* (MIKA, 2014, p. 40).

Uma maior aproximação entre tópicas, representação dos afetos e invenção musical é observada por Mirka (2014) nas recomendações de Sulzer e Kinberger de se utilizar composições menores como melodias de danças como base para composições maiores. Essas composições, além dos parâmetros musicais em si, trariam como informação de base pré-composicional uma espécie de caráter e/ou afeto associado às danças ou a “personagens” de determinados tipos de danças. No artigo *Erfindung* (1792-94) e em outros artigos espalhados, Sulzer afirma que seria um fator de facilitação tomar como base para a invenção pequenas composições cuja expressão traz um certo caráter dado pelo “personagem principal do tocar” (*Hauptcharakter*). Mesmo antes, Kinberger no prefácio do segundo volume de *Die Kunst des reinen Satzes* (1776) observa o papel das danças como ferramentas de invenção visando determinar o verdadeiro caráter de melodias de danças as quais trazem em si expressões definidas de algum sentimento ou paixão, e, sendo assim, seu profundo conhecimento viria a facilitar a invenção de melodias (MIRKA, 2014, p. 42).

⁴⁰ Na nota de rodapé de nº 42 fazemos uma breve elucidação sobre as controvérsias em relação ao termo “tópica”. Neste momento, em relação às tópicas, “faz-se importante enfatizar [...] 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 tópicas, 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* (ALMEIDA, 2016, p. 96–97).

1.2.2 Rudimentos da Teoria Tópica

Ao considerar o aspecto amplo da Teoria Tópica, alguns pontos devem ser colocados como centrais em nosso trabalho: 1. a relação entre as tópicas e os lugares comuns da cultura na percepção dos compositores e ouvintes do século XVIII; 2. os lugares comuns como base pré-composicional no processo sociocomunicativo da música; 3. a organização desses códigos ou sonoridades reconhecíveis em tipos e estilos intercambiáveis entre contextos distintos e sua potencialidade expressiva no discurso musical; e 4. a abordagem semiótica da tópica enquanto signo e sua amplitude no estudo semântico da música.

Para destrincar as colocações acima nos permitimos uma digressão bibliográfica, para justamente estabelecer a formação do que, em 2014, Danuta Mirka consolidou como *Topic Theory*.

Não há como começar sem citar Leonard Ratner (1980) e Wie Allanbrook (1983). Quando Ratner (1980) cunhou o termo “tópica” como um léxico de figuras convencionais que configuram “assuntos para o discurso musical”⁴¹ (RATNER, 1980, p. 9), o fez concebendo a organização da composição musical através de elementos expressivos em detrimento dos elementos de estrutura formal na tradição da *Formenlehre*. Neste sentido, a perspectiva de uma análise expressiva a qual este trabalho se debruça tem origem na abordagem de Ratner. Rumph (2012), quem lança severas críticas⁴² ao termo “tópica” designado por Ratner (1980) reconhece a contribuição do autor em relação à descoberta de conteúdo semântico na música vocal e instrumental do século XVIII, o que veio a trazer uma nova forma de ouvir, pensar e compreender a música do período setecentista.

⁴¹ [...] *topics* – subjects for musical discourse (RATNER, 1980, p. 9).

⁴² Rumph (2012) e Mirka (2014) “demonstram uma preocupação com a falta de critérios para a definição do termo tópica musical” ao passo que Allanbrook (2014) elucida as relações estabelecidas e mal compreendidas do conceito de *loci topici* e a teoria das tópicas musicais (ALMEIDA, 2017, p. 94). Rumph (2012) aponta o conceito de tópica como polissêmico e o termo em si como “elusivo” e pormenoriza a discussão sobre o termo. Segundo o autor, o próprio conceito de *loci topici* da retórica de Aristóteles e Cícero era desprezado pelos aultores do século XVIII. No entanto, Rumph justifica que a “combinação poética representacional” que possuem os tipos e estilos de Ratner teria substituído a retórica tradicional no século XVIII, e, apoiado na definição de tópica clássica por Monelle afirma que a escolha terminológica de Ratner não viria da oratória, mas, da semiótica (ALMEIDA, 2017, p. 98). Já Allanbrook, apesar de Ratner ter lançado o termo “tópica” em 1980, utilizava o termo *topoi* já fundamentado no campo da análise musical numa alusão clara ao discurso retórico. Somente no livro de 2014, *The Secular Commedia in the Century Eighteenth* a autora faz uma busca minuciosa sobre as origens do termo tópica, visto que os autores pós Ratner e anteriores a este trabalho empreenderam esforços em consolidar as diversas abordagens da teoria, mas, não às origens do termo que a nomeia. Allanbrook (2014) alega que os “assuntos para o discurso musical” de Ratner (1980) não tem nada a ver com a categoria natural dos *loci*, mas, seriam acumulações aleatórias de lugares comum (ALMEIDA, 2017, p. 103).

O conceito de Ratner provou ser uma das abordagens mais frutíferas à semântica musical [...] O brilhante *insight* de Ratner revelou uma riqueza de conteúdo semântico tanto vocal quanto instrumental, música há muito ignorada pelos críticos formalistas. Como a tinta que uma vez adornava o Pártenon, seus tipos e estilos restauravam as cores vivas para os monumentos branqueados do classicismo vienense (RUMPH, 2012, p. 79).

Ratner's concept has proved one of the most fruitful approaches to musical semantics [...]. Ratner's brilliant insight unveiled a wealth of semantic content in both vocal and instrumental music long ignored by formalist critics. Like the paint that once adorned the Parthenon, his types and styles restored the vivid colors to the bleached monuments of Viennese classicism.

Ratner se baseou nos escritos de Koch e Heinichen para afirmar que as chamadas tópicas eram “expressões idiomáticas” derivadas de materiais reconhecíveis pela audiência do século XVIII (RATNER, 1957, p. 176). Organizou as tópicas em tipos e estilos categorizados como danças e marchas⁴³. Na música de estilo galante, esses tipos e estilos são intercambiáveis de modo que um determinado material musical se caracteriza como tópica quando utilizado fora de seu ambiente original transpondo para outro local características expressivas e representativas do lugar original. Os estilos estariam subordinados a uma perspectiva de correlação com lugares de fala (dignidades) e lugares de escuta (ambientes), criando estilos de enunciação (baixo, médio e alto) dentro de um mesmo campo expressivo. O jogo se dá no transporte desses espaços significantes para obras fora de seu *habitat*, por exemplo, um estilo alto (polifonia eclesiástica) numa sinfonia, classificado como um gênero de câmara imprime ao trecho a dignidade do campo original; também ao contrário, o uso de danças rústicas dentro de uma sinfonia faz referência aos estilos “baixos”.

A partir disso, os escritos do século XVIII foram visitados inicialmente por Wye Allanbrook (1983; 2014) e mais recentemente por Danuta Mirka (2014). Por diferentes abordagens estes textos buscaram referências sobre essas sonoridades convencionadas e categorizadas como figuras características no dia a dia da sociedade daquela época. Allanbrook (1983) se voltou para as figuras convencionais objetivando a expressão e o significado musical sob a perspectiva de uma análise também mais preocupada com o projeto expressivo em

⁴³ Rumph (2012, p. 79) relata que Ratner já havia apresentado seu léxico de tópicas no livro *The Listener's Art* (1957), no entanto, sem utilizar a palavra tópica, mas, apenas “tipos” e “estilos” demonstrando a maneira como Haydn, Mozart e Beethoven utilizavam gestos característicos como plano de fundo para elaboração de seu material temático. O termo “tópica” foi mencionado pela primeira vez por Ratner no livro *Music: listener's Art* (1966): “tomando emprestada uma expressão que pertence à retórica, podemos muito bem dizer que esses materiais eram tópicas musicais. “[...] borrowing an expression that belongs to rhetoric, we might very well say that these materials were musical *topics*” (RATNER, 1966, p. 214 *apud* RUMPH, 2012, p. 80). Tradução própria. No livro *Classic Music: Expression, Form and Style* (1980) o autor preservou o termo “tópica” para se referir às expressões idiomáticas organizadas em tipos e estilos. Esta seria a base da Teoria das Tópicas como campos expressivos organizadores da composição musical do período setecentista.

detrimento de um estudo centrado na estrutura formal. Em *Rhythmic gesture in Mozart: Le nozze di Figaro and Don Giovanni* (1983) a autora observou o jogo de significados socialmente compartilhados que as tópicas de dança exercera nas óperas de Mozart. Afirma Allanbrook, que, ao utilizar um determinado “vocabulário expressivo”, Mozart construía uma mediação de inteligibilidade expressiva entre as óperas e a audiência. Mirka (2014) refez o percurso do conceito de tópica ao pré supor que a apropriação do conceito por outros autores – inclusive por Ratner – tendeu a uma maior aproximação ou ao distanciamento do conceito original (ALMEIDA, 2016, 70-75).

Allanbrook (1983) justifica o uso do termo “tópica” designado por Ratner (1980) – ao que ela mesma chama de *topos* musical ou *topoi* – como tomado de empréstimo da retórica de Aristóteles e Cícero a significar “lugar comum”, isto é, um espaço o qual o orador visitaria a fim de buscar os argumentos para a elaboração do discurso. Por outras palavras, seriam atributos musicais intrínsecos (como notas e ritmos) que configuram estilos característicos reconhecidos pela audiência (ALMEIDA, 2017, p. 79).

Isto para nós confirma que as tópicas atuam como uma base pré composicional na organização dos campos expressivos postos em jogo oferecendo material compositivo sob uma expectativa de reconhecimento de seus parâmetros por parte da audiência.

Do grego *topos*, “lugar”, ou em seu uso técnico na retórica, “lugar-comum”. A Tópica de Aristóteles é uma coleção de argumentos gerais que um retórico pode consultar para ajudar no tratamento de um determinado tema. Na música, o termo foi emprestado para designar estilos ou figuras musicais “comuns” cujas conotações expressivas, derivadas das circunstâncias em que são habitualmente empregadas, são familiares a todos (ALLANBROOK, 1983, p. 4).

From the Greek topos, "place", or in its technical use in rethoric, "commonplace." Aristotle's Topica is a collection of general arguments which a rhetorician might consult for helping in treating a particular theme. In music the term has been borrowed to designate "commonplace" musical style or figures whose expressive connotations, derived from circumstances in which they are habitually employed, are familiar to all.

Agawu (1991) – por uma abordagem semiótica, como veremos adiante – ressalta que a existência das tópicas reforça a natureza sociocomunicativa da música cujas convenções estilizadas faziam parte de uma “corrente musical vernácula”, tanto para compositores como para audiência e, não tinham outra intenção, se não, a de utilizar um vocabulário público no processo de comunicação. Neste caso, diferentemente da concepção formulada pelas gerações de compositores românticos, o afeto e os sentimentos evocados pelos compositores setecentistas não diziam respeito à sua própria expressão individual, mas, evocava à compreensão coletiva de categorias de afetos e sentimentos representados por convenções

estilizadas. Essas convenções, as tópicas por assim dizer, seriam reconhecíveis por parte da audiência por se tratar de experiências sonoras advindas da cultura e que configuravam um campo fértil para o compositor no sentido de comunicar determinada mensagem sem abrir mão de certa autonomia no processo criativo. As tópicas seriam as mediadoras entre o processo criativo do compositor e a compreensão de sua audiência.

No século dezoito, as tópicas eram figuradas como convenções estilizadas e geralmente eram invocadas sem *pathos* por compositores individuais, com a intenção de sempre falar uma língua cujo vocabulário é essencialmente público, sem sacrificar qualquer tipo de vontade à originalidade (AGAWU, 2009, p. 48).

In the eighteenth century, topics were figured as stylized convention and were generally invoked without pathos by individual composers, the intention being always to speak a language whose vocabulary is essentially public without sacrificing any sort of will to originality.

Por sua vez, Ruben Lopez Cano (2007) se refere às tópicas como “um dos processos intertextuais mais interessantes” e esclarece que a “remissão” entre estilos não se dá por uma transmissão direta, isto é, de uma obra específica com “paternidade autoral” para outra, mas, por áreas mais amplas e genéricas da expressão musical (CANO, 2007, p. 6).

Até aqui temos delineado os conceitos rudimentares de tópica musical com base nos textos incipientes de Ratner (1980), Allanbrook (1983), Agawu (1991) e Cano (2007), os quais descrevem as tópicas como convenções que encontram correspondência com aspectos da vida cotidiana das pessoas do século XVIII, categorizadas como tipos (danças e marchas) e estilos intercambiáveis. Essas convenções categorizadas eram (re)visitadas, escolhidas e tomadas pelos compositores como material pré composicional e postas em jogo de acordo com as estratégias necessárias para se atingir determinado objetivo.

Contudo, o texto publicado por Ratner em 1991 sobre o conteúdo tópico nas Sonatas de Mozart acrescenta novos elementos significativos ao conceito alterando, de certa forma, sua primeira definição de tópica musical. O autor, assim, diz que

O termo ‘tópica’ aqui significa um assunto a ser incorporado em um discurso. Uma tópica pode ser um estilo, um tipo, uma figura, um processo ou um plano de ação. As tópicas podem ser intra-musicais—elementos da linguagem da música—ou extramusicais—retirados de outros meios de expressão (RATNER, 1991, p. 165).

The term ‘topic’ here signifies a subject to be incorporated in a discourse. A topic can be a style, a type, a figure, a process or a plane of action. Topics can be intra-musical—elements of the language of music—or extra musical—taken from other media of expression.

Neste texto, Ratner (1991) parece agora observar, também, os parâmetros musicais que compõem a tópica musical e como estes se estruturam no interior da composição musical configurando um discurso retórico. Assim, as possibilidades expressivas da tópica musical seriam inúmeras e envolveriam tanto questões extrínsecas presente na superfície melódica (tópicas e figuras retórico-musicais) e que dizem respeito ao plano de ação (instância pré-composicional); como questões intrínsecas, isto é, as articulações internas dos parâmetros musicais (*Hauptsatz, Satze*, períodos, organização interna dos elementos musicais).

Sobre o texto de Ratner, Rumph (2012) acrescenta,

Não mais simplesmente índices estilísticos, seus tipos e estilos assumiram agora uma função oratória; eles pressupunham voz, argumento, persuasão e as outras implicações de retórica. Esta interpretação tem desfrutado de ampla circulação, como quando Elaine Sisman definiu tópicos como “os sujeitos da fala inteligível e os objetos de compreensão inteligente,” ou quando Jonathan Bellman se referiu à tópicos como “um grande número de assuntos possíveis para o discurso musical” (RUMPH, 1991, p. 80).

No longer simply stylistic indices, his types and styles now assumed an oratorical function; they presupposed voice, argument, persuasion, and the other entailments of rhetoric. This interpretation has enjoyed wide currency, as when Elaine Sisman defined topics as “the subjects of intelligible speech and the objects of intelligent understanding,” or when Jonathan Bellman referred to topics as “a large number of possible subjects for musical discourse.”

A considerar a influência que o posicionamento de Ratner (1991) exerceu sobre a percepção de diversos autores – por exemplo, Elaine Sisman, também já citada neste trabalho – Rumph (2012) analisa as diferentes interpretações – assim como algumas supostas dispersões – que semióticos como Raymond Monelle, David Lidov e Robert Hatten deram aos novos termos de Ratner (1991). O autor acrescenta que, apesar do caráter de um “significante flutuante” que a tópica possa ter adquirido com esses crescentes significados, o léxico de Ratner contribuiu para o estudo da semântica musical no sentido de uma aproximação entre os campos de estudo da história e da análise musical. Sob a perspectiva pós-estruturalista, o signo passaria a desempenhar significados que dependeriam não de regras definidas e fixadas, mas, de contextos histórico-sociais complexos os quais dependeriam de um estudo interdisciplinar mais amplo e cuidadoso.

1.2.3 Os estudos semióticos da tópica musical

Ainda que não abordemos mais profundamente as tópicos pelo viés dos estudos semióticos, faz-se importante no âmbito deste trabalho ainda incipiente estabelecer o modo

como as tópicas alcançam a significação na nossa compreensão, e suas possibilidades expressivas no campo de estudo da significação musical.

Mesmo no nível mais rudimentar da teoria tópica apresentada por Ratner (1980), e principalmente nas contribuições de Allanbrook (1983; 2014), o preceito da tradição mimética transcende o simples pictorialismo, elevando a imitação ao nível da complexidade de figuras categóricas sob as bases de um pensamento aristotélico. Allanbrook (2014) demonstra parte deste conceito ao evocar o escritor francês Michael-Paul-Gay de Chabanon (1756), quem sengado a autora, é frequentemente citado como um dos primeiros autores a defender a independência da música em relação à tradição da imitação. Ele apenas admitia a possibilidade da música como imitação no contexto em que a própria música fosse o objeto de imitação. Nas palavras de Chabanon, “imitação de música não é verdadeiramente sentida a menos que o objeto seja música”⁴⁴ (CHABANON *apud* ALLANBROOK, 1983, p. 6). Curiosamente Monelle (2000) se utiliza da mesma citação de Chabanon em defesa da música que imita música, contudo, apresenta solução ao problema da significação por meio dos estudos semióticos, ao passo que o grupo de Ratner e Allanbrook buscou soluções na História Cultural.

Acreditamos que uma posição mais ampla sobre o problema é apresentada por Danuta Mirka na introdução de seu livro *Handbook of topic theory* (2014). Ao percorrer o caminho epistemológico da Teoria das Tópicas, a autora partiu – e manteve como eixo principal – da ideia lançada por Ratner recorrendo aos tratados do século XVII e XVIII e perpassando pelas contribuições e digressões dos diversos autores contemporâneos. Ao abordar as relações entre tópica e afeto – questão primordial para toda a música do século XVII e XVIII – Mirka realizou um vasto levantamento das relações entre música e afeto desde os primeiros escritos sobre o assunto de Athanasius Kircher (1601–1860) em *Musurgia Universalis* (1650) até Johann Georg Sulzer (1720-1779), em *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771). Assim sublinhou que Sulzer, quem se encontrava em um momento no qual a relação música e afeto já havia sido explorada e percorrida por autores da envergadura de Mattheson, associava a composição de danças nacionais aos afetos e, este, por sua vez, associados ao caráter moral oriundo de personagens do balé na expressão de seus sentimentos.

Avançando, Mirka seguiu a linha das discussões empreendidas anteriormente por Mattheson sobre a utilização de pequenas canções como ponto de partida para criação musical e representação dos afetos na *inventio*. Novamente tomando como base Sulzer, quem sugere

⁴⁴ [...] imitation in music is not truly sensed unless its object is music (CHABANON *apud* ALLANBROOK, 1983, p. 6).

uma estreita e complexa relação entre personagens e sentimentos, expõe que personagens seriam representados musicalmente na medida em que estes expressassem sentimentos⁴⁵. Por exemplo, o uso da sarabanda para personagens sérios de grande dignidade ou majestade; a museta tanto para o caráter nobre pastoral quanto para o humilde camponês; o *rigaudon* tanto para personagens sérios como bem humorados e humildes; além do carácter cívico e festivo das marchas militares (MIRKA, 2014, p. 17–20).

Neste sentido, voltemos à divisão das categorias tópicas em tipos e estilos por Ratner (1980). Esta traz no seu espírito a ideia de representação musical por associação nos limites da própria linguagem musical. Agawu (1991), por exemplo, ao abordar a tópica musical passa a observá-la como um signo de modo a estabelecer relações entre significado e significante segundo os preceitos da semiologia de Saussure. Posteriormente, Monelle (1992; 2000) o fez no campo da semiótica de Pierce observando a tópica musical enquanto signo sob a perspectiva do ícone e do índice – ferramentas consagradas na metodologia pierciana. Este novo passo expandiu a visão fundada sob a perspectiva de uma História Cultural que, ao transpor o problema da tópica (oriundo da retórica) para o universo da semiótica, redimensionou as possibilidades expressivas desta enquanto signo e enquanto significação.

O fato de que as tópicas ratnerianas têm sua origem em pequenas composições que, por sua vez, são relacionadas por Sulzer como personagens confirma a ligação íntima entre as tópicas e a expressão da música do século XVIII, mas sugere que a significação tópica está no relevo da significação afetiva e difere dela em dois aspectos: o escopo e o estatuto semiótico (MIRKA, 2014, 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 and differs from it in two respects: the scope and semiotic status.

Cabe então alguma discussão sobre a questão semiótica que assume a tópica. Para Agawu (1991), a configuração de uma tópica musical enquanto signo depende do

⁴⁵ Uma vez que os diferentes graus de animação de cada homem e a maneira como expressam suas emoções têm a maior influência sobre seu caráter moral, a música pode frequentemente ser usada para expressar a moralidade de tais homens e pessoas inteiras, na medida em que eles podem ser sentidos. Então, de fato, as canções e danças nacionais são um verdadeiro reflexo da moralidade. Eles podem ser animados ou sérios, ternos ou tempestuosos, refinados ou grosseiros, como a moral das próprias pessoas. *Since the differing degrees of animation of individual men and the way they Express their emotions have the greatest influence upon their moral character, music can often be used to express the morality of such men and entire people, in so far as they may be sensed. So indeed, are national songs and dances a true reflection of morality. They can be as sprightly or serious, tender or tempestuous, refined or coarse, as the morals of the people themselves* (SULZER apud MIRKA, 2014, p. 20). Tradução própria.

reconhecimento entre ambos compositores e sua audiência. Neste sentido, o ato de ouvir e reconhecer algo – identificação dos lugares comuns – não se trata de um processo natural, mas, seria uma habilidade adquirida pela experiência da escuta, e tudo o que isso envolve, até mesmo uma educação protocolar. Assim, o significado de uma tópica, como de qualquer signo, não é absoluto, não configura uma identidade total, mas, depende de seu contexto. Desta forma, Agawu apresenta a tópica vinculada à semiose de Saussure, na qual o signo seria a união de significado e significante, sendo o significante complexo e susceptível a vários significados por envolver diversos parâmetros em diferentes contextos.

Podemos agora reformular essa discussão em termos semióticos, descrevendo tópicos como signos musicais. Cada signo, seguindo Saussure, é a união indissolúvel de um significante e um significado. O significante de uma tópica é ele próprio composto de um conjunto de significantes, a ação de vários parâmetros. O significante musical, portanto, incorpora, mesmo nesse nível primitivo, uma relação dinâmica. [...] E então temos – teoricamente, pelo menos – um processo de ligação semiótica infinita com relação à tópica, indo além da frase, seção ou movimento individual para o trabalho como um todo, e além (AGAWU, 1991. P. 39).

We can now recast this discussion in semiotic terms by describing topics as musical signs. 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. [...] 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.

A ideia introduzida por Agawu (1991) de observar as tópicos como um signo, inicialmente nos domínios da semiologia de Saussure, foi sem dúvida um marco no desenvolvimento para os estudos da Teoria Tópica, que até então formulava sua epistemologia a partir do *corpus* teórico da Retórica. No ano seguinte, Raymond Monelle em *Linguist and Semiotic in Music* (1992) proporcionou um salto de desenvolvimento neste campo ao dar seguimento aos estudos da tópica, contudo, sob a perspectiva da semiótica de Peirce. O autor defende a possibilidade de consolidação dos estudos semióticos da música não necessariamente enquanto uma adaptação aos estudos linguísticos e científicos, mas, como uma área autônoma com uma epistemologia própria.

Na filosofia tradicional, a semiótica é um ramo da epistemologia, com uma história que remonta a Aristóteles e além. Semiótica musical pode ser algo mais do que uma adaptação da linguagem e método científico para estudos musicais; pode ser uma teoria do almíscar com uma base epistemológica própria, não necessariamente dependente de indução (MONELLE, 1992, p. 193).

In traditional philosophy semiotic is a branch of epistemology, with a history going back to Aristotle and beyond. Music semiotics may be something more than an adaptation of linguistic and scientific method to music studies; it may be a theory of music with an epistemological basis of its own, not necessarily dependent on induction.

Basicamente falando, Monelle estabeleceu paralelos entre as tricotomias⁴⁶ da semiótica de Pierce e o signo, no caso, as tópicas musicais. Mas, importante para o desenvolvimento dos estudos semióticos da música neste trabalho do autor foi a mudança de um enfoque formalista das tópicas para uma visão expressiva das mesmas. Monelle desenvolve uma crítica à abordagem de Agawu (1991) – também feita por Hatten⁴⁷ – ao expor a lista de tópicas por ele levantada apontando que as mesmas passariam a se aproximar da ideia de constituição de um léxico musical. Para Monelle (1992), o problema de uma aproximação lexical no universo das tópicas reside no fato de que esta conduziria à ideia de uma organização dos sintagmas musicais análoga à organização das palavras no discurso verbal, ao que Monelle afirma categoricamente não ser possível. Nas palavras do autor, “isso começa a parecer um léxico musical. O problema com tal abordagem é que a sintaxe musical permanece inexplicada; referências tópicas não são organizadas em sintagmas coerentes, como são as palavras de uma língua. No entanto, o signo musical é pre eminentemente uma forma sintática”⁴⁸ (MONELLE, 1992, p. 227).

A partir do princípio das tópicas expressivas, Monelle em *The Sense of Music* (2000) se concentra na abordagem das tópicas enquanto signo nos níveis da última tricotomia da semiótica de Pierce: ícone, índice e símbolo. O signo pode ter uma relação icônica quando reportado a um objeto por semelhança ao passo que a relação simbólica depende de códigos culturais aprendidos. O autor exemplifica a palavra “árvore” (“tree” em inglês) que em nada tem a ver com os fonemas utilizados para designar o objeto, mas, um falante naquele idioma transporta seu significado à palavra. Segundo o autor, as primeiras experiências com a semântica musical como a *música reservata* ou o *Affektenlehre* demonstravam uma relação mais icônica com o signo musical, contudo, Monelle leva em grande consideração o terceiro conceito peirciano apresentado por Karbuscky, o índice ou *index*, isto é, “um signo que significa em virtude da contiguidade ou causalidade.”

As qualidades separadas por categoria nunca aparecem “puras”, mas em numerosas permutáveis expressões. Deixe-nos escolher. . . o exemplo simples do choro do cuco:

⁴⁶ A partir da base da semiótica, o signo opera em três níveis: o próprio signo como fundamento, um objeto e um interpretante. As tricotomias estão dentro de níveis denominados ‘primeiridade’, ‘segundidade’ e ‘terceiridade.’ A primeira tricotomia diz respeito à natureza do signo: Qualissígnio, Sinsígnio e Legissígnio; a segunda diz respeito ao objeto em si: Rema, Dicente e Argumento; e a terceira diz respeito ao modo de relação com o objeto: Ícone, Índice e Símbolo. Esta última constitui a mais discutida nos campos da estética e da música.

⁴⁷ Semiotic, 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, nº 1, p. 88–98, 1992.

⁴⁸ This 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. Yet the musical sign is pre-eminently a syntactic form (MONELLE, 1992, p. 227).

é uma imagem acústica do pássaro e, portanto, um ícone. No entanto, também pode ser entendido como um índice: ‘é primavera!’ Em outro contexto, pode simbolizar toda a natureza (KARBUSCKY, 1986, p. 60-61 *apud* MONELLE, 2000, p. 15).

The qualities separated by category never appear “pure”, but in numerous interchangeable expressions. Let us choose . . . the simple example of the the cuckoo’s cry: it is an acoustic picture of the bird, and thus an icon. However, it can also be understood as an index: ‘Spring is here!’ In another context it can symbolize the whole of nature.

Neste primeiro momento da relação entre Teoria Tópica e estudos semióticos, “a caracterização das tópicas como ícones ou índices culturalmente consagrados é o ponto vital” (IBIDEM). Monelle exemplifica o *pianto* como uma tópica icônica oriunda da figura de ‘lamento’ desde a tradição do século XVI, que, por sua característica sonora – uma descida cromática descendente – era inicialmente associada ao choro, ao pranto, mas, seguidamente, por indicialidade, passou a significar “tristeza, dor, arrependimento, perda.” Era, portanto, icônica por imitar o gemido e indexical por significar emoções ligadas a este tipo de choro ou gemido. Contudo o autor sugere que a significação em música se dá de modo mais frequente pelo índice ou *index* do que a significação pelo ícone.

Muitas tópicas são, em primeiro lugar, não icônicas, mas indexais; as métricas de dança listadas por Ratner e Allanbrook, o motivo de “fanfarra”, as tópicas de “abertura francesa” e “música turca” não significam em virtude da semelhança, mas porque reproduzem estilos e repertórios de outro lugar. Na medida em que o movimento lento da Sinfonia “Júpiter” está em métrica de sarabanda, apresenta a própria métrica da dança, em vez de uma imitação dela e, portanto, significa indicialmente (MONELLE, 2000, p. 17).

Many topics are in the first place not iconic, but indexical; the dance measures listed by Ratner and Allanbrook, the “fanfare” motive, the topics of “French overture” and “Turkish music” do not signify by virtue of resemblance, but because they reproduce styles and repertoires from elsewhere. Insofar as the slow movement of the “Jupiter” Symphony is in sarabande meter, it presents the dance measure itself rather than an imitation of it, and thus signifies indexically.

Ao longo de nosso exercício analítico temos observado as tópicas pelo viés da História Cultural apresentada por Ratner (1980), o que vai de encontro à natureza do repertório que estamos a trabalhar: a música sacra vocal do século XVIII. Todavia, voltarmos-nos às potenciais possibilidades de significação da tópica enquanto signo se faz um esforço necessário no sentido de buscarmos maior e mais ampla compreensão das tópicas no âmbito dos estudos de significação musical. Como exercício observaremos mais adiante (ítem 1.2.4) a tópica de *pastoral* – bastante presente e significativa no corpo do repertório por nós analisado – além de seu percurso histórico, enquanto signo sob a perspectiva de sua iconicidade e indexicalidade que a caracterizam no contexto do referido repertório como símbolo.

Nossa abordagem, embora apoiada nas noções rudimentares de tópica musical apresentadas incipientemente por Ratner (1980) e aperfeiçadas por Allanbrook (1983), somadas a uma visão semiótica que encontra principalmente em Monelle (1992; 2000) fortes argumentos, visa compreender a tópica como resultado categorial de experiências convencionadas e compartilhadas entre compositores e sua audiência no âmbito da cultura de um determinado tempo e lugar, e no presente caso, na relação com os textos da música vocal sacra do período setecentista. A abordagem semiótica, neste sentido, pode vir a colaborar com o entendimento da tópica em relação aos parâmetros musicais que condicionam as diversas possibilidades de significado – em especial na sua relação com o conteúdo do texto – assim como a flexibilidade do significado de uma tópica enquanto signo no contexto sociohistórico e cultural o qual ela se encontra.

Neste sentido histórico cultural de forte presença, as discussões teóricas acerca da tópica abordadas por uma perspectiva semiótica englobando parâmetros musicais, embora recentes, alcançaram grande abrangência e concisão no trabalho de Robert Hatten (2004; 1994). Em sua importante obra, Hatten se mostra preocupado com a relação entre som e significado vinculadas à expressão musical tanto por um viés estruturalista através do mapeamento das relações entre estrutura e significado por meio das formas opostas de organização, mas, também, hermenêutico através de um processo interpretativo para além das relações estruturalistas. Segundo Rumph (2012), “Robert Hatten localizou as tópicas no centro de uma hierarquia semântica que começa com gestos e harmonias simples e ascende a tropos complexos e gêneros expressivos”⁴⁹ (RUMPH, 2012, p. 80). É certo que a abordagem semiótica das tópicas por Hatten (1994; 2004) tem se mostrado a mais profícua nos últimos anos e, encontra correspondência com a densidade do repertório o qual o autor tem se dedicado – a obra instrumental de Beethoven.

A partir da organização das tópicas musicais colhidas em fontes históricas⁵⁰ por Ratner (1980), Hatten (1994) em seu trabalho definiu tópicas musicais como “uma complexa relação originada em um tipo de música [...] usada como parte de um grande trabalho. As tópicas poderiam adquirir correlações expressivas no estilo clássico, e poderiam ser interpretadas

⁴⁹ Robert Hatten has located topics at the center of a semantic hierarchy that begins with simple gestures and harmonies and ascends to complex tropes and expressive genres (RUMPH, 2012, p. 80).

⁵⁰ As tópicas seriam organizadas em: códigos de sentimentos e paixões (ritmos, intervalos e motivos), estilos com base em locais (sacro, câmara, teatral), graus de dignidade (alto, médio e baixo), tipos (danças e marchas) e estilos (militar, cantabile, pastoral, estrito, sensível, etc.), além dos pictorialismos ou *wordpainting* (HATTEN, 1994, p. 74–75).

expressivamente”⁵¹ (HATTEN, 1994, p. 294–5). Assim, as tópicas enquanto elementos musicais complexos poderiam adquirir uma multiplicidade de significados no espaço de suas interações. Uma expressão que antes era dada como um ‘todo’ seria agora ‘parte de um todo’ de modo que tópicas não mais designariam apenas tipos e estilos, mas, também recorrências de elementos musicais específicos cuja essência estaria na associação de seus significados expressivos.

Esta visão mais ampla sobre as tópicas expressivas e de sua multiplicidade de significados, baseada na relação de oposição gerada por essas interações ocasionaria também a elaboração do conceito de *tropificação* cujo intuito seria ampliar o nível expressivo de significação semelhante à natureza da metáfora. Segundo Hatten, a tropificação “ocorre quando dois tipos diferentes, formalmente não relacionados, são reunidos no mesmo local funcional, de modo a desencadear uma interpretação com base em sua interação”⁵² (HATTEN, 1994, p. 295). Basicamente a tropificação é a fusão ou colisão de duas ou mais tópicas opostas ou não previamente relacionadas entre si de modo que sua união venha a criar novos significados expressivos. As tropificações descendem do que Hatten chama de *campos tópicos*, que seriam áreas de grande amplitude expressiva como o trágico, o *pastoral* ou o heróico. Os campos tópicos e tropificações, por sua vez, ascendem ao conceito de *gêneros expressivos*. Estes consistem na oposição não apenas de tópicas expressivas, mas, de estruturas discursivas como as modalidades eclesiásticas *vs.* secular; contrastes entre os estilos alto, médio e baixo; oposição modo maior *vs.* modo menor; tempo rápido *vs.* tempo lento; métrica binária *vs.* métrica ternária.

Finalmente, o conceito que pontua a teoria de Hatten diz respeito ao que o autor denomina como *markedness*⁵³ (marcação). Seria esta uma ferramenta que atuaria como um articulador na relação entre os elementos opostos de uma tropificação ou de um gênero expressivo. Hatten busca este conceito na Teoria Linguística difundida por Michael Shapiro

⁵¹ A complex musical correlation originating in a kind of music [...] used as part of a larger work. Topics may acquire expressive correlations in the Classical style, and they may be further interpreted expressively (HATTEN, 1994, p. 294–95).

⁵² [...] 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 (HATTEN, 1994, p. 295).

⁵³ Marcação como conceito teórico pode ser definida simplesmente como a valoração dada à diferença. Onde quer que se encontre a diferenciação, há inevitavelmente oposições. Os termos de tais oposições são ponderados em relação a algum recurso que é distinto para a oposição. Assim, os dois termos de uma oposição terão um valor desigual ou assimetria, de marcado *versus* não marcado, que tem consequências para o significado de cada termo. *Markedness as a theoretical concept can be defined quite simply as the valuation given to difference. Wherever one finds differentiation, there are inevitably oppositions. The terms of such oppositions are weighted with respect to some feature that is distinctive for the opposition. Thus, the two terms of an opposition will have an unequal value or asymmetry, of marked versus unmarked, that has consequences for the meaning of each term* (HATTEN, 1994, p. 34). Tradução própria.

(1983) o qual aplicado à música consiste basicamente na relação assimétrica⁵⁴ entre o elemento “marcado” e o elemento “não marcado.” O marcado diz respeito às características peculiares de um determinado elemento ou situação ao passo que, aquele agora entendido como “não marcado” passa a representar uma generalidade em relação ao marcado. Em suma, na teoria de Hatten, a partir dos conceitos de tópicas expressivas, campos tópicos, tropificação, gêneros expressivos e marcação as relações de oposição possibilitam uma organização das tópicas em campos semânticos exercendo, assim, seu potencial expressivo e sua natureza de comunicabilidade.

No presente caso, enquanto estudo ainda incipiente no âmbito da música vocal *a cappella*, a considerar a ausência de um desenvolvimento musical de formas mais amplas como a sinfonia, por ora, nos deteremos a uma investigação em níveis mais elementares da significação tópica em um gênero musicalmente mais conciso como o motete. Neste caso, as tópicas, como categorias de pensamento na concepção aristotélica estão como representações convencionais dos campos expressivos associados aos lugares comuns da cultura das sociedades do século XVIII – por exemplo, a *pastoral*. O trânsito, neste caso, se daria na relação entre o significado de tais categorias tópicas em relação aos significados emanados do texto... dos campos expressivos com a palavra.

1.2.4 A tópica *pastoral*

Para demonstrar problema semelhante em nosso trabalho concernente ao signo em suas instâncias icônica e indexical, nos atenhamos ao caso da tópica *pastoral*. Esta, tem como significado temas ligados ao campo, à paisagem natural, à virtude da humildade, de uma vida simples e contemplativa em contato com a natureza... significados que se desdobram em inúmeros outros desde a antiguidade grega ao século XIX, em todas as linguagens artísticas, principalmente na literatura. Segundo Monelle (2006) “o pastoralismo é um dos mais antigos e mais duradouros de todos os gêneros literários e culturais. [...] pode ser rastreada da poesia de

⁵⁴ Hatten exemplifica este conceito a partir do par homem/mulher no qual “homem” seria um elemento não marcado por representar uma generalidade, isto é, a palavra “homem” pode referir tanto ao sexo masculino ou à toda humanidade ao passo que o termo “mulher” é marcado por se referir especificamente aos seres humanos do sexo feminino. No âmbito musical, por exemplo, o modo menor está relacionado ao uma faixa mais estreita de significação por remeter de forma consistente ao trágico. O maior, por sua vez não está de modo oposto voltado à expressão do cômico, mas, abarca uma gama maior e mais geral de possibilidades do não trágico como o *pastoral*, o heróico e também o cômico ou o *buffo*. A relação assimétrica se dá justamente na maior gama de possibilidades expressivas do modo principal enquanto o modo menor é sempre colocado numa perspectiva de expressar o pungente (HATTEN, 1994, p. 36). As relações de oposição entre modo maior, o que Hatten chama de “trajetórias dramáticas” pode-se modular do trágico para o triunfante, transcendente, ou heróico como o autor demonstra nas sinfonias de Beethoven.

Hesíodo (oitavo século a.C.) até a de Verlaine (1844-96). [...] Ainda é esta a mais profundamente mítica de todas as tópicas”⁵⁵ (MONELLE, 2006, p. 185). Na música clássica instrumental ou, música de estilo galante, seu significante tem como parâmetro principal o baixo pedal na tônica que, nas camadas superiores, usualmente é sobreposto por melodias triádica com instrumentos da família das madeiras. Estes parâmetros reproduzem características acústicas de instrumentos rurais da cultura europeia como a gaita de fole e a *musette*.

A pastoral representa o desejo do poeta de retornar à simplicidade primitiva da natureza. Franck Kermode descreve a relação do pastor como representação do próprio poeta sendo o pastor uma personagem de tal contato com os aspectos místicos e sagrados da natureza que, chega-se a lhe atribuir matiz de divindade: “Ele se tornou o tipo de vida natural, descomplicado, contemplativo, e em simpatia com a Natureza como o homem da cidade nunca poderia estar. ... [Pastores ’] o ofício confere-lhes uma espécie de pureza, quase uma espécie de santidade”⁵⁶ (KERMODE, 1952, p. 18 apud MONELLE, 2006, p. 196). A relação análoga⁵⁷ entre a sacralidade depositada na figura do pastor não tardaria a estabelecer relações com aspetos culturais do cristianismo de modo que é possível encontrar referências do pastoril nas escrituras, tanto no Antigo quanto no Novo Testamento.

Muitos personagens principais da Bíblia - Jacó, Isaac e Abraão - são descritos como pastores; Saul é um “rei pastor”; David, que começou como pastor, mas se tornou harpista, é semelhante a Orfeu. Cristo descendente de David, se autodenomina o “Bom Pastor” [...] Mais importante de tudo, o presépio foi revelado primeiro aos pastores, “habitando o campo, vigiando seu rebanho durante a noite” (Lucas, ii, 8). Isso justificou as muitas referências pastorais na música natalina, tanto vocais como instrumentais. (MONELLE, 2006, p. 198).

Many leading characters of the Bible—Jacob, Isaac, and Abraham—are described as shepherds; Saul is a “shepherd king”; David, who began as a shepherd but became a harper, parallels Orpheus. Christ, descendant of David, calls himself the “Good Shepherd.” [...] Most important of all, the nativity was revealed first to shepherds, “abiding in the field, keeping watch over their flock by night” (Luke, ii, 8). This justified the many pastoral references in Christmas music, both vocal and instrumental.

⁵⁵ Pastoralism is one of the most ancient, and longest lived, of all literary and cultural genres. [...] it can be traced from the poetry of Hesiod (eighth century b.c.) to that of Verlaine (1844–96) [...] Yet this is the most profoundly mythical of all topics (MONELLE, 2006, p. 185).

⁵⁶ He became the type of the natural life, uncomplicated, contemplative, and in sympathy with Nature as the townsman could never be. ... [Shepherds’] craft endows them with a kind of purity, almost a kind of holiness. (KERMODE, 1952, p. 18 apud MONELLE, 2006, p. 196).

⁵⁷ Monelle (2006) relata que a obra poética *Il Pastor Fido* de Guarini, assim como *Aminta* de Tasso foram vistas em termos cristãos ao relatar um delito feminino que teria lançado uma maldição à Arcádia podendo esta somente ser reestabelecida pela fidelidade de um pastor... o bom pastor. Seria uma clara associação de redenção à má ação de Eva por meio da missão de Cristo (MONELLE, 2006, p. 200).

No final do século XVIII e início do XIX há na cultura da pastoral uma fusão entre a visão religiosa e a formulação poética, isto é, a associação do campo como um ambiente natural associado à própria imagem de Deus. A figura do pastor deixa de ser o centro das atenções, e os próprios elementos que compõem a natureza (os bosques, os campos, os riachos, as montanhas, o sol, o luar, etc.) se tornaram protagonistas. Esta nova concepção trazia um tipo de visão religiosa de base animista e panteísta que, não mais vislumbrava a natureza como uma imagem do Paraíso cristão, mas, encontrava Deus na própria paisagem natural. Segundo Monelle, o pastoralismo “perdeu sua leveza e charme e se reuniu uma espécie de tensão moral [...]”. A interpretação da natureza como Deus na paisagem era uma semântica pastoral essencialmente nova”⁵⁸ (MONELLE, 2006, p. 202-03).

No que diz respeito ao significante, não seria o *aulos* ou flauta grega nem a lira de Orfeu, mas, a gaita de fole das terras altas e a *musette* francesa os referenciais para um tipo de sonoridade que remete à paisagem do campo e ao pastoril na cultura europeia a partir do século XIV e que, viria a fornecer os parâmetros para a tópica pastoral no século XVIII. Monelle (2006) aponta a gaita de fole como uma evocação pastoral da Europa Moderna e coloca como marco referencial uma ilustração da Anunciação aos Pastores no Livro das Horas, de Jeanne d'Evreux, datada de cerca de 1325. Quase trezentos anos mais tarde, Michael Praetorius na publicação de *Syntagma Musicum* (1618-19) apresenta a descrição e ilustração de uma variedade de gaitas de fole além da *musette* francesa, chamada de “Sackpfeiff mit dem Blassbalg.”

Isso foi, talvez, uma inovação na época; não há referência a bordões de gaita de foles antes de 1300. Portanto, a conexão é estabelecida, nesta data inicial, entre a gaita de foles e o pastoreio, e de fato a associação convencional entre o pastor e a Natividade é aparente. Mesmo o baixo pedal – epítome da tópica pastoral posterior – já existe. [...] Provavelmente este instrumento [a *musetta*] e a *zampogna* italiana representam os dois significantes proeminentes no fundo da tópica musical [pastoral]. A *zampogna* é nativa da região central e sul da Itália, incluindo a Sicília, e foi o instrumento escolhido pelos pastores nas montanhas dos Abruzos e da Calábria. É uma das maiores gaitas de foles (MONELLE, 2006, p. 209-10).

This was, perhaps, an innovation at the time; there is no reference to bagpipe drones before about 1300. So the connection is established, at this early date, between the bagpipe and shepherding, and indeed the conventional association between the piping shepherd and the Nativity is apparent. Even the drone bass—epitome of the later pastoral topic—is already in existence. Probably this instrument and the Italian zampogna represent the two outstanding signifiers in the background of the musical topic. The zampogna is native to central and southern Italy including Sicily, and was the chosen instrument of the shepherds in the mountains of the Abruzzi and Calabria.

⁵⁸ Pastoralism, therefore, lost its lightness and charm and gathered a kind of moral tension. [...] the interpretation of nature as God in landscape was an essentially new pastoral semantic (MONELLE, 2006, p. 202-03).

Assim, os parâmetros musicais da tópica *pastoral* – o baixo pedal, as melodias triádicas na camada superior, a instrumentação com instrumentos das madeiras – atuam de maneira icônica ao imitarem os padrões acústicos da gaita de fole e da *musette*. Sua associação com o ambiente campestre ou rural ocorre de maneira indexical e, a partir daí outras indexicalidades também se desdobram. A relação com os valores pastoris advindos da literatura – a Idade de Ouro, a pureza, a contemplação, a suspensão do tempo e todos os ideais da Arcádia – expressam uma relação de intertextualidade que pode assumir incontáveis outros significados adquiridos por relação de indexicalidade. No contexto da Paixão – conteúdo dos textos no repertório analisado neste trabalho – a tópica de *pastoral* pode assumir certo número de significados como a descrição de um ambiente natural (o Horto das Oliveiras), valores morais como a pureza, a inocência do Cordeiro inocente, ou virtudes como a humildade e, por fim, a idéia de Cristo como o Bom Pastor.

Como já foi dito neste trabalho, o princípio geral de nossa análise musical está no trânsito entre as questões intrínsecas e as questões extrínsecas da música, tendo sempre o texto como eixo referencial. A significação tópica, neste sentido, advem de convenções estruturais cujo significante e o significado estão associados às situações, ações, ambientes e afetos que encontram lugar no tempo e no espaço histórico sociocultural. A função extrínseca que, por exemplo, a tópica de *pastoral* exerce no repertório analisado, assim como toda a música do estilo galante, divide espaço com outra camada de significação musical que também é composta por convenções recorrentes passíveis de serem reconhecidas pela audiência. Trata-se do conceito de *schemata* ou esquemas, que basicamente são constituídas por convenções harmônicas diversas recorrentes e associadas aos diversos gêneros musicais em vigor no período da música de estilo galante. Estes esquemas, na visão de Robert Gjerdingen (2007) não se vinculam à significação tópica, mas, atua como uma categoria de pensamento que visa o reconhecimento no espaço da própria linguagem musical. O autor se refere às *schemata* nas relações com seus próprios eventos e dos paralelismos ou contrastes que deles derivam. Neste caso, novamente abordamos a música pelo viés de suas categorias, mas agora, de volta à questões intrínsecas do discurso musical.

1.3 SCHEMATA E O ESTILO GALANTE

Por fim, chegamos à terceira e última vertente teórica que embasa nossa análise musical, as *schemata*, as quais juntamente com a Teoria das Tópicas forma parte de uma epistemologia que tem a Retórica como plataforma discursiva. Nas palavras de Márcio Páscoa (2018), quem

localizou a presença desses esquemas ou convenções musicais nos *Seis Resonsórios Fúnebres* de Pe. João de Deus de Castro e Lobo (1794–1832),

Schematae podem ser definidos como esquemas de contraponto, ou ainda padrões harmônico-contrapontísticos, tais como descritos a partir do trabalho pioneiro de Robert Gjerdingen (1984; 2007) e acrescido de contribuições posteriores, e ainda em curso, das quais destacam-se Sanguinetti (2012), Byros (2014), Rice (2014; 2016), Van Tour (2015) e Mitchell (2016) (PÁSCOA, 2018, p. 198).

Schemata são descritas por Gjerdingen como representações mentais ou categorias de pensamento que fazem relação com teorias concebidas primeiramente no campo da Filosofia⁵⁹, e posteriormente da Psicologia. Sucintamente falando, diz respeito ao modo como a mente humana cria protótipos, isto é, abstrações a partir de experiências generalizadas ou a capacidade de observarmos as “características comuns de experiências semelhantes” e, estas como um “ponto de comparação” para a avaliação em comparação com o seu esquema. Ainda de modo geral, se refere a determinados códigos e convenções compartilhadas por uma determinada comunidade. O autor aplica este conceito no estudo da música (majoritariamente) instrumental do século XVIII como um possível caminho para a significação musical. Trata-se de convenções harmônicas de dois, três ou mais eventos presentes em um considerável número de composições do período setecentista que, supomos, eram naturalmente reconhecíveis pela audiência da época, pois, constituem elementos característicos do estilo galante. Nas palavras de Gjerdingen,

Schema é, portanto, uma abreviação para um pacote de conhecimento, seja um protótipo abstrato, um exemplar bem aprendido, uma teoria intuída sobre a natureza das coisas e seus significados, ou apenas a sintonia de um *cluster* de neurônios corticais para alguma regularidade no ambiente. [...] Familiarizar-se com um repertório de esquemas musicais galantes pode assim, leva a uma maior consciência das diferenças sutis na música galante. A música pode parecer desenvolver mais significado (GJERDINGEN, 2007, p. 11).

Schema is thus a shorthand for a packet of knowledge, be it an abstracted prototype, a well-learned exemplar, a theory intuited about the nature of things and their meanings, or just the attunement of a cluster of cortical neurons to some regularity in the environment. Becoming acquainted with a repertory of galant musical schemata can thus lead to a greater awareness of subtle differences in galant music. The music may seem to develop more meaning.

⁵⁹ Gjerdingen tem como base conceitual de “esquema” autores como Kant, Platão, Weber, Wittgenstein, Frye, Posner, Putnam, Rosch, dentre outros quem compartilham a ampla ideia de representação mental ou categoria de pensamento (GJERDINGEN, 2007, p. 10).

Conforme explicamos logo no início deste trabalho, adotamos como terminologia a palavra “galante” para nos referirmos à música da segunda metade do século XVIII em detrimento do termo “música clássica.” Tanto quanto evitaremos utilizar a palavra “Barroco” para nos referirmos à música tradicional europeia produzida no período que cobre os anos de 1600 a 1750. Tais escolhas estão alinhadas com os autores e as teorias que adotamos neste trabalho. Os termos “Barroco” e “Clássico” têm se mostrado anacrônicos em relação aos períodos os quais desejam representar por serem determinações generalistas criadas durante o século XIX e até hoje operantes em níveis escolares mais genéricos. Foi Ratner (1980) quem primeiramente sugeriu tal idéia ao escrever que “se tivéssemos de renomear este período de acordo com as visões do final do século XVIII, seria chamado de estilo galante”⁶⁰ (RATNER, 1980, p. xv). Gjerdingen reitera que,

Galante foi uma palavra muito usada no século XVIII. Referia-se amplamente a uma coleção de características, atitudes e maneiras associadas à nobreza culta. Esses termos [“barroco” e “clássico”] foram desenvolvidos no século dezanove e século vinte para os fins daqueles tempos posteriores, mas eles obscurecem ao invés de iluminar a música do século XVIII; [...] Em contraste, o termo galante foi realmente usado em uma forma positiva pelos homens e mulheres que fizeram e apoiaram a música do século XVIII (GJERDINGEN, 2007, p. 5–6).

Galant was a word much used in the eighteenth century. It referred broadly to a collection of traits, attitudes, and manners associated with the cultured nobility. [...] These terms were developed in the nineteenth and twentieth centuries for the purposes of those later times, but they obscure rather than illuminate eighteenth-century music. [...] By contrast, the term galant was actually used in a positive way by the men and women who made and supported eighteenth-century music.

Pois, é o conjunto de normas de conduta social, esta “coleção de características, atitudes e maneiras associadas à nobreza culta” citadas acima por Gjerdingen que caracterizava os modos de ação do indivíduo cortesão. O modo como este se apresentava à sociedade de corte por meio de gestos e principalmente palavras que determinava seu *status* e sua posição no complexo desta estrutura altamente hierárquica. Gjerdingen (2007), a partir da história social de Norbert Elias (2001) aborda o alto grau do rigor comportamental cortesão do século XVIII como um elemento de valor essencial para o indivíduo enquanto legitimação e manutenção deste como membro de uma rede social cuja plataforma está posta sobre uma construção altamente simbólica. Gjerdingen demonstra por vários caminhos que as estruturas musicais do século XVIII, assim como a aquisição de modos no âmbito do comportamento humano também se constituía de uma linguagem que dependia da aquisição de “maneiras musicais.” Nestas se

⁶⁰ If we were to rename this period according to late eighteenth-century views, it would be called the *galant* style (RATNER, 1980, p. xv).

daria o reconhecimento de códigos compartilhado no tripé formado entre a realeza, a corte e os compositores.

Assim como o hábito de falar tão básico era bem diferente no século XVIII, também os hábitos básicos de música o seriam. Os compositores das cortes setecentistas tinham um vocabulário musical diferenciado do ambiente não cortesão e o aplicavam a objetivos diversos. Eles tinham como “principal objeto de atenção” a aquisição de modos (ou maneiras) musicais – “modos envolventes, insinuantes, brilhantes” – a fim de dar a seus trabalhos “brilho total.” O foco do trabalho que Gjerdingen empreendeu sobre a música de estilo galante se trata de “um código de conduta, como um ideal cortesão do século XVIII (adaptável à vida da cidade), e como um conjunto cuidadosamente ensinado de comportamentos musicais” ⁶¹ (GEJERDINGEN, 2007, p. 6).

A transmissão desses esquemas se dava na formação recebida por jovens estudantes através de seus mestres especialmente na prática dos *partimenti*. Basicamente, constituíam exercícios práticos realizados ao teclado – que progrediam do nível mais fácil ao mais difícil cujo objetivo era essencialmente adicionar vozes superiores ao baixo e criar trabalhos completos. Os *partimenti* condensavam conhecimentos disciplinares de contraponto e harmonia, além de elementos expressivos e formais. O sucesso do discípulo se daria na memorização de uma maior variedade possível de esquemas galantes. O caderno de exercícios de um estudante de música era chamado de *zibaldone*⁶², local onde eram prescritos *partimenti* e *solfeggi* que serviriam de repositório para a vida profissional dos jovens compositores.

Ao contrário do que sucedera com os construtores das catedrais europeias, a confraria dos maçons no século XIV, os esquemas não constituíam uma “arte esquemática secreta” ⁶³ na qual apenas discípulos e mestres poderiam reconhecer e reproduzi-los nas demarcações de um interesse mercadológico controlado e restrito. Pelo contrário, esses esquemas deveriam ser facilmente reconhecíveis por qualquer pessoa que ouviu quantidade expressiva dessa música. Os mesmos constituíram um meio musical de troca entre artesãos da corte e seus patronos e, para tal, este comércio estético dependia do reconhecimento desses padrões por parte de seus

⁶¹ [...] a code of conduct, as an eighteenth-century courtly ideal (adaptable to city life), and as a carefully taught set of musical behaviors (GEJERDINGEN, 2007, p. 6).

⁶² Zibaldone é uma referência à *commedia dell'arte*, de como seus diálogos e comédias eram organizados e praticados em analogia ao modo como era também organizada a música galante. A partitura funcionaria como um cenário em que notações de esquemas dariam ao artista habilidoso a possibilidade de improvisos e ornamentações elegantes onde utilizaria do zibaldone de seu professor as frases e cadências padrões (GJERDINGEN, 2007, p. 9–10).

⁶³ Esta expressão é uma paráfrase por Gjerdingen de Edward Lewinsky (LEWINSKY *apud* GJERDINGEN, 2007, p. 15).

cortesãos. O grau de familiaridade com esses esquemas determinava os padrões para o julgamento da “propriedade, invenção e gosto musical” (GJERDINGEN, 2007, p. 16).

Diferentemente da significação tópica, os esquemas apresentados por Gjerdingen (2007) não carregam significados mais pragmáticos no sentido de categorização de campos expressivos conforme apresentado por Ratner (1980). Os esquemas fazem referências aos paralelos e contrastes de seus próprios eventos. Contudo, Gjerdingen vislumbra algum nível de relação entre ambas as abordagens ao afirmar que “a maioria dos esquemas galantes eram adaptáveis a qualquer tópica, assim como um padrão de vestido particular pode ser realizado em qualquer número de tecidos”⁶⁴ (GJERDINGEN, 2007, p. 120). Todavia, o que em nosso entendimento torna possível a convivência da teoria tópica com a teoria das *schemata* num determinado processo de análise musical de um repertório de estilo galante é justamente a natureza de uma música que se vale de estruturas – sejam elas internas ou externas – passíveis de serem compartilhadas entre compositores e sua audiência e, principalmente, de serem reconhecidas. Para nós, é o grau de inteligibilidade e comunicabilidade de um determinado padrão de uso que o torna atraente enquanto ferramenta de estudo no âmbito da significação musical. No caso dos esquemas, os significados não são necessariamente objetivos e, diferentemente das tópicas musicais, os significados poéticos do texto nem sempre ocorrem sincronicamente ao uso de *schemata*. Gjerdingen esclarece que,

O significado não é fácil de observar objetivamente. Pode-se esperar que a música vocal possa fornecer pistas, uma vez que os textos poéticos claramente têm significado. No entanto, os compositores do século XVIII tendiam a conectar o significado de um texto poético com, por um lado, pequenos motivos melódicos ou rítmicos ou, por outro lado, o humor de uma seção musical inteira ou movimento (GJERDINGEN, 2007, p. 68).

Meaning is not easy to observe objectively. One might hope that vocal music could provide clues, since poetic texts clearly have meaning. Yet eighteenth-century composers tended to connect the meaning of a poetic text with, on the one hand, tiny melodic or rhythmic motifs or, on the other hand, the mood of an entire musical section or movement.

Neste trabalho não faremos a aplicação integral de uma análise de esquemas nos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício. O núcleo de nossa observação consiste nas relações de contraste entre os padrões de uso centrados nas características do estilo antigo e os contrastes dados nas inferências de elementos do vigente estilo galante. É também parte de nossa observação os modos de como esses dois modelos expressivos se articulam tendo o texto como

⁶⁴ Most of the galant schemata were adaptable to any topic, just as a particular dress pattern could be realized in any number of fabrics (GJERDINGEN, 2007, p. 120).

eixo principal. Nesse sentido, tanto a teoria tópica quanto a identificação de *schemata* podem nos fornecer camadas de expressões que, por sua vez, podem nos apontar pistas de como se daria o processo sociocomunicativo do compositor quanto seus possíveis desdobramentos significativos. Desejamos, assim, obter um modelo de análise musical em três camadas conectadas nas suas gestualidades e seus significados em prol de uma significação mais ampla e expressiva no contexto geral de uma determinada composição.

O modo como tal epistemologia chegara até o Brasil colonial do século XVIII e início do XIX – e isso serve também para o reconhecimento de tópicos – certamente envolve uma discussão muito ampla e, definitivamente não é o foco deste trabalho. Importa-nos ter em mente que estas convenções encontradas nas obras dos grandes mestres do estilo galante europeu se encontram também nas obras dos mestres que outrora trabalharam para as capelas e cortes da colônia portuguesa, o Brasil. Assim como Páscoa (2018) demonstrou a presença destes esquemas galantes nos Responsórios Fúnebres de Pe. João de Deus de Castro e Lobo, desejamos com nosso trabalho contribuir para a constatação de que, ainda que por um processo epistemológico de recepção deste repertório via Corte Portuguesa, este conhecimento foi de algum modo assimilado e reproduzido por alguns de nossos mestres no referido período... no presente caso, Pe. José Maurício.

Tal capilaridade da música, que se convencionou chamar de Galante (por causa do *galant style*) por toda a Europa durante o século XVIII e princípios do século XIX, permite aludir que seus modelos composicionais tenham cruzado o Atlântico, uma vez que já se conhece bem sobre os usos do baixo contínuo na produção musical portuguesa do período (TRILHA; NETO, 2011).

Embora a análise das *schemata* cubra um “repertório particular de frases musicais utilizadas em sequências”, Gjerdingen cuida para que estas enquanto categoria mental complexa não sejam apresentadas e representadas de maneira estereotipada como “uma lista fixa de características definidoras” (GJERDINGEN, 2007, p. 13). Ao contrário, o autor elaborou um modelo que serve aos esquemas de modo mais proximal a um modelo arquetípico. A aplicação que fizemos das análises que envolvem *schemata* segue o modelo bastante intuitivo de Gjerdingen no qual marcamos a melodia (referentes ao centro tonal em questão) com os graus em numerais arábicos no interior de círculos preenchidos; o baixo também é marcado com numerais arábicos no centro de círculos não preenchidos; os graus eventualmente marcados entre o baixo e a melodia, isto é, resultante de condução harmônica ou movimento contrapontístico são marcados apenas com numerais arábicos que correspondem ao intervalo em relação ao baixo. A tonalidade, região tonal ou grau específico da harmonia é sempre

marcado para que tenhamos clareza em relação aos eventos ocorrentes no esquema. Por fim, indicamos os nomes dados por Gjerdingen no complexo do *schema*.

Tomemos como exemplo o *schema* de quatro eventos que atende pelo nome de “Fenaroli” cujo uso era frequentemente ligado à modulação para a dominante. O tempo forte pode estar no evento um ou dois a depender da escolha do ponto inicial. Suas aparições no repertório galante são mais comumente no padrão 7–1–2–3 nas vozes do baixo e 4–3–7–1 na melodia. Contudo, Gjerdingen prevê variações, por exemplo, a qual o baixo apresenta o padrão 7–1–4–3 (GJERDINGEN, 2007, p. 462). O motete *Popule meus* é um exemplo de composição em que o *schema* Fenaroli com o baixo em padrão variado constitui a base de toda a construção musical. Como veremos na análise, na parte 3 deste trabalho, o discurso musical neste motete é caracterizado pela oscilação entre a região de tônica e dominante na busca pela estabilidade do centro tonal. A Fenaroli é o *schema* mais recorrente nos motetes de Semana Santa e quase sempre aparece modificada, isto é, com os padrões do baixo e da melodia invertidos ou com a melodia fracionada entre as vozes. Neste caso, poderíamos questionar a autenticidade do uso deste ou de outro *schema* por trazerem seus padrões característicos variados em relação aos modelos arquetípicos apresentados no corpo da metodologia. A considerar a flexibilidade dos modelos de Gjerdingen e, sobretudo o princípio de que se trataria de esquemas reconhecíveis auditivamente, pesamos no processo de análise o efeito e a percepção auditiva de *schemata* como fator de julgamento para sua classificação. O próprio autor reitera que, “um esquema pode não conter todos os recursos que definem o esquema” e “um esquema pode ter características definidoras que não são evidentes, no sentido de palavras ou frases articuladas”⁶⁵ (GJERDINGEN, 2007, p. 13).

1.3.1 *Schemata* e significação tópica

Dando seguimento aos estudos de Gjerdingen (2007), Vasily Byros tem se concentrado em aspectos linguísticos ligados às *schemata* associando os esquemas harmônicos e formais à significação tópica. Em *Topics and harmonic schemata: a case from Beethoven* (2014) o autor toma como exemplo o esquema denominado por Leonard Meyer (1973; 1980;

⁶⁵ Individual exemplars of a schema may not contain all the features that define the schema. [...] a schema may have defining features that are not overt, in the sense of articulated words or phrases (GJERDINGEN, 2007, p. 13).

1989) como 1–7–2–1 em trechos de obras⁶⁶ pontuais de Haydn, Mozart e Beethoven e demonstra como o mesmo esquema funciona no contexto de diferentes referências afetivas e expressões estilísticas. Tal fato confirmando que um dado esquema não está condicionado à significação semântica específica, tanto quanto o contrário, uma determinada expressão estilística não é necessariamente contingente a uma sintaxe harmônica específica.

Há uma relativa autonomia entre ambos os domínios que reflete certa independência da sintaxe musical em relação à semântica musical. Agawu (1991), pelo viés da semiologia refere-se a esta articulação por símbolos estilísticos intra e extra-referenciais da música. Mas, Byros (2014) defende que, uma vez que *schemas* e tópicos constituem um canal de transmissão e recepção para a música do século XVIII, esta relativa autonomia não permitiria que ambos caminhos tornassem fim em si mesmos. O autor sustenta “Tópicos e esquemas harmônicos são conjuntos de símbolos de estilo musical que interagem nas dimensões sintática (estruturada sequencialmente) e semântica (estruturada referencialmente) a algum fim comunicativo e expressivo”⁶⁷ (BYROS, 2014, p. 381–82).

Byros observa um *continuum* de estruturas simbólicas marcadas pelo uso de tópicos e *schemata* que caracterizam o uso de uma linguagem nas dimensões da sintaxe e da interface semântica. Este *continuum*, segundo o autor “permite a comunicação de uma poderosa mensagem filosófica na Sinfonia “Eroica”, op. 55 (1803-4) de Beethoven, que envolve consequências espirituais de sofrimento, auto-sacrifício e morte”⁶⁸ (BYROS, 2014, p. 382). O autor demonstra como o gênero expressivo de trágico transcendente (HATTEN, 1994) na Sinfonia “Heróica” emerge de uma amálgama de um esquema-tópica que gira em torno do *schema le-sol-fi-sol*⁶⁹, cuja instância gramática harmônica se justapõe com o campo expressivo de *ombra* sob conotação de morte e sacrifício.

⁶⁶ (a) Haydn, Sinfonia Nº 46 em Si maior, 2º movimento, <compassos 1~4>; (b) Mozart, Quarteto com piano em Sol menor, K. 478/i, <compassos 1~8>; e (c) Beethoven, Trio para Clarinete, Violoncelo e Piano em Si bemol maior, Op. 11/ii, compassos 1~8>.

⁶⁷ Topics and harmonic schemata are assemblies of musical style symbols that interact in both syntactic (sequentially structured) and semantic (referentially structured) dimensions to some communicative and expressive end (BYROS, 2014, p. 381–82).

⁶⁸ [...] enables the communication of a powerful philosophical message in the “Eroica” Symphony, Op. 55 (1803–4), one that involves the spiritual consequences of suffering, self-sacrifice, and death (BYROS, 2014, p. 382).

⁶⁹ O termo descende da antiga prática do *solfeggio*. Trata-se de uma cadência suspensiva (meia cadência) que recebe grande intensificação funcional por convergir na dominante duas tendências cromáticas de resolução: o –6 e o +4, ambos condensando a função de uma sexta aumentada. Seu intervalo característico de terça diminuta é percebido ao ser este movimento realizado no baixo. “A progressão de escala-grau subjacente da *le-sol-fi-sol* é, portanto, uma transformação cromática e intensificação da orientação dominante dos graus 4 e 6 da escala’ e que indica ‘uma função paralela ou afinidade paralela à dominante, como imagens espelhadas exatas umas das outras’ (BYROS, 2009, p. 146). *The underlying scale-degree progression of the le-sol-fi-sol is therefore a chromatic transformation and intensification of the dominant-orientedness of scale degrees 4 and 6” and indicate “a parallel function or parallel affinity to the dominant, as exact mirror images of one another.* Tradução própria.

No âmbito de nosso trabalho analítico, por ora concentremos no *schema le-sol-fi-sol* em sua dimensão semântica nos domínios da música sacra na qual Byros (2014) realizou um vasto levantamento histórico cultural. Constatou-se que tanto em ambientes operísticos quanto ambientes sagrados, a *le-sol-fi-sol* é constantemente utilizada para representar assuntos ligados à morte e ao sobrenatural. Para dar um exemplo de cada estilo em Mozart, temos Don Giovanni (1787) – na cena “*Il commendatore mortalmente ferito*”, Ato 1, nº 1, <c. 174~76> – e no *Requiem* em Ré menor, K. 626 (1791) – sobre o texto “*Et lux perpetua luceat eis*” <c. 43~46>.

Contudo, a *le-sol-fi-sol* apresenta formas mais específicas em seu uso na música religiosa sempre encontrada no *Credo* da missa, especialmente nas partes do texto em se que diz “*Et incarnatus est*” (e se encarnou), “*et homo factus est*” (e se fez homem), *Crucifixus etiam pro nobis*” (crucificado por nós), e “*passus et sepultus est*” (sofreu e foi sepultado). Exemplos como esses são encontrados nas missas⁷⁰ de Mozart, Reutter e Caldara. Além do seu *corpus* de estudos, neste trabalho Byros (2014, p. 396) apresenta uma tabela que descreve uma seleção de exemplos de utilização do *schema* e suas variantes ao longo do XVIII século (c. 1720–1823). A tabela informa o nome dos compositores, as respectivas obras e textos referenciais os quais se utilizam a *le-sol-fi-sol* abrangendo tanto o *Credo* como outros contextos de música sacra em que se expressa a morte sacrificial.

Byros explica através da linguística o meio pelo qual a *le-sol-fi-sol* adquire o significado de crucificação. De modo conciso, trata-se da recorrência de um par de elementos, respectivamente o *schema* em questão e um campo tópico (*ombra*) que adquire e retêm significado semântico mesmo quando se encontra na ausência do texto que fornece sentido ao complexo esquemático.

Como um tema ou motivo recorrente no “*Et incarnatus est*”, a *le-sol-fi-sol* é um equivalente musical ao que os linguistas cognitivos chamam de “colostrução.” [...] refere-se a uma co-ocorrência frequente de certos símbolos lexicais e sintáticos, ou para um par de forma-significado consistente e específico. [...] Este é um meio pelo qual a estrutura gramatical adquire significado semântico e um aspecto do *continuum* sintaxe-léxico que talvez seja ainda mais importante para os símbolos musicais: uma construção gramatical pode reter o significado de seus pares lexicais coloestruturais mesmo na sua ausência. A *le-sol-fi-sol*, especificamente, oferece as conotações de morte sacrificial expressas pelo texto do “*Et incarnatus est*” na sua ausência (BYROS, 2014, p. 395–96).

As a recurrent theme or motive in the “Et incarnatus est,” the le-sol-fi-sol is a musical equivalent of what cognitive linguists term a “collostruction.” [...] refers to a frequent co-occurrence of certain lexical and syntactic symbols, or to a consistent and specific form-meaning pair. [...] This is one means by which grammatical structure acquires semantic meaning, and an aspect of the syntax-lexicon continuum

⁷⁰ Mozart, *Missa solemnis* em Do menor, K. 139 (1769); Georg Reutter, *Missa Sancti Caroli* (1734); e Caldara, *Missa Para Quatro Vozes* (c. 1720).

that is perhaps all the more consequential for musical symbols: a grammatical construction may retain the significance of its collostructural lexical pairs even in their absence. The le-sol-fi-sol, specifically, affords the connotations of sacrificial death expressed by the text of the “Et incarnatus est” in its absence.

Nos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício, a *le-sol-fi-sol* está sempre associada aos textos ou contextos que envolvem a crucificação dentro dos acontecimentos narrados na Paixão de Cristo. Suas ocorrências são comumente justapostas, novamente recorrendo à tricotomia de Pierce, com a figura em princípio icônica do lamento ou *pathopoeia* e/ou a indexicalidade da tópica de *pastoral*. Justamente por suas variantes de combinações semânticas, ora o esquema se apresenta no baixo, como tradicionalmente foi concebido, ora está na melodia ou é repetido em uma das vozes internas.

O uso consciente daquilo que no âmbito deste estudo e metodologia denominamos *schema le-sol-fi-sol* por parte de Pe. José Maurício colabora com o presuposto de sua apropriação das convenções do estilo galante na elaboração de sua música enquanto projeto sociocomunicativo. Diversos trabalhos acadêmicos e projetos de pesquisa realizados no âmbito do LAMUS, especialmente a produção de Diósnio Machado Neto têm demonstrado este domínio semântico no *corpus* da produção de Pe. José Maurício. Neste sentido, este trabalho almeja colaborar nos limites de seu alcance para esta afirmação no campo de estudo da musicologia brasileira.

Até aqui tratamos de expor as três vertentes teóricas que guiaram nosso processo de estudo sobre os motetes *a cappella* de Semana Santa de Pe. José Maurício – a retórica, a teoria das tópicas e *schemata* musicais. Durante o estudo investigamos o processo de significação através da análise das estruturas discursivas da música em suas relações com os textos. Reiteramos que se trata de uma análise expressiva que, no primeiro momento visa localizar contrastes entre os padrões vigentes na tradição de uso da música litúrgica ao que denominamos estilo antigo, e, as convenções musicais oriundas da expressão coeva ao compositor, o estilo galante, espaço simbólico onde ocorreria a significação. No segundo momento buscamos compreender como tais camadas de significação – sintática e semântica – articulam seus elementos significativos em relação às ideias declaradas e desdobradas dos significados dos textos. Por fim, nos prontificamos a identificar, a partir dos possíveis significados encontrados, determinadas gestualidades que apontam para uma mensagem que se localiza no plano teológico e ideológico e, que vai ao encontro do cerne do cristianismo, no caso, a misericórdia divina alcançada pela interseção mariana.

Antes de seguirmos para a análise propriamente dita localizada na parte 3 deste trabalho, faremos um interlúdio teórico na parte II, uma espécie de segundo movimento cujo conteúdo oferece uma breve reflexão a cerca do motete enquanto gênero e estilo musical. A considerar a inerente relação intrínseca entre música e palavra, sua tradição remete aos primórdios da polifonia européia no século XII, mas, a par de uma narrativa histórica linear fadada a pontos de falseamentos, propomos um olhar analítico sobre a dimensão do motete enquanto um gênero vivo na tradição litúrgica do século XVIII. Concentramos na sua transmissão nos domínios do Seminário da Patriarcal de Lisboa – bem como sua trajetória na história da música portuguesa – especialmente na tradição religiosa do Brasil colonial no tempo do vice-reinado, e, que provavelmente alcançara a formação do padre mestre.

2 O MOTETE: MÚSICA E PALAVRA

O primeiro desafio que a nós se apresenta consiste em definir o motete no espaço deste trabalho dedicado à análise expressiva de determinadas obras deste gênero sempre atentos na relação música–palavra. Dolores Pesce (1997) na publicação de *Hearing the Motet: Essays on the Motets of the Middle Ages and Renaissance*⁷¹ abre com um texto de James Haar (1997) no qual se revela certa dificuldade em definir o gênero motete. O autor salienta que ao falarmos de momentos históricos tão distintos do motete apenas temos como fio condutor o simples fato de estarmos a falar de motetes, e, assim pontua:

Uma palavra que não limita o assunto por período, gênero, forma, estilo, idioma do texto ou meio de performance é resistente a definições precisas. No lugar de arriscar qualquer coisa proponho as palavras bem conhecidas de Johannes de Grocheio sobre o assunto: “O motete é uma música feita para várias vozes, com vários textos ou um variado arranjo de sílabas, harmoniosamente consoante em todos os aspectos” (PESCE; HAAR, 1997, p. 12).

A word that does not limit the subject by period, genre, form, style, textual language, or performance medium is resistant to precise definition. In place of hazarding anything of my own, I will offer the well-known words of Johannes de Grocheio on the subject: “The motet is music made for several voices, having multiple texts or a varied arrangement of syllables, harmoniously consonant in all respects.”

Trata-se de um gênero inteiramente adequado à liturgia por não se tratar de uma forma musical, mas, de um procedimento criativo que pode ser adaptado a qualquer tipo de texto. Rodríguez-García e Filippi (2019) apontam como uma das principais características do motete o fato de que, diferentemente dos gêneros estritamente litúrgicos como a missa, salmos, *Magnificat* e outros que estão vinculados primariamente a um objetivo funcional, o motete pode fazer uso do texto com um alcance potencialmente ilimitado, o que o torna uma poderosa ferramenta exegética.

O motete acompanha a liturgia desde o século XIII (SCHULLER, 2001, p. 190), o que nos impõe algumas dificuldades em tocar no problema de defini-lo a partir de uma linha histórica acumulativa, linear e factual, pois, não há um tempo, mas, muitos tempos do motete. Na medida em que as escolas foram se multiplicando por toda a Europa criou-se uma enorme teia de modo que o gênero não pode ser definido se não a partir de contextos específicos de seu uso. Schuller (2001) confirma a impossibilidade de definição do gênero a não ser em contextos

⁷¹ Dolores Pesce organizou e publicou a coleção *Hearing the Motet: Essays on the Motets of the Middle Ages and Renaissance* a partir dos resultados de uma conferência financiada pela Washington University Faculty of Arts and Sciences em 1994 na qual se dedicou a discutir a questão da escuta do motete na Idade Média e Renascimento.

específicos de sua materialização no espaço-tempo, mas, também aponta para suas características mais gerais de um gênero sacro cujos elementos fulcrais são música e palavra.

Nenhum conjunto único de características serve para defini-lo em sua generalidade, exceto em contextos históricos específicos. No século XVI, o motete alcançou sua síntese clássica no contexto do estilo franco-flamengo, [...], mas o motete já foi definido como uma composição polifônica sagrada com texto em latim, que pode ou não ter *colla voce* ou acompanhamento instrumental independente (SCHULLER, 2001, p. 190).

No single set of characteristics serves to define it generally, except in particular historical contexts. [...] In the 16th century the motet achieved its classical synthesis in the context of the Franco-Flemish style [...] but the motet has since been defined as a sacred polyphonic composition with Latin text, which may or may not have colla voce or independent instrumental accompaniment.

Neste sentido, a não ser pela tradição de uso na prática litúrgica e pela flexibilidade conformacional própria do gênero, não há como estabelecermos algum tipo de ligação concebida numa construção linear entre o motete, por exemplo, em sua gênese nas práticas progressistas da Escola de Notre-Dame⁷² e o motete na produção de Pe. José Maurício, no Brasil colonial na última década do século XVIII e início do XIX.

Desde o século XVII a composição musical passa a colocar atenção à questão semântica, principalmente a partir do advento da *seconda pratica* estabelecida na produção de Claudio Monteverdi (1576-1640) e no círculo de compositores da Escola de Veneza, nas dependências da Basílica de São Marcos. Como já observamos na primeira parte deste trabalho, basicamente Monteverdi distinguia como *prima pratica* a composição na qual a música dominava o texto, como no estilo vocal polifônico de Willaert e, segundo os preceitos teóricos de Zarlino; ao posto que, na *seconda pratica* o texto dominava a música, a exemplo do moderno estilo de italianos como Cipriano de Rore, Lucca Marenzio e o próprio Monteverdi. Tal prática consistia no uso mais livre das dissonâncias em função de adequar a música à expressão dos afetos contidos nas palavras (GROUT; PALISCA, 1997, p. 311) o que propiciou no campo da significação musical o florescimento do madrigal e da música teatral como gêneros seculares italianos e da *musica poética* no círculo germânico luterano, como também já expomos

⁷² O motete, o melhor sucedido desses experimentos [do *organum*], surgiu com a aplicação de um texto poético ao *duplum* de uma clausula. [...] As peças resultantes, essencialmente ‘passagens discantes tropadas’ ou ‘clausulas tropadas’ foram chamadas de *motelli* (do francês *mot*: ‘palavra’), um termo que logo deu lugar a ‘moteti’ (SCHULLER, 2001, p. 190). The motet, ultimately the most successful of such experiments, came into being with the application of a poetic texto to the duplum of a clausula. [...] The resulting pieces, essentially ‘troped discant passages’ or ‘troped clausulas’, were called *motelli* (from Fr. *Mot*: ‘word’), a term that soon gave way to ‘*moteti*.’ Tradução própria.

anteriormente. A partir deste novo paradigma mais tarde foram também forjados os termos *stile antico* e *stile moderno*⁷³, os quais adquirem grande relevância no fulcro de nosso trabalho.

Embora a *prima pratica* jamais tenha sido suprimida pela *seconda pratica*, vale observar que a mudança no estilo de compor corresponde não apenas a uma mudança no campo da estética, mas, também das mentalidades, isto é, na maneira de se ouvir, pensar e fazer música⁷⁴. Pesce e Haar (1997) afirmam que o motete no século XIV e grande parte do XV se enquadrava no que se pode chamar de “cultura quadrivial, usando a aritmética e a ciência antiga de harmônicos em esquemas textual-musicais de complexidade de projeto e profundidade de referência alegórica” (PESCE: HAAR, 1997, p. 13). Assim sendo, o desenvolvimento da relação expressiva entre música e palavra certamente se deu na esfera da música secular, especificamente através do madrigal, considerado o gênero mais importante do final do Renascimento e que culminou nos gêneros dramáticos do século XVII e XVIII, o mais célebre deles, a Ópera. No entanto, Esperanza-Rodríguez e Filippi (2019) apontam o motete – ainda que com alguma dúvida de seus pares – como o mais tecnicamente sofisticado e culturalmente relevante gênero da era pós tridentina. Como uma espécie de contraparte sacra do madrigal, o motete promoveu experimentações tanto na relação música–palavra como no desenvolvimento

⁷³ Os termos *antico* e *moderno* foram introduzidos por Giovanni Baptista Doni (1635) com o objetivo de distinguir os diferentes tipos de escrita a partir da consolidação da *prima pratica* encerrada na produção de Palestrina e Willaert, e, da *seconda pratica* desenvolvida no círculo da produção musical de Claudio Monteverdi. Os termos foram propagados na Alemanha por Christoph Bernhard (1628-1692) chegando ao século XVIII por Koch sob os termos *strict* (estrito) e *galant* (galante), além dos termos ‘religioso e profano’, ou ‘sagrado e secular’ (MIRKA, 2014). Para Stephen Miller (2001) os termos não configuram em si um indicativo de atitude histórica por parte dos compositores setecentistas se referindo mais aos ambientes e às orientações direcionadas à performance como ‘*da capella*’ e ‘*da concerto*.’ O autor somente defende a possibilidade de uma postura de fato histórica por parte dos compositores a partir do interesse pelo estilo de Palestrina manifestado principalmente nas obras de Alessandro Scarlatti (1660-1725) e Francesco Durante (1684-1755) quando há também um reavivamento e atualização do *stile antico* a partir da coexistência com o *stile moderno*.

⁷⁴ O efeito mais importante que o humanismo teve sobre a música foi o de associá-la mais estreitamente às artes literárias. A imagem do poeta e músico da antiguidade, unidos numa pessoa só, convidava, quer poetas, quer compositores, a procurarem formas de expressão comuns. Os poetas passaram a preocupar-se mais com o som dos seus versos e os compositores com a imitação desse som. A pontuação e a sintaxe de um texto orientavam o compositor quando se tratava de configurar a estrutura da sua peça, e as pausas do texto eram assinaladas através de cadências de maior ou menor peso. As imagens e o sentido do texto inspiravam os motivos e as texturas da música, a mistura de consonâncias e dissonâncias, os ritmos e a duração das notas. Procuraram-se novas formas de dramatizar o conteúdo do texto. Os compositores passaram a respeitar a regra de seguir o ritmo da fala, não violando a acentuação natural das sílabas, quer em latim, quer em língua vernácula. Tornou-se, assim, apanágio dos compositores aquilo que anteriormente era prerrogativa dos cantores, ou seja, a coordenação rigorosa das sílabas com a altura e o ritmo da música escrita (GROUT; PALISCA, 1997, p. 188).

de novas estruturas formais e estratégias retóricas através de exemplos abundantes de intertextualidade e cruzamento de referências⁷⁵ (ESPERÁNZA-RODRÍGUES; FILIPPI, 2019).

O que se observa no contexto mais geral do motete na história cultural europeia é que após o advento da *seconda pratica* ele deixou de ocupar posição central no cenário musical, abandonou alguma de suas características clássicas e se tornou um gênero “periférico” mais especificamente relacionado à funcionalidade da música litúrgica⁷⁶. Por outro lado, a *seconda pratica* serviu ao motete como um ponto de partida para o desenvolvimento de novos gêneros vocais em língua vernácula como a cantata e o *anthem*. Importante no contexto de nosso trabalho é o conceito estilístico atribuído ao motete a partir das sistematizações de teóricos como Marco Scacchi e Athanasius Kircker – mais tarde redefinido por Walter (1732). Estes designaram o *stylus motecticus* como uma subdivisão do *stylus ecclesiasticus* e remetia a uma linguagem musical retrospectiva, especialmente ligada à tradição de Palestrina. O motete, portanto, a partir do início do século XVII designava um gênero e um estilo.

As ramificações do motete foram diversas e espalhadas como numa teia por diferentes regiões da Europa. Ainda em linhas gerais, após o ano de 1600, o motete apontou para ao menos dois caminhos distintos: 1. o motete coral em várias direções, mas, segundo a tradição do século XVI e 2. o concerto vocal a partir do *coro spezzati* difundido por Andrea e Giovanni Gabrieli, na Escola de Veneza, segundo a tradição de Willaert, que, aos poucos integrou os princípios do concerto vocal, como a música instrumental e a monodia (SCHULLER, 2001, p. 215).

Ao passo que o motete em sua expressão tradicional, vinculada ao estilo de Palestrina, foi preservado ao lado das inovações estilísticas ao longo do século XVII nas regiões do Sul da Europa católica, na Península Ibérica o motete palestriniano serviu como modelo no sentido de delimitar atitudes progressistas no seu estilo em função da severa mentalidade conservadora que havia se instaurado em Portugal e Espanha como efeito da estreita relação política que ali se estabeleceu a partir da Contra Reforma.

A estrutura essencial do estilo de motete mais antigo foi mantida no verdadeiro motete coral, especialmente no motete palestriniano predominante no sul católico (Itália, Áustria e sul da Alemanha) e usado com a exclusão de outros estilos na Península Ibérica, onde a ortodoxia da Contra Reforma prevaleceu (SCHULLER, 2001, p. 216).

⁷⁵ Sobre este assunto, ver: FROMSON, Michèle. The Sixteenth-Century Motet: An Update on Published Catalogues and Indexes in Progress. Source: Notes, Sep., 1995, Second Series, Vol. 52, No. 1 (Sep., 1995), pp. 45-54 Published by: Music Library Association. Disponível em:

<<https://www.jstor.org/stable/pdf/898792.pdf?refreqid=excelsior%3A01e475e7799695286a956816a92a3098>>

⁷⁶ Os textos sempre latinos eram majoritariamente bíblicos abrangendo salmos, antífonas, lições, cânticos e poesias com designação litúrgica como sequências marianas – no caso da igreja católica – e os corais predominantemente em língua vernácula, no caso da igreja protestante (SCHULLER, 2001, p. 215).

The essential structure of the older motet style was retained in the true choral motet, especially in the Palestrinian motet predominant in the Catholic south (Italy, Austria and south Germany) and used to the exclusion of other styles in the Iberian peninsula, where Counter-Reformation orthodoxy prevailed.

Fernandes (2010), cujo trabalho falaremos a seguir, demonstra a presença do motete de modo maciço na produção musical destinada ao serviço litúrgico e demais cerimoniais da Corte Portuguesa ao longo do século XVIII e início do XIX. O motete é, na realidade, o segundo gênero mais listado na produção portuguesa desta época e aparece em ocasiões como missas, ofício de horas, proissões e novenas. Seu uso vinculado ao *stilo antico* e ao *stile concertato* na Corte Portuguesa setecentista alcança valor simbólico ao remeter respectivamente à tradição eclesiástica e ao poder monárquico numa simbiose sem precedente na história europeia entre o trono e o altar.

2.1 O REFERENCIAL DA MÚSICA DE PORTUGAL

O ponto de contato entre a prática do motete na produção de Pe. José Maurício, como já temos conhecimento, se dá via Portugal, “uma vez que o Brasil integrava a mesma unidade político-administrativa e cultural que Portugal e dele muito recebeu” (PÁSCOA, 2018, p. 197). Tanto o gênero quanto o vocabulário expressivo musical chegara até o padre mestre provavelmente por intermédio da produção dos compositores italianos e portugueses nos domínios do Seminário da Patriarcal de Lisboa,

Diversos trabalhos de pesquisa têm comprovado o trânsito cultural no contexto luso-brasileiro durante o período colonial, especialmente na segunda metade do século XVIII e início do XIX, alguns dos quais citaremos a seguir.

Mário Marques Trilha (2011) em sua pesquisa sobre a teoria e prática do baixo contínuo em Portugal entre os anos de 1735 e 1820 relata o conhecimento de fontes portuguesas que circularam e eram, portanto, conhecidas no Brasil naquele mesmo período. Márcio Páscoa (2018) ao analisar seis Responsórios Fúnebres de Pe. João de Deus de Castro e Lobo (1794-1832) confirma ter havido por aqui “um sistema teórico-prático de formação e criação musical de origem napolitana” (PÁSCOA, 2018, p. 196) ao demonstrar o uso de esquemas de contraponto (*schemata*) equivalentes àqueles estudados e apresentados por Gjerdingen (2007) na produção do mestre mineiro. Já Ozório Christovam (2019) ao estudar modelos pré-compositivos utilizados pelos compositores do século XVIII – a retórica e o partimento – na efetivação do processo comunicacional reflete a cerca das relações de poder redimensionadas através da música no espaço luso-brasileiro.

Os trabalhos de Machado Neto têm representado grandes contribuições no que tange o trânsito cultural entre Brasil e Portugal no período colonial. Em sua tese de (2011), ao discutir o modo como a música equilibrava o espaço entre o sagrado e o profano mediante os paradigmas decorrentes do Iluminismo entre finais do século XVIII e início do XIX já nos oferece uma primeira análise de dois dos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício – *In Monte Olivetti e Judas mercator pessimus*. O autor confirma o “domínio total [por parte do compositor carioca] da tradição pertinente à música religiosa portuguesa vinculada à corte” visível na “manutenção formal dentro dos padrões da escola romana, herdados do núcleo da música religiosa portuguesa, a Capela Real e Patriarcal” (MACHADO NETO, 2011, p. 287). Esses padrões se referem ao *stile pieno*⁷⁷ que discutiremos logo mais.

Fernandes (2010) em sua tese de doutorado realizou um trabalho monumental a cerca da estrutura e da produção musical da Capela Real e a Patriarcal entre os anos de 1750 e 1807 – ano da partida da Família Real para o Brasil – a partir de documentos como fontes impressas e manuscritas nos acervos atualmente disponíveis⁷⁸. A autora argumenta não ter focado em uma abordagem sobre o repertório – a não ser de forma pontual e ilustrativa – pois, tal esforço exigira outro projeto com fim e metodologia próprias considerando a quantidade de partituras antigas encontradas nos acervos portugueses e a escassez de edições modernas e estudos críticos a cerca da música sacra deste período (FERNANDES, 2010, p. XXIII). Ao abordar o sistema produtivo da Patriarcal, a autora demonstra um amplo uso do motete no quadro das funções litúrgicas e nas práticas devocionais⁷⁹. O levantamento realizado nas respectivas fontes primárias coloca o

⁷⁷ Girolamo Chiti Chiti (1679-1759), discípulo de Pitoni e seu biógrafo, mestre de capela de São João Latrão, além de um dos principais teóricos em seu tempo (DOTTORI, 1997, p. 65), basicamente utilizava o termo *stile pieno* quando o coro (ou os coros, no caso da escrita policoral) cantava junto em estilo homofônico ao invés de polifônico ou contrapontístico; e *stile concertato* quando solistas cantavam alternando com o coro. Chiti rotulou o *stile antico* romano como *stile vero*, isto é, como “o estilo que é ‘adequado’ e ‘verdadeiro’, reconhecido como liturgicamente apropriado e fiel aos modelos palestrinianos” (IBIDEM, p. 183). Seu mestre Pitoni frequentemente utilizava o termo *stile pieno* como sinônimo de *stile antico* em oposição ao *stile concertato*, e, em sua produção aparece como uma textura *chordal*, apenas com vestígios figurativos do contraponto, utilizado com frequência principalmente em obras litúrgicas penitenciais. Segundo Stephen Miller (1998 *apud* GALASSO, 2017, p. 131), o termo *piene* está ligado a um estilo de composição da escola romana, aparecendo extensivamente no final do século XVII nas missas de Pitoni e anteriormente nas de Bonifatio Gratiani (1604-1664) sempre em contraste ou oposição ao *stile concertato*, contudo, foi usado no século XVIII como uma referência retrospectiva, isto é, no âmbito dos estilos aprendidos.

⁷⁸ Arquivo Distrital de Braga *P-Brad*, Arquivo da Fábrica da Sé Patriarcal de Lisboa *P-Lf*, Arquivo Histórico do Patriarcado de Lisboa *P-Lpa*, Arquivo Histórico do Tribunal de Contas *P-Ltc*, Arquivo da Irmandade de Santa Cecília *P-Lsc*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo *P-Lant*, Biblioteca da Ajuda *P-La*, Biblioteca Nacional de Portugal *P-Ln*.

⁷⁹ Há a menção de seu uso nas Ladainhas de Maio e de São Marcos (Ladainha Maior) na qual se relata que “durante seu percurso eram cantados Motetes”; também a *Partitura dos Motetes e Psalm o Miserere mei Deus a 3 vozes para se cantar na Procissão e Passos de N. S. J. C. desde o Pretorio até ao Calvário* que se encontra na Biblioteca Nacional de Portugal; e o Setenário de Nossa Senhora das Dores o qual consta que, desde o ano de 1721, na presença da Família Real, a cada dia da novena se cantava um motete e um *Staba mater* diferente (FERNANDES, 2010, p. 477-491).

motete em segundo lugar no *ranking* de números de composições perdendo unicamente para os salmos e seguido pelas missas:

Quanto aos gêneros músico-litúrgicos, dominam os Salmos (115), os *Motetes* (53, mas a lista está incompleta, originalmente seriam pelo menos 64) e as Missas (34), seguidos pelos cânticos *Magnificat* e *Benedictus* (21), pelas Sequências (13) e pelas Antífonas (12). No que diz respeito aos Salmos predominam as versões do *Laudatepueri* (31) e do *Dixit Dominus* (13) e são também referidos cinco “Jogos Inteiros” com Vésperas de Nossa Senhora e de Santos (FERNANDES, 2001, p. 401). Grifo nosso.

Maurício Dottori (1997) em seu trabalho analítico sobre a produção sacra de Jommelli e Perez para a Patriarcal menciona o uso de motetes na liturgia da missa como acréscimo de um caráter de solenidade e nos ofícios como o comentário ou reflexão de uma determinada leitura.

Uma característica da liturgia da Capela Patriarcal era o uso de motetes litúrgicos para dar uma solenidade especial a festas particulares. Suas palavras foram freqüentemente extraídas do texto da lição do dia e, portanto, provavelmente foram usadas para substituir os graduais da missa (alguns também poderiam substituir os responsórios nos ofícios) como um comentário sobre a lição anterior (DOTTORI, 1997, p. 98-99).

A characteristic of the Patriarchal chapel liturgy was its use of liturgical motets to give special solemnity to particular feasts. Their words were often drawn from the text of the day's lesson, and therefore were probably used to replace the graduals of the mass (some could also replace the responsory in the offices) as a comment on the preceding lesson.

Dottori (1997) apresenta uma lista de obras compostas por Perez a partir de anotações feitas durante o estudo dos manuscritos de duas capelas reais – a Biblioteca da Ajuda e a Fábrica da Catedral da Sé de Lisboa – mas, o autor não considera sua lista como um catálogo definitivo. São listados 28 salmos, 21 responsórios, 19 missas, 19 cânticos variados, 16 motetes litúrgicos, 11 motetes de concerto, 8 sequências, 6 lamentações, 6 litânias e novenas, e 4 vésperas. Dottori (1997) afirma que a Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro é conhecida por abrigar partituras de Perez antes pertencentes à Capela Real Portuguesa, mas, no tempo de sua pesquisa o arquivo não estava disponível para consulta. Logo no primeiro parágrafo da introdução de sua tese ele afirma que, apesar do predominante interesse das pesquisas contemporâneas na produção operística, a música de Jommelli e Perez influenciara a produção sacra dos principais compositores do Brasil no século XVIII.

Quando eu estava pesquisando para a minha dissertação de mestrado em alguns aspectos da Música brasileira do século XVIII, me deparei com várias referências à música de Davide Perez e Niccolò Jommelli. Eles eram sem dúvida os mais famosos compositores estrangeiros no Brasil até a transferência da capital do reino português para o Rio de Janeiro em 1808, mas muito poucas partituras deles são conhecidas hoje

em arquivos brasileiros. Além disso, enquanto a música do século XVIII no Brasil eraquase sempre música de igreja, a maioria dos estudos modernos sobre Perez e Jormelli tem preocupado com suas óperas (DOTTORI, 1997, p. 2).

When I was researching for my master's dissertation into some aspects of Brazilian eighteenth-century music, I came across several references to the music of Davide Perez and of Niccolò Jormelli. They were undoubtedly the most famous foreign composers in Brazil until the transference of the Portuguese kingdom's capital to Rio de Janeiro in 1808, but very few scores by them are known to exist today in Brazilian archives. Furthermore, whereas eighteenth-century music in Brazil was almost always church music, most of the modern studies on Perez and Jormelli have been concerned with their operas.

Contudo, ainda não se tem a disposição um estudo dedicado especificamente ao trânsito do motete entre Portugal e Brasil que nos forneça algum tipo de confirmação de que houve aqui alguma adaptação ou prática pedagógica no modo de se compor motetes. Também não há um estudo sistemático sobre o gênero motete em suas características mais gerais e sua aplicação nas práticas litúrgicas e devocionais mesmo na produção da musicologia luso-brasileira. O que se encontra atualmente são estudos de obras específicas de compositores específicos como têm feito autores como João Pedro D'Alvarenga e alguns dos autores supracitados. Tão pouco o presente trabalho se ocupada da investigação desses trânsitos, mas, da análise expressiva dos aspectos semânticos encontrados na música em sua relação com os textos nos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício. Este material já se encontra difundido no âmbito do repertório coral luso-brasileiro, contudo, carece de estudos voltados às estruturas discursivas do mesmo a fim de buscarmos compreender aspectos para nós ainda ocultos enquanto parte de um processo sociocomunicativo e os modos de realização do padre mestre.

2.1.1 O motete na produção mauriciana

Situados em relação ao problema do gênero motete na produção mauriciana podemos nos deter aos problemas concernentes à significação. Nosso ponto de partida consiste na observação da eloquência e domínio expressivo por parte de Pe. José Maurício no âmbito do cerimonial religioso na medida em que as escolhas tópicas se mostram coerentes e propícias ao tempo e ambiente litúrgico os quais abrangem os textos. Utiliza-se o estilo declamatório ou *stile pieno* – textura cordal ou homorrítmica conforme utilizado na tradição romana – característico de celebrações penitenciais e oriundo de uma tradição de uso que remete ao estilo antigo. Conforme já colocado por Machado Neto (2011), esta prática foi “consolidada por Ottavio Pitoni e de uso recorrente na música portuguesa, de João de Souza a Marcos Portugal” (MACHADO NETO, 2011, p. 287). Conjuntamente se pode observar o uso de esquemas

(*schemata*) e gestualidades tópicas características do estilo galante advindas do círculo napolitano – expressão do tempo e espaço o qual se situa o compositor.

Neste ponto, a nós se apresenta o seguinte problema a ser investigado no exercício da análise expressiva: a coexistência, por um lado, do estilo antigo ligado à tradição litúrgica e, por outro, dos elementos expressivos advindos dos modelos seculares do estilo galante. O *stile pieno* enquanto remanescência do estilo antigo ou de uma *prima pratica* não traz consigo a premissa de uma música com relação semântica ao passo que os elementos expressivos do estilo galante oriundos da *seconda pratica*, ao desempenharem função semântica dão início ao processo de significação. Na prática do estilo galante, o *stile antico* alcança significação tópica como estilo aprendido⁸⁰ (*learned style*) ao ser utilizado como um campo expressivo, isto é, quando utilizado fora de seu ambiente natural – a igreja – e colocado, por exemplo, como textura dentro de uma sinfonia. Contudo, o estilo aprendido, seja ele *pieno*, contraponto livre, estrito ou *fugato*, se utilizado no âmbito da música litúrgica não se configura como tópica, pois, está situado no seu lugar de origem, o eclesiástico. Neste sentido, o uso do estilo antigo já traria em si um significado intrínseco consolidado no *corpus* da própria tradição.

De volta à questão dos motetes de Semana Santa, da justaposição do *stile pieno* e dos contrastes e cruzamentos de estilos tipicamente galantes, a fim de localizarmos significados externos e sobressalentes, cabe-nos atentar aos pictorialismos, aos jogos tópicos – como o uso da *pastoral*, música de teatro e dança – *schemata* – como a *le-sol-fi-sol*, a *fenaroli* e a *prinner* – além de possíveis marcações (*markedness*) – como a inserção de tonalidades e métricas adversas à tradição de uso. A partir destas observações queremos explicitar como a incorporação desses elementos expressivos semânticos se articulam no interior da ideia discursiva do motete enquanto unidade, isto é, a peça como um todo. Daí, entra em jogo as propriedades retóricas do discurso desde a *inventio* onde se determina o afeto e os materiais

⁸⁰ Ratner (1980) introduziu o termo “estilo aprendido” como um neologismo referente à determinadas práticas musicais vigentes na Itália, Áustria e Alemanha do final do século XVIII, especificamente do contraponto de espécies, isto é, contraponto imitativo ou inversível, além da fuga e do cânone. O termo se refere principalmente ao distanciamento do contraponto de seu território natural – a igreja – tornando-se mais a manifestação musical de um *ethos* de erudição e equilíbrio que se opõe à sensibilidade e sentimentalismo em formas maiores de grandes contrastes. Keith Chapin (2014) discorre sobre as várias origens, termos e usos do estilo aprendido em suas referências ao longo do século XVIII. A autora evidencia o distanciamento das técnicas renascentistas em detrimento de uma adaptação ao pensamento musical do século XVIII preservando apenas alguns elementos que identificam sua origem, mas, principalmente seu caráter austero, assim, o colocando mais como um estilo ou uma expressão de oposição ao estilo galante. Koch, por exemplo, utiliza o termo ‘estilo estrito’ (*strict style*) como contraste ou oposição ao estilo galante na prática dos compositores do final do século XVIII, contudo, o autor se refere mais ao caráter sério do estilo estrito – que se opõe ao caráter de sentimentalismo – do que uma reprodução minuciosa de suas regras mecânicas. Os diversos termos relacionados aos estilos aprendidos “apontaram para músicas consideradas antigas, incomuns ou difíceis” e fluíram para o estilo aprendido reformulado segundo as normas estilísticas do final do século XVIII (CHAPIN, 2014, p. 303-315).

expressivos disponíveis vigente na *dispositio* onde entram em jogo as estratégias e a organização do discurso musical visando a persuasão do ouvinte.

Outro fator determinante é observarmos o local para os quais a composição desses motetes foi destinada. Provavelmente foram executados na Catedral da Sé e/ou na Capela Real, ao que indica que essas obras eram dirigidas a uma audiência culta, portanto, esses motetes eram escritos em ‘alta gala.’ O jogo da significação ganha impulso quando um compositor da estatura de Pe. José Maurício – cuja erudição e eloquência são conhecidas – coloca em ação todos os seus recursos expressivos a partir de um capital simbólico socialmente compartilhado para a produção de música, por exemplo, para uma cerimônia religiosa de grande importância.

2.2 AS DIMENSÕES SIGNIFICATIVAS DO ESTILO ANTIGO E DO ESTILO MODERNO

Podemos obter algumas pistas no que concerne investigar a significação musical no motete, observando a dimensão significativa historicamente construída em torno das práticas do estilo antigo e do estilo moderno nos domínios da música litúrgica portuguesa. Tanto o *stile pieno* quanto o *stile concertato* representam duas instâncias das diversas práticas de contraste entre o estilo antigo e moderno na produção musical da Patriarcal respectivamente associadas ao poder eclesiástico, no caso do primeiro, e ao poder régio, no caso do segundo.

O uso de obras em *stile antico* e *stile moderno* (com destaque para as múltiplas possibilidades do *stile concertato*), ou se quisermos de composições que recriam a textura da antiga polifonia renascentista e de composições que reflectem as tendências do pós-barroco e do classicismo, nem sempre decorre de um maior ou menor conservadorismo, mas sim da funcionalidade litúrgica. [...] No repertório sacro luso-brasileiro setecentista coexistem numerosos estilos e influências (FERNANDES, 2010, p. 21).

No uso das atribuições nas efemérides da corte ou no cotidiano das cerimônias litúrgicas, ambos *stile antico* e *stile moderno* carregavam em sua gênese sentidos associados às construções simbólicas de representação dos espaços do poder. O primeiro traz o *corpus* da tradição religiosa cristã caracterizado pelo Absolutismo português que no reinado de D. João III associou o poder régio ao poder eclesiástico. O segundo, no projeto de D. João V assumia aspectos significativos próprios do pensamento iluminista no sentido da formulação de um espetáculo demonstrativo da magnificência do poder régio e, que desempenhava função simbólica dentro do projeto de restauração de um absolutismo monárquico.

No caso de D. João V – na contramão do que ocorrera no restante da Europa iluminista – a fusão do Poder régio com o poder eclesiástico se deu ainda mais decisivamente, e, no plano

da estética musical, a convivência entre os *stile antico* e o *stile moderno* se tornaria uma característica marcante nos cerimoniais da Capela Real. As mesmas motivações políticas que fecharam as portas de Portugal para as inovações estilísticas continentais⁸¹ no período pós tridentino de D. João III, fundadas no profundo apego à tradição religiosa como um instrumento de reforço do poder eclesiástico, se tornaram a porta de entrada para um *Barroco* que, no projeto de D. João V, pelo menos cem anos mais tarde celebrava a fusão entre o trono e o altar através de uma arte monumental. Nas palavras de Nery e Castro (1991),

Estamos, deste modo, perante um processo de interpenetração complexa entre Poder régio e Poder que apesar do claro predomínio assumido pelo primeiro vai levar a que a afirmação simbólica deste passe em grande parte pela apropriação dos atributos tradicionais do segundo. Em consequência mais evidente deste fenómeno equívoco de sobreposição dos universos estéticos do sagrado e do profano é o fato de que, como em França ou na Áustria, o Barroco se implanta também em Portugal como uma Arte de representação monumental do Poder absoluto, mas, em vez de o fazer de acordo com os moldes laicos das cortes de Luiz XIV ou do Imperador Leopold I [...] o faz antes em moldes assumidamente decalcados dos da Corte do Pontífice Romano (NERY; CASTRO, 1991, p. 86–87).

Porém, essa forte relação entre política e capital político do espetáculo litúrgico não era uma novidade em Portugal. No século XVI, período dos recentes descobrimentos, o rei D. João III em resposta a um cenário de instabilidade em praticamente todos os setores da atuação política – econômica, social e cultural – decidiu por restaurar as bases de um catolicismo radical. Naquilo que importa ao nosso estudo, sublinhamos a adoção incontestante do Rito Tridentino – e do Ofício ao longo de todo o ano. Tais ações somadas à forte participação que Portugal tivera no concílio foram responsáveis pela configuração de uma mentalidade construída sobre a tradição religiosa cristã que, conseqüentemente, afetou a determinação da estética a vigorar na música litúrgica dos séculos XVI ao início do XVIII em Portugal.

A ação repressiva da Inquisição, a produção ideológica e o esforço pedagógico dos Jesuítas, e o *corpus* normativo decorrente da legislação tridentina moldaram, assim, uma nova ordem cultural em que a Música se verá a integrar tanto mais facilmente quanto se lhe reconhece, na melhor tradição platônica e augustiniana, um potencial efeito ético e formativo insubstituível sobre a mente humana individual e coletiva (NERY; CASTRO, 1991, p. 47).

⁸¹ Nery e Castro (1991, p. 80–81) defendem que, desde o fim do período áureo da polifonia portuguesa conhecido como *maneirista* entre 1630–40, houve um período de transição de um “Barroco seiscentista de raízes ibéricas” entre 1670 e 1720 para uma “penetração maciça dos modelos italianos [...]” sobretudo através da Capela Papal.” Conforme também defende D’Alvarenga (2011) ao falar sobre o processo de romanização da música portuguesa, este processo ocorreu ao longo de todo o século XVIII. Falaremos mais detalhadamente sobre este assunto no item 2.2.1.

De acordo com Nery e Castro (1991), a segunda metade do século XVI em Portugal foi marcada por uma cultura de misticismo em consequência da profunda religiosidade que se atenuara nos últimos anos de vida de D. João III tendo como efeito colateral a decadência da atividade musical profana na Corte Portuguesa reduzindo sua vida musical às cerimônias em suas capelas. Assim sendo, as grandes catedrais eram as únicas alternativas profissionais para músicos e compositores, e, conseqüentemente, é “no domínio da polifonia sacra que se viria a desencadear o essencial da História da Música Portuguesa” (NERY; CASTRO, 1991, p. 52). No relato de Brito (1989), o isolamento cultural no qual entrou a Península Ibérica depois da Contra-Reforma foi o responsável pelas tendências conservadoras encontradas na música religiosa de Portugal e Espanha até a primeira metade do século XVII.

O período que tem sido tradicionalmente considerado como o de maior florescimento da música portuguesa cai já fora da Renascença europeia. Homens como Filipe de Magalhães, Duarte Lobo, Manuel Mendes [...] pertencem todos à primeira metade do século XVII. [...] Estes polifonistas se limitaram a compor música religiosa, e continuaram a escrever no *stile antico* na aparente ignorância da intensa revolução musical que estava a ter lugar particularmente na Itália do seu tempo. Mesmo no repertório mais progressista do vilancico religioso, as inovações só parecem ter penetrado lenta e timidamente (BRITO, 1989, p. 50-51).

O uso indicial do estilo polifônico perpetuado na tradição da música litúrgica portuguesa ao longo dos séculos XVI e XVII se tornaria um elemento de contraste ao *stile moderno* nos domínios da música praticada no complexo da Patriarcal de Lisboa ao longo de todo o século XVIII e início do XIX. Já o *stile concertato* como uma modalidade do *stile moderno* carregava em si aspectos dramáticos herdados da tradição operística adotada como a estética representativa do poder monárquico dentro do conceito de “Estado-Espetáculo” no seio de uma sociedade que cada vez mais definia seus valores e suas estruturas a partir de uma perspectiva laica. Exemplo deste modelo era a corte de Luiz XIV na França sob a influência das primeiras correntes iluministas e do racionalismo francês.

Essa separação do jugo místico religioso, mesmo que parcial, velada ou simuladamente, configurou o principal símbolo de desenvolvimento: o universo urbano. Dessa forma, conjugando tanto o desejo da burguesia como o desígnio do despotismo de controlar via catarse os códigos e práxis dessa nova civilidade através do espetáculo de poder, a ópera tornou-se a principal ferramenta de intervenção persuasiva. [...] Essa separação de liturgias, dizemos novamente, era a essência do Iluminismo (MACHADO NETO, 2008, p. 318).

Através de um "Iluminismo Católico", D. João V ao ascender ao trono em 1707 preferiu explorar as “potencialidades teatrais do ritual religioso” transformando o aparato cerimonial em um grande e monumental espetáculo litúrgico aos moldes da capela papal romana, assim,

fazendo de sua Capela Real uma réplica do Vaticano (FERNANDES, 2010, p. 1–2). Por meio da criação do Seminário da Patriarcal em 1713 foi implantado em Portugal “uma Arte de representação monumental do Poder absoluto”, contudo, aos moldes da Corte do Pontífice Romano diferentemente dos modelos laicos assumidos pelas cortes da França e da Áustria (NERY; CASTRO, 1991, p. 86–87).

2.2.1 A romanização da música portuguesa

Conforme descreve D’Alvarenga (2011), o longo estágio de aparelhamento da corte portuguesa no sentido de reforçar a consanguinidade entre ambos os poderes régio e eclesiástico desencadeou um processo de romanização da música portuguesa, que quer dizer a “assimilação e adaptação de modelos romanos na música e na cultura portuguesa (D’ALVARENGA, 2001, p. 179). A partir da análise sobre o *Breve resumo*⁸², o autor defende que, embora este processo seja comumente tratado por uma transposição dos modelos do ‘centro’ para a ‘periferia’, a romanização da cultura portuguesa foi um processo de alcance mais longo e profundo de assimilação dos padrões italianizantes. Este teve início como cultura subcorrente no século XVI, mas, irrompe repentinamente na década de 1720 em decorrência das reformas joaninas e se torna dominante a partir de 1750 com o envolvimento do reinado de D. José I com a ópera.

Embora esse processo de romanização seja frequentemente concebido pelos historiadores como um transplante direto de poder e recursos simbólicos do “centro” para as ‘margens’, as fontes que examino [...] revelam uma imagem mais complexa: a cultura musical ‘romana’ era transformada e adaptada por seus anfitriões portugueses de várias maneiras interessantes – como havia sido caso com a recepção portuguesa da música italiana no período de cerca de 150 anos, até a mais intensiva fase de romanização autoconsciente, no início do século XVIII (D’ALVARENGA, 2011, p. 180).

While this ‘Romanizing’ process is often conceived by historians as a direct transplantation of power and symbolic resources from the ‘centre’ to the ‘margins’, the sources I examine below reveal a more complex picture: ‘Roman’ musical culture was transformed and adapted by its Portuguese hosts in a number of interesting ways – as had long been the case with the Portuguese reception of Italian music in the period of around 150 years leading up to the most intensive phase of self-conscious Romanization, in the early eighteenth century.

⁸² *Breve resumo de tudo o que se canta encantochão, e canto de orgão pellos cantores na santa igreja patriarchal* é um manuscrito anônimo de quarenta e seis fôlios – provavelmente escrito por ordem de um dignitário para seu próprio registro – datado entre 1722 e 1724 o qual relata o repertório em uso na Igreja Patriarcal e na Capela Real após 1719. Seu repertório mostra uma fascinante mistura de trabalhos de trinta e dois compositores, de um período que vai do século XVI ao início do século XVIII (D’ALVARENGA, 2011, p. 179-183).

É no contexto da romanização da liturgia portuguesa que os *stile pieno* e *stile concertato* ganharam proeminência. O *stile pieno* ou *vero stile* se apresenta como um produto da escola romana vinculado a um tipo de extrato sonoro e textural de uma tradição musical ligada ao *stile antico*⁸³. Associado a um caráter penitencial e solene, o *pieno* se apresenta em oposição ao opulento caráter de magnificência do *stile concertato*, que na dimensão simbólica de seus usos nas cerimônias religiosas da Patriarcal, se ligava respectivamente ao poder eclesiástico e ao poder régio. D’Alvarenga (2011) afirma – e isso na esfera de nosso trabalho adquire grande importância – que “a jogar pelo ‘Breve resumo’, depois de 1719, havia uma preferência na Igreja Patriarcal pelo estilo *pieno* sobre o *concertato* mais moderno e uma clara prevalência de obras policorais no repertório”⁸⁴ (D’ALVARENGA, 2011, p. 184).

Contudo, o autor relata uma importante mudança no paradigma estético ocorrida na música produzida na Patriarcal após 1750, ocasião em que D. José I, herdeiro do trono de D. João V abriu espaço para a ópera italiana que até então, praticamente não existira em Portugal. Neste novo campo, a produção de Davide Perez⁸⁵ veio a influenciar posteriormente a larga produção de João Rodrigues Esteves – quem estudou com Pitoni entre 1719 e 1726 – e, também a produção de Giovanni Giorgi – quem foi sucessor de Pitoni na Capela de São João de Latrão a partir de 1719. A partir deste período de mudança paradigmática no campo da estética é possível perceber uma oposição mais binária entre *stile antico* no formato do *vero stile* em oposição ao *estile concertato* que passa a ser o favorito nos domínios da música praticada na Patriarcal, além de uma inclinação contemporânea ao estilo galante. Nas palavras do autor,

⁸³ O estilo Palestriniano foi integralmente preservado ao longo da primeira metade do século XVII por seus sucessores, compositores prolíferos da escola romana como Nanino e Anerio em paralelo às inovações advindas do estilo moderno, tanto do madrigalismo e da dramaticidade operística da música secular quanto do estilo policoral veneziano. Entretanto, a coexistência de ambos estilos – moderno e antigo – continuou nas principais basílicas de Roma, principalmente entre os anos de 1650 e 1680, quando a tensão entre eles resultou na modificação do *stile antico* no sentido do “idioma puro de Palestrina”. Nos trabalhos dos principais compositores da escola romana, principalmente aqueles atuantes a partir da segunda metade do século XVII, é possível traçarmos os principais pontos de apoio a cerca da preservação, modificação (atualização) e transmissão do *stile antico*. São eles Benevoli, Pitoni, Scarlatti, Lotti e Durante cujas gradativas modificações consistiram basicamente 1) na tendência acentuada ao uso de harmonias maiores e menores; 2) o uso de texturas homofônicas, principalmente em obras de caráter penitencial; 3) ritmos, fraseados e harmonias mais claros e regulares; 4) texturas mais claras e uso mais ameno (ou rarefeito) do contraponto; 5) o ideal da música *a cappella* é modificado no século XVII se tornando normativo o uso do baixo contínuo, o que conferiu ao *stile antico* uma textura mais vertical (SCHULLER, 2001, p. 216-217). No século XVIII, o *stile antico* passa a atuar como uma tópica ou um campo expressivo que se contrapõe ao sentimentalismo na estética galante remetendo mais a um caráter sério e de austeridade do que uma reprodução minuciosa de suas regras mecânicas (CHAPIN, 2014).

⁸⁴ Judging from the ‘Breve resumo’, after 1719 there was a preference in the Patriarchal Church for the *stile pieno* over the more modern *concertato* and a clear prevalence of polychoral works in the repertory (D’ALVARENGA, 2011, p. 184).

⁸⁵ Davide Perez (1711 – 1778), de origem italiana, foi nomeado compositor do Rei, professor do Seminário da Patriarcal e mestre de música da princesa.

Modelos napolitanos e um estilo amplamente ‘galante’ gradualmente substituíram os modelos romanos no repertório da Igreja Patriarcal. O *stile concertato* tornou-se o registro musical dominante na igreja, restringindo o *vero stile à liturgia penitencial* – ou, além disso, a *um tópico de expressão musical* (D’ALVARENGA, 2011, p. 194). Grifo nosso.

Napolitan models and a broadly ‘galant’ style gradually came to supplant Roman models in the repertory of the Patriarchal Church. The stile concertato became the dominant musical register in church, restricting the vero stile to the penitential liturgy – or, beyond this, to a topic of musical expression.

A forte oposição existente entre o “antigo e o novo” – alegoricamente reforçado no repertório analisado na parte 3 deste trabalho – encontra fundamento no que D’Alvarenga (2011) descreve como “formas emergentes de consciência histórica” ao explicar o processo pelo qual os modelos italianos penetraram na música portuguesa a partir da segunda década do século XVIII. Das muitas possibilidades relatadas no trabalho de Fernandes (2010) acerca das práticas do *stile antico* e *stile moderno*, cada qual dentro de uma hierarquia nos contextos cerimoniais da Patriarcal, D’Alvarenga esclarece que, ao longo do século XVIII, a polarização entre o *stile pieno* e o *stile concertato* tendeu a ser conscientemente praticada pelos dos compositores no sentido de preservação histórica por parte do primeiro. Mesmo no período em que se predominou o uso do *stile concertato*, compositores como Perez e Jommelli faziam uso do *stile pieno* ou *vere stile* em cerimônias de caráter penitencial. D’Alvarenga atribui este sentido de preservação histórica a um pensamento enraizado na cultura portuguesa desde o reinado de D. João V. Deste modo, a associação do *stile pieno* ao caráter penitencial, ou a oposição entre *stile antico* e *stile moderno* como alegoria ao Antigo e Novo Testamento encontra fortes raízes históricas na prática consciente dos compositores portugueses nos domínios da Patriarcal, principalmente a partir de 1750, tradição que não deixaria de alcançar os compositores do além mar.

2.2.2 Formas emergentes de consciência histórica

Alvarenga (2011) define a romanização portuguesa do período joanino como “um processo dinâmico de aculturação e adaptação enraizado nas formas emergentes de consciência histórica⁸⁶” e, ressalta que mesmo parte da política de D. João V tinha raiz na “consciência

⁸⁶ A dynamic process of acculturation and adaptation rooted in emerging forms of historical consciousness (ALVARENGA, 2011, p. 179-189).

histórica e na emulação cultural⁸⁷” (ALVARENGA, 2011, p. 179-189). Sobretudo, havia uma perspectiva histórica por parte dos compositores na manutenção da interpretação do *vero stile* em contraste com o estilo moderno. Dottori (1997) afirma que mesmo no período de D. José I, após 1750, com a adesão dos modelos napolitanos e às tendências do estilo galante, Perez e Jommelli demonstravam em suas composições “um grande senso de historicidade” por sempre preservar o *vere stile* em forte oposição ao estilo que lhes era moderno. O autor também afirma que as composições “ao estilo de Palestrina” representa uma menor parte na produção de Perez e Jommelli, contudo “destinava-se principalmente à música penitencial” quando nesta época o *stile concertato* era predominante e também considerado apropriado para a liturgia (DOTTORI, 1997, p. 69-70).

Tal discussão em torno de uma consciência histórica, uma vez trazida para o âmbito da produção mauriciana, pontualmente no caso dos motetes de Semana Santa nos parece manifestar, por parte do padre mestre, uma “consciência tópica” em relação aos parâmetros que configuram o cerimonial religioso católico. Parte desta manifestação se torna perceptível na medida em que o compositor fora lançado ao desafio de comunicar determinada mensagem direcionada a uma sociedade marcada pelas mudanças de gostos decorrentes do pensamento iluminista em plena redefinição dos espaços e valores do sagrado e do profano, contudo, utilizando como veículo o ritual religioso. Machado Neto (2011) já havia se lançado neste debate ao discorrer em sua análise sobre o fato de prevalecerem nessas obras os padrões formais da escola romana difundidos via Patriarcal – o *stile pieno* – por exemplo, nos motetes de 1809⁸⁸ mesmo mediante a uma mudança drástica do seu estilo ocasionada pela presença da corte portuguesa no Brasil inclinada às tendências italianizantes. Diferentemente do que ocorrera com muitos autores⁸⁹, o padre mestre “se vincula firmemente na concepção penitencial da sua música, somente cedendo ao gosto leigo na concepção harmônica e tópica (MACHADO NETO, 2011, p. 289-290).

Apesar de a música de José Maurício apresentar mudanças drásticas de estilo, entre 1808 e 1830, seu estilo caracteriza-se pela consciência de uma tradição litúrgica que se impunha e determinava a feição da composição, mesmo quando já seria possível uma flexibilização dos padrões. Nos motetes compostos em 1809, pode-se perceber a

⁸⁷A fim de reiterar a dinastia de seu avô, D. João V mandou erguer o Palácio Real, um monumento simbólico imponente e, o convento de Mafra entre 1717 e 1730; também estabeleceu a Academia Real de História Portuguesa (1720) a qual produziu a História Genealógica da Casa Real Portuguesa, dentre outras ações no campo da arquitetura e urbanismo (IBIDEM).

⁸⁸ O autor analisa neste trecho os motetes *In Monte Olivetti* e *Judas mercator pessimus*.

⁸⁹ Machado Neto (2011) cita como exemplo Jerônimo de Souza Queiróz (1798-1828) cujos motetes escritos contemporaneamente aos de Pe. José Maurício os “mostram-se mais frágeis à tradição romana, adotando o *stile concertato* sem preocupar-se com a discrição e moderação de José Maurício” (MACHADO NETO, 2011, 189).

plenitude de seu labor como mestre de capela, assim como domínio total da tradição pertinente à música religiosa portuguesa vinculada à corte (DOTTORI, 1997, 287).

Uma vez estabelecido o campo expressivo investigamos o modo como os elementos discursivos nele transitam. De modo geral, nos deparamos no processo analítico com diferentes camadas de significação, como tecidos musculares, do interior para a superfície do corpo das composições, envolvendo a palavra como sendo um eixo, coluna ou espinha dorsal. A música se organiza formalmente em sua fraseologia em torno da organização formal e fraseológica do próprio texto; a harmonia estabelece regiões mais ou menos paralelas às seções do texto, sendo que, as cadências, organizadas em hierarquias de maior ou menor estabilidade, estabelecem os tipos de pontuações das frases e delimitam o âmbito das seções; as ideias musicais estabelecem intrinsecamente algum tipo de organização lógica e objetiva que, com níveis de subjetividade metaforizam retoricamente os sentidos mais gerais dos textos; por fim, na superfície melódica, figuras, esquemas ou relações tópicas ora descrevem ou reforçam aspectos significativos dos textos, ora de modo mais pontual o contradiz no sentido paradoxal de acrescentar informações, sentidos ou afeições não explícitas nas palavras.

É precisamente no campo das contradições entre as gestualidades musicais e os significados denotativos dos textos que almejamos desvelar neste processo de análise, sentidos conotativos resultantes da relação entre música e palavra. As relações híbridas e contraditórias entre o elemento musical e o verbo que se encontram no interior das estruturas discursivas dos motetes nos abrem precedentes para uma investigação que tem como ponto de partida a ideia de que resida ali o que por ora chamamos de “elemento de redenção.” Gradualmente nossos estudos parecem apontar nesses motetes para a existência de sentidos mais amplos de uma mentalidade marcada pelo pietismo materializado no culto à Virgem Maria – uma cultura vigente não apenas no Brasil colonial, mas, no imaginário do catolicismo universal – e na crença de que todo pecador merece a salvação por meio da graça divina.

Neste sentido, a ideia musical edificada sobre um campo expressivo com base no *stile pieno* ou *vero stile*, dado seu simbolismo historicamente constituído, não apenas cumpre um protocolo de função litúrgica e cerimonial, mas, vem a ressoar com o seu sentido mais implícito expresso no conjunto destes textos que dão forma a estes motetes. E é sob esta perspectiva sociocomunicativa que extrapola as expectativas triviais destas composições utilizando um determinado capital simbólico pertencente ao círculo culto carioca – além da corte portuguesa – que analisaremos estas obras na parte seguinte deste trabalho.

3 ANÁLISE MUSICAL

3.1 ASPECTOS TEOLÓGICOS E IDEOLÓGICOS

3.1.1 Cruz: sofrimento, sacrifício e redenção

Conforme avançamos nas análises dos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício percebemos um jogo de contrastes recorrente entre a música e os textos da Paixão segundo os evangelistas Mateus e João. Comumente, passagens do texto que narram o padecimento do Messias são acompanhadas por figuras disfóricas como a do lamento ou *catabasis*, contudo, de modo contrastante, passagens cujos textos descrevem o ápice da Paixão de Cristo, como a coroa de espinhos, o vinagre para ‘matar a sede’ ou a morte de cruz são acompanhadas por figuras ou elementos musicais com sentido de elevação ou ascensão. Percebemos tais eventos se darem de diversos modos, não atendendo necessariamente a um padrão, forma ou algo que se possa num primeiro momento configurar, por exemplo, uma nova tópica, uma tropificação ou gênero expressivo. Pode-se apontar para uma tese: na música vocal grande parte da estratégia expressiva estão nos pictorialismo das figuras. Estes eventos recorrentes têm como característica geral o fato de estabelecer contrastes entre ‘o que se diz e o que se canta’, isto é, pontos culminantes do sofrimento de Cristo nos respectivos textos são cantados com figuras que de modo oposto sugerem algum gesto de elevação ou ascensão.

Sob tal constatação temos levantado uma hipótese ainda em fase inicial de estudo que aponta para a existência de uma gestualidade – ao menos no conjunto dos motetes *a cappella* – na qual música e texto se integram a formar uma categoria que inicialmente chamaremos por “elemento de redenção.” Basicamente, esta suposta categoria teria como função discursiva distinguir o sofrimento de Cristo do sofrimento do homem comum, pois, no contexto da Paixão, sofrimento e sacrifício são instâncias necessária para se alcançar um plano maior que consiste na salvação da humanidade por intermédio do sacrifício do Cordeiro inocente, que é Cristo. Neste sentido, a cruz assume a condição de símbolo que condensa no ato de Cristo o projeto de salvação de Deus para o seu povo.

No âmbito dos estudos de significação nos chama a atenção a função que a música parece assumir, colaborando para uma narrativa mais ampla: fundindo música e palavra imersas em questões que trazem como intertextualidade aspectos teológicos e ideológicos. Compreender tais aspectos no interior da articulação de ambas as linguagens exige observar primeiramente sob a ótica da Teologia a relação intrínseca entre sofrimento, sacrifício e

redenção, bem como tais convicções encontram na relação música e palavra um veículo para a expressão desses conceitos.

Buscando suporte no campo teológico, podemos dizer que o principal problema da comunicação musical reside nos conceitos mais centrais do cristianismo católico. Tomemos como exemplo, para projetar algo dos planos expressivos, o termo “Salvação”⁹⁰. No Antigo Testamento, este aparece sob ampla designação, mas, em geral, compreende-se como “a soma total dos benefícios concedidos aos crentes por Deus, (Lc 19.9; Rm 1.16)” (FERGUSON; WRIGHT; PARKER, 2011, p. 891). Contudo, no fundamento da fé cristã, o plano preparado por Deus para a salvação de seu povo se configura como um projeto que tem início no relato do êxodo do povo hebreu, no Antigo Testamento e tem seu fim em Cristo crucificado, já no Novo Testamento. Utiliza-se comumente a palavra “redenção” para expressar em específico a última etapa da salvação, a crucificação enquanto expiação⁹¹ – ou propiciação – como sinônimo de salvação e libertação. Diante disso, o sacrifício de Cristo na cruz substitui simbolicamente e condensa ao menos dois aspectos cristalizados nos escritos do Antigo Testamento na relação entre Deus e seu povo:

- 1) a prática do sacrifício de animais (bodes e bezerros) como uma observância universal na antiguidade constituindo um meio de “promoção da comunhão com Deus” e “colocação do pecador em posição correta perante Deus.” Potencializa-se, assim, uma relação simbólica entre sangue e vida: “a vida da carne está no sangue, e Eu o dei para fazerem propiciação por si mesmos no altar...” (Lv 17,11). Neste sentido, a morte da vítima era tida como uma necessidade lamentável: a única forma de se obter uma vida de modo que se podia apresentar a Deus. Assim, a vida manchada do pecador era substituída pela vida pura de uma vítima sem mácula e, desta forma, era feita a expiação dos pecados.
- 2) A salvação, antes entendida como libertação dos inimigos, daqueles que escravizavam o povo de Israel, passa a ser compreendida sob um novo prisma: a libertação do pecado e da ira de Deus (Rm 5. 9- 10). Paulo e João utilizam no lugar de “expiação” a palavra “propiciação” (*hilastérion*) no sentido de que Jesus em seu

⁹⁰O uso que o AT [antigo testamento] faz do termo para expressar a ação de Deus em salvar seu povo dos inimigos tem sido tomado como normativa, sendo a salvação entendida mais como a libertação do povo da fome, da pobreza e da ameaça de guerra, de forma que possa viver uma vida abundante e em paz neste mundo. A salvação, porém, [no novo testamento] passou a ser entendida em um sentido novo. O sentido de resgate ou libertação é ainda superior, mas a nova referência era a da libertação do pecado e da ira de Deus, como o destino supremo que aguardava o pecador (Rm 5.9-10) (FERGUSON; WRIGHT, PARKER, 2011, p. 890 - 891).

⁹¹A palavra “expiação” aparece apenas uma vez no Novo Testamento (Rm 5.11) no original em grego, mas, não aparece em nenhuma das traduções, contudo, a ideia contida nesta palavra está presente em seus livros do início ao fim (FERGUSON; WRIGHT, PARKER, 2011, p. 418).

sacrifício propicia ao pecador a “remoção da ira de Deus” (FERGUSON; WRIGHT; PACKER, 2011).

Desta forma, aquilo que antes era entendido como a “vida dada pela morte” [de animais sacrificados] passou a ser compreendido como “a vida liberta pela morte” [de Cristo na cruz]: os pecadores são escravos de seus pecados e por isso despertam a ira de Deus, mas, Cristo os liberta por sua morte na Cruz (1T s 1.10; 5.9). “A expiação foi e é essencial ao cristianismo, constituindo-se em nada menos que sua principal doutrina” (FERGUSON; WRIGHT; PACKER 2011, p. 417).

Os escritores do NT [Novo Testamento] falam claramente da morte de Jesus como tendo cumprido perfeitamente tudo o que os sacrifícios do AT [Antigo Testamento] prefiguravam. É impossível para o sangue de animais remover o pecado humano (Hb 10.4), mas a oferta voluntária de Jesus fez isso (Hb 10.10)” (Ibidem, p. 889). [...] A morte de Jesus é, portanto, concebida como o sacrifício (At 20.28; Rm 3.24; 1Pe 1.18) por meio do qual somos libertos de nossos pecados e suas consequências; em outras palavras, por meio do qual recebemos perdão (Cl 1.14; Ef 1.7). A *Redenção* é pela fé em Cristo”. (FERGUSON; WRIGHT, PACKER, 2011 p. 853). (Grifo nosso)

Neste sentido, o Sacrifício passa pela instância do sofrimento, que no antigo testamento é predominantemente entendido como um fator negativo, um castigo por desobediência a Deus devido à natureza material e corporativa do pacto mosaico⁹². O conceito de sofrimento somente ganhou novo sentido e pôde ser percebido pelo fiel como condição para a transcendência, além desse tornar um elemento fulcral do cristianismo após o episódio no qual se cumprem as três instâncias da Paixão de Cristo: Sofrimento, Sacrifício (morte) e Ressurreição.

Somente após a ressurreição do Servo sofredor é que aqueles em íntima comunhão com Deus puderam captar plenamente a ideia de que, como co-herdeiros com ele, deveriam compartilhar seus sofrimentos como pré-requisito para partilhar de sua glória. [...] seus seguidores apreenderam a necessidade do sofrimento expiatório do Senhor (Lc 24.13-35). Uma vez entendido, seu sofrimento se tornaria o ponto focal da evangelização apostólica (e.g., At 2.23; 3.18; 17.3; 26.22,23) e uma ênfase frequente nas epístolas (e.g., 1Co 5.7; 2Co 5.21; Ef 5.2; 1Pe 1.10,11,18,19; 3.18). (FERGUSON; WRIGHT, PACKER, 2011, p. 938).

O sofrimento de Cristo, neste sentido é visto como ponto de intersecção entre o povo e seu Deus pelo fato d’Ele ter experimentado o sofrimento na forma humana e compartilhar com a humanidade tal sofrimento. É uma condição inerente para a redenção.

⁹²O pacto mosaico “estipulava para os filhos de Israel saúde, prosperidade e sucesso pela obediência e, aflições diversas pela desobediência (e.g., Êx 15.25,26; 23.25,26; Lv 26; Dt 28-30)” (FERGUSON; WRIGHT, 2011, p. 937).

O cristão sofredor é sustentado pelo fato de que Cristo não somente sofreu, mas ainda sofre, por seu povo (*e.g.* At 9.4,5; ICo 12.26,27). É Ele seu sumo sacerdote, que se identifica com suas fraquezas e delas se compadece (Hb 4.15; *cf.* 2.18), do mesmo modo que eles partilham também de seus sofrimentos (Rm 8.17; Co 1.5; Hb 13.13; IPe 4.13). Sofrer com Cristo é pré-requisito para ser glorificado com ele (Rm 8.16; *cf.* IPe 1.16,17; 4.13; 5.10) (FERGUSON; WRIGHT, PACKER, 2011, p. 939).

Neste contexto, Sofrimento e Redenção configuram categorias que constituem uma relação intrínseca – a redenção somente pode ser alcançada pelo sofrimento – e ao mesmo tempo cada uma delas possui em si dimensões distintas de significados e valores que convergem na cruz sua maior acepção.

A teologia da cruz percebe Deus oculto, mas presente na humilhação e no sofrimento da crucificação. [...] Na cruz, Deus não se revela pelo poder e glória, que a razão natural do homem poderá facilmente reconhecer como característica divina, mas, sim, mediante uma faceta inteiramente *oposta* de divindade, ou seja, pela desgraça, miséria, sofrimento e morte humanos, em que tudo se nos parece fraqueza e loucura. [...] Deus se encontra oculto nessa tremenda revelação (Ibidem, p. 994). (Grifo nosso)

Assim, a cruz, ainda que de forma oculta assume como símbolo todos estes conceitos que encerram em Cristo crucificado o grande projeto de salvação de Deus para o seu povo: sofrimento, sacrifício, expiação ou propiciação (morte), salvação e libertação (redenção). A cruz enquanto símbolo é para o fundamento da fé cristã não apenas “o ponto focal da obra de salvação realizada por Cristo”, mas, “o ponto focal da revelação que Deus faz de si mesmo, e, portanto, fundamento e centro de toda a verdadeira teologia cristã” (FERGUSON; WRIGHT, PACKER, 2011, p. 994).

3.1.2 As dimensões teológicas manifestadas no discurso musical

Uma vez elencados estes conceitos relacionados à Paixão – Sofrimento, Sacrifício e Redenção – na dimensão que estes encerram na simbologia da Cruz, nossa proposta analítica consiste em destacar o modo como a representação destes conceitos supostamente se manifesta no repertório estudado.

No que diz respeito à música, observamos a mesma operando em diferentes níveis de significados em relação ao significante. Alguns elementos expressivos operam inicialmente no nível da iconicidade como o *lamento*, por exemplo, expresso na figura da *catabasis*, mas, se

eleva ao nível da indexicalidade⁹³ quando associada às instâncias do sofrimento da Paixão de Cristo. Na mesma direção, a *anabasis* em princípio é iconicamente associada à elevação ou ascensão de um determinado signo, contudo, quando combinada às expressões de sofrimento e sacrifício nos textos da Paixão, deixa de operar no nível icônico, pois não está mais a descrever a imitação do signo, mas, passa a ressignificar o próprio sentido da palavra. Neste caso, cremos estar operando no nível simbólico. O pedal no baixo, elemento que remete à tópica de *pastoral*, opera tanto no nível da indexicalidade como no nível da intertextualidade, transpondo significados diversos oriundos de um imaginário que está disponível em incontáveis espaços dramáticos da cultura setecentista, desde a literatura poética à sermões sacros. Na mesma linha, cremos que padrões harmônicos categorizados como esquemas de contraponto (*schemata*) também tendem a alcançar níveis de significação tópica como a *le-sol-fi-sol* icônica e indexalmente associada no repertório sacro do estilo galante à cruz ou à crucificação.

A partir do exemplo de Mozart, no motete *Ave verum corpus* (K618 de 1791), podemos observar como tais categorias e instâncias se apresentam na consolidada prática do compositor galante. O texto data do século XIV e é atribuído ao Papa Inocêncio VI. É cantado durante a festa da celebração do Corpo de Deus (*Corpus Christ*) e, também, aqui vemos a exaltação da cruz enquanto símbolo que encerra as instâncias do sofrimento, sacrifício e redenção de Cristo.

⁹³ Iconicidade e indexicalidade diz respeito à parte da tricotomia na Semiótica de Pierce na qual o ícone é a instância em que o signo (no nosso caso, o som enquanto expressão musical) apresenta semelhança ao objeto o qual representa (o afeto, os sentimentos humanos como, por exemplo, o lamento) ao passo que o índice é a instância em que o signo é associado ao objeto representado por meio de quantiguidade, aproximação ou recorrência do uso. No exemplo supracitado do Lamento, numa primeira instância poderíamos associar a figura da *catabasis* (cromatismos descendentes na linha do baixo ou do soprano) como uma imitação (*mimise*) do choro, portanto, como uma figura icônica. Já os sentidos associados ao contexto do choro bem como os vários sentimentos e emoções que conduzem a ele seriam relações de quantiguidade, portanto, o signo seria indexical ao invés de icônico. No entanto, Monelle (1992) tende a interpretar todo signo com poucas exceções como indexais compreendendo a iconicidade como uma instância dependente de prescrições culturais, o que faz do ícone um fenômeno não natural e universal. Nas palavras de Monelle, “A música e as paixões são ambas ‘obras da natureza’. Música é um sinal de uma ordem natural da qual é essencialmente uma parte; a vida emocional também participa dessa ordem. A relação entre música e sentimento é metonímica em vez de metafórica, indexical em vez de icônico” (MONELLE, 1992, p. 213). *Music and the passions are both the ‘work of nature’. Music is a sign of a natural order of which it is essentially a part; emotional life also partakes of that order. The relation of music and feeling is metonymic rather than metaphoric, indexical rather than iconic.* Tradução própria.

The image shows a musical score for 'Ave verum corpus' by Mozart, specifically the section from measures 11 to 18. The score is written in G major and 4/4 time. The lyrics are: 'Ve - re pas - sum im - mo la - tum in cru - ce pro ho - mi - ne.' The word 'cruce' is highlighted with a dashed box in the bass line, indicating a melodic leap. The score includes annotations: 'Saltus diurnuscius' (a large upward leap) and 'Anabasis ou Ascensus' (a smaller upward leap) with arrows pointing to the respective melodic lines. The word 'Im - mo - la - tum' is also annotated with a smaller upward leap.

Figura 3.1 – *Ave verum corpus* de Mozart, figura musical de elevação na palavra “cruce” (11~18).

Podemos visualizar na figura 3.1, a partir do texto enunciado *vere passum immolatum in cruce pro homine*⁹⁴, que a música confere à palavra *cruce* (cruz) um sentido de elevação: um salto de 4ª justa ascendente cuja nota mais alta desta seção (11 ~ 18), <Ré>, é cantada pelo soprano como uma nota longa. Uma resposta é feita pelo bloco inferior das vozes (ATB) sobre a mesma palavra [*cruce*] no qual se pode notar o baixo a fazer uma linha ascendente em graus conjuntos – *anabasis* ou *ascensus*⁹⁵ – preenchendo um espaço melódico também de 4ª justa (Si-Mi). O salto de 4ª justa ascendente sobre a palavra “*cruce*”, a considerar o plano das alturas, não constitui algum tipo de novidade dado que este salto faz parte da estrutura motívica da própria peça. Neste caso, é no plano da duração, ou seja, do ritmo que este salto ganha maior proeminência ao destacar a nota mais aguda com a duração mais longa de toda a primeira parte do motete. O jogo textural colabora para a ênfase dada à referida palavra e ao salto melódico configurando também o maior acento de textura na primeira parte do motete. A expressão

⁹⁴ “Sofreu verdadeiramente, imolado na cruz pelos homens.” (tradução própria)

⁹⁵ ANABASIS, ASCENSUS: uma passagem musical ascendente que expressa imagens ou afetos ascendentes ou exaltados. A *anabasis* é mencionada pela primeira vez com Kircher, [...] não apenas para defini-la como uma figura específica, mas também para enfatizar consistentemente o papel estimulador de afeto das figuras retóricas musicais. [...] Muito mais do que uma simples pintura de palavras, a *anabasis* é usada para recriar musicalmente o efeito de uma imagem ascendente ou pensamento encontrado no texto. É também utilizada para despertar afeições “exaltadas, elevadas e eminentes” (Kircher). Por exemplo, na elaboração de Bach do texto “*Et resurrexit*” (Missa em Si menor), o ouvinte não é apenas auxiliado na visualização da ressurreição de Cristo, mas é movido à alegria e exaltação como consequência de ambas as implicações teológicas do texto e a “explicação musical” que o acompanha (BARTEL, 1997, p. 179). *An ascending musical passage which expresses ascending our exalted images or affections. The anabasis recives first mention with Kircher, [...] not only to define this as a specific figure, but also to consistently emphasize the affection-arousing role of the musical-rhetorical figures. [...] Much more than being simple wordpainting, the anabasis is used to musically recreate the effect of an ascending image or thought found in the text. It is therefore also useful in arousing “exalted, high, and eminent” affections (Kircher). For example, in Bach’s setting of the text “Et resurrexit” (Mass in B Minor), the listener is not only aided in the visualization of the resurrection of Christ but is moved to joy and exaltation as a consequence of both theological implications of the text and the accompanying “musical explanation.”* Tradução própria.

musical, tanto melodia, ritmo quanto textura, ao nosso ver, reforça a ideia de “cruz” como um símbolo de alta dignidade (o que inclusive justifica o estilo penitencial posto pela textura em *piano*) que carrega dentre outros significados, a *redenção* da humanidade alcançada pelo *sofrimento* e morte de Cristo na cruz. Em síntese, a música distingue “cruz” como símbolo cristão sinônimo de elevação e, “crucificação” como ação que marca o ponto culminante do sofrimento de Cristo na cruz seguido de morte.

Na figura 3.2 se pode observar palavras que descrevem os momentos finais de Cristo na cruz, *cujus latus perforatum unda fluxit et sanguine*⁹⁶, as quais carregam na linha do baixo uma melodia em grau conjunto descendente sobre as palavras “*unda fluxit*” (26 ~ 27) cuja a frase musical é pontuada com uma cadência suspensiva utilizando o *schema le-sol-fi-sol* sob as palavras “*et sanguine*” (27 ~ 29). Aqui, o *schema le-sol-fi-sol* assume o significado de crucificação, e sua autonomia significativa nos leva a crer que estamos a lidar com o signo em nível simbólico. Seu uso reforça o sentido de sacrifício e morte de cruz sobre a palavra “sangue”, a recordar que, no antigo testamento, o sangue é associado à “vida dada pela morte”, isto é, a expiação.

The image shows a musical score for measures 26-29 of 'Ave verum corpus' by Mozart. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are 'un - da flu - xit et san - gui - ne,'. The bass line features a descending melodic pattern labeled 'Schema le-sol-fi-sol' under the words 'et sanguine'. A dashed line labeled 'Ellipsis' indicates a continuation of the melodic line.

Figura 3.2 – *Ave verum corpus* de Mozart, *schema le-sol-fi-sol* (26~29).

Aspectos do texto associados à esperança da redenção expressos nas palavras “*esto nobis praegustatum in mortis examine*”⁹⁷ são novamente tratados pela melodia, ritmo, harmonia e textura. A melodia (30~35) parte de Fá# em sentido ascendente por meio de uma *gradatio*⁹⁸ e, ao alcançar a <nota Lá> a estabiliza com uma duração longa sobre a palavra

⁹⁶ “Cujo lado perfurado corriam [água] e sangue” (tradução própria). O texto original contém a palavra “água”, que, por digressão histórica foi suprimida no texto musicado pelos compositores desde a prática da escola franco-flamenga. A presença da palavra “*et*” precedendo a palavra “*sanguine*” certamente se justifica como resquício do texto original.

⁹⁷ Sê para nós uma antecipação [do banquete] na provação da morte. (Tradução própria)

⁹⁸ CLIMAX, GRADATIO: (1) Uma seqüência de notas em uma voz repetida em um tom mais alto ou mais baixo; (2) duas vozes em movimento paralelo ascendente ou descendente; (3) um aumento gradual ou aumento no som e tom, criando um crescimento na intensidade. (BARTEL, 1997, p. 220). (1) a sequence of notes in one voice

“*mortis*” a ornamentando com uma *circulatio* (c. 35). A harmonia, então, pontua a seção com uma cadência de engano no IV grau em primeira inversão (36 ~ 37), o que remete à sonoridade da tradição modal eclesiástica. Também a textura é caracterizada por uma imitação – o que nos remete a um estilo eclesiástico – que ocorre no formato de dueto entre as vozes femininas e masculinas. Estes elementos podem ser visualizados na figura 3.3.

Figura 3.3 – *Ave verum corpus* de Mozart: *gradatio*, *circulatio*, *ellipsis*, cadência de engano e imitação (30~37).

Notemos na melodia dos três eventos exemplificados o uso da *ellipsis*⁹⁹, isto é uma interrupção da linha melódica marcada pela omissão de determinadas notas causando uma quebra na percepção do fluxo melódico, neste caso, a enfatizar determinadas palavras do texto. Na figura 3.1 ocorre no <compasso 15> quando as vozes ATB interrompem a resolução de suas linhas melódicas a fim de enfatizar a nota longa no soprano sobre a sílaba “*cru*” da palavra “*crucem*”, a retomar o conjunto vocal no <compasso 16>. Na figura 3.2 a *ellipsis* ocorre na linha do tenor entre os <compassos 28~29>, entre as notas <Si–Mi>, uma 5ªJ descendente, a considerar que, segundo a expectativa do ouvinte, <Si> deveria resolver um tom descendente, na <nota Lá>. Há uma interrupção do discurso musical na omissão das notas que preencheira o espaço entre as notas <Si> e <Mi>. Por fim na figura 3.3 a *ellipsis* ocorre mais proeminentemente na melodia do soprano entre os <compassos 35~36> na interrupção que ocorre na omissão das notas que ligariam <Si> e <Fá#>, uma 4ªJ descendente. A *ellipsis* e a

repeated either at a higher or lower pitch; (2) two voices in ascending or descending parallel motion; (3) a gradual increase or rise in sound and pitch, creating a growth in intensity. (Tradução própria)

⁹⁹ Segundo Bartel (1997, p. 245), uma *ellipsis* é em termos gerais “uma omissão de uma consonância esperada” ou “uma interrupção abrupta na música.” (1) *An omission of na expected consonance*; (2) *na abrupt interruption in the music*. Tradução própria.

cadência de engano enfatizam a palavra “*examine*”, portanto, funciona como uma estratégia de reforço da dramaticidade.

Em relação ao ritmo, se considerarmos as figuras de *Synaeresis*, que significa “uma colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por sílaba”¹⁰⁰ (BARTEL, 1997, p.394) como articulações curtas de menor peso métrico conjugadas junto às sílabas tônicas apoiadas nos tempos fortes dos compassos com maior peso métrico (longas), temos como resultado o padrão de hexâmetro dátilo. Como explicaremos mais adiante nas análises, o hexâmetro dátilo na tradição ocidental está vinculado à expressões de severa gravidade, a exemplo da marcha fúnebre.

O exemplo de Mozart enquanto referência para a expressão musical das instâncias supracitadas da Paixão de Cristo nos fornece um panorama da prática e dos usos simbólicos recorrentes no período galante:

- 1) a figura da *anabasis* associada à Cruz com sentido de elevação da dignidade desta enquanto símbolo;
- 2) melodias descendentes associadas ao sofrimento e o *schema le-sol-fi-sol* associado à Crucificação com sentido de sacrifício e morte;
- 3) a figura da *gradatio* e a *circulatio* associadas à elevação, por exemplo, como um processo de conversão através da crescente fé em Cristo, além da cadência de engano como ambientação sonora da tradição modal eclesiástica.

A partir do exemplo em Mozart, voltemos aos motetes de Pe. José Maurício. Como um homem de seu tempo, Pe. José Mauricio se apropriou dos elementos discursivos da alta cultura, dentro de um ambiente o qual estava imerso, e, os devolveu em forma de discurso musical, porém, assumindo um local de fala com convicções próprias de seu tempo e espaço.

É em torno de tais convicções que empreendemos o esforço analítico, no sentido de levantar hipóteses iniciais acerca de como se dá a relação entre Sofrimento, Sacrifício e Redenção e como estes valores nos parecem estar representados na relação música–palavra na produção dos motetes de Pe. José Mauricio. Uma dessas convicções, ao mesmo tempo local e universal, presente na mentalidade difundida pela igreja católica é a questão da doutrina do marianismo. Machado Neto (2019, p.132–34) tem investigado o marianismo como “hipótese de base discursiva de José Maurício” e como este pode ser expresso pela ideia de gênero expressivo. O conceito base é a crença de que por intermédio da Virgem Maria todo e qualquer pecador pode ser salvo. Este preceito com fundamento na Mariologia vai ao encontro do que

¹⁰⁰ [...] a placement of two syllables per note, or two notes per syllable (BARTEL, 1997, p. 394).

temos ventilado como hipótese nos motetes de Semana Santa da existência de um “elemento de redenção.” No caso, este configuraria uma expressão da mariologia no interior das estruturas discursivas dos motetes.

3.1.3 Mariologia: o caráter misericordioso da religião difundida pelo culto à Virgem Maria

“A doutrina católica romana a respeito de Maria é um exemplo clássico de desenvolvimento gradual de uma doutrina” (FERGUSON; WRIGHT; PACKER, 2011, p. 649). O conceito de redenção em Cristo anteriormente exposto, embora seja o cerne do cristianismo católico romano divide espaço com outro conceito que, embora subjacente ao primeiro, parece ganhar tal proeminência, não a ponto de suplantá-lo principal, mas, de se tornar uma condição para a ele chegar: é o conceito da interseção pela Virgem Maria. A ideia básica é que não se chega ao Pai se não pelo filho e, do mesmo modo, não se chega ao filho se não por sua mãe.

Uma breve contextualização sobre a Mariologia nos mostra que o culto à Virgem Maria tem início na Idade Média, quando se começa a referir à Maria como “Rainha do Céu” mesmo sem base nas Escrituras. Neste mesmo tempo também se populariza a adoração aos santos e, Maria, se torna preferida sendo considerada como mediadora entre o fiel pecador e Cristo. Santo Anselmo (1033–1109) defendia que Maria teria nascido sem o pecado original, ao passo que São Bernardo de Claraval (1090–1153) sustentava que Maria havia sido concebida com o pecado original, mas, purificada antes do nascimento, visão sustentada também por São Tomás de Aquino (1225–1274) e pela Escola Dominicana. Segundo John Duns Scotus (1255/56–1308), um dos primeiros teóricos a abordar a questão da “imaculada concepção”, “Maria fora livrada do pecado *após* sua concepção, embora antes de seu nascimento. [...] Jesus Cristo, como perfeito Redentor deve ter redimido alguém do modo mais perfeito possível – e quem mais adequado do que sua própria mãe?” (FERGUSON; WRIGHT; PACKER, 2011, p. 323). Duns apresentou seu argumento como a forma mais perfeita de redenção, embora, sua alegação não fosse de uma certeza, mas, uma probabilidade. Esta incerteza sabidamente fez frente à maior objeção à doutrina: o fato de que, assim, Maria não precisaria de Redenção. Contudo, Duns advogou favoravelmente para que a igreja escolhesse, dentre uma série de opções dogmáticas, aquela que fosse mais favorável à Maria. Sua contribuição foi de grande valor para o cristianismo, pois, promoveu o crescimento da “Mariologia”, o que lhe rendeu pelos católicos o título de Doutor Mariano (FERGUSON; WRIGHT; PACKER, 2011, p. 324). Sua ideia não

teve, em princípio, aceitação universal de modo que mesmo no Concílio de Trento, ainda em 1546, não se chegou a uma decisão em relação ao assunto¹⁰¹.

No Brasil, a matriz do marianismo é o catolicismo herdado de Portugal, o qual inclusive fazia parte de uma política de Estado. Silva e Machado Neto (2018) explicam que o marianismo era uma prerrogativa da dinastia do reino português¹⁰² ao afirmar que

A própria fundação do Estado português, por Dom Afonso Henriques (1139), consagrou o reino de Portugal à Maria. Em 1640, D. João IV ratificou o ato de D. Afonso Henriques e proclamou a Virgem da Conceição padroeira de Portugal e todas as suas possessões, inclusive o Brasil (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 168).

Os autores ainda observam que a mariologia se desdobrou em “diversas práticas socioculturais de profundas raízes” de tal modo que podemos perceber o impacto de uma convicção redencionista na tradição cristã consolidadas na crença da Boa Morte ou do Bonfim. “Especificamente no século XVIII acreditava-se que pelo poder intercessor da Virgem todo pecador poderia alcançar a salvação, mais que isso, criou-se uma mensagem de otimismo da redenção” (IBIDEM).

Na perspectiva de São Luís Maria Grignon de Montfort (1673-1716), um dos teólogos de maior impacto para o século XVIII, a figura de Maria é colocada como “advogada e medianeira” da obra redentora de Cristo. Em seu livro “Tratado da Verdadeira Devoção à Virgem Maria” (c. 1712), o teólogo ressalta o caráter misericordioso da Mãe de Deus ao afirmar a seu respeito, “é tão caridosa que não repele nenhum dos que pedem a sua intercessão, por mais pecador que seja” (MONFORT, 2007, p. 71). A obra é escrita no formato de um estatuto no qual dispõe de parágrafos enumerados segundo os quais o teólogo dicorre sobre as práticas de devoção mariana. Os trechos abaixo selecionados utilizam as expressões “advogada” e “medianeira” a fim de ressaltar o *status* de Maria como intercessora da redenção em Cristo:

28. [...] Fê-la soberana do Céu e da Terra, condutora dos Seus exércitos, guarda dos Seus tesouros, dispensadora das suas graças, obreira das suas grandes maravilhas, reparadora do gênero humano, medianeira dos homens, vencedora dos inimigos de Deus e fiel companheira de suas grandezas e triunfos (MONFORT, 2007, p. 33). Grifo nosso. // 55. [...] Recorrerão sempre a Ela, em todas as coisas, como sua querida advogada e medianeira junto de Jesus Cristo. Compreenderão que Ela é o meio mais

¹⁰¹ O pensamento de Duns Scotus veio a prevalecer e, em 1854, o papa Pio IX o proclamou como dogma, em sua bula *Ineffabilis Deus*: “Declaramos, pronunciamos e definimos que a mui bendita Virgem Maria, no primeiro instante de sua concepção, foi preservada imaculada de toda mancha do pecado original, pela graça singular e privilégio do Deus onipotente, em virtude dos méritos de Jesus Cristo, o Salvador da humanidade, e que essa doutrina foi revelada por Deus e, portanto, deve ser crida firmemente e constantemente por todos os fiéis” ((FERGUSON; WRIGHT; PACKER, 2011, 650).

¹⁰² Ver em Cipolini, Pedro Carlos. 2010. A devoção mariana no Brasil. Porto Alegre: *Revista Teocomunicações*, v. 40, n. 1, p. 36-43.

fácil, mais curto, mais perfeito para irem a Jesus, e a Ela se entregarão de corpo e alma, sem reservas, para do mesmo modo pertencerem a Jesus Cristo (MONFORT, 2007, p. 52). Grifo nosso. // 86. Tudo isto é tirado de São Bernardo e de São Boaventura. Pelo que, segundo eles, temos de subir três degraus para chegar até Deus: o primeiro, que está mais perto de nós e mais conforme à nossa capacidade, é Maria; o segundo é Jesus Cristo, e o terceiro é Deus Pai. Para ir a Jesus é preciso ir a Maria: Ela é a nossa Medianeira de Intercessão. Para ir ao Eterno Pai é preciso ir a Jesus: nosso Medianeiro de Redenção (MONFORT, 2007, p. 72). Grifo nosso. // 150. [...] Temos, além do mais, uma advogada tão poderosa que nunca é repelida, tão hábil que conhece todos os segredos para ganhar o Coração de Deus, tão boa e caridosa que não repele ninguém, por pequeno ou mau que seja (MONFORT, 2007, p. 109). Grifo nosso.

Na mesma obra, em uma oração denominada “Suplemento B: Consagração a Jesus Cristo, a Sabedoria Encarnada, Pelas Mãos de Maria,” reitera:

Recorro, pois, à intercessão e à misericórdia de Vossa Mãe Santíssima, que me destes por *medianeira* junto de Vós. É por intermédio d'Ela que espero obter de Vós a contrição e o perdão dos meus pecados, a aquisição e conservação da Sabedoria (MONFORT, 2007, p. 186). Grifo nosso.

A crença culturalmente enraizada no caráter misericordioso da Virgem Maria como intercessora, advogada e medianeira para o perdão dos pecados e o alcance da salvação redentora em Cristo é uma condição inerente no imaginário do cristianismo católico romano desde a Idade Média. Esta convicção é fortalecida por fundamentações teológicas desde o século XIII e discutida nos diversos concílios até alcançar seu estatuto completo pelas mãos do Papa Paulo VI no Concílio Vaticano II em 1964.

Em suma, o caráter misericordioso da Virgem Maria enraizado no imaginário cristão ocidental, reforçado pela devoção à Nossa Senhora da Conceição no âmbito da esfera estatal portuguesa, somado às práticas socioculturais (procissões, novenas, orações dedicadas) no Brasil colonial, por causalidade associam a crença na redenção em Cristo à devoção mariana. Também no viés deste pensamento, os motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício ao enfatizar o caráter redentor de Cristo, em nossa visão, por causalidade reflete a mensagem de esperança e otimismo enraizados no culto à Virgem Maria.

3.2 MOTETES DE SEMANA SANTA

Os motetes selecionados como objetos de análise no complexo deste trabalho descendem de uma seleção cuidadosamente editada e lançada por Mattos (1976), cujo trabalho pioneiro tanto na biografia quanto na catalogação da obra de Pe. José Maurício contribuiu enormemente para o avanço das pesquisas sobre a vida e obra do compositor carioca. A referida

coleção é intitulada *José Maurício Nunes Garcia: Obras Corais a Cappella*, sendo as dez obras originalmente pertencentes a dois manuscritos em cópia antiga além de três cópias avulsas. A primeira coleção é intitulada de *Bradados de 6ª Feira Maior* cujos motetes escolhidos foram incluídos para o ofício do dia. São eles *Popule Meus*, *Crux fideles–Felle potus* e *Sepulto Domino*. A segunda coleção é intitulada *Semana Santa, Domingo de Ramos* cujo documento também inclui os motetes para os ofícios do dia. São eles *In Monte Oliveti*, *Gradual Tenuiste in manum dexteram meam* e *Improperium expectavi cor meum*. Por fim, as cópias avulsas correspondem aos motetes *Judas mercator pessimus*, *Domine Tu mihi lava pedes* e *Domine Jesu*.

As informações a respeito das datas referentes às supracitadas coleções e cópias avulsas, tanto quanto a autenticidade da autoria de Pe. José Maurício nessas obras é resultante dos esforços empreendidos nas pesquisas de Mattos. A fim de obter informações seguras, Mattos realizou estudos comparativos a partir das várias cópias manuscritas espalhadas nos mais diversos acervos do Rio de Janeiro e consulta a catálogos antigos, como o da Capela Imperial, feito por Joaquim Maciel (1887). A compilação das pesquisas de Mattos se encontra em duas importantes obras, sendo elas *José Maurício Nunes Garcia: Biografia* (1997) e o *Catálogo Temático: José Maurício Nunes Garcia* (1970), além do já citado livro com a edição dos dez motetes os quais escolhemos para este trabalho.

Apenas o manuscrito de *Judas mercator pessimus* consigna data, sendo esta de 1809. Logo, apoiados no trabalho de Mattos, atribuímos à primeira coleção, *Bradados de 6ª Feira Maior* a data do ano de 1789 em função da mesma aplicada à partitura sem autoria de *Sepulto Domino* localizada por Curt Lang em Minas Gerais (MATTOS, 1976, p. 11). Do mesmo modo, é atribuído o ano de 1799 à segunda coleção, *Semana Santa, Domingo de Ramos*, e, também *Domine Tu mihi lava pedes* registrado no catálogo de Joaquim Maciel posteriormente comparado ao manuscrito da Capela Imperial que foi transferido para a Escola de Música da UFRJ. Esta datação, embora bastante generalizada, cobre um período de intensa produção do padre mestre, além de compreender dois momentos importantes para sua carreira musical: a ordenação como padre em 1792, aos 25 anos de idade; e a posse como Mestre de Capela em 1798, aos 31 anos de idade. Outro período importante de sua produção remete à chegada da Corte Portuguesa em 1808 cujo gosto musical afetaria sua produção, como se percebe no motete *Judas mercator pessimus* no qual o aspecto dramático ainda mais intenso parece responder à expectativa de uma nova audiência.

A escrita *a cappella* não era comum no período de atuação de Pe. José Maurício nem mesmo na produção européia. A prática vigente era a escrita para grupo vocal acompanhado ao

órgão ou pelo baixo contínuo, formação bastante presente também na produção do padre mestre. A esse respeito, Mattos comenta que

O canto desacompanhado [...] não era prática corrente no Brasil. Cantava-se *a cappella* durante a Semana Santa. Também nas Procissões, que se realizavam no interior das igrejas [...]. A obra quase toda de José Maurício tem acompanhamento – de órgão ou de orquestra. Constitui parcela mínima as peças compostas para vozes *a cappella* (MATTOS, 1976, p. 12).

Mesmo constituindo parcela mínima na produção do padre mestre, consideramos importante a análise dessas obras *a cappella* no sentido de se contribuir para o conhecimento e compreensão da obra de Pe. José Maurício como um todo no contexto dos trabalhos acadêmicos já apresentados e tantos outros que ainda estão por serem realizados. A considerar que os princípios que regem o processo criativo do compositor setecentista abrangem desde pequenas formas e gêneros musicais àquelas mais amplas, acreditamos que ao nos dedicarmos a um material conciso como os motetes de Semana Santa *a cappella*, teremos a oportunidade de obter, talvez com um apelo mais didático, uma biópcia dos processos e estratégias utilizados pelo compositor em suas obras de maior amplitude formal. A ordem escolhida para as análises desses motetes não obedeceu a critérios cronológicos da criação dos mesmos – dado sua fragilidade e generalidade – tão pouco aos critérios do roteiro litúrgico cujas descrições oferecidas foram baseadas no *Liber Usualis*. Organizamos os motetes a partir dos elementos expressivos postos no jogo sociocomunicativo. Assim, na medida em que fomos percendo determinada articulação desses jogos no interior dos motetes, fomos estabelecendo um roteiro cuja intenção é compartilhar com o leitor o surgimento de padrões musicais que chamam atenção para uma mentalidade vigente no imaginário cristão, principalmente na América católica: o marianismo.

3.2.1 Motete *Crux fidelis* e *Felle potus*

Latim	Português
<p><i>Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis,</i> <i>Nulla talem silva profert</i> <i>Flore, fronde, germine,</i> <i>Dulce lignum dulce clavo</i> <i>Dulce pondus sustinet.</i> <i>Felle potus ecce langet</i> <i>Spina clavi lancea</i></p>	<p>Ó Cruz fiel, entre todas as árvores mais nobre: Nenhum bosque produz igual, Em flores, frutos e ramagem. Ó doce lenho, que os doces cravos E o doce peso sustentas. Veja como ele suportou o sofrimento Veja os espinhos em sua testa</p>

<p><i>Mite corpus perforarunt</i> <i>Unda manat et cruor;</i> <i>Terra pontus Astra mundus</i> <i>Quo lavantur flumine.</i></p>	<p>Pregos perfuram sua tenra carne A água flui do sangue A terra, o mar, as estrelas E o mundo inteiro.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabela 3.1 – Textos dos motetes *Crux fidelis* e *Felle potus*. Tradução nossa.

O motete *Crux fidelis* está dentre os trabalhos incipientes¹⁰³ do compositor carioca como colaborador da Sé do Rio de Janeiro. Já neste motete encontramos uma fonte de signos na condição de significantes que se espraiam e se desdobram ao longo da produção dos motetes *a cappella*. *Crux fidelis* é cantado na liturgia das horas e na liturgia vespertina de sexta-feira santa, durante o a adoração da cruz pelos celebrantes, ministros sagrados e servos. É o canto de número IV na sequência do *Liber Usualis* e serve como uma espécie de “refrão” para o hino *Pange língua* cujo texto é atribuído a Venantius Fortunatus (530 – 609), escrito para exaltar o triunfo da cruz sobre a morte. Cantas-se o texto de *Crux fidelis* alternado com as estrofes deste hino.

No que tange à composição musical, enquanto no exemplo anterior de Mozart, cruz, sofrimento e redenção estão claramente categorizados, Pe. José Maurício parece conceber uma relação intrínseca entre sofrimento e redenção de modo que tais instâncias se encontram atreladas ao próprio símbolo da cruz.

3.2.1.1 Forma, textura, melodia e construção musical

A peça está na tonalidade de Ré menor, em métrica ternária e andamento indicado como *Andante Sostenuto*. O contraste textural evidencia a estrutura formal binária (AB), conforme o gráfico na figura 3.4. Contudo, mais importante para a questão expressiva da peça é a gestualidade tópica que este contraste apresenta.

Na tradição latina, tanto ibérica quanto italiana, o texto *Crux fidelis* é musicado em métrica binária, como se observa nos incipits (figura 3.5) das composições atribuídas respectivamente a João IV, Rei de Portugal (1604 – 1656) e Giovanni Perluigi da Palestrina (1525 – 1591). Pe. José Maurício o faz em métrica ternária e aqui se dá o primeiro contraste tópico no roteiro de nossas análises: a ambiguidade relacional dos elementos expressivos para trabalhar a dualidade morte *vs.* renascimento espiritual.

¹⁰³ O trabalho de Mattos (1976) atribui datação a este moteto próxima de 1789, período pouco anterior ao motete de Mozart (1791).

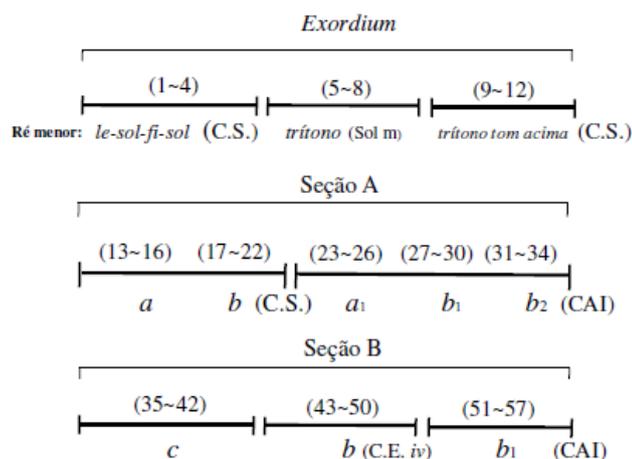


Figura 3.4 – gráfico da estrutura formal em *Crux fidelis*.

João IV, Rei de Portugal (1604 – 1656)

Giovanni Perluigi da Palestrina (1525 – 1594)

Figura 3.5 – *Crux fidelis*: incipit de compositores da tradição latina

A métrica ternária, neste caso, por si traz essa ambiguidade, pois seria natural sentirmos seu pulso em pé métrico de troqueio o que nos levaria a uma sugestão de algo pastoril. Porém, a condução melódica no soprano e a presença das circulatios, torna essa métrica próxima de um dáctilo, logo uma expressão fúnebre. E, já neste primeiro exemplo, a estética maurícia se faz presente. Entre o Ré menor e o Lá Maior, inclusive levando a nota modulatória (Dó#) para o soprano, José Maurício constrói a tensão entre o choro da morte e o destino positivo da ressurreição (conferir na análise – figura 3.6). Tudo em nome de um ar pastoril, consequente com a tensão entre o lenho, que da floresta irá simbolizar o sacrifício de Cristo

De volta à textura, o *stile pieno* marca a obra em seu caráter penitencial, inclusive no trato de uma sutil tropificação entre *pastoral* e *ombra*, a partir da ambiguidade entre métrica e condução melódica. O *exordium* (1~12) abre a peça com ausência de fluência rítmica e

melódica dadas as intermitentes pausas¹⁰⁴ com fermata, provavelmente um *abruptio*. Isto confere aos primeiros compassos um caráter mais dramático. A fluidez rítmica e melódica acontece a partir do <compasso 13>, após a grande tensão provocada pela cadência suspensiva na dominante precedida por uma 6ª aum. (figura 3.6). A métrica ternária, em *Andante Sostenuto*, a textura reduzida a três vozes (trio) e o pé métrico troqueu nos confirmam a gestualidade de dança na qual cada compasso seria interpretado *alla breve*. A enfática inversão rítmica para o padrão iâmbico nos <compassos 27~28> promove um jogo homorrítmico, mas ao mesmo tempo reforçando a ideia da mitigação do dáctilo fúnebre.

O *exordium* enquanto abertura da peça apresenta um extrato dos elementos estruturais e expressivos mais importantes da peça. Conforme demonstrado na figura 3.6, o texto traz as palavras “*cruz fidelis*” como mensagem central: a cruz fiel como fundamento e símbolo maior da fé cristã. Pe. José Maurício utiliza um extrato do *schema le-sol-fi-sol*¹⁰⁵ a partir da <nota Lá> (1 ~ 3) na melodia do soprano, diferentemente do padrão exemplificado em Mozart, em que o *schema* aparece no baixo. Na repetição do texto, o compositor expande a ideia melódica do *schema* a partir da mesma <nota Lá> como um eixo transformando a melodia em um trítone descendente (Do–Fá#) a resolver na <nota Sol>, imediatamente abaixo. Seguidamente o texto é cantado pela terceira vez sobre a melodia de trítone descendente, desta vez, um tom acima (uma pequena progressão) resolvendo por fim na nota fundamental da dominante, <Lá>. Vale observar um detalhe que se possa compreender como pertencente ao cânone da *ornatus*, mas, configura uma questão estrutural e, portanto, discursiva: as apogiaturas na melodia com alterações oriundas do campo maior que, configuram uma mistura de modos (notas <Si> e <Lá> natural). Na parte inferior, na voz do baixo, justaposto à ideia de expansão presente no soprano, de modo oposto o baixo apresenta a figura da *catabasis*¹⁰⁶ articulada por saltos de oitava... uma

¹⁰⁴ Bartel (1997) explica que figuras de pausa, além de um sinal notacional, como uma expressão musical pode ter função articulatória dentro de uma determinada estrutura musical ou expressar pensamentos ou imagens ligadas ao texto (BARTEL, 1997, p. 362). Já o *suspiratio* ou *stenasmus*, os quais são “aplicados ao expressar suspiros, afeições ou saudade” [employed to Express sighs, gasps, or affections of sighing or longing] não aparecem como figuras retóricas, mas, poderiam cair nos domínios da *elocutio* (IBIDEM, p. 392). O *abruptio*, introduzido por Kircher “se refere à quebra real e inesperada de uma passagem musical” [refers to the actual and unexpected breacking off of a musical passage] (BARTEL, 1997, p. 167).

¹⁰⁵ Apesar do esquema não aparecer no baixo, no formato de uma *circulatio* e também, apesar da inserção do <Si> natural no tenor transformando o acorde num acorde diminuto (*vii^{o6}/V*) ao invés de uma de 6ª aumentada, como utilizado normalmente no esquema, prevalece para a audiência a referencia melódica da 3ª diminuta (Si – Sol#), ambas, de acordo com Byros (2009) como duas direções contrárias tendendo ao Lá, como dominante de Ré menor. Além disso, o acorde de 6ª aumentada no <compasso 10>, que resulta numa cadência suspensiva pontuando toda a seção exordial, deixa no entendimento geral do trecho a sonoridade da 6ª aumentada associada ao *schema le-sol-fi-sol*.

¹⁰⁶ CATABASIS, DESCENSUS: uma passagem musical descendente que expressa imagens ou afetos descendentes, humildes ou negativos. [...] A *catabasis*, como tantas outras figuras retórico-musicais, é chamada a

expressão de lamento. O resultado harmônico, dado pelas intermitências das pausas com as fermatas, gera o efeito dramático de suspensões cadenciais. Os <compassos 2, 3, 6 e 10> apresentam no ritmo o pé métrico iâmbico já prenunciando o evento de contraposição rítmica ao padrão troqueu que vigorará na estrutura do ritmo.

Extrato do schema Expansão da ideia Repetição um tom acima
 le-sol-fi-sol melódica para o tritono (*gradatio*)

Catabasis / lamento

Figura 3.6 – *Exordium em Crux fidelis* (1~12).

O fluir da melodia inicia no <compasso 13> e assim se mantém até o <compasso 34>. Apesar da força expressiva demonstrada no *exordium*, o material musical utilizado na elaboração da melodia na <parte A> parece bem mais conciso: é extraído do *ambitus* do lamento no baixo, isto é, as notas <Ré-Lá> (4ªJ descendente). O lamento exordial também determina o afeto vigente na peça, *comiseratio et lacrima*. Pode-se observar na figura 3.8 que, basicamente, a melodia consiste no preenchimento diatônico com passagens cromáticas do intervalo de 4ª justa descendente <Ré-Lá> numa jornada discursiva que objetiva alcançar repouso temporário na <nota Fá>, completando assim o percurso pelo acorde de Ré menor (Ré-Lá-Fá). Durante esta curta jornada a melodia tende a ornamentar a sensível <Do#> principalmente com a figura da *circulatio* (17~21, 27~28), estabelecendo repousos temporários na <nota Sib> enfatizada

fazer mais do que simplesmente refletir o texto: é ao mesmo tempo imagem e fonte do afeto [relação entre índice e ícone considerando a figura como um signo]. Em sua definição da figura, Walther menciona que o termo também é usado para descrever um tema descendente cromático ou *subjectum catabatum*. Isso coincidiria com a descrição de *passus duriusculus* de Bernhard (BARTEL, 1997, p. 214) *Catabasis, Descensus: a descending musical passage which expresses descending, lowly, or negative images or affections. [...] The catabasis, like so many other musical-rhetorical figures, is called to do more than simply reflect the text: it is simultaneously image and source of the affection. In his definition of the figure, Walther mentions that the term is also used to describe a chromatically descending theme or subjectum catabatum. This would coincide with the description of Bernhard's passus duriusculus.* Tradução própria.

pela apogiatura <Do> (c. 16, 26), depois, cadenciando com uma C.S. na <nota Lá> (c. 22). Após retormar este discurso (c. 23) com sutis modificações a melodia consegue ultrapassar o limite da <nota Lá> ornamentando a nota de passagem <Sol> novamente com uma *circulatio* e finalmente repousando numa CAI sobre a <nota Fá>, completando assim, o ciclo de exploração da tríade de Ré menor.

Note que Pe. José Maurício ornamenta com a *circulatio* as notas <Do#> e <Sol>, isto é, as notas que correspondem ao trítano do acorde dominante na tonalidade, no caso, em Ré menor, criando um pictorialismo de tensão. Isso se consubstancia ao notar que o compositor utiliza das forças de atração tonal – as notas da tríade e as sensíveis – como os pontos de apoio na estruturação do discurso musical, equilibrando suas respectivas forças e criando expectativas de resolução das tensões geradas.

Na tentativa de explicitar este jogo de forças tonais presentes na elaboração melódica de Pe. José Maurício em *Crux fidelis*, vejamos na “análise estrutural da melodia” seguindo o modelo proposto por Steve G. Laitz¹⁰⁷ no qual se desvela na melodia uma hierarquia onde determinadas notas são estruturais (normalmente pertencentes à tríade da tônica), outras são passagem ou ligação e outras são embelezamentos ou ornamentação (Fig. 3.7). Por este modelo analítico redutivo, podemos demonstrar o que foi dito acerca da estrutura base da melodia em *Crux fidelis*: uma melodia que salta de <Lá> para <Ré> e preenche diatonicamente – com passagens cromáticas – a 4ªJ saltada e segue seu percurso até repousar em <Fá>, completando o percurso por Ré menor.



Figura 3.7 – Análise estrutural melódica de *Crux fidelis*, parte A (13~34).

¹⁰⁷ Laitz (2012) propõe um exercício analítico de redução da melodia aos moldes schenkirianos no qual a melodia pode ser compreendida em três camadas respectivamente em níveis hierárquicos: notas estruturais, notas de preenchimento e notas de embelezamento. Através da percepção desta estrutura, principalmente na localização das notas estruturais, o intérprete pode escolher enfatizá-las no momento da performance. No sistema de notação desta hierarquia que desvela o fluxo melódico, “as notas mais importantes têm hastes e colchetes ligados, e as notas menos importantes consistem apenas de cabeças de notas. As hastes conectam notas menos importantes a notas mais importantes (como em um vizinho) ou conecte um membro de um acorde a outro membro” (LAITZ, 2012, p. 93). *The most important notes have stems and beams, and the less important notes consist only of noteheads. The slurs either connect less important notes to more important notes (as in a neighbor) or connect one member of a chord to another member.* Tradução própria.

A considerar a terminologia dos teóricos setecentistas anunciadas na parte 1 deste trabalho, a primeira frase musical completa que poderia se considerar o *Satze* compreendendo os compassos <13~22>, enquanto a ideia musical mais concisa no interior desta estrutura (*Hauptatz*) se encontra entre os compassos <13~16>. Este último corresponde ao intervalo de 4ªJ descendente <Ré-Lá> preenchido diatonicamente com passagens cromáticas.

The figure shows a musical score for the vocal parts of 'Crux fidelis', part A, measures 13 to 34. It is organized into three systems of staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The first system (measures 13-22) features a 4-measure phrase (a) and a 6-measure phrase (b). The second system (measures 20-26) includes a 'C.S.' (Crescendo) marking and a 4-measure phrase (a1). The third system (measures 27-34) includes 6-measure phrases (b1 and b2). The lyrics are in Latin, and there are annotations like '(Troqueu)', 'Circulaño', and '(C.E. a iv)'. At the bottom, there are rhythmic notations: 'U - U - (Iâmbico)' and 'CAI'.

Figura 3.8 – Análise de *Crux fidelis*, parte A (13~34).

A organização fraseológica sugere uma estrutura periódica, ou seja, a idéia de um antecedente e de um conseqüente. No entanto, as frases não apresentam a característica simétrica de quadratura, mas, pelo contrário, as frases assumem diferentes tamanhos em função do compromisso assumido pela música de servir à métrica e expressão do texto. Como se pode observar na figura 3.8, a frase antecedente apresenta a estrutura 4+6 ($a+b$) ao passo que a frase

conseqüente é subdividida em três períodos simétricos de 4 compassos ($a^1+b^1+b^2$). Na primeira frase, segundo período curto (b) as palavras “*inter omnes arbor uma nobilis*” são carregadas por uma melodia obstinada na expressão da *circulatio* (17~22), provavelmente enfatizando, numa repetição tripla, um destino esperado, inclusive como uma nobreza de aceitação. O mesmo desenho ocorre na segunda frase, períodos $\langle b^1$ e $b^2 \rangle$ com as palavras “*fronde flore germine*” também enfatizando sua abundância em produzir flores, frutos e ramagem (31~34). Nota-se que aqui a expressão poética prevalece à questão formal da quadratura, conforme já refletido neste trabalho sobre a forma como resultado de um jogo de estratégias retóricas destinadas a cumprir a função de se comunicar algo.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is for measures 35-42 of 'Cruces fidelis'. The lyrics are: 'Dul - ce li - gnum, dul - ce cla - vos'. The score includes dynamic markings (pp, p), articulation (legato), and performance instructions (Fenaroli (variação)). The bass line includes figured bass notation: Ré menor: 6, 6, 6, #6, 6, 6, 6. The score is divided into two sections by a bracket labeled 'Fenaroli (variação)'.

Figura 3.9 – *Cruces fidelis*, parte B, compassos 35~42.

Na parte B (figura 3.9), ao mudar a textura e a gestualidade para o *stile pieno* (e agora integralmente num estilo eclesiástico grave), retira-se o movimento rítmico do troqueu vs. iâmbico prevalecendo uma percepção mais grave e contínua do tempo com as notas longas preenchendo o compasso. Também se altera, ainda que sutilmente, o estilo do discurso harmônico. A parte A apresenta pontuações das frases utilizando a cadência suspensiva (c. 22), a cadência de engano na subdominante (c. 30) que, seguidamente resolve numa CAI (c. 34), isto é, as cadências gradualmente estabelecem pontos de repouso mais estáveis. Já os primeiros compassos de B (35~38), resgatando novamente a textura de trio com as vozes superior SAT, traz ecos de uma harmonia modal por movimento harmônico fraco (5ª ascendente) com acordes de 6ª lembrando o estilo antigo de polifonia conhecido como *fauxbordon*. Logo em seguida (39~42) a harmonia retoma a textura completa em movimento harmônico forte (5ª

descendente). Os elementos que remetem à sonoridade do do estilo antigo (modalismos, textura) possivelmente são reforços expressivos do texto nesta parte a qual se comunica aspectos mais místicos ao referir aos “doços cravos e doce peso que o lenho sustenta”. Entretanto, gestualidades galantes ainda podem ser percebidas no espaço do *stile pieno*, pois, nos <compassos 39~42>, mesmo em modo menor, pode-se ouvir a variação de um *schema Fenaroli* (figura 3.9).

3.2.1.2 Elementos expressivos e o elemento de redenção

Tendo em vista a dimensão simbólica do *le-sol-fi-sol* (a crucificação), nossa hipótese é que neste motete o elemento de redenção é um gesto inaugural neste motete. A expansão do *schema* da crucificação para o espaço intervalar do trítone no *exordium*, a repetição deste gesto um tom acima como uma *gradatio* ou *ascensus* e as apogiaturas configurando a mistura de modos menor–maior corroboram para uma ideia de expansão, ascensão ou elevação a partir do elemento sonoro simbólico que se liga ao ápice do sofrimento e sacrifício de Cristo, a morte de cruz. Outro aspecto é o tratamento tópico, que, dentro de uma *ombra* pode-se ter sutis pinceladas de pastoral, principalmente pela ambiguidade métrica e o contraste maior-menor.

Em síntese, trata-se de um reforço retórico-musical da alta dignidade do símbolo da cruz e as conseqüências benevolentes que dela se desdobram a partir da experiência da crucificação, porém, apoiados no jogo mimético em torno da realidade sensível do sofrimento humano, representado na *catabasis*. O ponto central é a cruz (o texto); à parte baixa da textura musical, em sentido descendente é destinado o lamento; à parte alta, em direção ascendente é destinado o sentido de expansão do signo que tem no seu núcleo o sentido expiatório da crucificação. No campo da significação, as instâncias que em Mozart aparecem horizontalizadas, em Pe. José Maurício estão verticalizadas. Sofrimento e redenção são instâncias indissociáveis e estão condensadas no símbolo da cruz. Neste sentido, *pastoral* e *ombra* serão para José Maurício os dois campos expressivos fundamentais de sua estética. É justamente a indissociabilidade destas instâncias que será o ponto de vista latente na elaboração destes motetes. Esta constatação pode vir a se configurar como uma possível revelação de uma mentalidade presente na concepção teológica e ideológica de Pe. José Maurício: a mariologia. Ainda há um outro detalhe

importante: a figura da repetição¹⁰⁸ como expressão retórica, isto é, como reforço na construção de uma ideia.

Pe. José Maurício utiliza frequentemente nos motetes a repetição na configuração da categoria que estamos a chamar de elemento de redenção. No caso de *Crux fidelis*, o texto central é repetido três vezes, uma possível relação com o algarismo “3” que, na doutrina cristã possui relação com o dogma da Santíssima Trindade.

Parte da ideia musical presente na seção exordial em *Crux fidelis* é estendida ao motete *Felle potus*, na edição de Mattos (1976) posto na sequência de *Crux fidelis*. Pelo fato de na liturgia *Crux fidelis* se alternar com as estrofes do hino *Pange lingua*, o motete *Felle potus* está musicalmente a ele associado, pois, seu texto corresponde à sétima estrofe do *Pange Lingua* de Venantis Fortunatus. Uma vez que estes dois textos estão anexados um ao outro na coleção dos *Bradados* de 1789, é possível que por conta da funcionalidade cerimonial em específico, Pe. José Maurício não tenha composto música para todo o texto do *Pange lingua* elegendo apenas a sétima estrofe. Há ao final de *Felle potus* a indicação “D.C. ‘*Crux fidelis*’”, o que nos confirma, em princípio, a natureza funcional deste arranjo e o vínculo temático musical de ambos os motetes.

Como se pode ver na figura 3.10, o texto de abertura, “*Felle potus ecce languet*” em textura homofônica (*stile pieno*) traz como melodia no soprano a figura da *catabasis* (2 ~ 5) seguida da ideia melódica¹⁰⁹ do *schema le-sol-fi-sol* (6 ~ 10) – ambos elementos usualmente colocados no baixo. O texto que retrata a agonia de Cristo na cruz expressa musicalmente o lamento seguido da crucificação e morte – aí se dá a instância do sofrimento, sacrifício e morte por expiação. No entanto, o texto que segue, “*Spina clavi lancea*” apesar de retratar uma faceta emblemática do sofrimento de Cristo – a coroa de espinhos – tem na música, especificamente no soprano uma gestualidade de ascensão (12 ~ 18), isto é, uma *anabasis*. Novamente a relação entre música e texto configura uma oposição que reafirma em termos simbólicos a necessidade da experiência do sofrimento de Cristo como condição essencial para a redenção da humanidade. Evento semelhante ocorre entre os <compassos 28~31> sobre as palavras “*unda*

¹⁰⁸BARTEL em *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (1997) relata e discorre sobre uma série de figuras de repetição com função retórica: *palilogia*, *anadiplosis*, *hypallage*, *apocope*, *parembole*, *anaphora* e *repetitio*, além de utilizar também os termos *mimesis* e *imitatio*.

¹⁰⁹ É certo que não se pode comparar o modo como Pe. José Maurício utiliza o *schema le-sol-fi-sol* nesta obra ao uso feito pelos compositores galantes europeus a exemplo de Mozart, conforme demonstrado por Byros (2009). O fato de utilizá-la no soprano ao invés do baixo – tal qual ocorre também com a *catabasis* – e descaracterizar o acorde de 6ª aumentada não a isenta de seu uso simbólico na representação da crucificação, tanto quanto não deixa de cumprir sua função harmônica dentro de uma cadência suspensiva.

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in G minor (one flat) and common time. It covers measures 28 to 35. The lyrics are 'Un - da ma - nat et cru - or.' The Soprano part starts with a piano (*p*) dynamic and features an *Anabasis ou ascensus* (upward melodic movement) over the first four notes. The Alto and Tenor parts also start with *p*. The Bass part has a *Fauxbordon* (pedal point) indicated. Dynamics change to *pp* (pianissimo) in measure 30. There is a *Saltus diuisculus* (intervallic leap) in the Soprano part between measures 29 and 30.

Figura 3.11 – Elementos expressivos em *Felle potus* (28~35).

A figura da *anabasis*, em movimento contrário ao sentido denotativo do texto, ao nosso ver, configura o elemento de redenção em *Felle potus* como um desdobramento do gesto de expansão justaposto à figura do lamento no *exordium* em *Crux fidelis*.

Por fim, chamamos atenção para outro componente presente na maior parte dos motetes de Semana Santa¹¹⁰. Trata-se da oposição das espécies. Conforme exposto por Machado Neto (2017, p. 40) a partir de Silva Alvarenga¹¹¹, trata-se basicamente da “transitoriedade dos elementos expressivos” no sentido de se criar um novo elemento expressivo ou ampliar os sentidos dos mesmos. Robert Hatten (1994;2004) em Beethoven, conforme vimos na parte 1, utiliza os conceitos de marcação, tropificação e gênero específico para lidar com esta transição entre elementos expressivos (tópicas). No repertório o qual estamos a analisar não há espaço para grandes desenvolvimentos temáticos por se tratar de um gênero cuja estrutura formal é curta e concisa. Nos deteremos então ao conceito de oposição das espécies, ou uma analogia à tropificação no nível das gestualidades.

Em *Crux fidelis* a oposição das espécies ocorre, por exemplo, na mistura de modos nas apogiaturas no *exordium*, isto é, inferências do campo maior no espaço predominantemente menor. Na <parte B> onde prevalece o *stile pieno* e a harmonia com modalismos, a presença do *schema* Fenaroli cria a oposição de estilo (39~42). Aliás, o próprio *schema* na tonalidade

¹¹⁰ O conceito de “oposição de espécies” está presente no montante da produção mauriciana nas análises de Machado Neto. Ver, por exemplo, *A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia* (2017).

¹¹¹ Na introdução de *O Desertor* é o próprio Silva Alvarenga que dá posse dos domínios que entende por «reforma». Primeiro deixa claro a negação do afeto estático, fruto da ideologia da *ideia inata*. Afirma que, ao contrário da geração da qual ele descende, pode-se muito bem opor gêneros visando a clarificação de um mesmo sentimento. *O Desertor, poema heroi-cômico* é o caso. Fazendo a conjunção (o que passo a entender como tropificação) entre os estilos trágico e cômico Silva Alvarenga busca um alargamento das possibilidades persuasivas na destruição dos limites que cada estilo impõe *a priori* (MACHADO NETO, 2017, p. 40).

menor talvez configure tal oposição. Em *Felle potus*, as duas subidas ascendentes cujos textos carregam sentidos disfóricos (c. 11~18 – fig. 3.16 e c. 28~35 – fig. 3.17), ocorre na melodia o intervalo dissonante de 2ª aum (c. 15~16, <Mib – Fá#> e 29~30, <Sib–Do#>) que caracterizam o *saltus duriusculus* em oposição à predominante fluidez da *anabasis*. Na figura 3.10, <compasso 15>, nota-se um uso peculiar do acorde de 6ª napolitana, que, ao invés de se dirigir para a dominante Lá maior, segue para a dominante (secundária) da subdominante. Ao nosso ver este uso configura um gesto expressivo em detrimento de um uso convencional deste evento harmônico.

E como vimos, também, na sutil ambiguidade da *ombra*, pela presença de alguns elementos de *pastoral*, a oposição das espécies é um evento expressivo que, por ocorrer de modo mais oculto em praticamente todos os motetes, ao nosso ver, fundamenta a existência de um elemento de redenção mais explícito, pois, o princípio teológico que ampara nossa hipótese é analogamente a ideia de contradição existente na justaposição entre sacrifício e redenção, humilhação e elevação, morte e vida, condenação e salvação.

3.2.1.3 Síntese da análise

- Elaboração do “elemento de redenção” – 1) a abertura (*exordium*) em *Cruz fidelis* coloca a cruz como tema central do discurso lhe atribuindo significados que condensam simultaneamente as dimensões de Sofrimento, Sacrifício e de Redenção: o *le-sol-fi-sol* (signo da cruz) num gesto de expansão melódica (trítone) promove a figura de um *ascensus* em justaposição ao lamento da *catabasis* no baixo; 2) texto e música em *Felle potus* criam oposição de espécies a fim de amplificar o significado de alta aceção do sofrimento de Cristo na cruz.
- O texto da parte A discorre sobre a natureza e a nobreza da árvore que fornece a madeira da cruz – que estaria na ambiguidade métrica ternária, com pé métrico que funciona tanto como dáctilo como troqueu (o que só pode ser entendido na presença subsequente do iâmbico); elaboração do motivo a partir do preenchimento diatônico da 4ª justa descendente (Ré – Lá), oriunda do *ambitus* da *Catabasis* exordial.
- A parte B ressalta aspectos místicos e espirituais atribuídos à cruz – *stile* pieno (dentro de uma tópica eclesiástica de caráter de extrema gravidade); escolha de elementos que remetem à tradição antiga, eclesiástica, como o *fauxbordon* a três vozes, movimento harmônico em contraste com a sonoridade contemporânea do esquema galante (Fenaroli).

- O uso do binário simples (AB), característica de antiga organização formal do século XVII contrasta com a ideia de desenvolvimento periódico e os esquemas típicos da música galante.
- O caráter do lamento predomina enquanto material temático e enquanto afeto (*comiseratio et lacrima*), inclusive como elemento da tópica *ombra*, que define o caráter da peça.

3.2.2 Motete *Popule Meus*

Latim	Português
<i>Popule meus, quid feci tibi,</i>	Meu povo, que te fiz eu
<i>Aut in quo contristavi te?</i>	Ou em que te contristei?
<i>Responde mihi.</i>	Responde-me!
<i>Quia eduxi te de terra Aegypti,</i>	Porque eu te tirei da terra do Egito:
<i>Parasti crucem Salvatori tuo.</i>	Preparaste uma cruz para o teu Salvador.

Tabela 3.2 – Textos do motete *Popule Meus*. Tradução nossa.

O texto traz consigo o sentido de uma pergunta, uma questão a ser resolvida entre Deus e o povo de Israel. Baseado no livro de Miquéias (6:3), é usado desde o século V em Constantinopla como parte dos Impropérios da Sexta-feira Maior, cantados durante a adoração da cruz. Seu conteúdo trata de censuras feitas por Deus ao povo hebreu em razão dos favores que Ele concedeu a este povo e as injúrias que dele recebeu em troca. O versículo anterior, o qual não aparece como texto do motete diz “[...] escutem a acusação que o Senhor faz contra Israel. Pois Ele tem uma questão para resolver com o seu povo; Ele vai acusar o povo de Israel” (BIBLIA, Miquéias, 6, 2).

O texto é, em essência, uma grande e contundente pergunta feita por Deus ao seu povo: “que te fiz eu ou em que te contristei?” As duas primeiras frases do texto pertencem ao Antigo Testamento ao passo que as duas últimas frases dizem respeito ao Novo Testamento e, ambos os livros têm como eixo articulatório um apelo, uma exigência de Deus para o povo de Israel... “*responde mihi.*” A articulação entre antigo e Novo Testamento marca o plano de salvação de Deus para o seu povo que, como já vimos, tem início no êxodo e seu fim na crucificação.

3.2.2.1 Desenvolvimento e organização formal a partir de *schemata*: análise musical utilizando ferramentas de repetição e variação

Popule Meus está na tonalidade de Fá maior, em métrica binária com andamento *largo*. Embora o texto traga em si afeto da categoria *furor et indignatio*, predominam as expressões da categoria *comiseratio et lacrima*, coerente com o contexto da sexta-feira santa. Do ponto de vista formal, conforme é demonstrado no gráfico formal (figura 3.12), os materiais musicais, selecionados na *inventio*, são elaborados em curtas seções em torno das partes do próprio texto. As seções musicais se concentram em regiões tonais específicas, com frases estruturadas como sentenças, intermediadas por pequenos desenvolvimentos que atuam como pontes modulantes ou transições. Há no senso geral da forma uma divisão bipartite, marcado pela oposição gerada a partir da elaboração de dois esquemas harmônicos contrastantes, como mostraremos abaixo. O texto também colabora para uma divisão bipartite ao relacionar as duas partes (I e II) respectivamente com o A.T e o N.T., No entanto, a seção final retoma segmentos cadenciais oriundos da idéia inicial, o que imprime na forma aspectos de um binário recorrente.

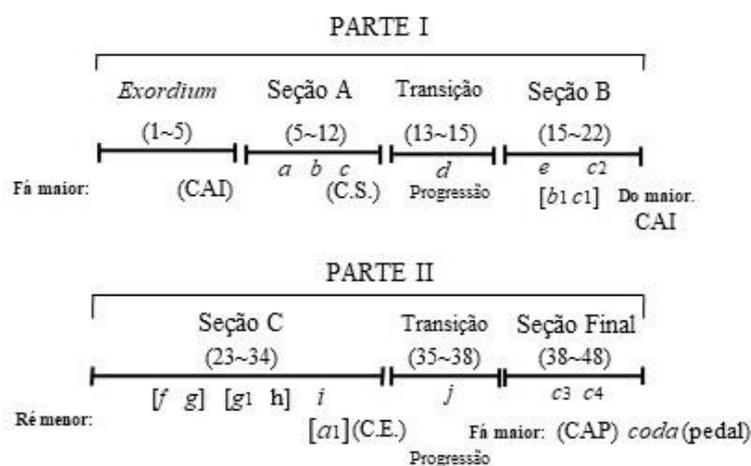


Figura 3.12 – *Popule Meus*, gráfico formal.

O primeiro ponto que consideramos importante neste motete é o que nos sugere o projeto expressivo, ou seja, a *inventio*: em *Popule Meus* o material musical que a nosso ver funcionaria como um *Hauptsatz* não seria puramente um fragemento melódico, mas, um esquema harmônico do qual aparentemente resulta a melodia – até mesmo pela ausência de uma proeminência melódica e prevalectimento de uma textura *chordal* típica do *stile pieno*.

Apesar de os teóricos do século XVIII, a exemplo de Koch e Mattheson, apontarem a melodia como principal elemento musical de uma composição, isto é, aquela que fornece material subsidiário para o desenvolvimento de uma peça, vemos que isso pode ter sido subvertido nesse motete. Isso porque, em nossa análise encontramos semelhança entre o esquema harmônico utilizado por Pe. José Maurício e a segunda variação do *schema* Fenaroli

apresentada por Gjerdingen (2007) na qual, a partir do exemplo original visível na figura 3.13, “o padrão 7-1-2-3 [baixo] pode ser substituída por 7-1-4-3, enfatizando assim o semitom no modo maior e habilitando um *canon* com a contramelodia 4-3-7-1” (GJERDINGEN, 2007, p. 462)¹¹².

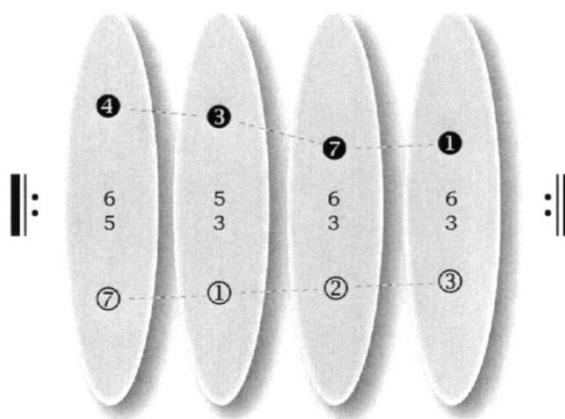


Figura 3.13 – Schema Fenaroli, modelo arquetípico apresentado por Gjerdingen (2007, p. 462).

A partir desta hipótese, *Popule Meus* estaria estruturada desde a *inventio* basicamente a partir de dois esquemas: a segunda variação do Fenaroli e o *schema le-sol-fi-sol*, que seria o elemento de oposição ou contraste. A partir deste material musical subsidiário, Pe. José Maurício aplicou as ferramentas de composição as quais já havíamos consultado em Sisman (1982) – baseadas nos princípios difundidos por Koch, respectivamente de repetição e variação – considerando que o princípio de expansão diz respeito às formas mais amplas de composição. Assim sendo, se faz possível reduzir o material musical de toda a parte I – e a seção final da parte II – essencialmente em três pequenos blocos de eventos dos quais derivam praticamente todos os acontecimentos da peça (figura 3.14): 1. um cromatismo descendente (*lamento*) cuja harmonia corresponde a um ciclo de dominantes; 2. o *schema Fenaroli*; e 3. um segmento cadencial à dominante.

Figura 3.14 – *Popule Meus*, estrutura básica (“Hauptsatz”).

¹¹² The 7-1-2-3 [bass] pattern may be replaced by 7-1-4-3, thus emphasizing the semitones in the major mode and enabling a Canon with the 4-3-7-1 counter melody (GJERDINGEN, 2007, p. 462).

Em síntese, José Maurício, em *Popule Meus*, nos dá a ideia de ter empregado as ferramentas baseadas em técnicas de repetição e variação, a partir de um esquema de contraponto de forte presença na escuta de seu tempo (figura 3.15).

Gjerdingen (2007) aponta que “a Fenaroli, geralmente repetida, era mais frequentemente introduzida seguindo para uma modulação na tonalidade dominante. [...] pode ser iniciada em qualquer um dos dois eventos [dominante ou tônica], então um determinado evento pode ser metricamente fraco ou forte, dependendo da escolha do ponto de partida”¹¹³ (GJERDINGEN, 2007, p. 462). Toda a parte I, especialmente a seção A (5~12) consiste no deslocamento métrico das funções dominante–tônica tendendo à tonicização da dominante. Notemos que na frase *a* (5~8), a ancruze na tônica coloca a relação forte–fraco da *Fenaroli* sobre as funções dominante–tônica. O ciclo de dominantes inserido nos <compassos 7~8> é interrompido por uma pausa de semínima (um *abruptio*) suspendendo a harmonia na dominante nesta primeira metade de frase. A segunda metade (*b*) nos <compassos 8~10> se retoma a ideia musical anterior, agora deslocando a relação forte–fraco para as funções tônica–dominante reestabelecendo assim, aquela que seria a “correta” posição da *Fenaroli* e, então, atingindo o objetivo de cadenciar tonicizando o acorde dominante, Do maior. A duplicação cadencial nos <compassos 11~12> confirmam a tonicização em Do maior. O jogo de deslocamentos métricos propositalmente confunde nossa percepção acerca do centro tonal e, esta talvez seja a *propositio* nesta parte I – a instabilidade tonal comum no início de uma peça pode de modo análogo enfatizar o sentido questionador das palavras do respectivo texto: Deus a inquerir o povo de Israel.

¹¹³ The Fenaroli, usually repeated, was most often introduced following a modulation to the dominant key. [...] could be initiated on either one event two, so a given event could be metrically weak or strong depending on the choice of starting point (GJERDINGEN, 2007, p. 462).

Fá Maior

Exordium (CAI)

The musical score is divided into systems with various annotations:

- System 1 (Measures 1-5):** Labeled "Exordium (CAI)".
- System 2 (Measures 6-10):**
 - Measure 6: Fenaroli v.2
 - Measures 7-8: Ciclo de 5ª interrompido
 - Measure 9: Fenaroli v.1
 - Measure 10: Segmento cadencial C.S.
 - Annotation: *Abruptio* (circled in the original image)
- System 3 (Measures 11-14):**
 - Measures 11-12: Adição de novo segmento cadencial C.S.
 - Measures 13-14: Ponte modulante
- System 4 (Measures 15-18):**
 - Measure 15: Interpolação ou parêntes (fragmento de c)
 - Measures 16-17: Ciclo de 5ª com duração diminuída Em outro ponto da mesma harmonia
 - Measures 18: Repetição de segmento cadencial C.S.
 - Annotations: *e*, *b1*, *C1*
- System 5 (Measures 19-22):**
 - Measures 19-20: Repetição de segmento cadencial C.S.
 - Measures 21-22: Repetição estendida de segmento cadencial (CAI em Do Major)
 - Annotations: *C2*
- System 6 (Measures 23-26):**
 - Measure 23: *Suspiratio* (circled in the original image)
 - Measures 24-25: *Circulatio* (circled in the original image)
 - Measure 26: *le-sol-fi-sol*
 - Annotation: 6ª Fr
 - Annotations: *f*, *g*

The image displays a musical score for piano accompaniment, divided into four systems. The first system (measures 28-32) features a melodic line with the lyrics "le-sol-fi-sol" and is annotated with "g1", "h (sequência)", and "i". A box highlights a section labeled "Fauxbordón". The second system (measures 33-37) includes a "Pedal (pastoral)" marking and a section labeled "J (transição)" with a circled melodic phrase. The third system (measures 38-42) is marked "Fá maior" and "C.E. Plagal", with a circled section labeled "C3". The fourth system (measures 43-47) includes a circled section labeled "C4", a "Coda" marking, and a "Pedal (pastoral)" marking. The score concludes with the letters "C.A.P." and "C.S.".

Figura 3.15 – *Popule Meus*, análise musical.

Os <compassos 13~14> funcionam como um trecho de transição ou ponte modulante para a <seção B>. A melodia (frase *d*) realiza uma sequência com desenho de tríade diminuta descendente, a harmonia caminha no sentido de ciclos de 5^{as} descendentes, elementos típicos de uma transição, mas, aqui não podemos deixar de observar uma gama de gestualidades expressivas. A textura é reduzida a um trio nas vozes superiores (SAT), o contralto canta uma melodia cromática descendente (*pathopoeia*), talvez indícios do campo expressivo de *ombra* que certamente ocorrerá na parte II. Elementos que estão nos domínios da *ornatus* como a dinâmica em *pp* e as apogiaturas como imitação icônica de um soluço são importantes contribuições no plano expressivo, principalmente a considerar o texto articulado neste trecho sobre as palavras “*aut in quo contristavi.*”

6 Schema Fenaroli

9 Variação

10 Segmento cadencial

11 Variações

16 Variações

19 Ciclo de dominantes

26 Schema le-sol-fi-sol

28 Variações

30 Variações

32 Variações

39

Figura 3.16 – repetições e variações derivadas dos materiais subsidiários em *Popule Meus*.

A expressividade impressa neste trecho faz dele não apenas uma transição entre seções musicais, mas, uma dramatização musical do questionamento de Deus para o povo de Israel: “em que te contristei?”

O brevíssimo retorno a Fá maior no <compasso 15> dá início à <seção B> – um prolongamento do segmento cadencial que finaliza a parte I – que, ao refazer o ciclo de dominantes no <compasso 16> encaminha novamente a harmonia para a região da dominante tonicizada, Do maior. Com ferramentas de repetição e variação, recursos expressivos como pausas (*abruptio* ou *suspiratio*), passamos a ouvir as repetições da <nota Fá> na melodia não

mais como nota fundamental, mas, como apogiatura de <Mi>. De fato, ao cadenciar no final da parte I (c. 22) se ouve uma CAI em Do maior. O texto nesta seção se refere ao pedido de resposta de Deus para o povo de Israel – “*responde mihi*” – e promove uma divisão entre o enunciado do A.T. e o N.T. que virá a seguir na parte II.

O que ocorre musicalmente na parte II, especialmente na <seção C>, corresponde à seção de maior expressão e conexão entre música e texto cujo a estrutura musical tem como base o *schema le-sol-fi-sol* diretamente ligado ao sentido da crucificação.

Do ponto de vista da organização discursiva, chama-nos atenção o papel desempenhado pelo acorde de Sib maior. O acorde aparece na abertura da peça (*exordium*) como função de subdominante, todavia, em nenhum momento é usado ao longo da primeira parte¹¹⁴. Neste contexto, seria de fato lugar comum na teoria da harmonia atribuir a Sib maior característica de acorde neutro pertencente tanto ao campo tonal de Ré menor quanto de Fá maior e, por isso, funciona naturalmente como pivô de uma modulação diatônica.

Parafraseando Lopes Cano (2007), a questão da significação não está na matéria sonora em si, ou simplesmente na função tonal que o referido acorde desempenha no contexto dos respectivos campos tonais, mas, é o modo como os acordes são posicionados e (re)significados a partir de uma determinada estratégia dentro de um jogo sonoro persuasivo, neste caso, atrelado às circunstâncias dadas pelo texto. Assim, no contexto da passagem bíblica em questão, nos salta aos olhos a possibilidade de um arranjo poético do discurso musical análogo às escrituras ao constatarmos que o acorde de Sib maior, presente apenas no *exordium*, tenha sido preservado para somente emergir como contraste na parte II, <seção C>, através da passagem pelo campo tonal de Ré menor, como porta de entrada do *le-sol-fi-sol*, signo da crucificação. Somente após esta trajetória, ou seja, após as ostensivas repetições no âmbito do *le-sol-fi-sol*, o acorde de Sib maior se apresenta transformado numa cadência na subdominante. Em outras palavras, no <compasso 34> – a metáfora se completa pelo “acorde prometido.” Seria o acorde “conciliador” que liga a parte I, respectivamente associada ao A.T., e a parte II, associada ao N.T.¹¹⁵

¹¹⁴ No <compasso 15>, ainda que de maneira ligeira, quase imperceptível, a nota Mib na voz do contralto, na subdivisão do último tempo do compasso poderia induzir à expectativa do acorde de Fá maior se direcionar para Sib maior, no entanto, o evento que segue frustra esta suposta expectativa ao apresentar o ciclo de dominantes que segue para a região da dominante, Do maior.

¹¹⁵ A recordar, o A.T. carrega todo o significado de Salvação que prescede Cristo: salvação dos infortúnios da vida terrena, do inimigo e da ira de Deus; sacrifício de animais como expiação dos pecados a fim de evitar a ira de Deus. Já o N.T. traz o sentido da Salvação para a vida eterna; a propiciação no sacrifício de Cristo como o Cordeiro inocente; Deus é infinitamente misericordioso. Portanto, a divisão musical posta em evidência na oposição das espécies, aqui representada pelos esquemas, tem no acorde de Sib maior um ponto de intersecção entre as duas

Por fim, uma nova transição é feita nos <compassos 35~38>. Mais uma vez a textura se recolhe ao trio SAT, a melodia realiza uma sequência (repetição diatônica 1 tom abaixo) com cromatismos, agora no desenho de uma *circulatio* direcionando a harmonia novamente para Fá maior, a tonalidade inicial. A seção final (38~48) reelabora o segmento cadencial que encerra a parte I, agora na tonalidade central de Fá maior. Este retorno parcial à Parte I traz traços de um binário recorrente.

Em suma, os dois esquemas harmônicos que fornecem subsídio para a elaboração de *Popule Meus* – o *schema* Fenaroli e o *le-sol-fi-sol* – mais especificamente os padrões demonstrados na figura 3.14 (cromatismos ou *pathopoeia*, *schema* Fenaroli e a C.S.) podem ser visualizados na figura 3.16 seguidos das repetições e variações que estes padrões derivam ao longo da peça.

Dispositio	<i>Exordium</i>	<i>Narratio et propositio</i>	<i>Confirmatio</i>	<i>Confutatio</i>	<i>Peroratio</i>
Compassos	1~5	5~12	13~22	23~34	35~48
Texto	Popule meus,	quid feci tibi?	Aut in quo contristavi te? Responde mihi.	Quia eduxi te de terra Aegypti, Parasti crucem Salvatori tuo.	Salvatori tuo.
Seções	Abertura	Seção A	Transição e Seção B	Seção C	Transição e Seção final
Harmonia	Fá M (CAI)	Fá M – Do M (CAI)	Progressão – Fá M – Do M (CAI)	Ré m – C.P.	Progressão – Fá M (CAP) – Pedal tônica
Elementos expressivos e <i>Schemata</i>		Fenaroli	Cromatismos nas vozes internas	<i>le-sol-fi-sol</i> ; <i>fauxbordon</i> ; <i>pastoral</i> .	Segmento cadencial; <i>pastoral</i> .

Tabela 3.3 – Estrutura retórica da dispositio em *Popule Meus*.

Discorrida a nossa análise sobre o processo criativo em *Popule Meus*, propomos uma ligeira digressão ao assunto concernente à retórica. Conforme expostos inicialmente, nosso projeto de análise retórica primordialmente contempla a abordagem generativa proposta por Bonds (1991) e utiliza as ferramentas compositivas demonstradas por Sismann (1982) como ferramentas de análise a considerar a perspectiva da linguagem musical como uma oratória de sons (*Klange-Rede*), contudo, totalmente atrelada aos sentidos do texto. Evidentemente

partes. Simbolicamente *Sib* maior está “oculto” na parte I, relativa ao A.T., anunciado no princípio exordial, e finalmente “revelado” na parte II relativa ao N.T. Seria neste sentido em que música e palavra estão vinculados: ao sentido mais geral de Salvação vinculado ao A.T. em oposição ao sentido da mesma palavra no N.T.

recorremos à retórica figurativa ao abordar os aspectos expressivos da música tanto quanto observamos as gestualidades tópicas ou pictorialismos. Neste dado momento de nossa análise, pensamos ser pertinente visitar o modelo estrutural de Mattheson (*apud* Bonds, 1991, p. 85–86) baseado na divisão da *dispositio* em seis partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confirmatio*, *confutatio* e *peroratio*. A tabela 3.3 apresenta uma organização das seções musicais em conformidade com o texto dentro da estrutura da *dispositio* de Mattheson.

3.2.2.2 Elementos expressivos

Gostaríamos de compartilhar alguns dos aspectos mais centrais que pudemos perceber acerca do projeto expressivo na elaboração deste motete, cuja harmonia se apresenta como elemento eloqüente. *Popule Meus* inicia com uma cadência completa no *exordium* (figura 3.17), isto é, com as funções T-S-D-T (ainda que com acordes em posição de pouca estabilidade), com ritmos mais largos em textura homorrítmica configurando a expressão de um grande vocativo sobre as palavras “*Popule, popule meus*” (1~5) – é o chamado de Deus para o Seu povo.

A narrativa musical elaborada na Parte I, <seção A> (5~12) carrega o texto do A.T. no qual Deus lança uma questão ao povo de Isral a respeito de qual seria Sua suposta dívida para com os hebreus. Como vimos na análise acima, a harmonia trabalha com os deslocamentos métricos das funções dominante-tônica imprimindo aspecto híbrido na harmonia.

Hibridismos que levam a certas ambiguidades, são recorrentes na linguagem de Pe. José Maurício, como veremos no decorrer das análises, mas, aqui, parece configurar o ambiente da dúvida em conexão com o texto. A flutuação entre os campos tonais de Fá maior e Do maior imprime nesta parte I do motete a sensação de instabilidade. Assim, o hibridismo tonal de Pe. José Maurício é posto a favor de uma persuasão retórico musical que busca ampliar esta sensação de desconforto, de “perda de centro” imaginariamente sentida pelo povo que é repreendido, tanto quanto a imagem humana que se faria de um Deus ofendido por seu povo. Isso pode ser sentido na <seção B> (15~22), quando o texto narra Deus a exigir imperativamente uma resposta – “*Respondi mihi.*” A harmonia tende a se apoiar na tonicização da dominante...possivelmente expressão de um questionamento mais assertivo e enfático no complexo desta relação posta entre Deus e o povo de Israel.

Largo

S
A
T
B

Po - pu - le po - pu - le me - us
Po - pu - le po - pu - le me - us
Po - pu - le po - pu - le me - us
Po - pu - le po - pu - le me - us

Figura 3.17 – *Popule Meus*, exordium (1~5).

Enquanto o acorde de função subdominante, *Sib* maior é omitido na primeira parte, na parte II, na <seção C> ganha proeminência significativa. Ele surge por intermédio da região tonal de Ré menor – campo expressivo de *ombra* – como porta de entrada para o *schema le-sol-fi-sol* (compasso 26). Aliás, esta é sem dúvidas a seção de maior expressão ao longo da peça. Como se pode visualizar na figura 3.18, o *le-sol-fi-sol* aparece três vezes seguidas, em cada evento com um tratamento musical distinto:

- 1) como a melodia no soprano, mas, preservando a sonoridade característica da 6^a francesa carregando as palavras “*terra Aegypti*” (25~27);
- 2) novamente como melodia no soprano formando um bloco triádico em posição de sexta nas vozes superiores SAT – a lembrar a sonoridade antiga do *fauxbordon* – mantendo no baixo um pedal na fundamental da dominante, <nota Lá>, como evidência da presença de uma tópica de *pastoral*¹¹⁶ (27~29) sobre o emblemático texto “*parasti crucem*”; e
- 3) mais diluída na voz do tenor configurando uma posição variada para a sonoridade característica da 6^a francesa sobre o texto “*salvatori tuo*” (29~31).

¹¹⁶ A justaposição ou fusão de elementos tópicos, na teoria de Robert Hatten (2004; 1994) daria origem a um tipo de tropificação que poderia elevar a expressividade desses elementos ao nível de um gênero expressivo. Os conceitos de tropificação e gêneros expressivos foram inicialmente aplicados pelo autor na música instrumental de Beethoven e é hoje na musicologia uma das linhas mais consolidadas no campo dos estudos estruturalistas e hermenêuticos a partir de uma visão semiótica. No presente trabalho tratamos as fusões e justaposições tópicos apenas como gestualidades ligadas aos significados das palavras por estarmos ainda em um trabalho incipiente e, por não termos um material musical de amplo desenvolvimento discursivo para aplicarmos tais conceitos.

25

Schema *le-sol-fi-sol* *le-sol-fi-sol* (repetição)

f *pp* *dolce* *pp*

S ter - ra Æ - gy - pti pa - ra - sti cru - cem sal - va - to - ri - tu - o

A ter - ra Æ - gy - pti pa - ra - sti cru - cem sal - va - to - ri - tu - o

T ter - ra Æ - gy - pti pa - ra - sti cru - cem sal - va - to - ri - tu - o

B ter - ra Æ - gy - pti pa - ra - sti cru - cem sal - va - to - ri - tu - o

f *pp* *Fauxbordon* *pp*

le-sol-fi-sol (repetição)

Pedal (pastoral)

Figura 3.18 – *Popule Meus*, parte II, seção C (23~34).

Na parte II, <seção C> (23~34), no clímax da peça, o texto discorre sobre a cruz preparada pelos Hebreus em injusta troca com seu Deus, quem libertou o povo do Egito. Novamente o cabalístico numeral três é invocado em números de repetições (*palilogia*) do *le-sol-fi-sol*, signo da crucificação, sendo que o evento central (27~29) se mostra o mais emblemático e significativo. Sobre o texto “*parasti crucem*”, a sonoridade do *fauxbordon* pode remeter a um tipo arcaico de polifonia aludindo ao antigo pacto, o plano da salvação presente nas escrituras desde o A.T. ao N.T. O elemento de *pastoral* pode se ligar a uma gama de significados presentes na literatura desde sua origem na Grécia clássica, como refletimos a cerca desta tópica na primeira parte deste trabalho. No presente caso, a *pastoral* justaposta ao signo musical da cruz possivelmente está a associar a este signo valores morais oriundos do imaginário da Arcádia, como humildade e inocência que conotam a nobreza do ato de entrega ao sacrifício, e também, conforme apontou Monelle (2006, p. 198) a conotação bíblica da *pastoral* no sentido de Cristo como “o Bom Pastor”, que é agora também o Cordeiro inocente imolado.

O *schema le-sol-fi-sol*, enquanto convenção harmônica, carrega na sonoridade grande força cadencial. Uma vez que Pe. José Maurício faz uso desse esquema de maneira central e ostensiva na <seção C> (25~31), e com forte associação ao texto, deixa de funcionar apenas como um esquema cadencial e se torna um poderoso elemento expressivo. Neste caso, a elaboração do ainda hipotético elemento de redenção, diferentemente de como ocorrera em *Crux fidelis* e *Felle potus*, não se daria na oposição entre música e texto, mas, na valoração do signo da cruz na justaposição de tópica (*pastoral*), figura (*fauxbordon*) e *schema* (*le-sol-fi-sol*) locados no campo de *ombra*. O que poderíamos chamar de oposição das espécies, aqui, ao

nosso ver, se aproxima de uma tropificação...assunto que ainda demanda maiores reflexões e análises de outras peças.

Ainda sim, o escárnio da cruz é evidenciado no jogo expressivo nos <compassos 31~34> que encerra a <seção C> (figura 3.19). A melodia apresenta uma série de quatro notas em cromatismo descendente – a figura do *lamento* – cujas durações mais alargadas repetem as emblemáticas palavras “*parasti crucem.*” A música, desta forma, lembra ao ouvinte a dimensão do sofrimento da crucificação, e que foi, através do sofrimento, que Cristo se revelou ao mundo.

Uma poética musical pode então ser aqui proposta: o referido trecho do *lamento*, bem como a <seção C>, cadenciam no <compasso 34>, justamente no acorde de Sib maior, o acorde “prometido”. Agora na função de subdominante, o que foi “escondido” na parte I – ambiente do A.T. – é revelado na parte II, no esquema da cruz. As ostensivas repetições do *le-sol-fi-sol* de certo modo reelaboram¹¹⁷ o acorde de Sib maior, que no complexo do esquema abriga grande tensão harmônica, mas, alcança repouso desta tensão ao ser reelaborado numa cadência na subdominante em Fá maior: o símbolo da crucificação (sacrifício) é transformado numa convenção musical que faz alusão ao eclesiástico, através de um movimento plagal.

Em síntese, seguindo a lógica já discutida por Machado Neto (2017), José Maurício usa o estilo eclesiástico sempre para marcar a preponderância da Igreja nos assuntos da espiritualidade, como se dissesse que a redenção fosse “um assunto eclesiástico.”

Lamento

“The Fonte” Cromática Invertida

Cadência na Subdominante (“Plagal”)

Figura 3.19 – Figura de Lamento e cadência e na subdominante em *Popule Meus* (31~34).

¹¹⁷ Nos <compassos 30~31> o *le-sol-fi-sol* é cantado pela terceira vez de modo mais discreto na voz do tenor, o que traz a impressão sonora de uma diluição da tensão do *schema*. Nos <compassos 31~34>, os cromatismos a repousar em Sib M sugere uma transformação gradativa que dilui a tensão do desenho melódico do *le-sol-fi-sol* e dá ao acorde de Sib M uma maior estabilidade enquanto cadência na subdominante.

Por fim, após a cadência final sobre as palavras “*salvatori tuo*”, Pe. José Maurício acrescenta uma pequena *coda* nos <compassos 45~48>, um tipo de apêndice a repetir as palavras finais (figura 3.19). A nota pedal na fundamental da tônica, Fá maior, novamente ao trazer vestígios da tónica de *pastoral* confirma o significado de Cristo, o Bom Pastor como o Salvador.

The musical score shows the vocal parts for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "o Sal - va - to - ri tu - - o." The music is in G major and 4/4 time. A 'Pedal (pastoral)' is indicated at the bottom, consisting of a sustained F4 note in the bass line. Dynamics include 'pp' (pianissimo) and 'ppp' (pianissimissimo).

Figura 3.20 – *Popule Meus*, *coda* com pedal na tônica (*pastoral*) (45~48).

3.2.2.3 Síntese da análise

- Relação formal entre música e texto: divisão binária, parte I e II, relativos ao Antigo e Novo Testamento;
- *Schema Fenaroli* e *le-sol-fĩ-sol* como matéria prima da *inventio*. Toda elaboração musical utiliza técnicas de repetição e variação e prolongamentos dos padrões previamente estipulados.
- Parte I: deslocamentos métricos das funções tônica–dominante e tonicização na região da dominante; ausência da função subdominante exposta no *exordium*.
- Parte II: contraste com a *le-sol-fĩ-sol* em justaposição com o *fauxbordon* e a tónica de *pastoral* no campo da *ombra* – tropificação como elemento de redenção; depuração do acorde de Sib maior como subdominante remetendo à cadência plagal (eclesiástica).
- Divisão em seções análogo às seis partes da *dispositio*: *exordium* (vocativo – Deus chama o seu povo); *narrativo et propositio* (Seção A – a pergunta de Deus para o povo de Israel); *confirmatio* (Seção B – Deus exige uma resposta), *confutatio* (seção C

– crucificação e redenção como plano de salvação de Deus para o seu povo); e *peroratio* (seção final – Cristo como o Salvador).

3.2.3 Motete *Improperium expectavi cor meum*

Latim	Português
<i>Improperium expectavit cor meum</i>	Insultos partiram o meu coração
<i>et miseriam</i>	e estou desesperado
<i>Et sustinui, qui simul mecum</i>	Esperei que alguém
<i>constristaretur</i>	tivesse pena de mim,
<i>et non fuit</i>	mas ninguém teve.
<i>Consolatem me quaesivi</i>	Esperei que alguém viesse me consolar,
<i>et non inveni</i>	porém ninguém apareceu
<i>Et dederunt in escam meam fel</i>	Quando tive fome me deram veneno
<i>Et in siti mea potaverunt me aceto</i>	E na minha sede, me ofereceram vinagre.

Tabela 3.4 – Textos do motete *Improperium expectavi cor meum*. Tradução nossa.

O texto extraído Livro do Salmo (69, 20-21) é cantado no *offertorium* da liturgia do Domingo de Ramos. Diga-se, aliás, que este texto, assim como *Popule Meus*, oriundo do A.T. estabelece conexões com o N.T. através dos acontecimentos da Paixão de Cristo.

As seções musicais basicamente organizadas em torno das partes do texto, neste motete são constituídas de frases de caráter assimétrico, fruto de uma organização formal provavelmente mais vinculada ao estilo antigo e menos às formações periódicas do classicismo. Porém, o trato da harmonia, os esquemas, principalmente as cadências, conferem à peça sonoridades do estilo galante.

Dos motetes que compõe este conjunto de obras, *Improperium expectavi cor meum*, ao nosso ver, representa a peça de elaboração musical mais “simples”, talvez por estar mais ligada à funcionalidade cerimonial. Embora corresponda às obras *a cappella* composta por Pe. José Maurício em uma fase já de maturidade, por volta de 1799, este motete não faz uso ostensivo de elementos expressivos externos aos léxicos da tradição litúrgica. Isso quer dizer que a composição se concentra mais efetivamente na organização formal (dos períodos, seções, harmonia) na expressão do *stile pieno*, do que na variedade do uso de figuras retóricas (embora ocorram) ou tópicas. Seu estudo nos oportuniza investigar alguns aspectos da significação musical mais latentes na produção destes motetes. Neste, como em outras peças também de

marcadas pelo caráter de maior funcionalidade, o padre mestre se vale de eloquência retórica a partir de uma expressão de aparente “simplicidade” e concisão. Contudo, esta expressão concisa traz oculta nas estruturas internas sutis gestualidades que ao ressoar com os sentidos do texto acrescentam a ele grande carga dramática. A partir deste estudo, também almejamos observar a suposta elaboração de um “elemento de redenção” e como esta se daria num processo criativo cuja matéria prima se utiliza de materiais mais rudimentares.

3.2.3.1 Aspectos gerais

O motete *Improperium expectavi cor meum* está escrito na tonalidade de Dó maior, em métrica binária e andamento *moderato*. Conforme demonstrado no gráfico formal (figura 3.21) a peça é dividida em três: seções A (1~17), A¹ (17~28) e B (29~42) respectivamente formuladas em torno do texto extraído do Salmo 69. A harmonia permanece nos domínios do campo tonal de Dó maior, mas, a cada seção, abre pequenos espaços para passagens por Lá menor – possivelmente associado ao campo expressivo de *ombra* – e Fá maior. As cadências que pontuam as frases musicais são de caráter suspensivo ou de pouca estabilidade – C.S., CAI ou C.E. – não havendo nenhuma CAP ao longo da peça. É possível que o caráter instável das pontuações cadenciais faça conexão com o sentido e o afeto central do texto o qual remete à agonia de uma espera por pena e consolo que não se consuma (*Timor et afflictio*).

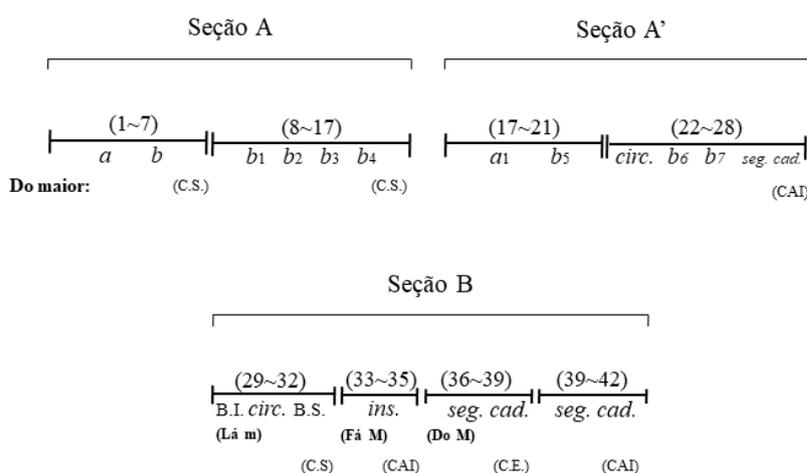


Figura 3.21 – *Improperium Expectavi Cor Meum*, gráfico formal.

No interior desta macro estrutura, os elementos musicais se articulam expressivamente com as palavras do texto de modo que, por vezes, torna-se árduo dissociar o que é estrutura e o que é expressão, o que é gramática, o que é retórica, ou o que é sintaxe e o que é semântica. O principal recurso expressivo utilizado por Pe. José Maurício neste motete é o deslocamento de

elementos musicais básicos como métrica, harmonia, frase e pequenas mudanças na textura além de figurações retórico-musicais.

3.2.3.2 Um modelo convencional de composição dos motetes

Por se tratar de uma peça de caráter mais funcional e, de certa forma, mais rudimentar em relação aos outros motetes da coleção analisada, em *Improperium expectavi cor meum* percebemos mais claramente alguns padrões e procedimentos utilizados por Pe. José Maurício na composição deste e de outros motetes *a cappella*. Seriam talvez as obras mais próximas dos léxicos da música praticada em seu tempo no âmbito da tradição litúrgica... na presente coleção corresponderiam aos motetes *Crux Fidelix*, *Felle potus*, *Domine Jesu* e *Sepulto Domine*.

Diga-se, aproveitando o contexto deste motete, que modelos convencionais externos à composição musical podem ser úteis por proporcionarem um ponto de contato entre o compositor e sua audiência, no reconhecimento de lugares comuns da escuta, inclusive por remeterem a determinado ambiente em determinada situação. Mas, é na especificidade e na força interna da mensagem a ser comunicada – no caso da música vocal, os sentidos contidos no texto – que a trama musical no interior da composição reordena e reconfigura os elementos e parâmetros musicais¹¹⁸. Assim, podemos resumir algumas das conveções externas à composição dos motetes que são recorrentes em José Maurício:

¹¹⁸ Esta discussão é levantada por Bonds (1991) no que diz respeito à concepção generativa da forma musical. Para ele, o menor fragmento melódico se conecta a outro e é periodicamente expandido sendo que a concatenação desses períodos cada vez maiores resulta no que compreendemos como forma musical...a forma, assim, seria o resultado da expressão da própria retórica. Por outro lado, a abordagem conformacional parte de modelos externos à composição musical como a forma sonata, o concerto, a aria *da capo*. Mesmo ao assumir a compreensão da abordagem generativa para a música do século XVIII, Bonds admite a necessidade de se recorrer a formas externas – pensamento prevalecente na música do século XIX – no sentido de se obter coerência na concatenação dos períodos retoricamente desenvolvidos. O próprio Mattheson em *Der Volkommene Cappelmeister* não deixa claro qual seria o ponto de encontro dessas duas concepções, e o trabalho de Bonds consiste em buscar uma reconciliação entre as forças internas e as conveções externas da música. Nas palavras do autor, “uma boa parte do problema, ao que parece, está na natureza da retórica, que, à sua maneira, engloba uma gama ainda mais ampla de ideias do que “forma” em si. [...] Nesse sentido, forma é a maneira pela qual o conteúdo de uma obra é tornado inteligível para seu público. Padrões convencionais, fornecendo aos ouvintes pontos de referência e previsibilidade, facilitam a apresentação de um conteúdo que necessariamente varia de trabalho para trabalho. [...] Quando vista sob essa luz ampla, a metáfora da obra musical como uma oração, [...] fornece um meio pelo qual forças internas, generativas, podem ser reconciliadas com conveções externas. (Bonds 1991, p. 5). *A good part of the problem, it would seem, lies in the nature of rhetoric, which in its own way encompasses an even broader range of ideas than “form” itself. [...] In this sense, form is the manner in which a work's content is made intelligible to its audience. Conventional patterns, by providing listeners with points of reference and predictability, facilitate the presentation of a content that necessarily varies from work to work. [...] When viewed in this broad light, the metaphor of the musical work as an oration, [...] provides a means by which internal, generative forces may be reconciled with external conventions.* Tradução própria.

- Os primeiros compassos normalmente configuram um *exordium* cujas palavras correspondem a um vocativo, um chamado para a mensagem central do texto musicalmente estruturado por um movimento cadencial bastante conciso estabelecendo o campo tonal principal.
- É recorrente que as seções musicais estejam organizadas paralelamente aos versos ou versículos dos textos bíblicos em regiões tonais específicas, normalmente transitando ao redor da tonalidade principal, como ocorre em *Gradual para Domingo de Ramos, Domine Tu mihi lava pedes, Domine Jesu e Improperium expectavi cor meum*. Mesmo organizados em seções, em alguns motetes, tanto o texto quanto a música imprimem no plano geral da forma o sentido de uma divisão bipartite marcados por elementos contrastantes de ambos os componentes, como é o caso de *In Monte Oliveti, Crux fidelis e Felle potus*.
- Em casos mais específicos os motetes apontam para o princípio de um binário recorrente ao resgatarem na última seção material musical concernente à idéia inicial, como *Popule Meus* e *Sepulto Domino*. Apenas *Judas mercator pessimus* traz na forma geral e, mesmo dentro dos movimentos a idéia de um ABA.
- As transições entre seções, mais do que seu aspecto funcional, normalmente constituem momentos de intensificação da expressividade musical. Usualmente se promove redução textural a três vozes, predominantemente SAT; ocorrem progressões harmônicas e sequências melódicas ou repetições motivicas além de cromatismos e contrastes dinâmicos (geralmente *p* ou *pp*).
- As frases musicais são quase sempre assimétricas vinculadas às palavras do texto, mas, por vezes trazem gestualidade de período ou sentença típicos da música galante.
- Faz-se uso expressivo das cadências que pontuam as frases diversificadas pelos graus de estabilidade de cada uma delas. Parece haver preferência por cadências que geram movimento: C.S., CAI e C.E. sendo rarefeito o uso de CAP. É bastante comum a prática de duplicação de segmentos cadenciais, principalmente ao final das seções mais importantes.
- Predomina o uso da textura chordal típica do *stile pieno*, mas, há pequenas mudanças e variações texturais marcadas por figurações das vozes internas, ainda que dentro de uma concepção vertical; faz-se pouco uso do contraponto.
- A melodia não se mostra muito proeminente prevalecendo na maioria das vezes o efeito do bloco harmônico e o movimento das vozes internas. Quando reduziadas em um

esquema analítico de fluxo melódico, normalmente constata-se que a base para as melodias desses motetes consiste em um desenho que reforça as notas de uma tríade maior ou menor em primeira inversão. Normalmente se parte da 5ª J do acorde de tônica, salta para a 8ª J e promove uma descida diatônica (com nuances de cromatismo) rumo à fundamental na 8ª inferior. A trajetória melódica rumo à nota fundamental normalmente ornamenta as notas da tríade, mas, sua chegada é quase sempre frustrada induzindo a disposição musical a retomar a trajetória da melodia. Mesmo a chegada ao final da peça, por vezes, frustra a resolução da melodia configurando uma CAI, por vezes na 3ª, e outras na 5ª do acorde de tônica. Poucos motetes desta coleção finalizam com uma CAP, no caso, apenas *Judas mercator pessimus*, *Sepulto Domino* e *Gradual para Domingo de Ramos*. Como se pode visualizar na figura 3.22, os motetes que se enquadram neste modelo convencional de elaboração melódica são *Crux fidelis* (e *Felle potus*, que utiliza do mesmo material melódico), *Domine Jesu*, *Sepulto Domino* e *Improperium expectavi cor meum*.

13 17 22 30 34
23 27 29

Crux Fidelis – Fá maior

1 3 4 11 13 15 17

Domine Jesu – Do menor

1 2 7 8 9 10 11 13 14 17

Sepulto Domino – Fá maior

1 3 4 5 6 7

Improperium expectavi cor meum – Do maior

Figura 3.22 – Análise estrutural das melodias de *Crux fidelis*, *Domine Jesu*, *Sepulto Domino* e *Improperium expectavi cor meum*.

3.2.3.3 Análise estrutural e expressiva do motete *Improperium expectavi cor meum*

A primeira especificidade que encontramos neste motete é a função ambígua que os primeiros compassos (1~7) exercem enquanto *exordium* e *narratio*, isto é, o elemento

introdutório do discurso acontece já no decorrer do fluxo narrativo. O texto comunica a idéia e o afeto centrais – os insultos e seus efeitos miseráveis ao sujeito narrador – que serão comunicados nesta e nas demais seções; a harmonia estabelece o campo tonal de Do maior e as vozes internas (contralto e tenor) figuram a *circulatio* e as bordaduras que serão a base das gestualidades desenvolvidas nas seções.

Conforme demonstrado na figura 3.23, o tema ou idéia central da melodia¹¹⁹ deriva do modelo convencional anteriormente mencionado: a <nota Sol> algumas vezes rearticulada salta para a <nota Do>, que antecipada no <compasso 2>, se torna uma apogiatura na cabeça do <compasso 3> que resolve em <Si>, que por sua vez repousa em <Do> no <compasso 4> (frase *a*). Segue-se uma descida escalar realçando as notas da tríade de Do maior nas figurações rítmica e melódica (frase *b*: <compassos 5~7>). <Lá> faz passagem para <Sol>, <Fá> circunda <Mi> como bordadura, contudo, a frase não conclui com um dedutivo repouso na <nota Do>, mas, suspensivamente na <nota Ré>. Tal suspensão, certamente desperta no ouvinte o anseio pela conclusão ou repouso, e, sua busca nos parece ser esse a força motriz do jogo no interior da composição em alguns desses motetes. As frases <a-b> configuram a matéria prima musical para toda a composição.

The Fonte

Figura 3.23 – Exordium et narratio em *Improperium expectavi cor meum* (1~7).

¹¹⁹ De acordo com as referências de Bonds (1991) e Sisman (1982) as terminologias presentes em Kinberger, Riepel e Koch denominam a ideia central da melodia como *Satze* e o núcleo da idéia, o motivo, de *Hauptsatz*. Por não se tratar aqui de um desenvolvimento periódico nas proporções de uma composição padrão do século XVIII, não nos parece preciso utilizar os mesmos termos a não ser no plano da analogia.

Já nos primeiros compassos supracitados, a primeira frase musical completa promove um deslocamento rítmico na divisão dos dois períodos curtos <a-b> que constituem a melodia completa – *Satz* na terminologia germânica setecentista. Na cabeça do <compasso 4> se conclui a <frase a> e, seguidamente, no tempo fraco do mesmo compasso, uma <nota Lá> pertencente à <frase b> é antecipada. Na cabeça do <compasso 5> há uma pausa, cremos que figure um *suspiratio*, e logo em seguida a <nota Lá> é retomada para cumprir sua trajetória na frase. Numa escrita convencional, provavelmente haveria no <compasso 4>, tempo fraco, uma pausa e, a <nota Lá> estaria na cabeça do <compasso 5> no âmbito da <frase b> a qual pertence. Se observarmos todo o complexo deste trecho, perceberemos que Pe. José Maurício interrompe e desloca, na verdade, um *schema* The Fonte, o qual Gjerdingen (2007, p. 456) descreve como um esquema utilizado tanto para se distanciar quanto para regressar a uma tonalidade principal. O deslocamento rítmico com antecipação de uma nota da frase seguinte e a figura do *suspiratio* por si podem sugerir a expressão de ansiedade, que, combinados com a agonia declarada pelo texto, *Improperium expectavit cor meum* criam a nosso ver entrelace entre música e texto. A palavra que divide o esquema entre as frases <a e b> é “*expectavi*” que significa “partiram”, no sentido de dividir.

Logo no início, a fim de enfatizar aspectos afetivos do texto, Pe. José Maurício claramente utiliza um elemento simples de deslocamento métrico e o recurso ornamental de uma pausa (*suspiratio*) alterando, então, parâmetros da própria estrutura musical. De modo geral, assim o faz no decorrer da peça, utilizando minimamente figuras retóricas e aparentemente sem recorrer às gestualidades tópicas a não ser a passagem pelo campo de *ombra*.

O desenvolvimento desta primeira seção (figura 3.24) segue nos <compassos 8~16>. A melodia reproduz a figuração de bordaduras cromáticas em movimento ascendente, uma *gradatio* da <nota Sol> até atingir a <nota Sib> (frases b^1 e b^2), daí se retoma a descida escalar intensificando as rearticulações da <nota Sol> e as bordaduras <Fá–Mi> novamente apoiando a frase na nota suspensiva <Ré>. No plano da harmonia, o trajeto entre a <nota Sol> e a <nota Sib> (8~12) cromaticamente parte da C.S. (Sol maior) passando brevemente por Lá menor e Fá maior no caminho para a cadência suspensiva (desta vez, pouco mais prolongada). A passagem, ainda que breve por essas regiões tonais é notável pois, as regiões de Lá menor e Fá maior ganham mais espaços nas seções subseqüentes, como espaços que vão gradualmente se abrindo na expressão musical da peça.

8

S
A
T
B

p *b1* *Circulatio* *b2* *f*

Et - mi - se - ri - am et - sus - ti - nu - i Qui

p *cresc.* *f*

Et - mi - se - ri - am et - sus - ti - nu - i Qui

p *cresc.* *f*

Et - mi - se - ri - am et - sus - ti - nu - i Qui

f

Qui

(Sol maior) (La menor) (Fá maior)

13

b3 *b4* *p*

si - mul me - cum con - tri - sta - re tur

p

si - mul me - cum con - tris - ta - re - - tur

pp

si - mul me - cum con - tris - ta - re - - tur

pp

si - mul me - cum con - tris - ta - re - - tur

(Do maior) C.S.

Figura 3.24 – desenvolvimento da <seção A> de *Improperium expectavi cor meum* (8~17).

A textura neste trecho atua de modo mais expressivo, possivelmente dialogando com o sentido de agonia e recolhimento enunciado pelo texto – “*et miseriam, et sustinui.*” Entre os <compassos 8~11> Pe. José Maurício utilizou a gestualidade característica de transição: reduziu a textura vocal para SAT com dinâmica *p* com um *cresc.* que ao atingir o ponto culminante em <Sib> retoma a textura vocal a 4 vozes em dinâmica *f*. Emendando neste clímax a textura, de certa forma, promove uma pintura de palavra. Sobre as palavras “*simul mecum*”, que na tradução direta do latim significa “junto com”, as vozes cantam em textura homoritmica. Diga-se de passagem, ainda que pequeno, este é o único trecho nesta <seção A> em que a textura faz um bloco rítmico, isto é, reforça o sentido literal de “*simul mecum.*”

A <seção A¹> (17~28) retoma a estrutura formal ampliando pouco mais a região tonal de Lá menor e elementos expressivos da melodia, como o desenho da *circulatio* sempre entrelaçando música e texto. Conforme se pode visualizar na figura 3.25, a nova seção já abre com uma gestualidade bastante expressiva. Uma variação da frase de abertura (frase *a*¹) é feita na tonalidade de Do maior nos <compassos 17~19> sobre o texto “*et non fuit*” cantado duas vezes seguidas. Na sequência, nos <compassos 20~21> a mesma estrutura é refeita mais concisa

em Lá menor a repetir o texto pela terceira vez. Evento semelhante no qual, uma convenção musical é apresentada seguidamente uma da outra no modo maior e no modo menor, carregando o mesmo texto ocorre também em *Judas mercator pessimus* (17~22). Parece-nos configurar um tipo de lamento que consiste no trânsito de uma afirmação musical e textual na tonalidade principal maior transportada para o campo menor, visto que na música clássica, a passagem pelo menor sempre designa algo relacionado ao trágico. Segundo Hatten (1997) “o modo menor [...] não é susceptível de ser usado de forma não-trágica em obras clássicas, e a mistura modal [...] sempre indica uma perspectiva trágica ou pungente” (HATTEN, 1997, p. 36)¹²⁰.

Apresentado o Lá menor, a <nota Lá> inicia a descida escalar intensificado os acentos de textura e as ornamentações em torno das notas da tríade de Do maior. Nos <compassos 22~23> Pe. José Maurício utiliza novamente o recurso da redução textural com SAT em dinâmica de *pp* em que as vozes SA cantam um dueto em 3^{as} composto de bordaduras cromáticas sobre as notas <Lá–Sol> com articulação de *legatto*, uma gestualidade comum no estilo da ópera napolitana, talvez uma tópica *cantabile*. A harmonia faz o movimento subdominante–tônica, respectivamente Fá maior–Do maior (Figura 3.26).

The musical score for Figure 3.25 consists of four staves labeled S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics are: S: Et non fu - it et non fu - it Et - non fu - it; A: et non fu - it et non et non fu - it; T: et - non fu - it Et - non fu - it; B: et - non fu - it Et - non fu - it. The score includes dynamic markings like 'f' and 'a1', and a key signature change to 'Lá menor' in the Bass staff.

Figura 3.25 – seção A1, <compassos 17~21>.

O par de compassos que segue (24~25) refaz o gesto dos compassos anteriores preservando na melodia as notas <Lá–Sol>, desta vez, sem ornamentação, mas, em ritmo aumentado (duas notas por compasso). A harmonia promove mudanças estruturais com efeitos de mudança na expressão. Os acordes promovem um ciclo de dominantes em ritmo harmônico rápido – um acorde por subdivisão de tempo – de modo que a figuração de um compasso é

¹²⁰ The minor mode, [...] is not likely to be used nontragically in Classical works, and modal mixture (the use of minor inflections in a major mode work) always indicates a tragic or poignant perspective (HATTEN, 1997, p. 36).

repetida no outro. O resultado é que o baixo figura um movimento cromático descendente, que, dado a ligeira articulação dificulta-nos defini-lo como uma *catabasis*. Contudo, o texto “*consolatem me quaesivi*” evidencia que de fato se trata de um lamento.

Por fim, a descida escalar <Sol–Fá–Mi–Ré> acontece nos <compassos 26~28> concluindo a seção A¹ com um bloco homofônico que, novamente não entrega a <nota Do> como chegada, mas, realiza desta vez um repouso mais estável na <nota Mi>, configurando uma CAI¹²¹. O trecho inicia com uma pausa, que estruturalmente funciona análogo a um freio para a impetuosa harmonia em ciclos de dominantes dos compassos anteriores para assim introduzir o breve trecho cadencial. Enquanto expressão, a pausa configura um *suspiratio* que friza o aspecto emocional do personagem – Cristo – tomado pela agonia sobre as palavras “*et non inveni*” (e não veio [ninguém]).

Notemos a diferença entre as pausas neste trecho. As pausas no soprano e no tenor no <compasso 19> são estruturais por determinar uma duração mais curta para a nota anterior em relação à voz do baixo. Já as pausas no <compasso 18>, nas vozes de ATB, no <compasso 20> nas vozes STB e no *tutti* vocal no <compasso 26> têm a função expressiva de um *suspiratio*.

22 *pp* B.C.I. b6 B.C.I. *pp* Inserção *cresc.* Add. Seg. Cadencial

S con - so - lan - tem me^{b7} quae - si - vi et non in - ve - ni

A *pp* *cresc.* con - so - lan - tem me - quae - si - vi et non in - ve - ni

T *p* *pp* *cresc.* con - so - lan - tem me - quae - si - vi et non in - ve - ni

B *pp* *cresc.* con - so - lan - tem me quae - si - vi et non in - ve - ni

Ciclo de Dominantes 6/4 5/3 CAI

Figura 3.26 – *Improperium expectavi cor meum* <seção A1>, <compassos 22~28>.

O terço final da peça configura o que demarcamos como <seção B>, pois, embora utilize da mesma estrutura exordal e dos mesmos materiais expressivos, além de promover a mesma descida escalar como trajetória para a melodia, aqui se estabelece espaços de maior expressividade em consignação com o texto.

¹²¹ Esta cadência na qual uma dupla apoggiatura ocorre no acorde de dominante (6-4 / 4-3) nos parece classificável como uma resolução concisa do que Sanguinetti (2012, p. 108) em “*The art of partimento*” chama de *cadenza doppia* ou *double cadence*.

O que provisoriamente estamos chamando por “elemento de redenção” (figura 3.27) abre esta derradeira seção. No campo tonal de Lá menor, espaço da *ombra*, agora mais amplamente estabelecido no âmbito dos quatro primeiros compassos (29~32), a melodia se move numa *gradatio* utilizando as bordaduras e o desenho da *circulatio* numa subida escalar que tem como base as notas <Lá–Si–Do> a cadenciar na <nota Si>. O baixo enfatiza expressivamente este desenho melódico realizando movimento contrário. O trecho conclui numa C.S. seguido de uma pausa com fermata, uma interrupção no fluxo rítmico que gera maior dramaticidade. Justamente o movimento musical estabelecido no campo tonal de Lá menor – por certo a demarcar o campo expressivo de *ombra* – num gesto antagônicamente ascendente carrega o texto “*Et dederunt in escam meam fel.*” O movimento contrário entre os sentidos denotativos de música e texto encontram uma conotação na integração dos mesmos. São as partes narrativas do texto mais tensas por retratarem os aspectos mais bárbaros do sofrimento de Cristo, mas, que a música trata de resignificá-los dando a eles a dimensão da elevação e nobreza da ação de entrega a esse sofrimento, sacrifício e morte... ação responsável pela salvação e redenção dos pecados do mundo.

Como ocorre em *Popule Meus*, também em *Improperium expectavi cor meum*, após o “elemento de redenção” se revelar, ou como parte do que o constitui, há uma cadência na região da subdominante. Como já foi dito, talvez seja uma alusão tonal à antiga prática modal da cadência plagal. Aqui ela ocorre na região dedicada a Fá maior entre os <compassos 33~35> cuja melodia enfatiza a <nota Lá> sobre o texto “*et in siti mea*” (figura 3.28).

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in Lá menor (La menor) and consists of measures 29 to 32. The lyrics are "Et - de - de - runt in - es - cam me - am fel". The Soprano part has a melodic line with a dashed line indicating a "circulatio" pattern. The Bass part has a melodic line with a dashed line indicating a "B.I." pattern. The score concludes with a "Pausa" (Pause) and a fermata. The key signature is Lá menor (La menor) and the mode is C.S. (Cantus Firmus).

Figura 3.27 – “Elemento de redenção” em *Improperium expectavi cor meum* (29~32).

Fá Maior

33 *pp*

S et in si - ti me - - a

A *pp* et in si - ti me - - a

T *pp* et in si - ti me - - a

B *pp* et in si - ti me - - a

6 6 6 CAI
5

Figura 3.28 – Cadência na região da subdominante, Fá maior em *Improperium expectavi cor meum* (33~35).

A descida escalar final, que ocorre entre os <compassos 36~42> é feita de modo ainda mais expressivo sobre o texto “*potaverunt me aceto*”. A descida <Sol–Fá–Mi–Ré> é surpreendentemente interrompida com uma cadência de engano na subdominante Fá maior no <compasso 39>, semelhante ao que ocorre em Mozart, *Ave verum corpus* K618 (36~37). Daí, finalmente a trajetória melódica é retomada como um movimento cadencial final a resolver novamente na <nota Mi>, isto é, uma CAI¹²² (figura 3.29).

36 *cresc.* *pp*

S po-ta-ve-runt me a - ce - to a - ce - - to.

A *cresc.* *pp* po-ta-ve-runt me a - ce - to a - ce - - to.

T *cresc.* *pp* po-ta-ve-runt me a - ce - to a - ce - - to.

B *cresc.* *p* *pp* po-ta-ve-runt me a - ce - to a - ce - - to.

Do maior: 2 6 4 6 4 - 3 6.C.E. 6 4 - 3 C.A.I.
3 5 5

Figura 3.29 – cadencias finais em *Improperium expectavi cor meum* (36~42).

Uma breve reflexão que encerra esta análise se dá em torno dos contrastes ou oposição de espécie que configura o que estamos a chamar de elemento de redenção. A estrutura base já traz em si esta oposição: um texto disfórico, na verdade, palavras de expressiva força dramática

¹²² Aqui, a suspensão da <nota Do> no <compasso 41> e sua resolução na 3ª de Sol maior, a <nota Si>, configura o que Sanguinetti (2012) classifica como cadência composta (*compound cadence*).

por descrever o escárnio da cruz de Cristo acompanhado por um elemento musical cuja expressão remete à afetos ascendentes ou expansivos. Entretanto, mesmo a música como um discurso “autônomo” (colocamos entre aspas por compreender que, nesta dimensão, sua autonomia ainda ocorre na função de servir as palavras) também traz em si, ainda que por meio de uma simples figura ou gestualidade, aspectos de oposição entre as espécies. Em *Improperium expectavi cor meum*, o elemento de redenção (figura 3.27) traz na música uma melodia que se caracteriza por uma subida ascendente, porém, o baixo, de modo oposto realiza o mesmo desenho melódico invertido, isto é, em direção descendente – o que no contraponto chamamos de movimento contrário. Na medida em que avançamos nas análises percebemos estes eventos recorrerem como um padrão, embora os meios de fazê-lo sejam diversos e não necessariamente uniformes. Assim, cremos que tais escolhas reflitam um padrão de construção discursiva consciente por parte de Pe. José Maurício e, que de fato se recorre à oposição das espécies a fim de obter maior expressividade musical.

3.2.3.4 Síntese da análise

- Motete com características formais e expressivas reconhecíveis em outros motetes: organização em seções ou bipartite; frases musicais irregulares oriundas da prática do estilo antigo, mas com aspecto periódico (período ou sentença); uso variado de diferentes hierarquias de cadências na pontuação das frases e seções; estrutura melódica que promove descida escalar concentrando apoios nas notas das tríades maior ou menor; deslocamentos métricos e mudanças na textura acentuando expressões do texto.
- Manipulação dos parâmetros musicais no interior da estrutura convencional para enfatizar aspectos afetivos do texto: antecipação da <nota Lá> pertencente à <frase b> no <compasso 4> sobre a palavra “*expectavit*” que significa “partiram” [meu coração]; textura homorrítmica no <compasso 13> sobre a palavra “*simul mecum*” que significa “junto com”; gestualidade musical paralelamente no modo maior e modo menor (campo expressivo de *ombra*) nos <compassos 17~21>; e cromatismos descendentes no baixo sobre as palavras “*consolatem me quae sivi*” que significa “esperei que alguém viesse me consolar.”
- Elemento de redenção: *gradatio* figuradas por bordaduras e *circulatio* em direção ascendente antagonicamente sobre as palavras “*et dederunt in escam meam fel*” que significa “quando estava como fome me deram veneno.” O baixo em movimento

contrário reforça na música o princípio de oposição de espécies no sentido de enfatizar uma determinada expressão, no caso, o escárnio da cruz.

3.2.4 Motete *In monte Oliveti*

Latim	Português
<i>In monte Oliveti oravit ad Patrem:</i>	No monte das Oliveiras, rezou ao Pai:
<i>Pater, si fieri potest,</i>	Pai, se possível,
<i>transeat a me calix iste.</i>	Afasta de mim este cálice.
<i>Spiritus quidem promptus est,</i>	O espírito está pronto, mas,
<i>Caro autem infirma.</i>	A carne é fraca.
<i>Fiat voluntas tua.</i>	Mas, seja feita a Tua vontade.
<i>Vigilate et orate</i>	Vigiai e rezai
<i>Ut non intretis in tentationem.</i>	Para que não entreis em tentação.

Tabela 3.5 – Textos do *In Monte Oliveti*. Tradução nossa.

O texto é utilizado como primeiro responsório das Matinas de quarta-feira santa. Diz respeito à passagem da Paixão relatada por Lucas (22:39) na qual Jesus, após a última ceia vai, como de costume, com alguns de seus discípulos a um lugar chamado de *Getsêmane*¹²³ para orar. Aproximava-se a hora a qual Jesus seria entregue em sacrifício e Ele sentia necessidade de orar. As palavras no referido texto são proferidas por Jesus em oração a Deus enquanto os apóstolos que o acompanhavam caíram em sono profundo por conta da exaustão. Os relatos de Lucas afirmam que a tristeza, dor e agonia de Jesus eram tamanhas que Seu suor se transformou em sangue. Este momento antecede o início de Seu martírio, ou seja, o momento no qual Ele foi traído por Judas com um beijo.

O texto relata os sentimentos pungentes da personagem de Jesus. Suas palavras constituem um dos solilóquios mais conhecidos da história na cultura ocidental. A composição musical de Pe. José Maurício é formalmente organizada em torno do texto, que é essencialmente dividido em duas partes principais (bipartite) dispostas em três seções: A (evangelista), B (Cristo reza ao Pai) e B' (Cristo aceita “beber do cálice”). Na tabela 3.6 podemos visualizar o modo

¹²³ Neste lugar fora das muralhas de Jerusalém, a leste da cidade, no caminho para Betânia havia uma prensa para extrair azeite, daí o nome “monte das oliveiras”. <<https://opusdei.org/pt-br/article/getsemani-oracao-e-agonia-de-jesus/>> Acesso em 02/02/2020.

como o texto se divide nas seções musicais bem como os conteúdos se relacionam entre as respectivas seções.

Parte	Seção	Compassos	Texto	Conteúdo
Parte 1	<i>Exordium</i>	1 ~5	<i>In monte Oliveti</i>	Narração do evangelista
	A	6~14	<i>oravit ad Patrem: Pater,</i>	Narração do evangelista em intersecção com a fala de Jesus.
	Transição	15~21	<i>si fieri potest,</i>	Oração de Jesus ao Pai pedindo a isenção do sofrimento que o acometera.
	B	22~38	<i>transeat a me calix iste.</i>	“Afasta de mim este cálice”
Parte 2	Transição	39~49	<i>Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.</i>	Transição entre a negação do sofrimento e a aceitação... “o espírito está pronto, mas, a carne é fraca”.
	B’	50~62	<i>Fiat voluntas tua. Vigilate</i>	Aceitação da vontade do Pai seguida de apelo aos apóstolos para que orem com Ele.
	Final	63~74	<i>et orate ut non intretis in tentationem.</i>	Reforço do apelo aos apóstolos que orem para não caírem em tentação.
	Repetição Transição	74~84	<i>Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.</i>	Repetição (confirmação) da transição e da aceitação do sofrimento.
	Repetição B’	85~93	<i>Fiat voluntas tua.</i>	Confirmação da aceitação.
	Variação Final	94~99	<i>Fiat voluntas tua.</i>	Confirmação e reforço da aceitação;

Tabela 3.6 – Tabela formal de *In Monte Oliveti*.

Conforme podemos observar na tabela 3.6, do ponto de vista formal a música se organiza claramente em torno da estrutura do texto reconfigurado de modo e enfatizar a oscilação entre a natureza humana de dúvida e agonia e a natureza divina de entrega e sacrifício transcendentais de Cristo. No campo da expressão, figuras como a *circulatio*, a *anabasis*, a

pathopoeia são mais evidentes na superfície melódica, contudo, nesta análise, concentraremos principalmente na textura e, sobretudo a harmonia, pois, estes elementos realizam o trabalho mais preponderante no plano discursivo, nas estruturas internas da composição.

O conteúdo emocional do texto é bastante evidente de modo que a música, principalmente na expressão da harmonia relata justamente este teor emocional. Por exemplo, a julgar logo de início que esta é a única peça deste repertório que inicia com um acorde na função de dominante. O hibridismo tonal aqui ocorre duplamente: entre modo maior e menor – como também ocorre em *Judas mercator pessimus* – mas, também na polarização dos centros tonais Sol menor–Sib maior e Mib Maior–Do menor. Curiosamente, após adentrar na região tonal de Mib maior, a composição não retorna à tonalidade inicial¹²⁴. A parte 1, a qual enfatiza a agonia de Jesus e Seu pedido de isenção do martírio ao Pai está construída na tonalidade de Sol menor; a transição na qual o texto relata que “o espírito está pronto, mas, a carne é fraca” passa pela região tonal de Do menor e prepara a uma cadência suspensiva prolongada sobre o acorde de função dominante, Sib maior; a parte 2, a qual trata da aceitação do sacrifício expiatório – o *fiat* – está sobre a tonalidade de Mib maior, contudo, o pedido aos apóstolos por vigia para não caírem em tentação finalizam texto e música em Do menor. A estrutura geral da peça pode ser visualizada na figura 3.30.

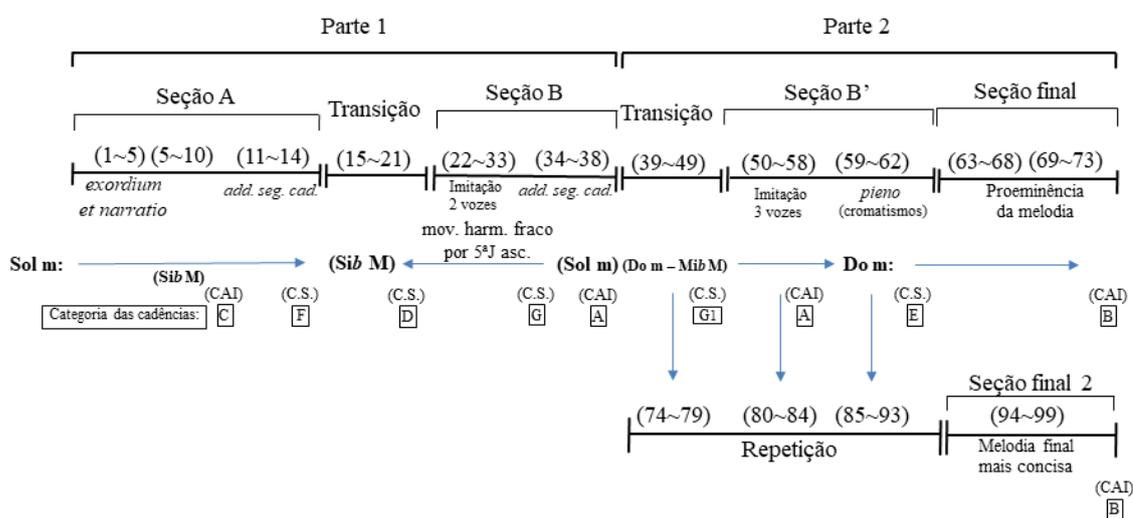


Figura 3.30 – Gráfico formal em *In Monte Oliveti*.

¹²⁴ Machado Neto (2011) explica a relação entre Sol menor e Do menor a partir do cantochão oficial utilizado na referida liturgia como pertencendo ao oitavo modo, logo, um modo plagal no qual se prevalece a curva melódica polarizada com a *finalis* na <nota Sol> e a *repercursa* na <nota Do>. “Em outras palavras, José Maurício ‘transplanta’ para o esquema harmônico do seu motete a sonoridade do oitavo modo” (MACHADO NETO, 2011, p. 287).

3.2.4.1 Hierarquia das cadências

Antes de observarmos a harmonia como uma possibilidade de representação semântica – além de sua função sintática enquanto pontuação das frases – nos vale recordar que no preceito dos teóricos germânicos setecentistas como Kinberger, Riepel e Koch, a frase musical constitui a menor unidade de significado. Neste sentido, as cadências determinam o tamanho dos períodos, isto é, o âmbito das frases musicais e suas respectivas pontuações (repousos) bem como seções e partes principais. As cadências estão organizadas ao longo da peça dentro de uma determinada hierarquia que relaciona suas respectivas forças cadenciais com diferentes tipos e níveis de pontuação¹²⁵ das frases ou seções. Contudo, no gênero motete, especialmente em Pe. José Maurício, não estamos a lidar com construções periódicas de formas amplas e complexas, mas, com a disposição da frase musical de acordo com as métricas do texto. Ainda sim, consideramos o princípio fundamental setecentista da frase musical pontuada por cadências e, de acordo com o mesmo princípio, determinamos hierarquias de pontuações tanto do ponto de vista estrutural (gramática), quanto do ponto de vista da expressão (retórica).

O motete *In Monte Oliveti* nos apresenta uma oportunidade de estudarmos a hierarquia das cadências dadas as mudanças de centro tonal vinculadas à representação dos afetos do texto. A partir deste estudo também se clarificam as estruturas formais como o âmbito das frases bem como as seções e suas respectivas transições. A figura 3.31 traz um mapeamento de hierarquia das cadências neste motete respectivamente classificadas por categorias que indicam de modo decrescente menor estabilidade, no caso da “cadência autêntica imperfeita” (CAI) e, maior tensão, no caso da “cadência suspensiva” (CS). A começar pela CAI, as categorizamos para esta análise em níveis decrescentes de estabilidade cadencial: A B e C. No caso das C.S. as categorias dizem respeito ao nível de tensão, neste caso inversamente em níveis crescentes: D, E, F, G e G¹. As categorias as quais definimos para esta peça são baseadas nos preceitos dos teóricos supracitados sob a afirmação de que a força destas cadências se dá a partir do grau da nota na melodia, da nota do baixo e a função exercida dentro da progressão harmônica. Não ocorre neste motete nenhuma “cadência autêntica perfeita” (CAP), isto é, uma cadência cujo baixo realize o movimento V – I (i) e a melodia, o movimento 7 – 1.

¹²⁵ Por exemplo: a) cadência perfeita = ponto final de uma seção; b) cadência suspensiva (dominante) = ponto ou ponto e vírgula; cadências em pontos de articulação mais fracos = vírgulas; etc.

Mi maior 58 CAI Categoria A
6 - 5
4 - 3

Sol menor 38 CAI Categoria A
4 - 3

Do menor 73 CAI Categoria B
7 4 - 3

Do menor 99 CAI Categoria B
7 4 - 3

Sib maior 10 CAI Categoria C
6
5

Sib maior 21 C.S. Categoria D
6 6#

Do menor 62 C.S. Categoria E
7 6/5

Sol menor 14 C.S. Categoria F
6/5

Sol menor 33 C.S. Categoria G
7 6/5

Mi maior 49 C.S. Categoria G1
6/5 4/3 6 7 6/5

Figura 3.31 – Mapeamento de hierarquia de estabilidade e tensão das cadências em *In Monte Oliveti*.

A seguir faremos uma descrição de cada categoria cadencial¹²⁶ em ordem decrescente de estabilidade tonal para as CAI's e ordem crescente de tensão para as C.S.'s:

¹²⁶ Nos estudos de Sanguinetti (2012) sobre partimentos, o autor aponta que os compositores e teóricos do século XVIII conheciam a terminologia utilizada pelos teóricos medievais para se referir às figuras musicais que conduziam a escuta musical a uma ideia de finalização, atualmente compreendido por cadência, e que era então denominada *clausula*. Em detrimento dos modelos cadenciais cuja visão centrada nos acordes serviram ao repertório dos séculos XIX e XX, para tratar das características esotérica e cortês da música galante, Sanguinetti parte do ponto de vista de Johann Gottfried Walther (1684–1748) quem concebia as *clausilae* como um conjunto de movimentos melódicos no qual cada linha cumpriria sua trajetória “como parte integrante da perfeição do todo” (SANGUINETTI, 2012, p. 139). O teórico setecentista apresentou um modelo em 1708 no qual cada linha cumpriria perfeitamente sua finalização, ao que Walther chamou de “*Clausula Formalis Perfectissima*” equivalente ao que hoje chamamos de Cadência Autêntica Perfeita (CAP). O termo *perfectissima* foi designado por Walther para o seguinte padrão de resolução de uma *clausula*: soprano 7–1; contralto (5) 4–3; tenor 2–1; baixo 5–1. No entanto,

- Categoria A – posição mais estável que encontramos na peça; o baixo realiza o movimento V–I (i) e a melodia, o movimento 2–3.
- Categoria B – o acorde de repouso (tônica) tem o 5 na melodia.
- Categoria C – o acorde de tônica repousa com o 5 na melodia, mas, é precedido por uma dominante em posição 6/5.
- Categoria D – no âmbito das cadências suspensivas (C.S.) é a posição do acorde dominante com menor tensão: o acorde dominante tem nota fundamental no baixo e 3 na melodia.
- Categoria E – a dominante está em posição 6/5 com o 1 na melodia.
- Categoria F – a dominante em posição 6/5 tem 5 na melodia.
- Categoria G – a dominante é precedida pela sua própria dominante, que cadencia na posição 6/5 com 7 na melodia.
- Categoria G¹ – variante da categoria anterior, a dominante que precede a dominante principal está em posição 6/5 com 1 na melodia, e, ao cadenciar na dominante principal, alcançada a mesma na posição fundamental com 5 na melodia, mas, é feito um prolongamento no qual é conduzida para a posição 6/5 com 7 na melodia.

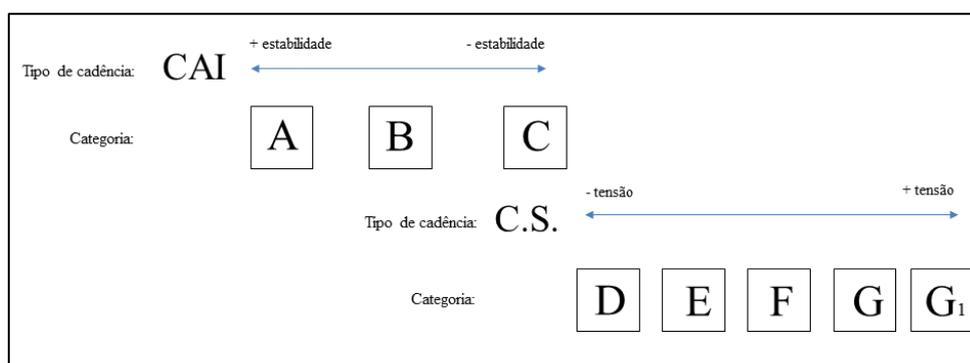


Figura 3.32 – Nível gradativo de estabilidade das CAI e tensão das C.S. em *In Monte Oliveti*.

A figura 3.32 mostra o nível de gradação de estabilidade entre as CAI e de tensão entre as C.S. em *In Monte Oliveti*. A partir da taxonomia das cadências acima proposta, seguiremos

qualquer um desses movimentos melódicos poderia aparecer em qualquer voz. Ocorria que quando algum dos movimentos surgia na linha do baixo eram determinados nomes específicos para as *clausulae*: *cantizans* quando se tratava da voz do soprano, *altizans* quando era o contralto e *tenorizans* para o tenor. Dada a riqueza expressiva e significativa das cadências de Pe. José Maurício nesses motetes, nos parece apropriado aprofundar no estudo das cadências a partir do princípio das *clausulae* em trabalhos posteriores concentrados neste tema.

com a análise do motete *In Monte Oliveti* considerando as pontuações musicais a partir das supracitadas categorias cadenciais delimitando, assim, o âmbito das frases e das seções no interior das partes já definidas na macro forma.

3.2.4.2 Análise do motete *In Monte Oliveti*

Conforme mostra a figura 3.33, diferentemente dos outros motetes desta coleção, este inicia no acorde dominante, Ré maior, que seguidamente repousa na tônica, Sol menor (1~5). Compreendemos esta primeira frase musical (1~10) como um *exordium et narratio* por enunciar os elementos que ganharão corpo no discurso musical e, ao mesmo tempo já iniciar uma narrativa dos fatos. O primeiro período de frase (1~5) revela ao menos dois aspectos gerais da invenção musical (*inventio*): 1) a música sugere uma situação que já ocorria antes da atual narrativa musical cujo os fatos narrados no texto se dão em um contexto de grande tensão¹²⁷; 2) o texto carrega as palavras que dão título ao motete, isto é, a narração do evangelista – no caso, Marcos (22, 39) – quem situa o ouvinte quanto ao local e ação da personagem central, Jesus rezando ao Pai no Monte das Oliveiras. O sentido completo da enunciação do texto é alcançado no segundo período de frase (5~10) que dá sentido à primeira frase musical completa (1~10), o que na terminologia setecentista chamaríamos de *Satze*. A frase é complementada com uma adição de segmento cadencial (11~14) contrastante à expressão do enunciado fraseológico anterior e, estes acontecimentos concluem esta pequena <seção A>.

Nesta primeira seção é interessante observar como Pe. José Maurício faz uso expressivo da harmonia nas cadências que acompanham as palavras do evangelista a descrever a cena em que Jesus “rezava ao Pai.” Assim como na própria declinação da língua latina, o compositor difere musicalmente a palavra “Pai” referente a Deus (*Patrem*) na fala do evangelista e, a palavra “Pai” referente à fala suplicante de Jesus (*Pater*). O compositor designa as palavras “*oravit ad patrem*” (6~10) ao único período de frase musical cuja região tonal está claramente em *Sib* maior, chave principal, cremos que pelo fato de o evangelista se referir a Deus Pai. Já o segmento cadencial adicionado (11~14) carrega a palavra “*Pater*”, referente à súplica de Jesus na região de Sol menor.

¹²⁷ A reunião no Horto das Oliveiras é um evento que dá sequência à última ceia ocorrida horas antes.

Harmonicamente, *Sib* maior segue cromaticamente para Sol menor cadenciando com uma C.S. de “categoria F” (dominante em posição 6/5 com 5 na melodia) cuja forte tensão é reforçada por uma fermata que confere ainda maior dramaticidade por conta da suspensão do pulso rítmico. A força suspensiva desta cadência demarca o final desta primeira <seção A>. Vale reforçarmos o jogo de forças tonais empreendido neste trecho. *Sib* maior enquanto tonalidade principal se refere à Deus Pai e Sol menor se refere à Jesus filho, dado que Cristo é aquele que descende, que é “relativo” ao Pai. Assim, a harmonia tanto cumpre função de pontuação cadencial da frase musical quanto demarca o lugar de fala¹²⁸ e estabelece certa hierarquia ou grau de dignidade entre as personagens. Podemos aqui iniciar uma observação mais específica, a ser aperfeiçoada em trabalhos posteriores a respeito do uso metafórico de hierarquia das relações tonais com aspectos do texto que envolve hierarquias, graus de dignidade, etc.

O processo de transição para outra seção realizado nos <compassos 15~21> cria um fluxo harmônico em ciclos de 5^a descendentes – que traz movimento harmônico – para cadenciar suspensivamente em Fá maior como dominante, ainda na região tonal de *Sib* maior. Como se pode ver na figura 3.34, vestígios de um *schema* The Fonte¹²⁹ se encontram entre os <compassos 15~18>. A alternância que gera o hibridismo entre os campos maior e menor, há de se dizer genericamente, faz parte do jogo de tensões da linguagem tonal. No contexto da peça, o hibridismo tonal lida justamente com o aspecto de instabilidade emocional, afeto sugerido pelo texto que alterna entre a categoria de *timor et afflictio* e outra categoria não listada, por exemplo, nas taxonomizações de Kircher, mas, que nas oposições entre campos expressivos sugere a amplificação de determinada expressão que caminha na direção da resiliência, resignação...um caminho para a abnegação. A C.S. em Fá maior (20~21), na nossa taxonomia é de “categoria D” (dominante com melodia na 3^a) – sobre as palavras “*potest*”. Fá maior suspenso, até então no campo de *Sib* maior, assume neutralidade ao assumir a condição de acorde pertencente também ao campo tonal de Sol menor na próxima seção.

¹²⁸ Como ocorre também no motete *Domine, Tu mihi lava pedes*, a harmonia indica o local de fala referente às personagens de Jesus e de Pedro.

¹²⁹ Segundo Gjerdingen (2007) o *schema* Fonte “servia para divagar e depois retornar a uma tonalidade principal. Foi usado ao longo do século XVIII, sendo especialmente comum imediatamente após a barra dupla em minuets ou outros movimentos curtos. Em concertos, árias e outras obras longas, grandes Fontes freqüentemente funcionam como episódios digressivos” (GJERDINGEN, 2007, p. 456). [...] served to digress from, and then return to, a main key. It was used throughout the eighteenth century, being especially common immediately after the double bar in minuets or other short movements. In concertos, arias, and other long works, large Fontes often function as digressive episodes. Tradução própria.

The Fonte

S
si fi - e - ri si fi - e - ri - Pot - est

A
si fi - e - ri si fi - e - ri - Pot - est

T
si fi - e - ri si fi - e - ri - Pot - est

B
si fi - e - ri si fi - e - ri - Pot - est

6
4
3

Figura 3.34 – transição para <seção B>, *schema* The Fonte em *In Monte Oliveti* (15~20).

A <seção B> (22~38) constitui o ponto alto na parte 1 onde harmonia, textura e figuração melódica estão significativamente ligadas ao texto emblemático “*transeat a me calix iste*” que significa “afasta de mim este cálice”. A fusão dos elementos musicais com a dramaticidade do texto constitui em nossa análise a elaboração do “elemento de redenção” neste motete.

Entre os <compassos 22~30> ocorre um acento textural na mudança do estilo predominantemente homofônico para o estilo contrapontístico, conforme é visível na figura 3.35. O conjunto vocal é organizado em duetos de vozes agudas e graves, ST vs. AB, retornando à textura homofônica nos <compassos 31~33>, na cadência que pontua o trecho. Do ponto de vista da harmonia, em oposição à seção de transição anterior, Pe. José Maurício realiza um tipo de progressão característica da música modal, o ciclo de 5^{as} ascendentes também chamadas de “movimento fraco”, aquele que resulta na cadência plagal ou eclesiástica. No campo tonal de Sol menor¹³⁰, a harmonia caminha nesta progressão do <compasso 22>, acorde de Fá maior até o acorde de Ré maior (como dominante de Sol menor) no <compasso 30>. As palavras “*transeat me*” que significam “afasta de mim” são carregadas por uma melodia ascendente (*anabais*) em todas as vozes na estrutura do processo imitativo.

O movimento harmônico fraco como resquício da harmonia modal, responsável pelo efeito de afastamento do centro tonal, somado ao processo imitativo por excelência indicial ao lexico eclesiástico e a melodia em direção ascendente reforçam na música deste trecho o espaço simbólico do místico e do sagrado. O campo expressivo do sagrado ao carregar as palavras de

¹³⁰ Percebe-se a subida da escala menor harmônica (Mib-Fá#) nas linhas do contralto e do baixo entre os <compassos 24~25> e a presença da dominante na <nota Fá#> entre os <compassos 28~30>.

dúvida e agonia do texto, “afasta de mim...” conferem à Cristo caráter transcendental no que tange à sua humanidade. Numa narrativa que se fizesse referência aos mesmos aspectos afetivos tendo como personagem o humano comum, neste estilo, certamente utilizaria de figuras como a *catabasis* e outras em torno da expressão do lamento. Neste sentido, a música está a ambientar o estado de agonia de Cristo no ambiente do eclesiástico que por si já traz o conceito de superação das aflições humanas por meio da natureza divina de Cristo. Por isso, além dos elementos eclesiásticos – os simulacros do modalismo e do contraponto – a melodia ascendente (*anabasis*), ao nosso ver se refere à transcendência do sofrimento na direção do divino ao passo que, o ambiente de sol menor constitui a expressão do campo de *ombra* a recordar a dimensão humana deste mesmo sofrimento. Esta sessão em si, especialmente o trecho imitativo pode ser o indício de construção do que chamamos de “elemento de redenção.” O trecho todo traz aspectos de oposição das espécies ao colocar, como temos observado nas outras análises, textos de profundo sofrimento no contexto da Paixão carregados por uma expressão musical em direção contrária, de características ascidentes e/ou expansivas. Além disto, são trechos nos motetes marcados pelas repetições das palavras emblemáticas e tropificações ou justaposições de elementos opostos no âmbito da própria linguagem musical – como a *anabasis* e o contraponto na região de *ombra*.

Seção B - região de Sol menor

Sol menor

22

S

A

T

B

tran - se - at a me - tran - se - at - me - tran - se - at

"Anabasis"

tran - se - at - tran - se - at - me -

tran - se - at a me - tran - se - at - me - tran - se - at

tran - se - at - tran - se - at - me -

VII IV I V V_{3/4} i

Movimento harmônico fraco

Figura 3.35 – “Elemento de redenção” em *In Monte Oliveti* (22~30).

O ponto culminante deste processo imitativo – o qual acreditamos constituir o “elemento de redenção” – retoma a textura homofônica inserindo um gesto cadencial que dramaticamente interrompe o fluxo contrapontístico nos <compassos 31~33> sobre as palavras “*calix iste*”, que designa “este cálice”, a completar a frase iniciada com o processo imitativo (figura 3.36). Trata-se de uma C.S. na região de Sol menor de “categoria G” (dominante 6/5 com o 7 na melodia).

O trecho traz na melodia cromatismos descendentes, uma *pathopoeia* que expressa a dimensão do lamento. Este caráter de recolhimento é realçado no âmbito da *ornatus* com o contraste de dinâmica *f e p* súbito. Dada a tensão desta cadência, novamente um prolongamento cadencial¹³¹ ocorre de modo mais ornamentado nos <compassos 34~38> repetindo as palavras “*calix iste.*” A melodia canta um lamento caracterizado pela bordadura superior no 6º grau menor (Lá–Si–Lá) nos <compassos 36~37> enquanto o contralto promove uma suspensão 3–4 –3 a resolver seguidamente em Sol menor (c. 38). Esta CAI de “categoria A” (tônica com 3 na melodia vinda de salto de 5ª no baixo), estabelece um tipo de pontuação musical de nível mais estável. Aqui, como cadência mais estável no decorrer da peça, consideraremos como pontuação final da parte I. O “elemento de redenção” anexado ao lamento (*pathopoeia*) com gesto cadencial que evoca o eclesiástico, em nossa hipótese, realça em termos musicais, por meio destes contrastes, os aspectos do texto concernentes ao sofrimento, sacrifício e redenção por Cristo.

31 Pathopoeia

S *f* *p* *cresc.* Lamento

Ca - lix i - ste ca - lix i - ste

A *p*

Ca - lix i - ste ca - lix i - ste

T *p*

Ca - lix i - ste ca - lix i - ste

B *p* *cresc.*

me - ca - lix ca - lix i - ste

6 6 7 6 5 # 5 # 6 5 # 4 3 CAI (A)

Figura 3.36 – Cadência e finalização da Parte I em *In Monte Oliveti* (31~38).

A parte II (39~99) tem início na transição entre o texto que revela o desejo de Jesus por seu afastamento do cálice – sinônimo de sacrifício predestinado ao Cordeiro inocente – e, a aceitação de sua Paixão. As palavras que marcam esta transição relatam a justaposição da natureza divina (o espírito está pronto) e humana de Cristo (mas, a carne é fraca): “*Spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.*”

Os <compassos 39~49> cumprem na expressão da forma a função de um período de transição no qual a harmonia passa pela região de Do menor preparando a modulação para Mi♭ maior (figura 3.37). O trecho é organizado em uma frase de dois períodos. No primeiro (39~44),

¹³¹ Notemos que esta estrutura cadencial é semelhante ao que ocorrera na <seção A> nos <compasso 6~14> em que o prolongamento cadencial remete a um tempo grave contrastante ao fluxo rítmico anterior.

o acorde de Sol menor cadenciado anteriormente agora é transformado em maior na função de dominante. A melodia faz uso de três notas repetidas em <Sol>, dando impulso ao trecho a partir da gestualidade de marcha fúnebre (inclusive pelo dactilo dos c. 29-30). Vemos, aliás, que essa figuração é comum na prática do compositor em frases cujo texto evoca algum tipo de julgamento ou veredito direcionadas ao destino de Cristo – a exemplo do que ocorre em *judas mercator pessimus*, conforme analisaremos mais tarde.

O segundo período da frase (45~49), sob as palavras “*caro autem infirma*”, prepara a chegada de Mib maior cadenciando suspensivamente no acorde de Sib7. Note que o acorde de Sib maior é estendido no sentido de prolongar a C.S. com expressão ainda mais dramática. Ao chegar no <compasso 47>, Sib maior se encontra numa posição de categoria “D” (tônica com o 5 na melodia, precedida por uma dominante 6/5, o que nos indicaria um esquema de *indugio*¹³², não fosse as ausências das sétimas nos acordes de quarto grau), mas, Pe. José Maurício o estende conduzindo o mesmo para uma posição de “categoria G¹” (dominante com 3 no baixo e 7 na melodia), de maior tensão. A fermata reforça dramaticamente esta que se configura a pontuação mais tensa ao longo da peça: é a preparação para a aceitação do sacrifício. E isso poderia justificar a ausência dos sétimos graus para o fim do trecho, e não sobre o esquema da *indugio*.

A respeito do trecho acima analisado, encontramos uma possível relação na figuração utilizada por Pe. José Maurício para se referir ao “espírito que está pronto” com um tipo de figuração retórica utilizada por Monteverdi, por exemplo, em *Beatus vir*. Neste trecho específico do motete (90~98), o texto (Sl 112, 6) fala sobre a memória eterna do justo, ou seja, que este não será esquecido, mas, será lembrado eternamente (*quia in aeternum non comovebitur*). O soprano mantém notas longas e repetidas (como se fosse um pedal na voz superior) enquanto a melodia do baixo figura uma *anabasis* ou melodia ascendente imitada sucessivamente pelas outras vozes inferiores do grave para o agudo (figura 3.38). Possivelmente seja esta figuração uma *wordpainting* no sentido de representar na parte inferior o homem que caminha buscando as coisas do alto e, a estabilidade, “estaticidade” e ausência de gravidade ligado à ideia do eterno, na voz superior. O uso do extrato dessa figuração por parte de Pe. José

¹³² Segundo Gjerdingen (2007) o *schema* Indugio “servia como um atraso provocador da abordagem para uma cadência convergente. [...] Frequentemente associado a esse ‘escurecimento’ estão as sincopações de ‘tempestade e estresse’” (GERDINGEN, 2007, p. 464). [...] *served as a teasing delay of the approach to a Converging cadence. [...] Often associated with this “darkening” are “storm and stress” syncopations.* Tradução própria.

Transição (seção C)

Região de Dó menor

#	#	#	2	6	4	6
			#		3	5
					#	

Aplicação da regra de oitava Fenaroli

Transição para Mi♭ maior

The Indugio

#	4	5	4	6	6

Figura 3.37 – Transição para Mi♭ maior em *In Monte Oliveti* (39~49).

Anabasis ou ascensus

Figura 3.38 – Monteverdi, *Beatus vir* (90~98).

Maurício talvez reporte de modo inverso ao espírito, o eterno, que paira representado na parte superior ao passo que, na parte inferior, a melodia descendente reporte justamente ao movimento que o espírito precisa fazer na direção do humano, do sensível, das coisas terrena.

A <seção B’> compreende os <compassos 50~58> e reconstitui o processo imitativo que consideramos como “elemento de redenção”, desta vez a três vozes (S–AT–B) sobre o texto “*fiat voluntas tua*” – a aceitação de Cristo ao sacrifício (figura 3.39). A modulação para *Mib* nos soa emblemática, pois se trata de uma tonalidade outrora associada às expressões efusivas, por exemplo, ao estilo militar e à caça conforme comenta Ratner (1980) por ser uma tonalidade propícia aos instrumentos das famílias dos metais. Segundo Machado Neto, “para os autores do final do século XVIII, como Schubart e Galeazzi, o *Mib* maior era a tonalidade usada tanto para passagens solenes e majestosas, como para expressar intimidade com a divindade” (MACHADO NETO, 2015, p. 138). *Mib* maior também nos parece ter esta conotação em *Judas mercator pessimus*. Aqui, neste motete, a melodia ascendente (*anabasis*) é preservada no processo imitativo no contexto da harmonia sobre o movimento T-D-T. Os <compassos 56~58> constituem o movimento cadencial mais forte e estável ao longo da peça – uma CAI em *Mib* maior de “categoria A.”

A comparação entre as duas seções (B e B’) cuja textura corresponde a um processo imitativo nos mostra que os parâmetros musicais apresentam diferentes configurações e tais diferenças apontam para as respectivas relações com os significados do texto. Na <seção B> o texto “afasta de mim este cálice” se concentra na a região tonal de Sol menor – o que lhe atribui pungência, na tradição setecentista – em progressão de movimento fraco (5^{as} descendentes) no qual o conjunto vocal está organizado em duas vozes imitativas¹³³. Essas características apontam para uma atitude mais disfórica em relação à música da <seção B’>. Esta, por sua vez sobre o texto “seja feita a Tua vontade” se concentra na região tonal de *Mib* maior – de caráter mais efusivo –, conjunto vocal organizado em três vozes imitativas em movimento harmônico forte, cuja cadência classicamos como “categoria A.”

Ao passo que os parâmetros musicais da <seção B> aparentemente reforçam os aspectos de contrição e divisão causados pela natureza humana de Cristo, a <seção B’> opostamente reforça aspectos de elevação e conciliação com o divino. Embora a <seção B’> apresente uma relação entre música e texto a narrar a aceitação de Jesus de seu destino sacrificial em prol da redenção da humanidade – o *fiat* – esta nos parece configurar uma seção que apenas reforça aspectos significativos do texto. É de fato na primeira <seção B> que se revela o “elemento

¹³³ Na mística da tradição católica, assim como o algarismo “3” associado à unidade da Santíssima Trindade, o algarismo “2” designa divisão. Daí vem o termo *diabulus* como aquilo que tudo divide.

redentor” por condençar em um mesmo evento elementos musicais opostos, como a figura da *anabasis* no campo de *ombra*, a textura contrapontística a duas vozes (divisão) ao invés de três (Trindade), o sentido expansivo do gesto musical *vs.* as palavras de agonia e dor do texto. A hipótese de um elemento redentor consiste em representar musicalmente as dimensões humana e divina do sofrimento de Cristo reforçando a ideia de que a salvação tem início já no sofrimento de Cristo, o Cordeiro Inocente. É justamente essa dicotomia, ou seja, a oscilação entre as naturezas humana e divina de Cristo, que é o mote da peça. Inclusive no que vimos observando em outros motetes, expresso na ambiguidade de muitas categorias: tonal entre campos maiores e campos menores – Sol menor *vs.* Sib maior e Mib maior *vs.* Do menor; figuras de ascensão *vs.* figuras de depressão; tropificações entre *ombra/eclesiástico vs. pastoral*.

Figura 3.39 – Processo de imitação, <seção B> sobre o texto do “Fiat” (50~58).

Seguido à imitação no campo tonal de Mib maior ocorre um período homofônico em *stile pieno* sobre a palavra “vigilate” (59~62) – é o pedido de Cristo para que os apóstolos vigiem com ele por pelo menor uma hora (figura 3.40). Pe. José Maurício utiliza o recorrente recurso expressivo da redução textural para três vozes (SAT) em dinâmica *pp*, e, novamente os cromatismos descendentes na melodia (*pathopoeia*) expressam o lamento no pedido de Cristo a seus discípulos. A harmonia faz transição para a região tonal de Do menor cadenciando no acorde dominante de Sol maior 6/5 (sem a 5ª), uma C.S. de “categoria E.”

Apenas na seção final (63~73) a melodia ganha maior proeminência sobre o texto que alerta “*et orate ut non intretis in tentationem*” (figura 3.41). Semelhante ao padrão melódico do modelo convencional já antes exposto, constrói-se uma frase de dois períodos, respectivamente <compassos 63~68> e <69~73> cujo âmbito correspondente à 4ªJ <Sol–Do> é preenchido pela sensível <Si> natural, <Sib> e <Láb>. Como temos percebido ao longo das análises, embora as frases evoquem um tipo de construção periódica típica do estilo galante, obedecem às

proporções das frases do texto. Aqui, o ritmo harmônico é rápido, quase sempre um acorde por tempo, passando por todas as funções tonais – T-S-D – fazendo de todo este trecho um gesto cadencial. Os últimos compassos (70~73) intensificam a densidade musical com o contraponto havendo suspensões nas vozes internas (AT) e a cadência dupla (*cadenza doppia*) numa CAI de categoria “B”, a segunda mais estável na peça, configurando assim o final expositivo da Parte II.

59 Pathopocia
Ponte para Dó menor

S *p*
vi - - gi - - ta - - te

A *pp*
vi - - gi - - ta - - te

T *pp*
vi - - gi - - ta - - te

B

Figura 3.40 – Transição final para Do menor em *In Monte Oliveti* (59~62).

63 Dó menor - Final

S *cresc.* *f* Sd
et - o - ra - - te ut non in - tre - -

A *f*
et - o - ra - - te ut non in - tre - -

T *f*
et - o - ra - - te ut non in - tre - -

B *f*
ut non in - tre - -

68 *pp* D T
-tis - in ten - ta - ti - o - - - - nem

pp
-tis - in ten - ta - ti - o - - - - nem

pp
-tis - in ten - ta - ti o - - - - nem

pp
-tis - in ten - ta - ti o - - - - nem

CAI

Figura 3.41 – Seção final em *In Monte Oliveti* (63~73).

Finalização em Dó menor

94

S *p* ti - at vo - lum - tas tu - - - a. *f*

A *pp* ti - at vo - lum - tas tu - - - a. *cresc.*

T *p* ti - at vo - lum - tas tu - - - a. *f* *cresc.*

B *pp* ti - at vo - lum - tas tu - - - a. *f* *cresc.* [B]

Figura 3.42– Seção final concisa, após repetição da parte II em *In Monte Oliveti* (94~99).

Dos <compassos 74~99> o que segue é uma repetição, como um *ritornello* escrito dos elementos discursivos centrais da parte 2. É retomado o período de transição para a <seção B’>, o qual passa por Do menor e prepara suspensivamente Mib maior; seguidamente o período contrapontístico ou <seção B’> segue diretamente para a última frase ou período da seção final em Do menor. Esta seção final (94~99) é reelaborada de modo mais conciso em apenas uma frase (figura 3.42) cujo texto é substituído pelas palavras que definem a essência desde momento no ato da Paixão: “*fiat voluntas tua*”, isto é, “seja feita a tua vontade.”

3.2.4.3 Sínteses da análise

- Texto que ressalta o conflito entre a natureza humana e divina Cristo narrado no texto de Marcos (22:39), na passagem sobre Jesus com seus discípulos no Monte das Oliveiras.
- José Maurício novamente usa a ambiguidade de muitas categorias como expressão do conflito entre as naturezas de Cristo: a peça começa em Ré maior como dominante de Sol menor e termina em Do menor. Dicotomia das regiões tonais Sol menor–Sib maior e Mib maior–Do menor como representação dos aspectos afetivos de cada passagem do texto. Figuração de caracterologias eufóricas e disfóricas, em rápidas transições.
- Elemento de redenção: melodia ascendente (*anabasis*) em contraponto sobre o texto “afasta de mim este cálice.”
- Estudo das cadências em suas estabilidades e tensões enquanto pontuações das frases.

- Metáfora das hierarquias tonais (tonalidade maior principal–tonalidade menor relativa) com locais de falas e dignidades.
- *Stile pieno* como elemento de contraste textural com o contraponto ou com a estrutura homofônica ritmicamente figurada.

3.2.5 Motete *Domine Jesu*

Latim	Português
<p><i>Domine Jesu,</i> <i>Te desidero, te volo, te quaero,</i> <i>Ostende mihi faciem tuam</i> <i>Et salvus ero.</i></p>	<p>Senhor Jesus, Eu te desejo, te procuro, te quero, Mostra-me a tua face E eu serei salvo.</p>

Tabela 3.7 – Textos do motete *Domine Jesu*. Tradução nossa.

Domine Jesu faz parte da sequência de motetes escritos para a procissão dos passos, por isso, em muitas ocasiões denominado “motete de passos” ao que ocorre tradicionalmente na quarta-feira da Semana Santa. Diferentemente dos outros textos que narram a agonia e o sofrimento de Cristo diante das situações a Ele impostas no ato de sua Paixão, aqui o texto se refere às aflições sofridas pelo fiel seguidor de Cristo a lhe pedir que olhe para a condição do humilde servo e lhe dê a salvação. Trata-se de uma súplica do fiel ao seu Senhor.

A estrutura musical deste motete encontra correspondência no modelo convencional utilizado por Pe. José Maurício na elaboração de outros motetes desta série, como já descrevemos anteriormente. Na tonalidade de Do menor, em métrica binária com andamento em *Larghetto*, a melodia articula repetidas vezes a <nota Sol> como eixo que salta para <Do> descendo largamente no desenho de uma *circulatio* apoiando metricamente uma descida escalar em graus conjuntos a repousar na <nota Ré>, numa cadencia suspensiva. Como já observamos neste modelo convencional, a expectativa de repouso na <nota Do> não se consuma e, é na retomada deste gesto que constitui a ideia musical, a proposição do movimento musical. Conforme visível no gráfico formal (figura 3.43), organizada em pequenas seções a composição promove repetições e pequenas variações de padrões que, de algum modo colocam os parâmetros musicais e determinadas figurações musicais como elementos expressivos a discursar juntamente com a palavra acerca da expressão devocional no contexto da Semana Santa.

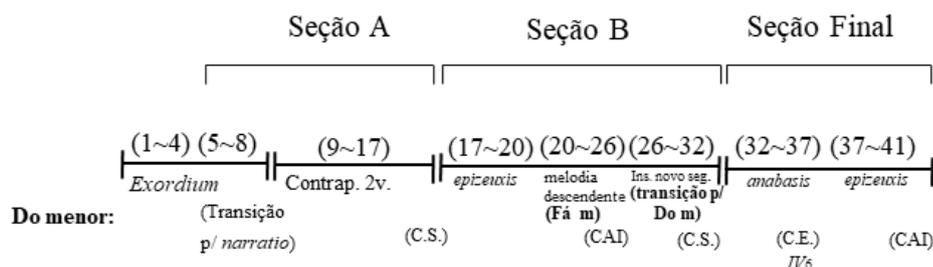


Figura 3.43 – gráfico forma de *Domine Jesu*.

3.2.5.1 Uma análise a partir do modelo convencional

A comunicação de Soares e Machado Neto (2014) intitulada *Figuras retórica no Domine Jesu de José Maurício Nunes Garcia* faz uma análise detalhada das figuras retóricas no motete. De acordo com os autores, as figuras constituem um discurso organizado segundo os cânones clássicos de Cícero e Quintiliano delineados por Mattheson em seu *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) em um arquétipo composicional no qual o discurso musical é disposto em seis partes, sendo elas: *exordium*, *narratio*, *divisio* ou *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* e *peroratio* (SOARES; MACHADO NETO; 2014, p. 2–4). Dada a contribuição dos autores na identificação das figuras retóricas, nossa análise intenciona observar o comportamento retórico da música para além das figuras, ou seja, do comportamento expressivo dos elementos musicais em sua conexão com o texto. Para tal, ao fazermos referências às figuras preservaremos aquelas identificadas pelos autores, entretanto, proporemos deslocar em alguma medida a divisão das seis partes retóricas em relação ao modo originalmente concebido pelos autores a partir dos escritos de Mattheson sobre a *dispositio*.

Soares e Machado Neto (2014) definem o âmbito do *exordium* entre os <compassos 1~8>, contudo, em nossa análise compreendemos o espaço entre o *exordium* e uma suposta *narratio* desprovido de uma demarcação claramente definida. Parece haver aqui uma breve e sutil transição entre a seção exordial e uma possível seção de narração. O hibridismo de elementos musicais tem se mostrado um elemento retórico¹³⁴ nos motetes de Pe. José Maurício e, ao nosso ver, pode se dar também na não delimitação entre *exordium* e *narratio*.

De fato, os oito primeiros compassos cumprem a função de vocativo carregando o texto “*Domine Jesu*” (figura 3.44). Os <compassos 1~4> sobre a palavra “*Domine*” de fato apresentam característica exordial: os acordes de funções T-D – cada pronúncia da palavra

¹³⁴ Aqui nos referimos à retórica no sentido de meios utilizados para a persuasão e a maneira como a audiência recebe tais argumentos, conforme exposto por Lopes Cano (2007) ou Machado Neto (2008, p. 223).

sobre uma das funções – são apresentados ao *stile pieno*, em textura homofônica ou *chordal* separadas pelas *aposiopesis*. Contudo, os <compassos 5~8> eliminam as pausas e mudam sutilmente a textura com figurações mais movidas (*synaeresis*) e uso de apogiatura na voz do contralto com a harmonia sobre as funções dominante-tônica respectivamente sobre a palavra “*Jesu*” fechando, então, a ideia de um primeiro período musical. Os <compassos 5~8> soam como uma transição entre o anúncio exordial e a narração ou, uma transformação, uma maneira do *exordium* ir se tornando numa narração. Os gestos iniciais sugerem à palavra *Domine* (Senhor) caráter místico e distante do fiel suplicante ao passo que o nome *Jesu* parece propiciar uma aproximação humanamente mais possível e fluída.

6	6	6	6	4	4	6
5	5	5	5	3	3	
#	#	#	#	#	#	

Figura 3.44 – *Exordium* e transição para narratio em *Domine Jesu* (1~8).

O efeito retórico desta transformação gradativa entre a seção inicial e o discurso fluído nos parece uma representação iconicamente afetiva de um discurso que vai ganhando corpo e forma, como um servo suplicante a buscar coragem para se dirigir verbalmente ao seu Senhor. Por fim, se trata de um pedido caro (a salvação) que para ser feito pelo pecador passa por etapas anteriores de contrição e afirmação da fé. O ato de contrição ante a presença do Senhor é corrente no rito central do catolicismo: a santa missa. Esta inicia com o ato penitencial (*Kyrie eleison*) e passa seguidamente por várias seções, dentre elas o ato de ouvir a palavra, a oferta das espécies pão e vinho, a profissão de fé, a consagração e transmutação até o ponto culminante, a comunhão, símbolo maior da salvação em Cristo. O ritual da missa seria essa trajetória a qual o fiel deveria traçar até chegar na comunhão com Deus e, assim, alcançar a salvação.

A <seção A> (9~17) que Soares e Machado Neto (2014) ocasionalmente consideraram a *narratio* apresenta uma mudança significativa de textura e de fato soa como o início de um

discurso musical mais fluído. Entretanto, harmonicamente esta seção apresenta característica de transição entre seções pelo uso de ciclo de quintas, o que nos dá um indício de que a narração já tenha sido iniciada compassos antes. Aliás, tanto a textura quanto o comportamento harmônico e melódico trazem vestígios de uma antiga prática da tradição da música do século XVII: o diálogo entre as vozes superiores (SA) figurando o contraponto de 4ª espécie apoiado pelo bloco harmônico nas vozes inferiores (TB) como um tipo de contínuo, a destacar aqui uma peculiaridade na condução harmônica – os paralelismos de 5ª na condução das vozes. No estilo galante, o gesto contrapontístico seria associado ao estilo aprendido (*learned style*), contudo, esta música se encontra no ambiente próprio do contraponto, a igreja, logo, compreendemos como a utilização de um léxico próprio do estilo eclesiástico no sentido de alcançar maior solenidade uma vez que predomina o uso do *stile pieno*.

Na figura 3.45 podemos visualizar, após o salto para a <nota Do>, o contraponto realizado por uma descida escalar em graus conjuntos de Lá^b a Ré (espaço de uma 5ª diminuta) largamente figurada por uma *circulatio*. O contralto antecipadamente realiza o mesmo desenho entre as notas <Fá e Si> natural (também espaço de uma 5ª diminuta), ao que configura uma forte cadência suspensiva evidenciada pelo acorde de 7ª diminuta a preceder a chegada na dominante Sol maior (16~17) estabelecendo uma C.S. As palavras “*te desidero*” e respectivamente as que seguem na seção seguinte – “*te volo, te quaero*” – trazem em si um sentido de busca espiritual presente no sentido geral do texto, expresso musicalmente no ciclo de quintas, convenção musical característica de movimento e busca por estabilidade e repouso em algum centro tonal.

Na prática compositiva do gênero motete normalmente a mudança do texto indica dentre outras coisas, uma provável mudança da seção musical, como ocorre na tradição oriunda das práticas Renascentista. O que tem nos chamado a atenção no aspecto da organização fraseológica nos motetes de Pe. José Maurício é justamente o aspecto motetístico de construir frases musicais em torno das métricas do texto, mas, ao invés da concepção silabicamente fluída do canto gregoriano ou das construções em arco das frases musicais aos moldes de Josquin e Palestrina, vemos uma aproximação – ainda que marcado por assimetrias – com os aspectos fraseológicos do estilo galante construídos sobre a estrutura de período ou sentença.

Seção A

CS

Figura 3.45 – <Seção A> em *Domine Jesu* (9~17).

A <seção B> (17~32), visível na figura 3.46, consiste na retomada da forma convencional, uma reelaboração do discurso musical inicial. Com a harmonia ainda no campo de Do menor, a <nota Sol> é rearticulada nos <compassos 17~20> no soprano com o texto “*te volo, te quaero*” ao passo que as vozes inferiores ATB articulam uma resposta em bloco harmônico sobre as funções T–D–T separadas pelas pausas (*aposiopesis*). Os compassos seguintes (20~26) constituem um período que cria um contraste expressivo, com maior efeito emotivo sobre o texto “*ostende mihi faciem Tuam.*” A melodia salta para a <nota Do> e novamente trava uma descida escalar em graus conjuntos, desta vez, sem o recurso ornamentantal da *circulatio* e movimento harmônico do ciclo de quintas, mas, percorrendo de modo mais conciso o âmbito de uma 4ª justa descendo até a <nota Sol>. Esta nota é novamente articulada repetidas vezes, agora, na textura de um bloco homofônico sobre as palavras “*faciem tuam*” (24~26), que repousando na <nota Lá^b constituindo uma CAI em Fá menor. Aliás, este trecho passa brevemente pela região de Fá menor, sendo que sua entrada, por meio do acorde de Sib menor em primeira inversão propicia o cromatismo Do–Ré^b no baixo (c. 21) e seguidamente um salto de 2ª aumentada Ré^b–Mi natural (c. 22) que interpretamos como um *saltus duriusculus*, apesar de não estar na melodia.

Ainda sobre o trecho acima analisado, as notas repetidas sobre as palavras “te desejo, te quero” interpretamos primordialmente como o reforço métrico do exatmetro dátilo, sempre recorrente nos motetes de Semana Santa como uma referência ao fúnebre e à perspectiva da morte. A análise na figura 3.46 mostra como neste trecho ocorre o deslocamento métrico do dátilo, considerando o acento natural das palavras, recurso expressivo também utilizado em *Sepulto Domino* (Item 3.2.8) quando se tem a intensão de expressar desconforto, ansiedade, perda de estabilidade, imitação de sensações oriundas de sentimentos humanos refletindo o

afeto predominante na peça. O canto sobre uma mesma nota também pode remeter à expressão de oração ou recitação de uma prece – lembremos que muitas das preces feita pelos sacerdotes na liturgia utilizam da recitação através do canto monódico. As apogiaturas poderiam ser interpretadas como soluços (*synaeresis*) no contralto e a dinâmica em *piano* são recursos na dimensão retórica da *ornatus* que contribuem para um sentido de contrição e resignição. A expressão contrastante que segue no salto expandido da melodia, a passagem pelo campo de Fá menor com cromatismo, *saltus duriusculus* sobre o texto que diz “volte para mim a Tua face” corresponderia então a um apelo mais envolto de *pathos* por parte do fiel que implora a misericórdia de seu Senhor.

The image displays a musical score for the motet *Domine Jesu*, specifically the section from measures 19 to 32. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is written in 2/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "te vo - lo te quaere - ro os - ten - de mi - hi fa - ci - em tu - am os - ten - de mi - hi fa - ci - em - tu - em".

Key annotations and features include:

- Measures 17-23:** Labeled "Do menor (confirmação)" and "Fá menor". Dynamics include *p* and *sfz*. The Soprano part has a *Sib menor* annotation.
- Measures 24-32:** Labeled "Inserção de novo segmento" and "Transição para Dó menor". Dynamics include *p*. A red box highlights a specific melodic passage in the Soprano part, with the annotation "Pathopoeia" below it. The Tenor part has a *Saltus duriusculus* annotation.
- Figural Bass:** Located at the bottom of the score, it provides figured bass notation for the vocal parts, including accidentals and fingerings.

Figura 3.46 – <Seção B> de *Domine Jesu* (19~32).

Pe. José Maurício comumente utiliza nos motetes a repetição de um trecho do texto que carrega a idéia central a ser comunicada pela peça. Essas repetições não parecem funcionar como um simples preenchimento espacial ou reforço quantitativo de uma determinada

informação, mas, os elementos musicais adicionados sugerem um aperfeiçoamento do sentido afetivo da respectiva frase e da própria idéia central da peça. Por exemplo, nos <compassos 26~32> o texto “*ostende mihi faciem tuam*” é repetido (figura 3.46). Em termos de harmonia, a repetição desta frase conduz à cadência suspensiva de maior tensão – cuja a dominante é precedida pela 6ª francesa (31~32) – evento que propicia o retorno para a tonalidade inicial de Do menor preparando a peça para a seção final. Contudo, no quesito da expressão a melodia parte da <nota Lá^b> em repouso na melodia (c. 26) e percorre novamente a trajetória descendente de uma 4ª justa, desta vez cromaticamente, uma *pathopoeia* que imprime a figura do lamento sobre a súplica do fiel para que seu Senhor volte para ele o Seu olhar. O modo como as vozes inferiores ATB são articuladas no <compasso 27> com colcheias (*synaeresis*) ocasionando um rápido movimento harmônico imprime no plano vertical a idéia de agitação interior. As melodias nas respectivas linhas, embora cumprindo a função de nota do acorde, soam como apogiaturas a imitar soluços, uma iconicidade no plano da expressão.

No âmbito da melodia, somente na seção final (32~41) sobre as palavras conclusivas do texto “*et salvus ero*” a melodia realiza um gesto que cria contraste à ideia central ou proposição da peça. Como se pode observar na figura 3.47, no lugar das rearticulações da <nota Sol> que salta para <Do> a descer diatonicamente em seguida, desta vez, de modo oposto, a <nota Sol> caminha diatônica e ascendentemente até Do passando pelas alterações da escala menor melódica (<Lá> e <Si> naturais). Ao atingir <Do>, faz agora um salto descendente para <Sol> que imediatamente repousa na <nota Fá>. Enquanto o soprano realiza a subida da escala menor melódica figurando uma *anabasis* (32~35), a linha do contralto parte da mesma <nota Sol> em movimento contrário repetindo o lamento do soprano na frase anterior¹³⁵ (26~30). Este movimento contrário, além de uma resolução presente na tradição ocidental como resolução do contraponto desde os primeiros *organa*, aqui para nós estabelece vínculo representativo das dimensões do divino e do humano presentes na figura de Cristo como agente de salvação, como aparentemente também ocorre em *In Monte Oliveti* (11~14). O baixo realiza um pedal na dominante, uma figuração característica do órgão, portanto, reforçando o caráter do eclesiástico e empregando certa tensão harmônica que se dissipa na cadência de engano no acorde de subdominante, Fá menor em posição de 6ª (c. 37). Este tipo de cadência, como temos dito, uma referência à cadência eclesiástica, nos leva a crer que seu uso esteja frequentemente ligado aos aspectos redentoristas de Cristo, entretanto, tal observação necessita de maiores observações a esse respeito.

¹³⁵ Resquícios de cromatismos do contralto são percebidos também na linha do tenor.

The musical score for the final section of *Domine Jesu* (measures 32-41) is presented in D minor, 2/4 time. It features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are "et sal-vus e-ro sal-vus et sal-vus e-ro". The score includes dynamic markings (*sfz*, *pp*) and performance instructions such as "Anabasis", "Repetição da pathopoia", "Resquício da pathopoia", "pedal na dominante", "Cadência de Engano", and "Cadenza doppia". The section is labeled "Seção Final" and "Dó menor".

Figura 3.47 – *Domine Jesu*, <seção final>, <compassos 32~41>.

A repetição do texto “*et salvus ero*” finaliza o motete nos <compassos 32~41> sob uma CAI, cuja posição melódica traz o 5 (nota Sol) no acorde de tônica, precedido na voz do tenor pela apogiatura (Do) sobre a sensível da dominante (Si) – uma *cadenza doppia*. A figura das notas repetidas com notas longas na voz superior, a melodia movimentada no baixo e nas vozes internas – a destacar o *saltus duriusculus* do baixo nos <compassos 37~38> – preservando na melodia cadencial a fundamental da dominante que se mantém como 5 da tônica nos remete à tradição monteverdiana de se referir ao eterno, exemplificada na figura 3.38, também utilizada em *In Monte Oliveti* nos <compassos 39~44>. Por fim, a resolução de pouca estabilidade da CAI no último compasso cuja duração corresponde a uma única unidade de tempo encerrada por uma pausa tanto pode designar aspectos formais de um movimento musical que deve ser continuado dentro de uma determinada estrutura litúrgica, quanto pode representar aspectos semânticos como, por exemplo, a condição da breve finitude humana. Neste sentido, vale-nos a constatação de que cada elemento musical que apresenta algum tipo de contraste em relação aos parâmetros consolidados na tradição de uso estão ligados a algum nível de significação.

É curioso que apenas na seção final a melodia apresente uma gestualidade constraste em relação àquela praticada nas duas seções anteriores. Na estrutura da *dispositio* o elemento de oposição se localiza normalmente de modo mais central, um *confutatio* que rebate o argumento inicial, o que reforça ou altera o argumento inicial quando trazido de volta no *peroratio* (*conclusio*). A melodia da <seção final> em *Domine Jesu* configura uma oposição à ideia desenvolvida nas duas seções anteriores fundadas nas rearticulações da <nota sol> seguida de salto ascendente para a <nota Do> e uma descida escalar em graus conjuntos. Se considerarmos esta gestualidade uma *propositio* do ponto de vista do comportamento melódico – elemento central na composição do século XVIII – somente ao final teríamos uma *confutatio*. Soares e

Machado Neto (2014) ao demarcar como *confutatio* a região dos <compasso 20~32> o fazem por considerarem a integração da melodia com a harmonia (que visita a lúgubre região de Fá menor) acento da textura (que destaca o soprano das demais vozes), além do uso dos cromatismos (lamento) e a cadência suspensiva de maior dramaticidade, uma 6ª aum. (c. 32), aspectos do campo de *ombra*.

Neste caso, a melodia final em sua gestualidade ascendente (*anabasis*) na realidade alcança o que parecia ser seu objetivo inicial: traçar o caminho de <Sol> a <Do> de modo fluído e “natural” (a considerar a subida diatônica da escala menor melódica). Outrossim, este gesto é apresentado ao final como uma ideia, um vislumbre da salvação, mas, a cadência de engano na subdominante direciona a resolução do período em questão para a <nota Fá>, e daí, seguidamente, conclui a frase final e a peça na mesma <nota Sol> de início. Possivelmente este retorno a <Sol> vem representar mimeticamente o estado de espírito inicial do fiel sofredor marcado por uma espera pela misericórdia divina, contudo, agora ausente na expressão as ansiosas rearticulações em detrimento da nota longa como um repouso temporário.

3.2.5.2 Ausência de um claro “elemento de redenção”

Conforme apresentado no início desta análise, o texto de *Domine Jesu* diferentemente dos textos observados nesta série de motetes relata o sofrimento do fiel devoto ao invés do sofrimento redentor de Cristo em seu ato de entrega ao sacrifício de expiação pelos pecados da humanidade. Assim, a música construída em torno deste texto ressalta os aspectos humanos e afetivos deste fiel marcado pela agonia e desejo de piedade. Os elementos contrastantes pontuam sentimentos específicos: a melodia com notas repetidas sobre as palavras “te desejo, te quero” como numa prece, um salto seguido de uma melodia descendente com figuração de lamento sobre as palavras “volte para mim a Tua face.” De modo oposto, a melodia ascendente sobre as palavras “e salvo serei” ressalta o caráter salvífico, a esperança depositada em Cristo como o salvador deste devoto fiel.

Diferentemente nos textos em que o sofrimento de Cristo é abordado, temos enxergado através das análises uma gestualidade que envolve música e texto no sentido em que ambos os elementos são colocados como oposição. Partes dos textos que descrevem a agonia de Cristo, em detrimento de um usual tratamento musical que enfatizaria Sua dor, como o lamento, são musicados em sentido ascendente ou a partir de idéias de expansão dos elementos musicais. Este recurso composicional temos temporariamente denominado por “elemento de redenção” a partir da observação de esquemas, tópicos, figurações retórico-musicais ou tropificações. Tal

atitude composicional, ao nosso ver carrega em princípio o sentido da dimensão transcendental do sofrimento resultante do sacrifício e morte de Cristo na cruz. Assim sendo, Pe. José Maurício teria discorrido musicalmente sobre o martírio de Cristo como um acontecimento que já inicia em si o projeto de salvação e redenção de Deus para a humanidade através de Cristo e, por esse motivo se difere do sofrimento humano do homem comum. O fato de não encontrarmos tal atitude musical em *Domine Jesu* corrobora para nossa hipótese inicial de que esta declaração musical se reserva aos aspectos da redenção presente nos textos desta coleção de motetes. Ainda sim, encontramos um sutil lembrete da dimensão do sofrimento no ato de salvação da humanidade no movimento contrário entre soprano e contralto sobre o texto “*et salvus ero*” (c. 32~35, figura 3.47). Soprano figura a *anabasis* a conotar o sentido de ascensão ao passo que o contralto repete de modo estrito a figura do lamento anteriormente cantada na voz do soprano sobre o suplicante texto “*ostende mihi faciem tuam*” (c. 27~30, figura 3.46).

3.2.5.3 Síntese da análise

- Texto utilizado na procissão dos passos, na quarta-feira santa, aborda o sofrimento do fiel sofredor em busca da misericórdia de seu Senhor.
- Música elaborada a partir do esquema formal convencional (conforme discutido no item 3.2.3.2) desvelado em análises anterior como *Crux fidelis*, *Felle potus* e *Improperium expectavi cor meum*.
- Análise do comportamento dos parâmetros musicais em relação ao texto para além das figuras retóricas e da idéia de organização formal a partir da *dispositio*.
- Ênfase musical nos aspectos de contraste entre o sentimento de agonia do fiel servidor e a esperança na salvação e redenção em Cristo.
- Ausência do “elemento de redenção” corroborando para a hipótese inicial de que tal elemento seja de fato destinado a ressaltar os aspectos de redenção do sofrimento de Cristo.

3.2.6 Motete *Domine, Tu mihi lava pedes*

Latim	Português
<i>Domine</i>	Senhor
<i>Tu mihi lava pedes</i>	Tu me lavas os pés?
<i>Respondit Jesus et dixit ei</i>	Responde Jesus dizendo a ele:
<i>Si non laveris tibi pedes</i>	Se eu não lavar os teus pés
<i>Non habebis partem mecum</i>	Não terás parte comigo

Tabela 3.8 – Textos do motete *Domine, Tu mihi lava pedes*. Tradução nossa.

Tradicional da liturgia da quinta-feira da Semana Santa, é a quarta antífona cantada no momento da cerimônia de Lava-pés. O texto relata o diálogo entre o discípulo Pedro e Jesus no qual o discípulo questiona o ato de servidão de seu Senhor ao se ajoelhar e lavar os pés de seus discípulos. O mestre, ao responder lhe explica o simbolismo por trás de seu gesto de humilhação ao dizer: “se eu não lavar os teus pés, não terás parte comigo” (BIBLIA, João, 13, 6–8). O gesto de Jesus imprimia no significado de sua missão o princípio profundo do serviço e da humildade. É notável que o texto extraído da passagem bíblica da Paixão, na expressão do motete faz uso comedido das palavras cabendo ao ouvinte o conhecimento e contextualização da trama a completar o sentido do texto. A concisão do texto abre caminhos para que a música atue como um tipo de ilustração sonora sugerindo o ambiente, o sentimento e as imagens emanadas do significado mais amplo do texto. A fusão entre música e palavra no motete busca representar a eloquência de Jesus marcada pela concisão de suas palavras e força simbólica de sua ação.

Mattos (1976) atribui este motete à coleção datada de 1799, período em que Pe. José Maurício teria demonstrado maior interesse em compor música *a cappella* (MATTOS, 1976, p. 11). Nota-se pelo teor da escrita deste motete que o padre compositor, eloqüente desde as primeiras obras, adquirira ainda maior perícia e domínio expressivo dos parâmetros musicais ao longo dos dez anos de prática – a considerar a datação de Mattos (1976). Nesta peça, não só a melodia se mostra mais preeminente em comparação aos motetes anteriormente analisados, mas, parâmetros como harmonia, figurações retóricas e campos tópicos se encontram mais expressivos e conectados aos significados do texto.

A harmonia, além de sua função estrutural no discurso musical acaba por desempenhar função dramática a enfatizar o foco narrativo ao reservar regiões tonais distintas para as três personagens presentes no texto: Pedro, o evangelista (narrador) e Jesus. As cadências, como descrito por autores setecentistas como Koch, Riepel e Kinberger determinam o âmbito das frases e dos períodos musicais, isto é, a pontuação musical, entretanto, neste motete a maior ou

menor estabilidade das cadências também são utilizadas como recurso de intensificação da expressão em relação às particularidades do texto. Figuras retóricas como o *suspiratio* e a *analepsis* na melodia integram uma idéia central – o que os autores setecentistas, numa construção periódica chamariam de *Satze* – de modo que tais figuras não se apresentam de modo pontual apenas na superfície da melodia, mas, constituem um motivo a permear o desenvolvimento da melodia ao longo da peça. Assim como temos percebido nos motetes previamente analisados, as gestualidades tópicas se manifestam como elemento de contraste no processo discursivo tanto quanto integram o que temporariamente temos chamado de “elemento de redenção.”

3.2.6.1 Aspectos formais gerais

A começar pelos elementos definidos na *inventio*, a própria escolha de Fá menor como tonalidade – somada à métrica binária (2/2) com andamento *largo* – se faz emblemática ao recordarmos que na tradição de uso, essa mesma tonalidade foi utilizada, por exemplo, por Pergolesi em seu *Stabat mater*. Embora não haja uma teoria que possa validar o uso dogmático da relação entre as várias tonalidades e a representação ou expressão de afetos, alguns estudos antigos já se debruçaram sobre este assunto. Hans Lenneberg (1958) já havia realizado um levantamento a partir de um livro mais antigo de Mattheson, *Das neu-eroiffnete Orchestre* (1713), parte III, capítulo II, sobre aspectos que foram omitidos na doutrina dos afetos em *Der vollkommene Capelmeister*. O autor produziu uma lista resumida de tonalidades na mesma ordem em que Mattheson apresentou e defendeu que o teórico tinha consciência de que jamais haveria unanimidade sobre aquilo que seriam as suas próprias impressões lançadas “apenas para ajudar o leitor a ter uma visão mais clara do assunto” (MATTHESON, 1713 *apud* LENNEBERG, 1958, p. 234). No presente caso, “a [tonalidade de] Fá menor foi considerada por Mattheson suave e relaxada, mas ao mesmo tempo profunda e carregada de desespero e ansiedade fatal. É muito comovente, diz Mattheson, em sua bela expressão de melancolia negra e desamparada que às vezes causa calafrios no ouvinte” (LENNEBERG, 1958, p. 235)¹³⁶. No contexto deste trabalho, tendo em vista o *corpus* teórico que representa a obra de Mattheson, sua colocação nos serve como um depoimento esclarecido a cerca do modo como o ouvinte do

¹³⁶ F minor was felt by Mattheson to be mild and relaxed, yet at the same time profound and heavy with despair and fatal anxiety. It is very moving, says Mattheson, in its beautiful expression of black, helpless melancholy which occasionally causes the listener to shudder (LENNEBERG, 1958, p. 235).

século XVIII poderia ter percebido as relações concernentes à tonalidade e representação dos afetos.

Como veremos mais detalhadamente a seguir, na análise da melodia, Pe. José Maurício faz uso ostensivo dos semitons tornando os seus deslocamentos o motor do movimento motivico no interior da melodia. Bartel (1997) comenta que

A dissonância dos semitons é considerada útil para retratar os afetos mais tristes, não só por sua proporção “imperfeita” e “dissonante”, mas também por seu pequeno alcance ou extensão. Esta condição não natural é refletida por um pulso não natural, lento, fino e fraco, resultando em uma afeição de tristeza ou pesar (BARTEL, 1997, p. 48–49).

The dissonance of the semitones is considered useful for portraying the sadder affections, not only on account of its “imperfect” and “dissonant” proportion, but also because of its small scope or span. This unnatural condition is reflected by an unnatural, slow, thin and weak pulse, resulting in an affection of sorrow or sadness.

Como demonstrado no gráfico estrutural de *Domine, Tu mihi lava pedes* (tabela 3.9) o aspecto formal corresponde ao modelo convencional disposto em seções de acordo com as mudanças do texto enquanto no âmbito discursivo é possível se encontrar relações com as seis partes da *dispositio* de Mattheson. Parte-se de um *exordium* que exerce função de vocativo seguido de três seções cujas duas primeiras se valem de semelhante estrutura na organização fraseológica e motivica, sendo que a última se apresenta mais concisa finalizando com uma *codeta*. Embora prevaleça a textura em *stile pieno* – cerca de 70% da peça – a organização das frases traz aspectos de construção periódica típicas do estilo galante, contudo, não obedecendo a padrões simétricos característicos deste tipo de construção prevalecendo o cumprimento da frase aos moldes das frases do texto.

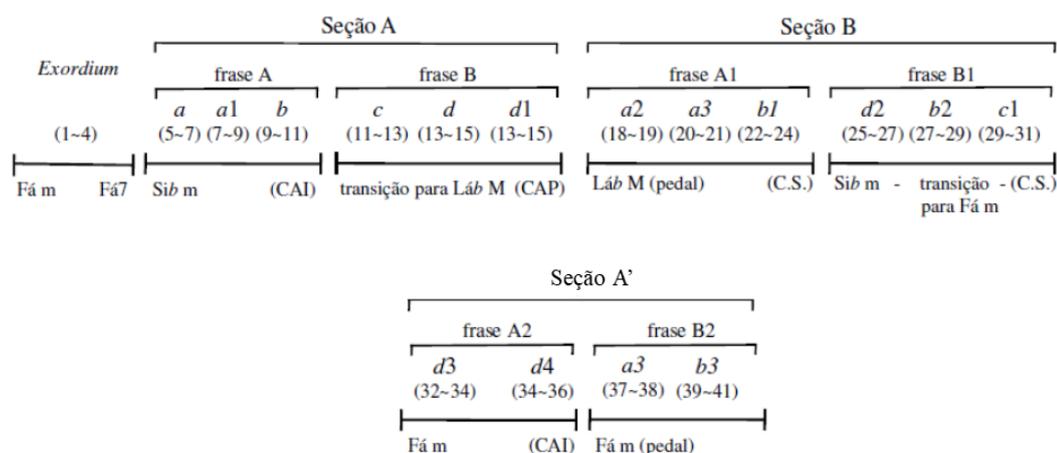


Figura 3.48– Gráfico formal em *Domine, Tu mihi lava pedes*.

A tabela 3.9 demonstra a distribuição do texto de acordo com as partes retóricas, nas seções formais e nas respectivas regiões tonais, além de apontar alguns dos elementos expressivos que o acompanham o texto. A figura 3.48 traz um gráfico formal onde podemos visualizar mais propriamente a organização musical no sentido geral da forma que remete a um binário recorrente.

Seções	Introdução	A	Transição	B	A'	Coda
Dispositio	<i>Exordium</i>	<i>Narratio</i>	<i>Confirmatio</i>	<i>Confutatio</i>	<i>Peroratio</i>	<i>Conclusio</i>
Compassos	1 ~ 4	5 ~ 11	11 ~ 17	18 ~ 31	32 ~ 36	37 ~ 41
Harmonia	Fá m O acorde se converte em dominante de Sib m	Sib m CAI	Transição CAP em Láb M.	Láb M C.S. Sib m C.S.	Fá m CAI	Fá m -
Tópicas				Mistura de modos (<i>ombra</i>) Pedal sobre tônica (<i>pastoral</i>)		Pedal sobre tônica (<i>Pastoral</i>)
Figuras		- <i>Suspiratio</i> - <i>Circulatio</i> - <i>Saltus duriusculus</i> - <i>Analepsis</i>	<i>Anadiplosis</i>	<i>Pathopoeia</i> (Cromatismos no baixo) <i>Suspiratio</i> <i>Analepsis</i>	<i>Saltus duriusculus</i> na melodia (6ª M) <i>Analepsis</i>	<i>Circulatio</i>
Protagonistas	Vocativo	Pedro	Evangelista (narrador)	Jesus	Jesus	Jesus
Texto	<i>Domine, Domine</i>	<i>Tu mihi lava pedes</i>	<i>Respondit Jesu et dixit ei</i>	<i>Si non laveris pedes non habebis partem mecum</i>	<i>Non habebis partem mecum</i>	<i>Non habebis partem mecum</i>

Tabela 3.9 – Tabela formal de *In Monte Oliveti*.

3.2.6.2 Uso expressivo da harmonia

A harmonia parece atuar como um componente narrativo ao indicar o protagonismo da ação no texto, ou seja, ao concentrar a fala das personagens em regiões tonais específicas. O *exordium* (1~4) (figura 3.49), estabelece Fá menor como a tonalidade portadora do afeto que, combinados os parâmetros musicais e o conteúdo textual – a partir das impressões de Mattheson – evocam um profundo sentimento de resignação. O Fá menor inicial logo é transformado em um acorde maior com a 7ª no baixo gerando a tensão que dá início ao movimento harmônico da peça, isto é, atua como um vocativo que prepara e anuncia o início da narração.

The musical score for the Exordium of *Domine Jesu, Tu mihi lava pedes* is presented for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The piece is in F minor, 3/4 time, and marked 'Largo'. The lyrics are 'Do - mi - ne Do - mi - ne'. The score shows a transition from F minor to F major (indicated by a semitone ascending in the bass line) and then to a tritone (indicated by a tritone in the bass line). Dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The score is divided into two measures, with the first measure in F minor and the second measure in F major. The bass line shows a semitone ascending from F to G and a tritone from F to C.

Figura 3.49 – Exordium em *Domine Jesu, Tu mihi lava pedes*.

O que seria uma *narratio* no complexo da *dispositio* de Mattheson, ao nosso ver tem início na fala de Pedro ao perguntar a Jesus, “Tu lava os meus pés?” na <seção A> (5~11), concentrada na região da subdominante Sib menor. A fala de Pedro se encerra sob uma CAI em Sib menor que, das cinco cadências que ocorrem na peça, dentre as CAI’s se configura como a de menor estabilidade.

A harmonia faz seguidamente a transição para Láb maior (11 ~ 17), trecho em que a fala é assumida pelo narrador ou evangelista, quem prepara a fala central do texto dizendo “responde Jesus.” A chegada na tonalidade de Láb maior por meio de uma CAP – aliás, a única CAP ao longo de todo o motete – no plano da *dispositio* compreendemos como uma *confirmatio* a qual encerra o período da narração inicial que tem lugar na fala de Pedro e do evangelista.

Preparado o caminho harmônico, a <seção B> (18~31) se inicia na tonalidade principal (Láb maior) protagonizando a fala de Jesus, quem comunica a Pedro o fundamento de sua missão no ato de servir: “Se não lhe lavar os pés não terás parte comigo.” Na dimensão do discurso retórico é nesta seção que os elementos musicais, como veremos mais detalhadamente

adiante constituem uma *confutatio*, um jogo mais explícito de contrastes expressivos. As cadências suspensivas e de maior instabilidade estão nesta seção, talvez, uma busca pelo sentido de uma intensificação da cólera afetiva na fala de Jesus. A passagem pela região de *Sib* menor (25~27) cria uma aproximação com a fala de Pedro, possivelmente, uma representação de sua persuasão discursiva.

A <seção A'> (32~36) que retoricamente interpretamos como um *peroratio* segue com as palavras de Jesus, contudo, tanto o texto quanto a música caminham para uma simplificação, redução e concisão da estrutura. O texto se repete parcialmente “não terás parte comigo...parte comigo” agora na tonalidade inicial de Fá menor concluindo o trecho com uma CAI – a segunda cadência autêntica em estabilidade ao longo do motete. A confirmação da tonalidade na música e do sentido central do texto se dá nos cinco compassos finais (37~41), um *peroratio* retórico que formalmente entendemos como uma *codeta* sobre o pedal da de tônica Fá menor – elemento de uma *pastoral* como veremos mais adiante.

No motete *In Monte Oliveti* iniciamos uma observação acerca de uma suposta metáfora entre os níveis hierárquicos da estrutura tonal e os níveis hierárquicos das dignidades das personagens no contexto teológico, por exemplo, tonalidade principal (maior) relacionada a Deus Pai e tonalidade relativa (menor) relacionada a Jesus filho. No contexto de *Domine, Tu mihi lava pedes*, tal hierarquia seria metaforizada tendo Fá menor como o afeto vigente referente ao Jesus humano em estado de resignação; *Sib* menor – uma oposição menos forte à tônica se comparada à oposição de uma dominante – referente a Pedro, o discípulo; e *Láb* maior enquanato “chave principal” referente à fala de Jesus fundamentada na missão designada pelo Pai. Embora tal investigação careça de observações mais qualitativas e quantitativas, consideramos as ocorrências supracitadas como eventos no conjunto dos motetes analisados neste trabalho.

3.2.6.3 Hierarquia das cadências

Em *In Monte Oliveti* realizamos também um levantamento hierárquico das cadências enquanto pontuações de frases ou períodos musicais, segundo os preceitos difundidos por teóricos setecentistas como Kinberger, Riepel e Koch. Em *Domine, Tu mihi lava pedes* localizamos cinco eventos cadenciais distintos entre si em termos de estabilidade atuando como pontuações com maior ou menor força de acordo com o respectivo período os quais encerram. As cadências podem ser visualizadas no exemplo a seguir (figura 3.50) de modo crescente de acordo com seu grau de estabilidade.

16 di - xit e - i.

6 6
5 5

1) CAP em Lá b M

35 me - cum.

6 5

2) CAI em Fá m

9 la - va pe - des.

2 2 6
5 5

3) CAI em Sib m

29 ro - ti - bi pe - des.

7 6
5 5

4) C.S. em Fá m

23 par - tem me - cum.

7 6 6 4
5 5 4 2

5) C.S. em Sib m

Figura 3.50 – Hierarquia das cadências em *Domine, Tu mihi lava pedes*.

A CAP, cadência de maior estabilidade é justamente a que estabelece a maior pontuação na peça (15~17), a qual encerra a primeira seção ou *confirmatio*. A segunda cadência com maior estabilidade é a CAI que encerra a narrativa da peça, antes da *codeta*¹³⁷ (34~36). O fato de se encerrar com uma cadência menos estável pode corresponder majoritariamente ao afeto em evidência, isto é, a cadência como um recurso retórico, além de uma pontuação fraseológica. A terceira cadência no *ranking* de estabilidade é a CAI que pontua a primeira frase da peça (9~11), na <seção A> delimitando o âmbito do que julgamos como *narratio*, a fala de Pedro, o discípulo.

Na <seção B>, região da *confutatio* se localizam as duas cadências suspensivas, respectivamente as mais tensas e menos estáveis. A cadência de maior tensão pontua a frase que apresenta resposta de Jesus a Pedro (c. 24) “não terás parte comigo” cuja dominante, precedida de sua dominante secundária se encontra com a 7ª no baixo, tensão reforçada por uma fermata suspendendo o fluxo rítmico gerando maior dramaticidade. A cadência suspensiva menos tensa (30~31) é justamente a que encerra a <seção B>, o acorde de função dominante, Do maior, também precedido por sua dominante, que traz de volta a região de Fá menor para a conclusão da peça.

¹³⁷ A *codeta* que encerra a peça sobre um pedal de tônica – ícone da *pastoral* – embora repouse com o acorde de tônica (Fá menor) em posição fundamental não constitui uma CAP por não haver no baixo o movimento do V-I.

9 *p*
S vas, Tu mi - hi la - vas pe - des.
A vas, Tu mi - hi la - vas pe - des.
T vas, Tu mi - hi la - vas pe - des.
B vas, Tu mi - hi la - vas pe - des.
Sib menor: 6 2 2 6/5

25 *p*
S non ha - be - bis par - tem me - cum
A non ha - be - bis par - tem me - cum
T non ha - be - bis par - tem me - cum
B non ha - be - bis par - tem me - cum
Sib menor: 6 6 6 6 7 7 7

Figura 3.51 – Fala de Pedro vs. fala de Jesus confrontadas sob o uso de mesma estrutura musical com diferentes arranjos cadenciais (c. 9~11 e 25~27).

As hierarquias de forças cadenciais estão coerentes com os preceitos setecentistas de pontuação das frases ou períodos musicais, contudo, observamos também o uso das forças cadenciais no sentido de intensificação de determinada expressão das personagens ou de estabelecer diferentes pesos no protagonismo das falas das personagens. Exemplo disto é o que ocorre entre a fala de Pedro “Tu me lava os pés?” e a resposta de Jesus “[...] não terás parte comigo”. Pe. José Maurício utiliza a mesma estrutura harmônica fazendo uso de diferentes graus de estabilidade cadencial para as diferentes falas. Como vemos no exemplo acima (figura 3.51), em Pedro, o compositor utiliza sobre as palavras “*Tu mihi lava pedes*” (9~11) uma CAI menos estável em relação àquela utilizada sobre as palavras de Jesus “*non habebis partem mecum* (25~27)¹³⁸, a considerar a posição dos acordes de função subdominate e dominante que antecedem o repouso em *Sib menor*.

3.2.6.4 Discurso musical e expressão

Observada a macro estrutura formal convencional, a atuação pontual e expressiva da harmonia, nos dirigimos agora às micro estruturas, ao modo como as figuras retóricas estão articuladas na elaboração de uma idéia musical ou motivo constituinte da melodia. Perceberemos na organização fraseológica musical o uso de figuras como o *suspiratio*, a

¹³⁸ Notemos que, diferentemente da fala de Pedro (9~11), a fala de Jesus (25~27) não ocupa espaço cadencial na frase análoga, pelo contrário, se posiciona no início da frase mesmo caracterizando um gesto cadencial, o que confirmaria uma expressão diferenciada com maior peso na fala destinada a Jesus.

circulatio, o *saltus duriusculus* e *analepsis*¹³⁹. Por fim, demarcaremos os campos tópicos que se constituem como elementos expressivos elencados ao texto, além de seguirmos observando expressões que criam contraste entre a prática tradicional em *stile pieno* com as tendências galantes vigentes no século XVIII.

No *exordium* (1~4) o primeiro acorde, Fá menor tem no soprano <Láb> a formar uma 3ª menor composta em relação à fundamental <Fá> no baixo. No acorde seguinte a nota do soprano se ergue um semitom <Lá> natural ao passo que a nota do baixo desce um tom inteiro <Mib> e o acorde de Fá se transforma num acorde dominante que prepara logo na largada a região de Sib menor. Trata-se de um esquema comum do ponto de vista da resolução harmônica, uma passagem cujo baixo com as notas <Fá–Mib₂–Ré₆> é realizado nas quatro vezes aplicando tempo largo e dinâmica contrastante aos dois primeiros acordes e tonicizando o terceiro. No *exordium* alguns intervalos melódicos estruturantes na elaboração da melodia central já aparecem: o semitom <Láb–Lá natural> no soprano; o intervalo de tom inteiro <Fá–Mib> no baixo e o trítone <Mib–Lá> resultante das vozes extremas do acorde de Fá maior com 7 no baixo.

The image shows a musical score for the piece 'Domine, Tu mihi lava pedes' (measures 5-7). It consists of four staves: a vocal line and three piano accompaniment staves. The key signature is G minor (three flats) and the time signature is 4/4. The vocal line begins with a rest, followed by the lyrics 'Tu mi - hi la - vas,' with a 'cresc.' marking above. The piano accompaniment features a descending tritone interval (Mib-Lá) and an ascending semitone interval (Lá natural-Mib) in the bass line, as indicated by the labels 'Tritono descendente' and 'Semiton ascendente' at the bottom of the score.

Figura 3.52– Estrutura melódica do motivo (*Hauptsatz*) em *Domine, Tu mihi lava pedes* (5~7).

A melodia central, que flui a partir da *narratio* e configura a primeira frase completa na peça (frase A) abrange os <compassos 5~11> dividida em três períodos menores (*a a¹ b*). O primeiro destes períodos (*a*), que seria uma espécie de *Hauptsatz*, traz na sua estrutura a figura de um *suspiratio* (pausa de semínima) no primeiro tempo do compasso, b.s. (bordaduras superiores) sobre a <nota Lá> seguidas do *saltus duriusculus* de trítone (Lá–Mib) compensado inversamente pela tríade de Lá diminuto descendente (Mib–Do–Lá), que ao retornar, por fim,

¹³⁹ Burmeister define a *analepsis* como um noema repetido no mesmo tom, em contraste com sua *mimese*, que repete um noema em um tom diferente (BARTEL, 1997, p. 183). *Burmeister defines analepsis as a noema repeated at the same pitch, in contrast to his mimesis, which repeats a noema at a different pitch.* Tradução nossa.

à <nota Lá>, resolve na nota <Sib>. Trata-se de uma monumental ornamentação da <nota Lá> enquanto sensível a resolver na nota fundamental, no acorde de tônica, na região de Sib menor. Em suma, os <compasso 5~7>, núcleo motivico da peça, realizam um simples movimento melódico <7-1> apoiado na função D-T. A figura 3.52 mostra a análise da estrutura melódica do trecho supracitado.

Como se pode verificar na figura 3.53, este motivo, no contexto da frase musical completa é seguidamente repetido¹⁴⁰ ornamentado com ligeiras apogiaturas (7~9). Os compassos que completam esta primeira frase (9~11) condensam o gesto inicial e ao mesmo tempo mudam a direção da melodia. O *saltus duriusculus* é reduzido agora a um salto de 3^am compensado por graus conjuntos descendentes (Réb-Do-Sib) – um gesto de contrição – e o semitom melódico é agora enfatizado em outro ponto e direção na escala, nas notas <Solb-Fá>. Curiosamente, sobre as palavras de Pedro “*lava pedes*”, essas notas correspondem ao <b6-5> já exemplificado em *In Monte Oliveti* como uma ornamentação ligada à expressão do lamento. Além disso, o semitom <Solb-Fá> no contexto da região de Sib menor tem menos atração tonal do que o semitom motivico <Lá-Sib>. Este “rebaixamento” melódico também parece ser propício ao sentido de contrição, humildade e servidão expresso no texto e das palavras proferidas por Pedro direcionadas a Cristo... “Tu me lavas os pés?”

No espaço da primeira frase (A) encontramos já muitos elementos expressivos no interior do discurso musical e na superfície melódica em forte conexão com os significados do texto e que servirão de subsídio para o desenvolvimento de toda a peça.

Uma resposta à <frase A> é também musicalmente elaborada (11~17) igualmente em três períodos menores (*c d d¹*). Tal como <A> traz um semitom (7-1) em sua estrutura básica, a <frase B> opostamente traz em seu núcleo um tom descendente (2-1): <Sib> a descer na direção de <Láb>, em repouso na tonalidade de Láb maior. A recordar, semitom ascendente e tom descendente, núcleos da idéia musical desenvolvida no motete, são intervalos e direções melódicas já apresentadas no *exordium*.

Na análise abaixo (figura 3.53), o pentagrama posto abaixo da melodia evidencia a estrutura base da melodia construída sob duas frases, respectivamente A (*a+b*) e B (*c+d*) nas

¹⁴⁰ Repetições seguidas de um período ou fragmento musical, conforme descrevem os teóricos setecentistas era um recurso comumente utilizado pelos compositores como parte de um conjunto de ferramentas compositivas baseadas na repetição, variação e, no caso de formas mais amplas, da expansão. No presente caso do motete *Domine, Tu mihi lava pedes* a repetição da frase nos parece mais vinculada a uma expressão e a uma estrutura de frase que imita figuras de linguagens utilizadas na retórica e na literatura, como a *anadiplosis* (no caso do texto) e a *analepsis* (no caso da música).

quais *a* (5~7) essencialmente realiza o movimento de semitom ascendente Lá–Sib, *b* (7~5) cria certo contraste ao desviar e inverter o repouso temporário do semitom para Solb–Fá, ao passo que *c* (11~13) retoma Sib o direcionando para Láb (tom descendente) e, assim, confirma a chegada em Láb em *d* (13~15) com o movimento 1–7–1 (semelhante a uma bordadura inferior).

Figura 3.53 – Análise da <seção A> em *Domine, Tu mihi lava pedes* (5~7).

Compreendidos os elementos melódicos na <seção A> podemos observar como Pe. José Maurício modifica e utiliza estes mesmos elementos de modo contrastante na <seção B>. Embora a estrutura fraseológica seja preservada na <seção B>, isto é, duas frases (A¹–B¹) principais cada uma delas formadas por três períodos menores, a tríade diminuta descendente é transformada em tríade maior ascendente no campo de Láb M (c. 18) e a resolução ascendente sensível–fundamental (7–1) é agora posta como resolução descendente sensível–mediante (4–3) no <compasso 19>. Entre os <compassos 25~31> Pe. José Maurício faz um jogo melódico alterando a relação tom e semitom na finalização dos períodos menores e também altera as direções ascendente ou descendente em relação à <seção A>. Na figura 3.54 temos um comparativo entre os padrões melódicos utilizados na <seção A> e o contraste de seus usos na <seção B>.

O modo como Pe. José Maurício cria contrastes entre as <seções A e B> a partir do material temático denota uma preocupação com níveis de diferenciação entre as falas das personagens Pedro e Jesus através das relações internas da composição coerentes com os espaços expressivos já percebidos na harmonia e, como veremos adiante, com o uso de tópicas. A <seção A> que tem lugar de uma *narratio* na estrutura da *dispositio*, reservada à fala de Pedro

faz uso mais movido de elementos articulatórios como as bordaduras sobre a <nota Lá> (5~6), apogiaturas – elemento relativo à *ornatus* – (c. 8) e intervalos mais dissonantes como o trítono e a tríade diminuta descendente (c. 6). Por outro lado, a <seção B> atua como uma espécie de *confutatio* utilizando a mesma estrutura de construção de frases anterior, agora, no espaço reservado à fala de Jesus, mediada pelo evangelista (11~17). O compositor faz uso de melodia com tríade maior em direção ascendente (c. 18) e inverte as relações de tom e semitom no âmbito dos períodos curtos, além das direções melódicas, ou seja, se opõe ao discurso de abertura alargando alguns espaços intervalares e estreitando outros.

Figura 3.54 – Gráfico comparativo das transformações motivicas em *Domine, Tu mihi lava pedes*.

Já a <seção A'> (32~41) atua como um *peroratio* e *conclusio* (figura 3.55) ao trazer de volta a tonalidade inicial de Fá menor, contudo, a estrutura interna das frases passa por uma simplificação reduzindo os períodos curtos de três para dois e dentro desta, utilizando de modo extremamente conciso o material temático ou motivo. No caso do *peroratio*, a mesma melodia cadencial utilizada no final da <seção A>, sobre os graus 1–7–1 em Lá^b maior (13~17) – períodos curtos <d e d¹> – é utilizada nesta seção final sobre o texto “*non habebis partem mecum*” (d³ e d⁴) na tonalidade de Fá menor cujos graus melódicos agora correspondem a 3–2–3, respectivamente <Lá^b–Sol–Lá^b>. Este período (d³) integra o gesto do *saltus duriusculus*

(trítono) característico do tema principal (5~7), mas, aqui expande seu alcance para uma 6ªM e o repouso na <nota Lá♭> é ornamentado por b.s. e apogiatura (32~34). A figura da *analepsis* é preservada de modo que o período (d^4) é repetido com texto reduzido “*partem mecum*” e o fragmento melódico enfatizando o salto descendente de 6ªM simplificando as articulações (34~36).

The musical score is divided into two sections: *Peroratio* (measures 32-36) and *Conclusio* (measures 37-38). The *Peroratio* section features a melodic line in the soprano part with a tritone interval (Lá♭-Fá) highlighted in red boxes. The *Conclusio* section features a melodic line in the soprano part with a tritone interval (Lá♭-Fá) highlighted in a red box. The score includes vocal parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Non ha - be - bis par - tem me - cum, par - tem me - cum." The score includes dynamic markings such as "p", "cresc.", "b.s. ap.", "pp", "ap.", and "d.b.". The key signature is B-flat major (two flats).

Figura 3.55 – seção final em *Domine, Tu mihi lava pedes.*

Os compassos finais, na posição de um *conclusio*, dentro da estrutura simplificada da frase finaliza a peça sobre a base de um baixo pedal na fundamental da tônica¹⁴¹. A melodia retoma as notas que compõem o tema, análogo a *Hauptsatz*, o semitom ascendente Lá-Sib (a^3) ornamentando como uma apogiatura o Sib (37~38), seguido da frase final (b^4) que ornamenta com uma d.b. a nota fundamental Fá.

O gesto musical apresentado na <seção A'> carregando a fala de Pedro é na <seção B>, na fala de Jesus motivicamente expandido e transformado na melodia, do ponto de vista da variação motívica. Também na harmonia, o nível de estabilidade e tensão das cadências têm

¹⁴¹ Talvez este pedal seja um resquício da *pastoral* que figurou o elemento de redenção na <seção B>, como veremos adiante no item 3.2.6.5.

maior expressão nas falas de Jesus, contudo, na derradeira <seção A’> a estrutura musical, tanto motívica quanto fraseológica é reduzida de modo a expressar a ideia de contração, simplificação e concisão. Este último gesto musical parece estar em acordo com o sentido central do texto que tem nas próprias palavras e ação de Jesus o sentido maior de se diminuir, se reduzir diante de seus próprios discípulos. O *saltus duriusculus* agora alargado para o espaço de uma 6ªM – intervalo de grande aspereza no contexto da melodia – intensifica ainda mais o afeto de comiseração no interior desta estrutura reduzida. A contradição entre a expansão do salto melódico no contexto da redução estrutural da frase musical encontra sentido na contradição do mestre que se põe a serviço de seus discípulos, símbolo de uma contradição ainda maior e central na doutrina cristã que consiste na entrega do Senhor à morte de cruz em prol da redenção da humanidade.

3.2.6.5 Elemento de redenção

Conforme demonstra a figura 3.56, o processo de modulação expressiva entre as falas das personagens também passa pela instância do uso de gestualidade tópica na <seção B>, como a nota pedal no baixo (18~21), indício de uma *pastoral* seguida dos cromatismos descendentes também no baixo (22-24), uma *catabasis* pontuada por uma cadência suspensiva de grande tensão, indícios de um campo expressivo de *ombra*. O texto está a lidar com as palavras de Jesus quem explica ao seu discípulo Pedro o significado simbólico do ato de servir e o vínculo deste com Seu próprio sacrifício, isto é, Sua entrega à cruz como um ato de servir à humanidade. Em termos de significado musical, a dimensão simbólica que a tópica de *pastoral* alcançara na transposição de significados literários para a produção musical do século XVIII ligada à valores como pureza, inocência e nobreza provavelmente encontra lugar na fala protagonizada por Jesus, principalmente ao se referir à nobreza do ato de servir – “se eu não lavar os teus pés [...]” Do mesmo modo, o pesar e o sofrimento presentes na dimensão humana de Jesus é expresso na *catabasis* que completa a frase textual “[...] não terás parte comigo.”

Uma intersecção expressiva entre o caráter nobre da *pastoral* e o aspecto pungente da *catabasis* ocorre nas palavras chaves do texto, “*lavero*” e “*pedes*” quando o compositor utiliza a mistura de modos em Láb maior na qual a subdominante Réb é posta como menor – alteração nos parâmetros da *pastoral* (em geral na tonalidade maior) que confirma este trecho nos domínios do campo expressivo de *ombra*. Tal alteração, no âmbito de obras com estrutura formal mais ampla, a partir da teoria postulada por Hatten (2002; 1994), entendemos como tropificação, no caso, os parâmetros da *ombra* a justapor a tópicia de *pastoral*. Entanto, no

âmbito das formas mais curtas como o motete, localizamos esta tropificação no nível de uma gestualidade pontual em simbiose com os aspectos significativos do texto.

Nos motetes que estamos a analisar, o uso de campos expressivos contrastantes (como a *pastoral* e a *ombra*) ou elementos retóricos justapostos tem sido associado à hipótese levantada neste trabalho da existência de um elemento de redenção. A recordar, em linhas gerais este suposto elemento é caracterizado pelo uso de partes do texto da Paixão que narram os aspectos mais contundentes da dimensão humana do sofrimento de Cristo, contudo, sustentadas por uma música que contrapondo os aspectos de sofrimento expressam sentido de elevação, ascensão ou expansão. Embora não tenhamos ainda encontrado um padrão arquetípico destes eventos na música, constatamos algumas recorrências como 1. gestualidades ou figurações melódicas ascendentes ou expansivas; 2. mudança textural; 3. repetição de texto ou música, ou, texto e música; e 4. a presença anterior ou posterior – quando não simultânea – da figura do lamento ou *catabasis*.

Por se tratar de textos que enfatizam o sacrifício de Cristo nos quais a música expressa sua dimensão de elevação, o elemento de redenção neste motete se torna mais oculto em relação àqueles previamente analisados por lidar com o aspecto simbólico do ato de humilhação de Jesus ao lavar os pés de seus discípulos. Sua entrega ao sacrifício na simbologia cristã se apresenta como um ato de servir à humanidade ao redimir seus pecados e libertá-la da morte eterna através do sacrifício do Cordeiro inocente. Uma vez que aceitamos a existência de um elemento de redenção, aqui ele parece desvelar exatamente a dimensão simbólica do sacrifício escondido no ato de servir desempenhado por Jesus em seu ato de servidão. As palavras “*si non lavero tibi pedes*” são carregadas pela tríade maior em direção ascendente; a textura é alterada de modo que o baixo ao cantar a nota pedal se destaca com ritmo mais largo em relação ao bloco superior formado por SAT que articula ritmo pouco mais movido; o gesto é seguidamente repetido na estrutura da frase (*analepsis*); e por fim, o elemento de redenção é acompanhado da *catabasis*, o lamento a enfatizar a condição humana de Jesus diante do sofrimento.

É a relação indexical destes elementos musicais no conjunto dos motetes em articulação com os aspectos simbólicos do texto que nos leva a crer que os primeiros compassos (18~21) da <seção B> venham a constituir o elemento de redenção no motete *Domine, Tu mihi lava pedes*.

Subdominante menor
(mistura de modos)

Pastoral Catabasis

Figura 3.56 – *Pastoral e ombra* – elemento de redenção em *Domine, Tu mihi lava pedes*.

3.2.6.6 Síntese da análise

- Texto utilizado na cerimônia de quinta-feira santa, no ritual de lava-pés.
- A organização discursiva dos elementos musicais encontra correspondência na *dispositio* de Mattheson.
- A harmonia como elemento indicativo do protagonismo das falas das personagens; como recurso de intensificação da expressão das personagens; e como metáfora das hierarquias tonais em relação às hierarquias teológicas.
- Uso contrastante do material temático diferenciando as falas das personagens centrais, Pedro, Evangelista e Jesus.
- Elemento de redenção caracterizado pela *pastoral* em região de *ombra* desvelando o aspecto simbólico escondido no ato de servidão de Jesus como uma metáfora ao seu sacrifício como um ato de servir a humanidade.

3.2.7 Motete *Judas mercator pessimus*

Latim	Português
<i>Iudas mercator pessimus</i>	Judas, o mercador vil
<i>osculo petit Dominum</i>	Exigiu um beijo do Senhor
<i>ille ut agnus innocens</i>	Ele, que era um cordeiro inocente
<i>non negavit Iudae osculum.</i>	Não negou o beijo a Judas
(<i>Responsum</i>)	(<i>Responsório</i>)
<i>Denariorum numero</i>	Por uma grande quantidade de dinheiro

<p><i>Christum Iudaeis tradidit.</i></p> <p>(Versus)</p> <p><i>Melius illi erat</i></p> <p><i>si natus non fuisset</i></p>	<p>Ele entregou Cristo aos judeus</p> <p>(Verso)</p> <p>Seria melhor para ele</p> <p>Se não tivesse nascido</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabela 3.10 – Textos do motete *Judas mercator pessimus*. Tradução nossa.

Este motete foi foco de estudos concernentes à significação em dois artigos¹⁴² publicados pelo autor deste trabalho em parceria e sob orientação do Prof. Dr. Diósnio Machado Neto. O texto do motete é originalmente cantado como 5º responsório do 2º *nocturno* da Quinta Feira *Coena Domini* e relata o momento mais emblemático da relação entre Jesus e Judas Iscariotes: o ato de traição por parte de Judas quem entregou o seu Senhor com um beijo.

No que tange o papel de Judas na trama da Paixão de Cristo, há que se remeter ao menos a duas referências postuladas pela tradição: as escrituras sagradas e o imaginário popular, ambos consolidados sob as bases do cristianismo ocidental. A começar pelo segundo, consideremos a dimensão icônica da figura de Judas o qual tem seu nome associado a todo tipo de traição e mercenarismo a partir do episódio em que trai o seu próprio Senhor o entregando aos soldados por dinheiro. Segundo Silva e Machado Neto (2018),

O nome de Judas tem sido culturalmente associado a todo tipo de traição e ato mercenário, de modo que, seu nome parece perder a função de substantivo próprio e passa a desempenhar uma espécie de adjetivo. Pelo ícone de Judas toda uma simbologia de traição e culpa se projeta e, inclusive, cria um espaço ambíguo no cristianismo...espaço este onde vem a suscitar uma perspectiva mariológica, isto é, a ideia de que todo pecador por intermédio da graça divina pode vir a ser salvo (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 137).

As próprias Escrituras Sagradas apresentam divergências por parte dos evangelistas em relação ao modo como estes apresentam suas narrativas sobre a ação de Judas na trama da Paixão criando, assim, um espaço híbrido de interpretação a cerca da culpa atribuída ao chamado discípulo traidor. Esta ambiguidade consequentemente gera sobre os fatos narrados e sobre a personagem de Judas certo aspecto de dúvida a cerca da natureza de sua ação¹⁴³ tanto

¹⁴² SILVA, R. L. e MACHADO NETO, D. *Judas mercator pessimus* de José Mauricio Nunes Garcia: a expressão da mariologia nos motetos de Semana Santa. Anais do I Congresso de Canto Coral [recurso eletrônico]: formação, performance e pesquisa na atualidade / Susana Cecilia Igayara-Souza, Munir Sabag, Carolina Andrade Oliveira (organizadores) - São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 135-144.

SILVA, R. L.; MACHADO NETO, D. “*Judas Mercator Pessimus*” de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: O Espaço da Significação Musical na Expressão do Motete. Revista Da Associação Brasileira De Teoria E Análise Musical. V. 3 N. 2 (2018): julho a dezembro.

¹⁴³ Dois conceitos aqui estão envolvidos: predestinação e livre arbítrio – casos que não discorreremos no corpo deste trabalho.

quanto de sua condenação ou salvação. E, é neste campo que Pe. José Maurício parece observar tais nuances por meio das quais postularia no interior do discurso musical preceitos que vão ao encontro de princípios do marianismo: todo pecador pode ser salvo pelo viés da misericórdia divina. Em outro texto, Silva e Machado Neto (2018) discorrem sobre as divergências dos evangelhos que abrem margem para leituras e interpretações híbridas:

O texto de Lucas (Lc XXII, 21–23)¹⁴⁴ oferece poucos detalhes sobre Judas, ao contrário de João (Jo XIII, 21-32)¹⁴⁵, o mais minucioso e controverso dos quatro evangelistas. João atribui ali a ação de Judas à influência de Satanás. No desfecho, ao narrar a fala de Jesus, reforça esta influência quando diz “o que fazes, faze-o depressa”, como se tal ato viesse a configurar uma espécie de envio, que seria o estopim para o plano de redenção da humanidade que havia de se cumprir. Mateus (Mt XXVI, 14–25)¹⁴⁶ preserva uma narrativa na qual Cristo se refere a Judas de maneira mais austera. Por sua vez, Marcos (Mc XIV, 10– 21)¹⁴⁷ se assemelha àquela de Mateus, mas com menor riqueza de detalhes (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 167).

¹⁴⁴ ²¹Mas, vejam: o traidor está aqui sentado comigo à mesa! ²²Pois o Filho do Homem vai morrer da maneira como Deus já resolveu. Mas, ai daquele que está traindo o Filho do Homem! ²³Então os apóstolos começaram a perguntar uns aos outros quem seria o traidor (BIBLIA, Lucas, 20, 21-23).

¹⁴⁵ ²Jesus e os seus discípulos estavam jantando. O Diabo já havia posto na cabeça de Judas, filho de Simão Iscariotes, a idéia de trair Jesus. [...] ²¹Depois de dizer isso, Jesus ficou muito aflito e declarou abertamente aos discípulos: - Eu afirmo a vocês que isto é verdade: um de vocês vai me trair. ²²Então eles olharam uns para os outros, sem saber de quem Ele estava falando. ²³Ao lado de Jesus estava sentado um deles, a quem Jesus amava. ²⁴Simão Pedro fez um sinal para ele e disse: - Pergunte de quem o Mestre está falando. ²⁵Então aquele discípulo chegou mais perto de Jesus e perguntou: - Senhor, quem é ele? ²⁶- É aquele a quem vou dar um pedaço de pão passado no molho! - respondeu Jesus. Em seguida pegou um pedaço de pão, passou no molho e deu a Judas, filho de Simão Iscariotes. ²⁷E assim que Judas recebeu o pão, Satanás entrou nele. Então Jesus disse a Judas: - O que você vai fazer faça logo! ²⁸Nenhum dos que estavam à mesa entendeu porque Jesus disse isso. ²⁹Como era Judas que tomava conta da bolsa de dinheiro, alguns pensaram que Jesus tinha mandado que ele comprasse alguma coisa para a festa ou desse alguma ajuda aos pobres. ³⁰Judas recebeu o pão e saiu logo. E era noite. ³¹Quando Judas saiu, Jesus disse: - Agora a natureza divina do Filho do Homem é revelada, e por meio dele é revelada também a natureza gloriosa de Deus. ³²E, se por meio dele a natureza gloriosa de Deus for revelada, então Deus revelará em si mesmo a natureza divina do Filho do Homem. E Deus fará isso agora mesmo (BIBLIA, João, 13, 21 - 32).

¹⁴⁶ ¹⁴Então um dos doze discípulos, chamado Judas Iscariotes, foi falar com os chefes dos sacerdotes e disse. ¹⁵Ele disse: - Quantos vocês me pagam para eu lhe entregar Jesus? E eles lhe pagaram trinta moedas de prata. ¹⁶E daí em diante Judas ficou procurando uma oportunidade para entregar Jesus. [...] ²⁰Quando anoiteceu, Jesus e os doze discípulos sentaram para comer. ²¹Durante o jantar Jesus disse: - Eu afirmo a vocês que isto é verdade: um de vocês vai me trair. ²²Eles ficaram muito tristes e, um por um, começaram a perguntar: - O senhor não está achando que sou eu; está? ²³Jesus respondeu: - Quem vai me trair é aquele que come no mesmo prato que eu. ²⁴Pois o Filho do Homem vai morrer da maneira como dizem as Escrituras Sagradas; mas ai daquele que está traindo o Filho do homem! Seria melhor para ele nunca ter nascido! ²⁵Então Judas, o traidor perguntou: - Mestre, o Senhor não está achando que sou eu, está? Jesus respondeu: - Quem está dizendo isso é você mesmo (BIBLIA, Mateus, 26, 14-25).

¹⁴⁷ ¹⁰Judas Iscariotes, que era um dos doze discípulos, foi falar com os chefes dos sacerdotes para combinar como entregaria Jesus a eles. ¹¹Quando ouviram o que ele disse, eles ficaram muito contentes e prometeram dar dinheiro a eles. Assim Judas começou a procurar uma oportunidade para entregar Jesus. [...] ¹⁷Quando anoiteceu, Jesus chegou com os doze discípulos. ¹⁸Enquanto estavam à mesa, no meio do jantar, ele disse: - Eu afirmo a vocês que isto é verdade: um de vocês, que está comendo comigo, vai me trair. ¹⁹Eles ficaram tristes e, um por um, começaram a perguntar: - O senhor não está achando que sou eu, está? ²⁰Jesus respondeu: É um de vocês. É o que está comendo no mesmo prato que eu. ²¹Pois o Filho do Homem vai morrer da maneira como dizem as Escrituras Sagradas; mas ai daquele que está traindo o Filho do Homem! Seria melhor para ele nunca ter nascido! (BIBLIA, Marcos, 14, 10-21)

Diversos textos de Machado Neto¹⁴⁸ demonstram como o discurso musical de Pe. José Maurício se potencializa sobre uma plataforma teológica, dado que o padre mestre exercia a função de Orador Sacro do Império. A Mariologia, neste sentido oferece a possibilidade de associar a traição de Judas ao conceito teológico de redenção, pois, mesmo o maior dos pecadores tem direito ao perdão por intermédio da graça divina designando assim a infinita amplitude do perdão como um dos nós górgeos do cristianismo (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 168). Portanto, é na localização de ambigüidades que reside a estratégia do compositor na elaboração do discurso musical cujo objetivo consiste em suscitar um estado de dúvida que corrobora para a flexibilização do estado de culpa culturalmente imposto à figura icônica de Judas. “É justamente na própria dúvida a cerca do problema de Judas que reside a esperança da salvação até mesmo para ele, o maior dos pecadores, o traidor do Cordeiro inocente” (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 137).

3.2.7.1 Uso mais amplo e complexo dos campos simbólicos

Segundo Mattos (1976), “nenhum outro manuscrito além do ‘*Judas mercator*’ consigna data de composição” (MATTOS, 1976, p. 11), sendo este datado de 1809, ano seguinte à chegada da família real no Brasil. Em seu trabalho bibliográfico, Mattos (1997) relata detalhes concernentes ao contexto de realização do referido motete que podem nos situar a cerca da demanda a qual Pe. José Maurício atendia naquele momento: a presença na corte dos cantores recém chegados de Lisboa em substituição ao coro dos meninos do Seminário de São Joaquim.

No mês de abril realizou-se com grande solenidade a Semana Santa. [...] Pela música responderia o padre José Maurício, mestre-de-capela, com a evidente participação dos cantores recém-chegados de Portugal. [...] Duas obras sobreviveram da Semana Santa de 1809: *Judas mercator* (CT 195) e *Matinas da ressurreição* (CT 200), esta última na versão orquestrada. [...] Coincidiu o imediato aproveitamento dos cantores vindos da Capela Real de Lisboa com o desaparecimento das vozes infantis da Capela Real do Rio de Janeiro (MATTOS, 1997, p. 76).

O período acima relatado denota uma fase de maior maturidade na escrita vocal *a cappella* por parte de Pe. José Maurício, ademais, o gosto e o efetivo musical da corte de D.

¹⁴⁸Confira, entre outros, Diósnio Machado Neto, A manifestação do Iluminismo Católico em José Maurício Nunes Garcia: a Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810). In: Diósnio Machado Neto, David Cranmer. (Org.). *Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido*. 1ed. Lisboa: Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, 2016, p. 132-151. *Idem*, A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia. *Revista Portuguesa de Musicologia*, v. 4, 2017, p. 33-66.

João VI, percebe-se aqui a inferir sobre a densidade de sua escrita. Neste campo, Mattos (1976) observa: “outra fase de sua vida profissional – a que se segue à chegada de D. João VI ao Brasil – em 1808, 1809 e 1811, acusa interesse pela música vocal sem acompanhamento; com outro espírito, porém, e evidente propósito de maior pompa” (MATTOS, 1976, p. 12).

De longe o motete *Judas mercator pessimus* é o mais dramático e mais amplamente explorado no uso dos campos simbólicos dentro da coleção de motetes analisados neste trabalho. E é no uso dos elementos tópicos, esquemáticos e disposição retórica que notamos a ampliação da expressão musical comprometida com suas convicções ideológicas – o marianismo – e afirmações teológicas – a redenção – em relação aos significados oriundos do texto.

Apoiado na estrutura discursiva da retórica clássica, Pe. José Maurício realiza o jogo tópico da ambigüidade principalmente na superposição de tópicos contrastantes – a saber, a *ombra* e a *pastoral (siciliano)* – e na instabilidade da harmonia ocasionada por passagens híbridas dos campos maior/menor. Estes elementos estão indicialmente conectados ao afeto vigente caracterizado pela ambigüidade e, neste caso, novamente vemos a modulação entre duas categorias de afeto, respectivamente *commiseratio et lacryma* e *furor et indignatio*. Tais categorias encontram correspondência na expressão de clemência ou pena que ressaltam a dignidade alta do perdão divino alternada com o sentido de expurgo decorrente da dignidade baixa da personagem de Judas Iscariotes. Ainda que pese o primeiro, a modulação entre ambos se dá na elaboração de jogos sutis de argumentações musicais determinados não apenas por gestualidades tópicas como até então temos localizados nos motetes escritos entre 1789 e 1798. Aqui notamos a exploração de campos tópicos mais complexos que sugerem, ainda que no âmbito restrito do gênero motete, tropificação e marcação segundo a teoria da Hatten (1994; 2004).

A partir destas observações, ao voltarmos-nos à hipótese da elaboração de um elemento de redenção, notamos que em *Judas mercator pessimus*, diferentemente do que ocorrera nos motetes anteriormente analisados, tal elemento não restringe a uma gestualidade musical de pontual contrastante em relação ao texto, mas, toda uma seção é dedicada à sua elaboração. Ao nosso ver, o suposto elemento de redenção se trata de um evento preparado desde a instância pré composicional, a *inventio*, cujos elementos estruturais e expressivos musicais gerariam ambigüidades musicais e, serviriam de argumento no momento seguinte de organização do discurso, a *dispositio*. O jogo de ambigüidades pode parecer um tanto pulverizado ao longo da peça, pois, ambigüidades e hibridismos são componentes da própria música tonal. No entanto, conforme veremos adiante, a partir da formulação da seção que representa o ápice deste jogo

ambigüidades na peça o *largo* – constatamos que há um caminho trilhado na composição desde a escolha dos argumentos, as primeiras marcações à apresentação deste jogo como o elemento de redenção caracterizado pelo extremo movimento contrário entre música e texto.

Atentaremos-nos nestes dois momentos – a *inventio* e a *dispositio* – no sentido de desvelar a complexidade dos jogos tópicos e esquemáticos a fim de compreendermos aquilo que seria o elemento de redenção em *Judas mercator pessimus*: os hibridismos e ambigüidades que conotam a dúvida no veredito culturalmente imposto à personagem de Judas como um argumento favorável à flexibilização de sua culpa. Isto se torna um componente que abre precedentes àquilo que se configura o cerne do cristianismo: a redenção em Cristo destinada até mesmo ao mais vil dos pecadores.

3.2.7.2 Relação entre forma e expressão

Este se trata do único motete escrito a cinco vozes na coleção analisada, alterando o padrão praticado a quatro vozes. A idéia desenvolvida a partir da *inventio* na qual determinados hibridismos de elementos musicais estruturais como harmonia e métrica, combinados com elementos expressivos como tropificações e marcações reforçam ambigüidades existentes nas Escrituras Sagradas no que se refere ao veredito culturalmente imposto sobre a personagem de Judas Iscariotes. O discurso musical de Pe. José Maurício configura assim um sutil, mas, poderoso argumento a se advogar no campo teológico, não a favor de Judas, mas, em prol da misericórdia divina através da redenção em Cristo, mediada pela Virgem Maria, sua mãe. Neste sentido, podemos observar também na constituição formal ampliada em relação aos motetes anteriores (como veremos adiante na *dispositio*), vestígios de ambigüidades na relação da música com o texto. Assim, vemos ampliado também o suposto elemento de redenção que não mais se encontra restrito a uma frase musical, mas, dedicado a toda uma seção musical em especial, o *largo*, o que colabora para a elaboração de nossa hipótese.

O texto é formalmente tratado semelhante à prática dos compositores ibéricos e italianos (tabela 3.11), dividido em três partes na qual a segunda parte é repetida de modo a finalizar a peça. Assim, Pe. José Maurício faz de cada parte um movimento praticamente autônomo, dado que a instabilidade harmônica cria suspensões ou resoluções não perfeitas a fim de criar um sentido de continuidade a interligar os três movimentos. A textura cumpre papel primordial para a significação musical. Ao longo dos movimentos se promove uma intensificação da textura: *moderato* – uníssono, homofônico (*piano*); *fugato* – a simular um contraponto imitativo / homofônico (apenas nas transições tonais); e *largo* – a simular um contraponto

palestriniano. A métrica é alternada entre ternário (3/4), binário (2/2) e quaternário (4/4). A harmonia em todos os movimentos é caracterizada pelo hibridismo: modo maior / modo menor; região de tônica / dominante e superposição de ambas.

Do ponto de vista expressivo a forma incorpora e intensifica o jogo das ambigüidades. O *moderato* (I) o faz por meio da harmonia, na instabilidade da relação maior/menor, mas, também no jogo expressivo da tropificação do *siciliano (pastoral)* e *ombra* justapostos, que, cria contrastes com inferências de gestualidades sugestivamente militar. O texto apresenta a narrativa da trama, como vemos no quadro demonstrativo formal (tabela 3.11). O *fugato* (II) representa um contraste, uma oposição a esta arquitetura de ambigüidades, pois, embora Pe. José Maurício não apresente aqui um modelo ortodoxo de escrita fugada com processo imitativo estrito, mas, uma gestualidade imitativa mais livre, a harmonia segue seu fluxo de modulações basicamente se alternando nos espaços das seções internas do movimento entre as regiões da tônica e da dominante. Ainda sim, como mostraremos adiante, o padre mestre reserva a última seção do *fugato* às gestualidades galantes (a nota pedal na dominante), os esquemas e cadências galantes e principalmente o espaço de hibridismo harmônico entre tônica e dominante. O caráter vigoroso do *fugato* dá expressão ao texto cujas palavras acusam acertivamente a personagem de ter traído Cristo por dinheiro, como uma espécie de furor das vozes dispersas e movidas por uma energia moral.

Já o *verso larghetto a 4* (III) configura o ápice ou ponto culminante do signo da ambigüidade ao utilizar um grupo reduzido (S₁S₂AT), mais intimista, cantando em contraponto livre – um simulacro do estilo palestriniano – a parte do texto que se refere à personagem com grande repúdio: “melhor seria se não tivesse nascido.”

O complexo destes três movimentos compõe o que compreendemos como uma estrutura de discurso retórico que, do modo como enxergamos, enquadra-se na divisão da *dispositio* em seis partes proposta por Mattheson. A parte I (*moderato*) apresenta a narrativa firmada sobre o signo da ambigüidade e a confirma ao longo do movimento ao passo que a parte II (*fugato*) refuta o signo da ambigüidade, mas, na seção final traz esta como uma espécie de *peroratio* ao passo que os compassos finais (64~72) apresenta um grande esquema cadencial que finaliza a peça como uma *conclusio*. A parte III (*verso*) – que retorna à parte II para finalizar – atua como uma espécie de interlúdio que de certa forma infere sobre a narrativa um forte argumento, uma nova *narratio* que sem dúvida lança uma outra compreensão sobre a peça. Por outro lado, cada parte em si pode constituir um discurso retórico pensado numa divisão em pelo menos três partes, logo, início–meio–fim, respectivamente aspectos de pequenos ABA’s, exceto a parte III que de modo contrastante se volta completamente ao estilo antigo ou estilo aprendido.

3.2.7.3 A *inventio*

Inicialmente observaremos como se daria a escolha dos elementos expressivos em bases pré-compositivas almejando um objetivo específico a se cominciar: a redenção mariana diante da traição de Judas por meio do reforço da ambigüidade existente na narrativa da Paixão. Tais escolhas se dão a partir do afeto o qual apresenta como argumento a ambigüidade modulante entre duas categorias de afeto *commiseratio et lacryma* e *furor et indignatio*.

A primeira escolha que nos chama atenção para esta ambigüidade é a própria tonalidade de Mib maior, normalmente utilizada em ocasiões efusivas e/ou festivas e associada ao estilo militar, conforme já falamos em *In Monte Oliveti*. Também a métrica revela questões de dubiedade no que concerne à prática composicional deste texto perpetuada pela tradição ibérica e italiana, normalmente musicada em modo menor e métrica binária (figura 3.57). No entanto, para além da questão binária ou ternária, a métrica parece esconder articulações na sua estrutura interna que oferece a configuração de pé métrico de hexâmetro dátilo combinado com anapesto, métrica tradicionalmente associada a hinos. Conforme estudos realizados pelo LAMUS-EACH e publicado em diversos artigos,

O dátilo é uma métrica que serve para marchas fúnebres, para momentos de transcendência ou heroico (hexâmetro dátilo), ou para situações de severa gravidade, como um solilóquio sobre um destino trágico. Cabe ainda dizer, que a audição contemporânea dessas métricas é desafiada por não termos o capital simbólico com o qual possivelmente os ouvintes dessa época tinham. Isso porque, não precisariam de mais compassos para entender o simbolismo do dátilo. Aliás, não pensariam em dátilo, apenas que estariam na expectativa de escutar algo fúnebre ou terrificante, na qual o dátilo se presta (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 171).

Giovanni Perluigi da PALESTRINA (1525–1594), Si menor.



Tomás Luis de VITORIA (1548–1611), Fá menor.



Giuseppe Ottavio PITONI (1657–1743), Lá menor.



Marc' Antonio INGEGNERI (1535–1592), Mi menor.



Figura 3.57 – *Judas mercator pessimus* – incipit das composições de Palestrina, Victoria, Pitoni e Ingegneri.

Para compreendermos o jogo métrico recorremos à análise rítmica de Grosvenor Cooper e Leonard Meyer (1960) quem apresentam uma estrutura arquetônica existente em três níveis: inferior, primário e superior considerando a independência dos parâmetros pulso, métrica e ritmo, tanto quanto seus respectivos entrelaçamentos. Nos três níveis encontramos os pés métricos oriundas da tradição poética da Antiguidade Clássica. Segundo os autores, a mente cumpre papel interpretativo do ritmo no sentido de associar “similaridades e diferenças, proximidades e separações de sons que são percebidos pelos sentidos e organizados pela mente, o que cria espaço para ambiguidades.

Os agrupamentos podem as vezes ser intencionalmente *ambíguos* (grifonosso) e devem ser então entendidos ao invés de forçados a um claro e decisivo padrão. Em resumo, a interpretação da música—e é isso que a análise deve ser—é uma arte que requer experiência, compreensão e sensibilidade (Cooper e Meyer 1960, p. 9).

Grouping may at times be purposefully ambiguous and must be thus understood rather than forced into a clear decisive pattern. In brief, the interpretation of music—and this is what analysis should be—is an art requiring experience, understanding, and sensitivity.

Sob esta perspectiva vemos na figura 3.58 o ritmo no nível primário se constituir sob um pé métrico dátilo enquanto no nível superior há um sentido mais amplo de anapesto. A estratégia de camuflar os dois agrupamentos rítmicos (dátilo e anapesto), ao mesmo tempo remetaria a um diálogo com a tradição dos motetes sobre o este texto (figura 3.57), como também daria suporte a um discurso de ambiguidade. O dátilo é um metro de severa gravidade ao passo que o anapesto é tipicamente utilizado em hinos, ou pelo caráter galopante das poesias de caráter rústico.

No âmbito da significação o pé métrico de dátilo cria as condições rítmicas para o campo de *ombra* ao passo que o anapesto se alinha com a *pastoral*. A *pastoral* siciliana se apresenta em nível mais explícito ao passo que a marcha penitencial está em instância mais implícita, no entanto, é ela, a marcha quem dá sustentação à *ombra* a fim de corresponder à introspecção imposta pelo decoro da cerimônia. Tanto as tópicas quanto a tonalidade e métrica foram elencadas na *inventio* com o intuito de representar musicalmente a ambigüidade existente na passagem que relata a traição de Judas. Neste contexto, o cordeiro inocente que reconhece seu destino sacrificial está representado na *pastoral* enquanto a ação traidora e obscura de Judas pode ser reconhecida na *ombra*. Logo, ambos campos expressivos criam contrastes com intervenções de gestualidade militar, como veremos na *dispositio*, responsáveis pela mitigação

entre os afetos que protagonizam a ambigüidade entre comiseração e lágrima / furor e indignação.

Moderato

Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus os - cu - lo pe - ti - it Do - mi - num.

Figura 3.58 – Exordium de *Judas mercator pessimus* agrupamento rítmico de dátilo e anapesto.

Ao longo de nosso trabalho temos nos esforçado em explicitar inferências do estilo galante sobre o estilo antigo e seus respectivos contrastes tópicos e esquemáticos. Para além das gestualidades, no sentido da significação, a tópica *pastoral* se tornou um campo expressivo dentro de ambientes de contrição religiosa, inclusive estando presente em inúmeras árias das cantatas e Paixões de Bach, quando o tema era a morte. Segundo Monelle,

A crença no paraíso como o destino da vida humana levou a uma conexão inesperada, aquela da *pastoral* com a morte. Esta nos lembra a associação do amor platônico com a morte, o tema de “Eros funerário”, nos tempos modernos a *Liebestod* (vide Wind 1967 [1958], p. 152–170). As cantatas de Bach sobre morte são largamente isentas do sentimento de tristeza ou lamento (MONELLE, 2006, p. 232).

The belief in heaven as the destination of human life led to an unexpected connection, that of pastoralism with death. This may bring to mind the association of Platonic love with death, the theme of the “funerary Eros”, in modern times the Liebestod (see Wind 1967 [1958], 152–170). Bach’s cantatas about death are largely lacking in a sentiment of sadness or lamente.

Assim, no plano da significação o siciliano pode: 1. fornecer imagens mentais sobre o ambiente, a paisagem ou cenário que remete ao campo — o Horto das Oliveiras — onde ocorre a trama; 2. expressar musicalmente as palavras do texto sobre o caráter nobre e terno da personagem de Cristo; 3. fortalecer a ideia do compositor de ambigüidade, indecisão e oscilação dos sentimentos evocados através da manipulação do material elencado fazendo uso da *pastoral* siciliana em modo maior, o que confirmaria a própria ambigüidade como estratégia diante do estilo; 4. por fim, estabelecer o siciliano tropificado com uma *ombra* como o campo expressivo desta primeira parte.

3.2.7.4 A dispositio

O *exordium* (figura 3.58) abre a peça nos <compassos 1~8> apresentando os elementos discursivos caracterizados pela ambiguidade os quais serão desenvolvidos ao longo da peça: o coro em uníssono, em dinâmica de *p* (*piano*), contudo, marcado pela tonalidade efusiva de Mi bemol maior. O texto carrega o enunciado da trama do discípulo traidor: “*Judas mercator pessimus osculo petiit Dominum.*” A métrica ternária remete a um estilo pastoril de dança, mas, traz nos níveis primário e superior agrupamentos rítmicos ocultos binários de dátilo (fúnebre) e anapesto (hino), além da figuração híbrida de militar e toque de caça. Além disso, não é comum na escrita de motetes a textura de uníssono, o que cria outro ponto de marcação no ambiente de *ombra*. Danuta Mirka (2014) comenta acerca do potencial expressivo do uníssono e fala da existência de uma “tópica de uníssono¹⁴⁹” ao afirmar que esta textura possui uma “aura de controle autoritário” e que este “pode cruzar-se frutiferamente com outras tópicas, como a tempesta (LEVY apud MIRKA, 2014, p. 108).

Os compassos seguintes (9~32) trazem à luz o ambiente leve e claro do siciliano (figura 3.59) sobre o texto “*Ille ut agnus innocens non negavit Judae osculum*” o qual descreve a reação pacífica de Jesus em relação à ação nefasta de Judas. Derivado da pastoral, o siciliano é feito normalmente em métrica de binário composto, tempos lentos com figuras pontuadas, “muitos deles em tonalidades menores” (JUNG apud MONELLE, 2006, p. 217) sem a presença do baixo pedal – característica marcante do estilo *pastoral* – e textos que evocam tema emocionais, lamentosos ou melancólicos, segundo Monelle, “fundamentais para o espírito pascal” (IBIDEM).

Neste primeiro bloco de acontecimentos opostos – o uníssono (*ombra*) e o siciliano (*pastoral*) – a proposição se dá intrinsecamente na inserção de elementos de afirmação no ambiente da dúvida e, respectivamente, elementos de dúvida no ambiente de afirmação, em outras palavras, no compartilhamento e oposição de ambas as espécies. A obscuridade do uníssono inicial enfatiza o caráter lúgubre do discípulo traidor, opostamente a clareza da harmonia, a leveza da dinâmica em *pp* e a delicadeza do estilo siciliano de modo contrastante enfatiza a ternura – como numa berceuse¹⁵⁰ – em torno da personagem de Cristo, que como um

¹⁴⁹ Levy, Janet M. 1982. Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music. *Journal of the American Musicological Society* 35/3: 482–97.

¹⁵⁰ [O siciliano] era uma música tradicional na música para a natividade; J. S. Bach usou o estilo no Oratório de natal BWV 248, 1734, e Handel no Messias, 1741 (RATNER, 1980, p. 16). *It was traditional in music for hte*

cordeiro inocente não nega o beijo a Judas. Entretanto, Pe. José Maurício se vale aqui do princípio do compartilhamento e oposição de espécies ao utilizar elementos de um campo expressivo dentro de outro. Assim como no uníssono, a *ombra* se apresenta marcada pelo modo maior, o siciliano é marcado por fragmentos da *ombra*, como os cromatismos (*pathopoeia*), que de modo sutil aparecem espalhados por entre as partes vocais.

The musical score is for five voices: Soprano 1 (S1), Soprano 2 (S2), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The lyrics are: "Il - le ut a - gnus in - no - cens non ne - ga - vit Ju - dae os - cu - lum." The score is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 6/8 time signature. The tempo is marked *pp* (pianissimo). A section of the score is marked "Militar" and is enclosed in a box. Another section is marked "Pathopoeia" and is enclosed in a dashed box. The score includes figured bass notation at the bottom: 4/3, 6/b5, 4/3, 6/b5, 4/3, 4/3.

Figura 3.59 – Siciliano com cromatismos (*pathopoeia*) típicos do campo expressivo de *ombra*.

A figura híbrida de militar ou toque de caça também se apresenta em fragmentos na homofonia rítmica sobre as palavras “*non negavit.*” Este fragmento, como veremos a seguir, ganhará expressão na seção central deste movimento. Entretanto os resquícios de lamento e a presença da trombeta marcial consubstanciam a inserção de elementos de *pathopoeia* até mesmo numa seção de afirmação. Assim, Pe. José Maurício utiliza de figuras retóricas para sustentar a tese da ambiguidade, mesmo quando a seção está no sentido afetivo oposto.

No espaço deste primeiro movimento (*moderato*) o ponto culminante dos jogos de oposição corresponde a um material de argumento mais harmônico e homofônico que constitui também o ponto alto da proposição no sentido da ambiguidade. Ocorre uma justaposição conflituosa de argumentos sobre o bloco que carrega a frase que dá título ao moteto: *Judas mercator pessimus* (figura 3.60). A repetição do texto (*palilogia*) que normalmente traz ênfase

nativity; J. S. Bach used the style in the Christmas Oratory BWV 248, 1734, and Handel in the Messiah, 1741. Tradução própria.

à uma determinada ideia – aqui faz uso retórico no sentido de enfraquecer ou, ao menos, questionar a ideia: seria Judas um não merecedor da redenção?

Como se pode observar na figura abaixo, nos <compassos 17~19> a linha da melodia, camada superior da textura utiliza notas rearticuladas em dinâmica de *f* (forte) emulando uma trombeta com a figura rítmica pontuada de caça / militar sobre a palavra “*pessimus*.” Como ocorre no *exordium*, aqui também as notas repetidas reforçam a expressão fúnebre do hexâmetro dátilo com sentido amplo de um anapesto. A ideia da presença de uma gestualidade militar neste trecho ganha reforço na voz do tenor cujo desenho melódico em harpejos triádicos lembra o desenho de uma linha escrita para trompete, talvez uma *wordpainting* deste instrumento por sua contiguidade cultural no universo militar. Na camada interna, a harmonia opera como um extrato da cadência plagal a fazer a progressão T – S – T e, na parte inferior o pedal de tônica sobre os três acordes traz o fragmento de *pastoral*. Na repetição do gesto nos <compassos 20~22> a harmonia desloca-se imediatamente para o modo menor (região de Do menor), ao nosso ver, reforço do campo expressivo de *ombra* que em algum sentido enfraquece a proposição do modo maior a marcar justamente o estado de dúvida, o lamento e a fragilidade humana, por fim, o espaço da ambiguidade.

The musical score consists of five staves labeled S1, S2, A, T, and B. Each staff has lyrics underneath. Above the staves, there are rhythmic markings: 'U' for upbeats and 'V' for downbeats. The score is divided into two sections by a vertical line. The first section is labeled 'Mib M' and the second is labeled 'Do m (campo expressivo de ombra)'. The trumpet part (T) is marked 'Militar' and 'Trompete'. The bass part (B) is marked 'Pedal (pastoral)'. The lyrics are 'Ju - das mer - ca - tor pes - si - mus' repeated across the staves.

Figura 3.60 – Justaposição de *siciliano*, extrato de cadência e tópica militar / toque de caça.

Contudo, para nós o ponto mais emblemático desta seção é a gestualidade de trombeta sobre a palavra “*pessimus*” no <compasso 19> em modo maior que, ao ser reprisada no modo

menor logo em seguida, no <compasso 22> traz um sentido de resignificação substituindo o tom acusatório da trombeta por afetos disfóricos com tristeza e inquietação que cumprem a função de enfraquecer o argumento de acusação e plantar a dúvida a cerca da negação do perdão a Judas.

Monelle fala do aspecto híbrido da gestualidade militar ao afirmar que

A onipresença das evocações militares em nossa música indica um alcance mais amplo, tópico variado e muito complexo. Quanto ao significante, os dois aspectos principais – a marcha militar e o toque da trombeta – cada um tem sua própria história, embora estejam intimamente ligados (MONELLE, 2006, p. 113).

The ubiquity of military evocations in our music betokens a wideranging, varied, and very complex topic. As for the signifier, the two main aspects—the military march and the trumpet call—each has its own history, though they are closely intertwined.

Monelle demonstra em seu trabalho que o universo da gestualidade militar está associado a uma diversidade de eventos no âmbito da vida cultural europeia ao longo do século XVIII como a corte, a nobreza, o tribunal, o cívico, o cerimonial, o fúnebre, ou a figura do soldado associado ao masculino e à guerra. No caso de *Judas mercator pessimus* parece haver evocações amplas do conceito militar, talvez uma menção híbrida com a condenação (o tribunal), até a uma metáfora com a “caça ao Cordeiro inocente”, o que nos remete à figura da trompa de caça. O cenário intensifica ainda mais a significação considerando o Horto das Oliveiras e a presença de soldados. Neste sentido, ainda podemos fazer algumas associações simbólicas em termos de dignidades e espacialidades em relação às três camadas da textura, por exemplo, a trombeta como o juízo divino superior, o plagal eclesiástico no plano intermediário e o pastoral como o plano terreno. Chama-nos atenção nesta superposição de elementos a repetição do mesmo gesto em modo menor.

Em suma, até aqui verificamos uma relação entre música e texto na qual a música reforça aspectos ambíguos das afirmações acusativas do texto contra a personagem de Judas Iscariotes, quem no contexto da Paixão é dado como o traidor de Cristo. Pe. José Maurício mitiga entre duas categorias de afeto – comiserção e lágrima / furor e indignação – através da oposição de espécies dada pelo uso de elementos musicais híbridos, tanto estruturais como métrica e harmonia, quanto expressivos como campos tópicos e figuras retóricas. No entanto, Silva e Machado Neto (2018) explicam o processo realizado por Pe. José Maurício através do conceito de marcação de Robert Hatten:

José Maurício atende a lição da “oposição de espécies” através dos elementos disfóricos dos afetos da categoria *commiseratio et lacryma*, alternados com os

elementos eufóricos da categoria *furor et indignatio*. Mas, considerando que o motete, enquanto gênero, é caracterizado pela polifonia ou pela homofonia rítmica, isto é, pela presença da harmonia, o responsável desse discurso foi o uníssono do *exordium*. Foi ele que criou uma marca que indexou toda a unidade musical (SILVA; MACHADO NETO, 2018, p. 179).

Seguindo a trilha dos elementos híbridos indexados no *exordium* que em *Judas mercator pessimus* constituem o argumento musical que corrobora com a idéia de flexibilização à culpa histórica e culturalmente imposta a Judas Iscariotes, seguiremos para o *fugato* (II).

Se na primeira parte o texto apresenta os fatos os quais estabelecem a relação de conflito entre a ação camufladamente agressiva de Judas quem com um beijo entrega o seu Senhor aos soldados, na segunda parte o texto “*Denariorum numero Christum Judaeis tradidit*” aplica o conhecido veredito sobre Judas Iscariotes o qual diz que Judas traiu Cristo por uma quantidade de dinheiro. A escolha da textura contrapontística em fugato embora seja da própria natureza do ambiente eclesiástico – portanto não configura uma tópica – desdobra expressivamente em aspectos que acrescentam dramaticidade ao texto. A mudança da métrica ternária homofônica para um vigoroso binário contrapontístico imprime sobre as palavras o furor que mitiga no âmbito da forma geral a alternância para do afeto de *commiseratio et lacrima* para *furor et indignatio*.

Entre os <compassos 1~43> a harmonia cumpre seu roteiro tradicional nos domínios da prática do gênero criando seções cuja harmonia flui alternando entre a região da tônica, *Mib* maior e da dominante, *Sib* maior através de pequenos divertimentos homofônicos que funcionam como transição entre as duas regiões tonais. No gráfico abaixo (figura 3.61) podemos observar esta dinâmica ao longo do movimento *fugato* no espaço dos respectivos compassos.

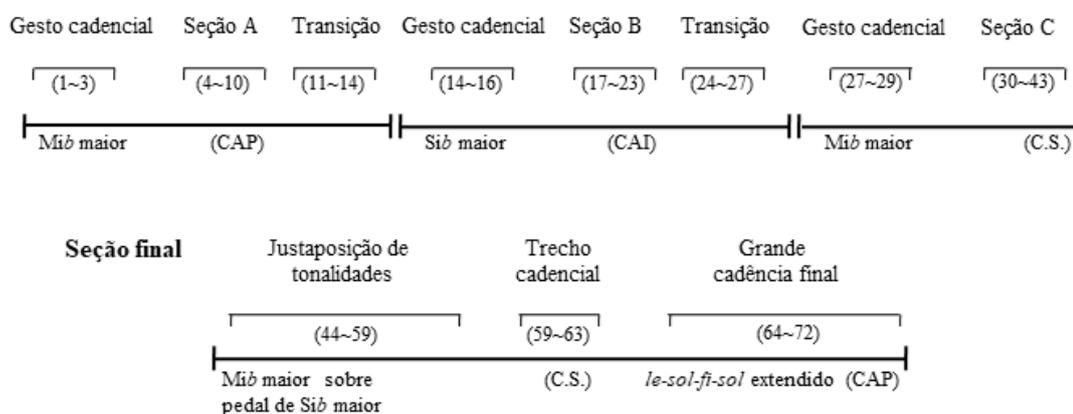


Figura 3.61 – Gráfico formal de *Judas mercator pessimus* – II fugato.

A segunda parte sessa temporariamente com as figuras tropificadas, com os hibridismos da harmonia como uma oposição ao argumento principal apresentado na primeira parte, por isso, compreendemos no âmbito do discurso retórico como uma *confutatio*, pois, no campo ideológico o enfraquecimento de um argumento postulado pela tradição – a culpa de Judas – só pode ser refutado com a reafirmação da própria tradição, daí a evocação do estilo aprendido como sinônimo de tradição e austeridade, conforme vimos no capítulo 2 deste trabalho. No entanto, na seção final desta parte entre os <compassos 44~72> ocorrem intervenções e gestualidades que trazem de volta elementos estruturais e expressivos do estilo galante e constituem o que compreendemos como um *peroratio* e um *conclusio* no âmbito do discurso retórico. É sobre este trecho que se volta nossa atenção, ainda na trilha dos elementos híbridos e contrastantes utilizados por Pe. José Maurício na composição deste motete.

Conforme observamos no gráfico formal da segunda parte (*fugato*) na figura 3.61, os repousos cadenciais tendem a uma diluição nas suas estabilidades a medida em que ocorrem no âmbito das seções, respectivamente configurando sequencialmente CAP, CAI e C.S. Mas, é na seção final do *fugato*, entre os <compassos 44~59> que Pe. José Mauricio retoma o argumento da ambigüidade e dos hibridismos dos elementos musicais ao sobrepor a região de *Mib* maior a um pedal na dominante *Sib* possivelmente evocando à figuração do órgão até o trecho finalmente repousar em *Mib* maior (c. 59). A própria mudança da textura a qual agrupa contralto e soprano II em dueto contra o tenor imediatamente abaixo e soprano respectivamente acima, todos apoiados no pedal de *Sib* no baixo, denota uma mudança na expressão em princípio assertiva do texto, que, aqui parece mais uma vez flexibilizar o veredito lançado a Judas Iscariotes.

O trecho cadencial (59~63) propicia a cadência de maior tensão ao longo da peça: em dinâmica *f*, um acorde de Lá diminuto referente à região da dominante, *Sib* maior seguido de pausa com fermata, um *abruptio* a acrescentar dramaticidade. Este gesto cadencial é característico nas obras dramáticas de Mozart, mas, também na sua produção sacra, sempre remetendo ao trágico. A figura 3.62 logo abaixo ilustra o uso deste mesmo tipo de cadência seguido da figura do *abruptio* no Requiem de Mozart (K626), movimento final, *Agnus dei* em comparação com uso mauriciano no final de *Judas mercator pessimus*.

O que segue nos compassos finais (64~72) os quais finalizam o movimento e também a peça em si é caracterizado pelo uso ostensivo do *schema le-sol-fi-sol* (figura 3.63) – elidido ao acorde diminuto – sobre o texto completo que estrutura a parte II, “*denariorum numero Christum Judaeis tradidit.*” Dado o uso do *le-sol-fi-sol* no conjunto dos motetes, sempre atuando como um ícone associado às palavras do texto a descrever a cena da crucificação e,

sempre marcado pela justaposição com outras tópicas como a pastoral ou o lamento, aqui, parece constituir a apoteose de seu significado simbólico ao remeter à crucificação, contudo, sem o acompanhamento do texto da crucificação. As palavras estão a declarar que Judas por dinheiro entregou Cristo aos judeus, o que foi a causa de sua crucificação e, neste sentido o uso do *schema* ganha em termos de significação musical certa automia atuando como um segundo texto a comentar o primeiro.

60

S 1
tum Ju - dae - is tra - di - dit

S 2
tum Ju - dae - is tra - di - dit

A
tum Ju - dae - is tra - di - dit

T
tum Ju - dae - is tra - di - dit

B
tum Ju - dae - is tra - di - dit

Mió maior: 6 4 4 3 b7 b5

123

S
num, in ae - ter - num,

A
tu - is in ae - ter - num,

T
tu - is in ae - ter - num,

B
is in ae - ter - num,

Vc.
is in ae - ter - num,

Ré menor: 6 7 7 4 - 3 b7 b5

Figura 3.62 – Comparação do trecho cadencial final entre o *Requiem* de Mozart e o motete *Judas mercator pessimus* de Pe. José Maurício.

The image shows a musical score for five voices (S1, S2, A, T, B) in a fugato section. The lyrics are: "De-na-ri-o-rum nu-me-ro Chris-tum Ju-dae-is tra-di-dit." The score includes dynamic markings like *ff* and *Epizeuxis*. It also features annotations such as "Fragmento de militar", "Cadência dupla", "le-sol-fi-sol", "Repetição do schema", and "CAP".

Figura 3.63 – Trecho cadencial (final) do Fugato em *Judas mercator pessimus* (64-72).

Chama-nos atenção o uso fluidamente repetido do *le-sol-fi-sol* neste trecho cadencial final da peça sobretudo porque aqui o esquema não atua como um elemento estrutural levando a tonalidade para a região da dominante, mas, como um elemento expressivo ao final da peça. Uma idéia amplamente difundida na teologia é o conceito de cruz como escárnio¹⁵¹ e contradição, e, neste sentido, Pe. José Maurício parece jogar com este conceito ao tratar o esquema como uma espécie de hipérbole – dada a força que este gesto carrega – configurada pela repetição consecutiva ritmicamente fluída que cessa com uma forte cadência dupla a repousar numa decisiva CAP.

Daí, compreendermos o que o texto musical estaria a comunicar no âmbito de sua relação com as palavras depende da observação de todo o contexto a cerca do que foi antes apresentado como narrativa. No âmbito de uma narrativa tradicional a respeito do problema de Judas, o tom acusatório da peça estaria possivelmente a afirmar que a crucificação foi uma consequência da traição nefasta de Judas. Contudo, no contexto de um discurso em que elementos musicais híbridos reforçam ambigüidades existentes na narrativa acerca do discípulo traidor, o *schema* da crucificação se apresenta como uma resposta de redenção. Neste caso, há

¹⁵¹ Na primeira carta de São Paulo aos Coríntios, o apóstolo diz: “²¹Pois Deus, na sua sabedoria, não deixou que os seres humanos o reconhecessem por meio da sabedoria deles. Pelo contrário, resolveu salvar aqueles que crêm e fez isso por meio da mensagem que anunciamos, a qual é chamada de ‘louca’.” ²²Os judeus pedem milagres como prova, e os não-judeus procuram a sabedoria. ²³Mas nós anunciamos o Cristo crucificado – uma mensagem que para os judeus é *ofensa* e para os não-judeus é *loucura*. ²⁴Mas para aqueles que Deus tem chamado, tanto judeus como não-judeus, Cristo é o poder de Deus e a sabedoria de Deus. ²⁵Pois aquilo que parece ser a loucura de Deus é mais sábio do que a sabedoria humana, e aquilo que parece ser fraqueza de Deus é mais forte do que a força humana (BIBLIA, Paulo, 1, 21 - 25). Grifo nosso.

uma inversão de valores na qual o papel cumprido por Judas Iscariotes torna-se secundário, pois seria ele apenas o estopim para um plano maior, que é a redenção dos pecados da humanidade através do sangue derramado do Cordeiro inocente.

Assim como o *exordium* introduz elementos expressivos e estruturais que no decorrer da peça desenvolveram argumentos musicais a enfatizar hibridismos musicais, seja na definição do modo, do centro tonal ou do campo expressivo nas modulações das categorias de afeto *commiseratio et lacrima* e *furor et indignatio*, também o último evento musical da peça parece compilar um conjunto de significantes musicais. Após o evento cadencial de maior tensão ao longo da peça (c. 63) o trecho cadencial final (64~72) configura uma textura homorrítmica característica de momentos cadenciais, mas, principalmente expressão do *stile pieno*. A palavra “*denariorum*” traz na métrica os pés métricos dátilo que caracterizam a marcha fúnebre; e sobre a palavra “*numero*” incide o ritmo pontuado fragmento de tópica militar. Vemos no encerramento da peça, portanto, fragmentos de *ombra*, de militar e do eclesiástico pavimentados sobre o *schema le-sol-fi-sol*, símbolo da crucificação, alicerce não apenas musical, mas, teológico da construção discursiva que encerra o *fugato* e também a peça como um todo.

3.2.7.5 O elemento de redenção

O uso do *le-sol-fi-sol* como um elemento discursivo autônomo, associado às palavras do texto, mas, não no sentido de reforçá-las, e sim, a acrescentar uma informação que contribui para a interpretação no contexto geral da mensagem a ser transmitida é algo digno de nota. Até então, o *le-sol-fi-sol* tem sido associada à crucificação no conjunto dos motetes analisados em aparições cujo texto descreve objetivamente seu significado, embora, seja o esquema parte de um capital simbólico que tem seu significado – a crucificação – legitimado na tradição de uso pelos compositores de música eclesiástica do período galante.

Entretanto, durante o processo de análise dos motetes buscamos localizar gestualidades galantes que de modo contrastante incidem sobre a aparente textura em *stile pieno*, referência ao estilo antigo como expressão solidificada na tradição da música eclesiástica, principalmente na ocasião da Semana Santa. Assim, passamos a identificar essa música como música semântica por conter elementos semânticos visto que dialoga com a música dramática de seu tempo. Neste processo, identificamos certa recorrência de gestualidade musical em relação ao texto da Paixão em trechos pontuais que relatam ou fazem alusão ao ápice do sofrimento de Cristo, o sacrifício da crucificação. Essas gestualidades, como temos demonstrado, tendem a expressar idéias

musicais de movimentos ascendentes ou expansivos combinados por justaposição ou paralelismos com a figura do lamento. No caso dos motetes *Crux fidelis*, *Felle potus* e *Popule Meus* o *schema le-sol-fi-sol* está no centro destes eventos que temos nomeado hipoteticamente por “elemento de redenção.”

No presente caso, em *Judas mercator pessimus* temos acreditado que, assim como a elaboração discursiva, o uso de elementos expressivos como esquemas, tópicos e figuras retóricas se encontram mais articulados e integrados ao discurso, também, o elemento de redenção se encontraria mais pulverizado na idéia discursiva de reforço das ambigüidades do texto expressas nos hibridismos dos elementos musicais. Estes hibridismos corroborariam musicalmente para uma interpretação ambígua por parte do ouvinte culto em relação à culpa de Judas Iscariotes no episódio da traição de Jesus, flexibilizando o veredito tradicionalmente imposto sobre a personagem. Esta flexibilização se ligaria a um preceito da fé mariana de que por intermédio da Virgem Maria, através de Cristo, todo pecador, até mesmo o pior deles, o traidor do Cordeiro inocente, seria perdoado.

A discussão que encerra nossa análise sobre este motete – que constitui um manancial de significantes sonoros no conjunto de peças analisadas no corpo deste trabalho – se dá em torno de qual seria o elemento de redenção. É certo que, seguindo a trilha daquilo que vem sendo demonstrado em relação a este elemento nos outros motetes, tratar-se-ia de uma figuração ou gestualidade contrastante na relação música e texto: gesto ascendente ou expansivo da música *vs.* palavras de sacrifício, sofrimento e dor, a crucificação. Neste caso, o *le-sol-fi-sol* no final do *fugato* estaria como um elemento narrativo, um colaborador na compreensão do sentido do ato traidor de Judas, mas, não chega a configurar um elemento de redenção.

Assim como *Judas mercator pessimus* no âmbito da forma e da expressão, do discurso e da significação tem seus parâmetros expandidos em relação aos motetes anteriormente escritos, também o elemento de redenção, ao nosso ver ganha maior espaço e densidade. O ápice da contradição entre música e texto, não apenas neste motete, mas, no conjunto dos motetes analisados se dá no movimento (III) *Verso a 4 Larghetto* (figura 3.64) em que o texto expressa mais rigorosamente o repúdio pela personagem de Judas Iscariotes ao afirmar “*melius illi erat, si natus non fuisset.*” Curiosamente toda esta seção é tratada musicalmente totalmente em estilo antigo, um simulacro do que seria o contraponto palestriniano. Não trataremos neste trabalho a cerca do processo contrapontístico empregado por Pe. José Maurício, mas, do significado semântico associado ao emprego deste tipo de textura no contexto dramático da peça. A escrita contrapontística no período galante, como já vimos em Chapin (2014) na parte 2 deste trabalho, é associada ao caráter sério e austero em oposição ao sentimentalismo do estilo

galante mais do que uma reprodução minuciosa de suas regras mecânicas, que, fluem para um estilo reformulado a partir das normas estilísticas do século XVIII.

Verso a 4 Larghetto

Soprano 1
Me - li - us il - li e - rat, Si na - tus non fu - is - set si na - tus non fu - is - set

Soprano 2
Me - li - us il - li e - rat, Si na - tus non fu - is - set si na - tus non fu - is - set

Alto
Me - li - us il - li e - rat Si na - tus non fu - is - set si na - tus non fu - is - set

Tenor
Me - li - us il - li e - rat Si na - tus non fu - is - set si na - tus non fu - is - set

S 1
si na - tus si na - tus non fu - is - set non fu - is - set.

S 2
si na - tus si na - tus non fu - is - set non fu - is - set.

A
si - na - tus si na - tus non fu - is - set non fu - is - set.

T
— si na - tus si na - tus non fu - is - set non fu - is - set.

Figura 3.64 – *Judas mercator pessimus*, Verso a 4 Larghetto.

No contexto da seção do *verso a 4* há uma redução textural – a linha do baixo é suprimida – e a escolha da textura contrapontística, principalmente na produção mauriciana *a cappella* cuja textura é predominantemente homofônica, conota o estilo de maior acepção no âmbito da escrita eclesiástica utilizada no sentido de elevação, sofisticação e tradição. No entanto, o texto de repúdio cria um movimento contrário extremo à música que se torna a apoteose do que entendemos como um elemento de redenção. Aqui não seria o sofrimento de Cristo na cruz o texto central, mas, as palavras de repúdio à personagem de Judas Iscariotes, o afeto de *furor et indignatio* justaposto à música contrapontística, símbolo eclesiástico aqui portador do afeto *commiseratio et lacrima*. Se de fato há uma mensagem embuída de ideologia mariana no conjunto desses motetes de resignificação da dor, sofrimento e sacrifício de Cristo

no sentido da alta dignidade de seu gesto antagônico de escárnio e humilhação em prol da redenção da humanidade, o elemento de redenção aqui configurado tem no centro de seu significado a própria misericórdia enquanto conceito cristão. Se ao longo do motete *Judas mercator pessimus* os elementos musicais estruturais e expressivos utilizaram de hibridismos e modulações afetivas a fim de pontuar musicalmente a ambigüidade na narrativa a cerca de Judas Iscariotes, o movimento (III) *Verso a 4 Larghetto* configura a materialização deste ideal enquanto elemento redentor.

Do ponto de vista dos estudos semióticos superficialmente abordado neste trabalho certamente há muito que se discutir a respeito deste terceiro movimento, por exemplo, nas relações entre ícone e índice. Por ora, no âmbito da identificação de elementos semânticos nos motetes *a cappella* para a Semana Santa de Pe. José Maurício, nos esforçamos de maneira ainda incipiente em demonstrar que este possível elemento de redenção presente também nos motetes anteriormente analisados se caracteriza justamente pela “contradição”, como o apóstolo Paulo (1, 21) fala a respeito da cruz de Cristo e antes, como narra Lucas (2, 34) na ocasião em que o anúncio do templo profetiza aos pais de Jesus dizendo: “Este menino será causa de queda e reerguimento para muitos em Israel. Ele será um sinal de contradição.”

No conjunto dos motetes analisados e principalmente em *Judas mercator pessimus* podemos falar do elemento de redenção como um evento marcado pela contradição. Neste sentido, marcação pode ser entendida dentro do conceito de Robert Hatten (1994; 2004), no entanto, esta marcação ocorreria na relação entre música e palavra, no caso, a música estaria a marcar a palavra... uma discussão para trabalhos futuros.

3.2.7.6 Síntese da análise

- Texto cantado como 5º responsório do 2º *nocturno* da Quinta Feira *Coena Domini* e relata o momento mais emblemático da relação entre Jesus e Judas Iscariotes.
- Um dos únicos manuscritos que consigna data, no caso, 1809
- Estrutura formal expandida em relação aos motetes escritos no final do século XVIII, dividida em três partes, mas, retoricamente correspondente às seis partes da *dispositio* de Mattheson.
- Elementos estruturais e expressivos utilizados com hibridismos: métrica binária/ternária; modo maior/menor; centro tonal dominante/tônica; campo expressivo siciliano/*ombra*/militar.

- Modulação das categorias de afeto: *commiseratio et lacrima vs. furor et indignatio*.
- Uso das texturas como contraste estilístico e dramático.
- Uso do *schema le-sol-fi-sol* associada ao texto, mas, como significado autônomo de crucificação
- Elemento de redenção dedicado a toda uma seção, o (III) *verso a 4 Larghetto*, marcado pela extrema oposição entre o texto de expurgo e a música de alta dignidade.

3.2.8 Motete *Sepulto Domino*

Latim	Português
<i>Sepulto Domino</i>	O Senhor está morto
<i>Signatus est monumentum</i>	Selaram o sepulcro
<i>Volventes lapidem</i>	Rolaram uma grande pedra
<i>Ad ostium monumenti</i>	Para a entrada do sepulcro
<i>Ponentes milites</i>	Colocaram sentinelas (guardas)
<i>Qui custodirent illum</i>	Para guardarem o Senhor

Tabela 3.12 – Textos do motete *Sepulto Domino*. Tradução nossa.

No motete *Sepulto Domino* curiosamente não encontramos a recorrência do elemento de redenção, todavia, sua ausência soa para nós mais como uma confirmação do que uma quebra de padrão. Apenas neste motete e em *Gradual para Domingo de Ramos* não localizamos o elemento de redenção. Como veremos adiante, o primeiro refere-se ao momento em que os discípulos constatarem que o Senhor está morto ao passo que o segundo, utilizado no rito que dá início à Semana Santa, o Domingo de Ramos, faz referência a um texto do A.T. e não abrange diretamente o tema da Paixão, ainda sim, faz conexão com a crucificação, como veremos no seguinte e derradeiro ítem de análise. Ambos os textos não tratam pontualmente dos aspectos de sofrimento e dor de Cristo, mas, o Domingo de Ramos se apresenta como um prenúncio ao passo que *Sepulto Domino* se põe como o fechamento de um ciclo que encerra toda a trajetória de sofrimento e dor não apenas de Seu Senhor, mas, de toda a humanidade.

Tomemos agora o motete *Sepulto Domino*. Segundo Mattos (1976), este é datado provavelmente de 1789, ano em que se aproxima do início da vida sacerdotal de Pe. José Maurício, portanto, compreendida como uma de suas primeiras colaborações mais maduras como compositor da Sé do Rio de Janeiro – considerando que já o fazia desde 1783. Trata-se de um motete com estrutura menos robusta quando comparados a outros motetes analisados ao

longo deste trabalho. Contudo, sua análise nos trás a compreensão de que a estrutura compositiva de Pe. José Maurício já estava formulada desde suas composições mais incipientes de modo que, podemos considerar este como uma espécie de protótipo, de modelo reduzido cuja disposição e elocução já se encontram de maneira íntegra e consistente em seu projeto sociocomunicativo.

O texto corresponde ao Evangelho de Mateus (27, 66–60) lido como 9º Responsório, após a 9ª Lição das vésperas¹⁵² de Sábado Santo que precede a leitura de uma antiga homilia datada do século IV cujo título é “A descida do Senhor ao reino dos mortos”. No contexto da narração do evangelista, este episódio marca o desfecho de uma série de acontecimentos que constituem a Paixão de Cristo. É o último relato, ou seja, um ponto final a respeito do Senhor que sofreu, foi crucificado, morto e sepultado. Daqui em diante o que será narrado pelo evangelista diz respeito à Páscoa, à ressurreição de Jesus, fato que vem a inaugurar uma nova era na história do ocidente e, conseqüentemente uma nova narrativa, então, aqui, se marca também o fim de uma determinada narrativa.

The image shows a musical score for the piece 'Sepulto Domino' by Tomás Luis de Victoria. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics for all parts are 'Se- pul - to Do- mi - no,'. The music is written in a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The Soprano part starts with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a quarter note G4. The Alto part starts with a whole note F4, followed by a half note G4, and then a quarter note F4. The Tenor part starts with a whole note E4, followed by a half note F4, and then a quarter note E4. The Bass part starts with a whole note D3, followed by a half note E3, and then a quarter note D3. The lyrics are placed below the notes, with hyphens indicating syllables that span across multiple notes.

Figura 3.65 – *Sepulto Domino* de Tomás Luis de Victoria (1~4).

A música de Pe. José Maurício, como a temos compreendido no processo analítico, utiliza determinados hibridismos, justaposições de elementos ou campos expressivos no sentido de expressar uma maior profundidade no mistério que rege a doutrina cristã escondida nas ambigüidades e contradições de algumas situações, por exemplo, sacrifício e redenção, morte e ressurreição, lamento (pelo sofrimento) e exultação (pela remissão dos pecados), etc. A partir da *inventio* já podemos detectar sutis características híbridas, por exemplo, a escolha da tonalidade efusiva de Fá maior para uma narrativa marcada pela consternação da perda de um

¹⁵² Atualmente denominada Liturgia das Horas.

mestre e amigo¹⁵³. Na tradição europeia ibérica, por exemplo, Tomas Luis de Vitoria (1548-1611) musicou o mesmo texto em Sol menor (figura 3.65), certamente uma tonalidade mais escura e pungente. No entanto é no tratamento do ritmo no interior da métrica binária que o aspecto afetivo pode de algum modo dar sinais de representação – possibilidade já afirmada por Mattheson em *Der vollkommene Capelmeister*.

3.2.8.1 Estrutura formal

Conforme tratamos no início da terceira parte deste trabalho dedicada à análise, *Sepulto Domino* faz parte de um conjunto de motetes dispostos sobre uma mesma estrutura convencional reconhecível a qual conseguimos visualizar na figura 3.66. Esta consiste em um gesto cadencial inaugural seguido de pequenas seções normalmente mediadas por uma ou mais transições, cujas mudanças estão vinculadas às mudanças das frases dos textos. A partir deste modelo formal convencional, as escolhas dos campos expressivos tanto quanto dos outros parâmetros da *inventio* como tonalidade e métrica determinam o caráter e o afeto da peça. O modo de emprego desses parâmetros dentro do modelo formal convencional, os contrastes texturais, as dinâmicas, a condução harmônica e a força das cadências nos parecem ser primordialmente determinados pelos conteúdos e desdobramentos do texto, como veremos no próximo subcapítulo.

A melodia, elemento central na concepção do compositor setecentista, embora pouco proeminente e mais integrada ao complexo harmônico na escrita coral em *stile pieno*, também obedece a um determinado padrão convencional que tende a realizar um movimento melódico descendente na direção da nota de repouso, normalmente a fundamental ou a 3ª do acorde de tônica.

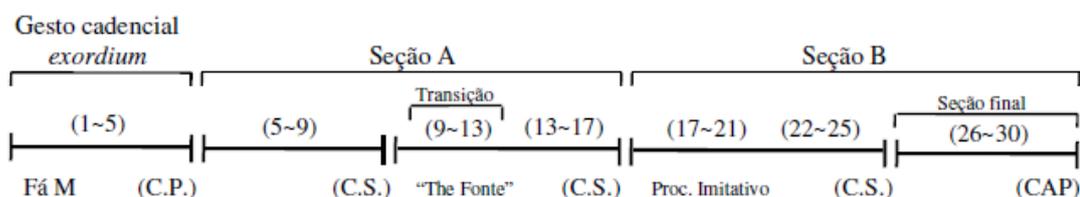


Figura 3.66 – Estrutura formal em *Sepulto Domino*.

¹⁵³ Segundo João (15, 15), o próprio Jesus disse “Eu não chamo mais vocês de servos, pois o servo não sabe o que o seu patrão faz; mas chamo vocês de amigos, pois tenho dito a vocês tudo o que ouvi de meu Pai.”

Em *Sepulto Domino* a melodia apresenta uma idéia básica de expansão: parte de uma 3ªM descendente no *exordium* (Lá–Fá) que, no período seguinte (5~9), já na <seção A> expande seu âmbito melódico para o trítone (Sib–Mi) e, por fim, os <compassos 9~17> alcançam a extensão de uma 6ªm descendente (Do₄–Mi₃). Ao longo desta <seção A> é definido, então, o *ambitus* da melodia dentro de um simples processo de expansão dos intervalos melódicos no interior desta melodia. A <nota Do> enquanto dominante caminha descendentemente para alcançar <Fá> como fundamental do acorde de tônica. Neste sentido, os repousos cadenciais na sensível Mi (c. 9; c. 17; c.25) denotam tensões criadas a partir das C.S. adiando o repouso derradeiro na <nota Fá> estimulando, assim, a expectativa do ouvinte na continuação do discurso. Temos constatado a presença deste mesmo tipo de estratégia na construção das melodias também nos motetes anteriormente analisados.

Compreendemos a organização da melodia a partir da idéia de expansão intervalar de uma 3ªM para uma 6ªm no sentido de encontra repouso na nota fundamental <Fá> como uma retórica própria da linguagem musical. No entanto, é no conjunto dos eventos nos quais a melodia se encontra inserida que percebemos as gestualidades expressivas que podem vir a dialogar em termos de significação musical com os aspectos teológicos e ideológicos do texto.

3.2.8.2 Gestualidades expressivas

O gesto musical mais elaborado neste motete é sem dúvidas o período exordial que carrega o título do motete *Sepulto Domino* sob uma elaborada cadência plagal nos iniciais <compassos 1~5> como se pode verificar na figura 3.67. As vozes externas soprano e baixo compartilham o mesmo ritmo enquanto as vozes internas, contralto e tenor realizam figuração mais movida e enriquecida por suspensões cadenciais características do estilo eclesiástico renascentista consolidadas no estilo de William Byrd (1543-1643), mas, que provavelmente habitara o imaginário dos compositores do século XVIII como uma sonoridade que remeteria à tradição. Tal tratamento musical nos soa como uma genuflexão diante da notícia, do fato de o Senhor estar morto, uma demarcação de espaço do sagrado.

Um dos aspectos musicais característicos do estilo galante é a criação de contrastes a partir dos elementos supracitados. No caso da música dramática, teatral (*da opera*) ou da música instrumental (*da camara*), tais contrastes se mostram mais explícitos. Na música sacra estes elementos se encontram mais ocultos no plano simbólico, certamente mais sutis, talvez uma herança vinculada à tradição do próprio gênero motetístico, ou seja, onde o jogo expressivo se dá mais no trabalho de figurações do que nos contrastes de campos expressivos, como na ópera.

sobre as palavras “*signatus est monumentum*” a harmonia se caracteriza pela relação tônica–dominante – inclusive a pontuar a frase com um C.S. – em textura homofônica típica do estilo piedoso (*pieno*) cujo o ritmo, por sua vez, se encontra deslocado na métrica binária, a considerar o acento natural das palavras, descompondo assim, a regularidade rítmica esperada a partir da escuta dos primeiros cinco compassos.

Este primeiro par de acontecimentos musicais que abre a peça, em primeira instância demonstram o uso de campos expressivos e elementos estruturais como harmonia e métrica a criar contrastes em relação aos tópicos do gênero motetístico pôsto como plataforma da composição. Os contrastes denotam a inserção deste jogo retórico no processo sociocomunicativo no qual se Pe. José Maurício está inserido, a lembrar, o ambiente eclesiástico no círculo culto do Rio de Janeiro no final do século XVIII. Logo nos primeiros compassos, mesmo na estrutura de um breve motete, o compositor delimita os campos que serão postos em jogo. Trata-se do espaço do sagrado marcado pela morte do Senhor associado à sonoridade eclesiástica vs. a imitação do afeto comumente situado na categoria de *commiseratio et lacrima*. Este último é representado nas gestualidades contrastantes à expressão do eclesiástico, por exemplo, nos deslocamentos rítmicos nos <compassos 5~7> quando o texto revela que a sepultura do Senhor foi selada, isto é, a imitação de um efeito emocional oriundo do luto do sepultamento.

Compreendemos este contraste inicial como uma gestualidade que pode conotar um sentimento mais geral sobre o assunto abordado no motete. A morte do Senhor é motivo de contradição, pois, traz a esperança pela possibilidade da redenção dos pecados da humanidade, e, simultaneamente a tristeza vivenciada pelos discípulos e amigos quem perderam o seu Senhor, o que justifica a ambiguidade com o *ombra*. O contraste entre essas duas energias opostas parece ser o motor que move e conduz a expressão do padre mestre na elaboração desses motetes: os contrastes entre o *stile antico* e o estilo galante, gênero sacro e elementos do gênero dramático, tradição eclesiástica e secularismo.

O que segue no corpo desta breve composição são figurações que parecem atuar como um tipo de *wordpainting*, isto é, gestualidades musicais que de algum modo descrevem imagens e ações sugeridas pelo texto. Os <compassos 10~17>, conforme mostra a figura 3.68 constituem o período de transição para a próxima seção, ou período de desenvolvimento ou digressão, como ocorre em praticamente todos os motetes de Semana Santa que até aqui analisamos – provavelmente compostos posteriormente a este. Aqui, sobre o texto “*volventes lapidem*” a harmonia traz a idéia circular de quintas descendentes no âmbito da tonalidade de Fá maior, característico de períodos de desenvolvimento e transição entre seções, mas, que de algum

modo estabelece relação com as palavras do texto. Os <compassos 10~13>, em termos de progressão traz características de um *schema* The Fonte, salvo que as notas do baixo estão em posição fundamental, neste caso, a estrutura arquetípica do *schema* estaria entre as linhas de soprano e contralto.

Schema The Fonte:

(Sol Menor) [Um tom abaixo] → (Fã Maior)

Figura 3.68 – Seção de transição em *Sepulto Domino*, <compassos 9~13>.

Na <seção B> a disposição textural faz um pequeno, mas, significativo jogo imitativo¹⁵⁴ sobre as palavras “*ponentes milites*” (figura 3.69) nos <compassos 17~21>. O jogo textural novamente cria contraste com a textura predominantemente homofônica, gesto que interpretamos como um reforço das palavras no sentido de enfatizar a presença numerosa de soldados a vigiar a sepultura do Senhor morto. Outro fator que contribui para esta ênfase é a repetição do texto na linha do tenor, quem dá início ao breve processo imitativo; da palavra “*milites*” na linha do contralto e; da palavra “*ponentes*” na linha do soprano.

Na seção final, como não ocorre em nenhum dos outros motetes analisados, aqui temos uma cadência autêntica perfeita clara e resolvida¹⁵⁵, conforme demonstrado na figura 3.70. Neste sentido, cremos que esta CAP configure não apenas a pontuação final de *Sepulto Domino* em

¹⁵⁴ A composição de Tomas Luis de Victoria sobre este mesmo texto também cria uma seção na qual o desenvolvimento contrapontístico, que já é predominante no estilo de sua escrita, se faz mais acentuado sobre as palavras “*ponentes milites*”; já Palestrina cria contraste neste trecho alternando para a textura homorrítmica; ao passo que um compositor mais próximo do contexto colonial, Manuel Dias de Oliveira (1735-1813) não cria acento textural neste trecho.

¹⁵⁵ Em *Domine, Tu mihi lava pedes* o último acorde chega a repousar com a melodia em posição fundamental, contudo, é antes precedido por um trecho cujo baixo configura um pedal; também em *Popule meus*, após a apresentação da CAP, esta é interrompida por uma pausa e uma espécie de apêndice é feito na respectiva tonalidade também sobre um baixo pedal.

específico, mas, de toda uma narrativa na qual o conteúdo é baseado na apresentação do sacrifício de Cristo como símbolo de redenção da humanidade pecadora.

17 *cresc.*

S ti po - nen - tes, po - nen - tes mi - li - tes

A ti po - nen - tes mi - li - tes mi - li - tes

T ti po - nen - tes mi - li - tes po - nen - tes mi - li - tes

B ti po - nen - tes mi - li - tes

Figura 3.69 – Processo imitativo em *Sepulto Domino* <compassos 17~21>.

Como vimos no início desta análise, o texto de Mateus (Mt 27,60) é a última narrativa que encontramos sobre os acontecimentos da Paixão. Daqui em diante a narrativa diz respeito à Ressurreição e, talvez por isso haja a necessidade de uma pontuação mais clara e incisiva por parte da música. Acreditamos, assim, que Pe. José Maurícia fazia uso gramatical da harmonia associada à expressão, especificamente das cadências em coerência com as demandas do texto não apenas no âmbito das peças individuais, mas, no contexto da narrativa de todo o evento da Paixão.

26

S qui cus - to - di - rent il - lum.

A qui cus - to - di - rent il - lum.

T qui cus - to - di - rent il - lum.

B qui cus - to - di - rent il - lum.

Figura 3.70 – Seção final, cadência autêntica perfeita (CAP) em *Sepulto Domino* <compassos 26~30>.

3.2.8.3 Síntese da análise

- Texto extraído do Evangelho de Mateus (27, 66–60) lido como responsório das vésperas de Sábado; marca o desfecho de uma série de acontecimentos que constituem a Paixão de Cristo.
- Motete pertencente à coleção *Bradados de 6ª feira maior* com data atribuída ao ano de 1789, ano em que iniciam as contribuições de Pe. José Maurício para a Sé do Rio de Janeiro.
- Estrutura formal convencional conforme encontrado na maior parte dos motetes de Semana Santa.
- Uso de elementos estruturais e expressivos contrastantes que, na narrativa da Paixão são análogos às “contradições” no campo teológico: vida e morte, bem como os afetos que o contexto do Senhor morto suscita: dor (pela perda) e esperança (na redenção).
- Elevação do símbolo eclesiástico (plagal) *vs.* prevalecimento do afeto *commiseratio et lacrima*.
- Ausência de um claro elemento de redenção, o que vem a colaborar para a hipótese da existência deste elemento nos motetes anteriormente analisados. No presente motete, texto e música discursam a respeito da morte do Senhor e seu sepultamento, fato que marca o fim da narrativa da Paixão e precede a narrativa da Ressureição.

3.2.9 Motete Gradual para Domingo de Ramos

Latim	Português
<p><i>Tenuisti manum dexteram meam et in voluntate tuo deduxisti me et cum gloria assumpsisti me. Quam bonus Israel Deus rectis corde!</i></p>	<p>Seguraste a minha mão direita E, na tua vontade, me conduziste E, com glória, me acolheste. Como é bom o Deus de Israel para os puros de coração!</p>
<p><i>Mei autem paene moti sunt pedes Pene effusi sunt gressus mei: Quia zelavi in peccatoribus, pacem peccatorum videns.</i></p>	<p>Mas quase meus pés tropeçaram, Meus passos quase se desviaram, Porque dos pecadores tive inveja, Ao ver dos pecadores a paz.</p>

<i>Deus meus respice in me</i> <i>Quare me dereliquisti?</i> <i>Longe a salute mea verba delictorum meorum.</i>	Deus, repara em mim, Por que me abandonaste? Permaneces longe de minhas súplicas e gemidos.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------

Tabela 3.13 – Textos do motete *Gradual para Domingo de Ramos*. Tradução nossa.

O gradual é parte integral da liturgia da missa tridentina, mas, continua a existir na missa nova redefinida após o Concílio Vaticano II (1962–65). Nesta, o salmo responsorial, que não existia na missa tridentina passa a intermediar as leituras (que passam a ser duas ao invés de uma, como no rito antigo) e o evangelho como leitura principal. Esta função de intermediar a leitura da epístola e o evangelho era anteriormente destinada ao gradual, entretanto, não adentraremos aqui nas minúcias das diferenças entre o salmo responsorial moderno e o gradual tridentino. Por ora nos importa atentar ao fato de que o referido Gradual para Domingo de Ramos se refere ao Salmo 73(72), versículos 23, 24 e 1 a 3.

Este salmo, no contexto da celebração do Domingo de Ramos faz uma ponte entre o A.T. marcado pelo Deus de Israel que recompensa os puros de coração e castiga os pecadores, e o N.T. que traz Cristo como redentor cujo sacrifício e morte na cruz veio a salvar a humanidade de todos os seus pecados. O salmo 73(72) expressa o desconforto do fiel ao perceber que os pecadores não sofrem diante de uma vida repleta de erros e injustiças ao passo que ele, o crente fiel se sente abandonado por seu Deus ao ver o ímpio prosperar enquanto ele, o justo, é consumido pela inveja, o que o causa grande sofrimento. Esta passagem das escrituras que no A.T. revela uma temporária fraqueza do fiel sofredor expressa nas palavras “*Deus meus respice in me, quare me dereliquisti?*” é associada na liturgia do domingo de ramos às últimas palavras de Cristo na cruz momentos antes de morrer, “*Eli, Eli, lemá sabactani*” que no relato de Mateus, em aramaico quer dizer “meu Deus, meu Deus, porque me abandonaste?” (BIBLIA, Mt, 27, 46). Na atual liturgia da missa o texto do Gradual (Salmo 73) é substituído pelo Salmo 22(21) cujo primeiro verso é justamente as palavras profidas por Cristo na cruz.

A eminente intensão no cruzamento de textos tão cronologicamente distantes – o A.T. e o N.T. – é proporcionar uma aproximação teológica que fundamenta o cristianismo como uma continuação da tradição da fé judaica. Neste sentido o próprio nascimento de Cristo profetizado nos livros de Isaías, Miquéias e Malaquias seriam a origem desta conexão que tem seu ápice nas últimas palavras de Cristo a estabelecer decisivamente o vínculo entre a antiga e a nova fé, o A.T e o N.T. Esta dinâmica colaborou para o fortalecimento das raízes do cristianismo no ocidente e no oriente. Nesta direção, queremos identificar na música de Pe. José Maurício elementos de significação que demonstrariam essencialmente esta relação entre o antigo e o novo. Mais pontualmente procuramos no interior desta composição aspectos musicais que

enfatizariam a relação entre o fiel sofredor do A.T. e a fala de Cristo na cruz narrada por Mateus no N.T.

O roteiro que escolhemos para a análise dos motetes não levou em consideração aspectos cronológicos – até mesmo porque estes seriam frágeis quanto à sua determinação documental – e tão pouco a estrutura funcional do ritual litúrgico. Consideramos o modo como os elementos significativos da música se apresentaram à nossa percepção e, neste sentido, encerramos o processo analítico pela peça que no conjunto das obras analisadas marca o início das festividades de Semana Santa na estrutura do rito litúrgico. Mais do que gestos musicais que conotam significados específicos em relação ao texto, no *Gradual para Domingo de Ramos* encontramos aspectos da relação música e texto que colaboram em termos mais gerais para idéia de contraste e fusão entre o antigo e o novo.

Respectivamente, as categorias musicais análogas às dimensões teológicas seriam justamente o *stile antico* e o *stilo moderno* ou estilo galante. Assim, no âmbito de nosso trabalho analítico, o gradual soaria como uma espécie de *exordium* na dimensão expressiva dos motetes. Evidentemente não nos referimos aqui ao *exordium* como parte estrutural de um discurso retórico que envolveria cada uma das peças como um componente discursivo ou narrativo. Nele enxergamos em modos mais gerais esta relação de contraste entre o estilo antigo predominante na textura (*stile pieno*), na disposição formal e, por outro lado, o estilo galante nos campos expressivos (tópicas) e elementos estruturais (esquemas). cremos que a evidente oposição de estilos em termos simbólicos faça vínculos com a dimensão teológica que nesta liturgia celebra justamente a chegada de Jesus Cristo à Jerusalém. A partir deste acontecimento, de Sua trajetória que o trás reconhecimento como “o messias”, Jesus passa a configurar a intersecção entre o antigo e o novo.

As reflexões sucitadas pelo texto do Salmo 73(72) não remetem ainda a detalhes a cerca do sofrimento, sacrifício e crucificação de Cristo, como vemos ocorrer nos motetes executado ao longo da Semana Santa, mas, demonstram caráter de agonia e resiliência humanos renunciando o futuro sofrimento de Cristo. O fato de não localizarmos no *Gradual para Domingo de Ramos* o elemento de redenção, assim como também ocorre em *Sepulto Domino*, corrobora para nossa hipótese da existência desta gestualidade recorrente nos motetes. Como temos sublinhado, este gesto musical busca conotar nos textos um sentido de que o sofrimento, sacrifício e crucificação de Cristo se apresenta como sinal de redenção dos pecados da humanidade – premissa redentora reforçada pelo preceito do marianismo no qual todo pecador, por intermédio da Virgem Maria, pode alcançar a salvação em Cristo.

As convenções que estamos a considerar como elementos de redenção, além da idéia de contraste entre música e texto – melodia ascendente e/ou estrutura musical expansiva para os textos disfóricos e lúgubres da Paixão – também trazem simultaneamente no seu complexo, por meio de justaposições a figura da *catabasis* ou propriamente o lamento. Trata-se de cromatismos normalmente descendentes na melodia principal ou no baixo. Aliás, a *catabasis* ou lamento é praticamente unanimidade nos motetes de Semana Santa, visto que aparece em todos eles exeto em *Sepulto Domino* e, no caso de *Judas mercator pessimus* acontece nas vozes intermediárias. No entanto, em Gradual para o Domingo de Ramos não percebemos a elaboração do elemento de redenção, mas, vemos nítidos contrastes entre o estilo moderno ou galante e o estilo antigo ou *pieno*. Como mencionamos a pouco, uma vez que tal contraste de algum modo se faça análogo ao A.T. e o N.T., é de se prever que Pe. José Maurício tenha utilizado aqui, não um elemento de redenção, mas, um elemento de intersecção. Trataria-se de um elemento musical do estilo galante que categoricamente estaria inserido no ambiente do estilo antigo. Este elemento garantiria a unidade formal e estrutural da peça, mas, também, no campo expressivo exerceria significado musical sobre as palavras endossando a relação de sentido análogo entre o sofrimento do fiel do A.T. e o sofrimento de Cristo no alto de sua Paixão no N.T.

A fim de explicitarmos o contraste estilístico no motete utilizado como gradual demonstraremos a presença de esquemas galantes (*schemata*) e pés métricos característico de danças rústicas em oposição ao *stile pieno* e gestualidades do estilo aprendido. Por fim, mostraremos como o *schema le-sol-fi-sol* no contexto do estilo antigo, em relação com o texto configura uma intersecção entre o antigo e o novo nas dimensões simbólicas em que almejam alcançar.

3.2.9.1 Estrutura formal e elementos expressivos

Apenas para ambientarmos em relação à estrutura formal, o *Gradual para Domingo de Ramos* está na tonalidade de Do maior em métrica ternária. Novamente tonalidade e métrica¹⁵⁶ apresentam certa surpresa em relação à expectativa da tradição uma vez que o texto disfórico alterna, assim como em *Judas mercator pessimus*, entre os afetos de *furor et indignatio* e

¹⁵⁶ Na tradição de Pitoni, por exemplo, este texto é musicado em métrica binária, no entanto, Pe. José Maria Xavier compôs sobre este texto música em métrica ternária. O mesmo não encontramos, por exemplo, em Emerico Lobo de Mesquita quem segue a tradição de compor para este texto sob métrica binária.

commiseratio et lacrima. A configuração interna da métrica sugere gestualidades de dança a criar contrastes com o estilo piedoso tipicamente motetístico, conforme veremos adiante.

Apesar da escrita do gradual corresponder ao modelo formal convencional utilizado pelo padre mestre, diferentemente dos motetes até aqui analisados, com excessão de *Judas mercator pessimus*, o gradual apresenta seções maiores a considerar a estabilidade das cadências como parâmetro para a demarcação das respectivas seções. Também a diferir da maior parte dos motetes anteriores, o gradual não inicia com um gesto cadencial como *exordium* ou vocativo. Aqui parece iniciar no fluir de uma *narratio* na qual o único gesto retórico notável é a repetição da palavra “*tenuiste*” que designa a palavra “seguraste.” A estrutura formal do gradual pode ser verificada no gráfico abaixo (figura 3.71).

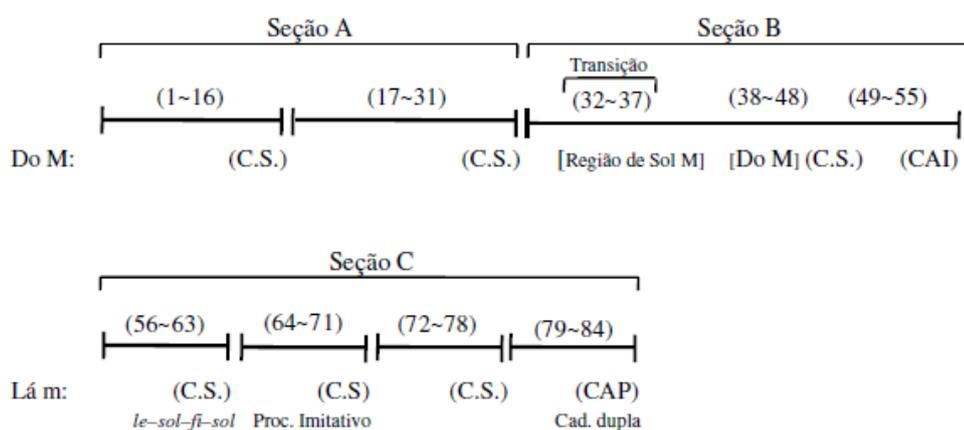


Figura 3.71 – Gráfico formal de *Gradual pra Domingo de Ramos*.

Nas seções A e B predominam as gestualidades galantes abundantes nas *schemata* reconhecíveis e no jogo rítmico cujos pés métricos troqueu vincula nossa percepção à ritmos de danças rústicas. Na seção C, o *tractus*, por sua vez, constitui o último terço da peça o qual cria contraste na mudança textural, agora em estilo homofônico na tonalidade de Lá menor. O ritmo com base no troqueu se torna menos acentuado na melodia, elementos retóricos como o *suspiratio* (c. 71) e o *schema le-sol-fi-sol* convivem com gestualidades do estilo antigo como o bloco homofônico (56~59) do *stile pieno* e o processo imitativo (64~71).

A encerrar esta série de análises dos motetes de Semana Santa de Pe. José Maurício, no gradual nos detemos primeiramente à análise rítmica na identificação dos pés métricos troqueu; seguidamente mapeamos as *schemata* que denotam a predominância estrutural e expressiva do estilo galante sobre a peça. Por fim, localizamos em que ponto da peça ocorre um ponto de intersecção entre o antigo e o novo e seus respectivos desdobramentos significativos através da

relação música–texto. Na figura 3.72 podemos observar como ao longo dos primeiros 12 compassos da <seção A> o padrão métrico de um troqueu se faz recorrente. Empreendemos a análise rítmica a partir da análise em três camadas rítmicas proposta por Cooper e Meyer (1960).

A seguir demonstraremos através da análise das *schemata* (figura 3.73) a predominância de padrões harmônicos vigentes no estilo galante sobre o *Gradual Para Domingo de Ramos* ao longo das seções A e B e, a criar contrastes na seção C (*tractus*) com a predominância textural do *stile antico*. A mudança textural para um estilo mais homofônico intercalado com gestualidade contrapontística e a mudança para a tonalidade de Lá menor reforçam a mudança do afeto de *furor et indignatio* para *commiseratio et lacrima*.

The image displays a musical score for four voices: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems. The first system covers measures 1 through 6, and the second system covers measures 7 through 12. Each voice part includes a vocal line with lyrics and a corresponding rhythmic analysis below it. The lyrics for the first system are: "Te - nu - is - ti, te - nu - is - ti ma - num dex - te - ram". The lyrics for the second system are: "me - am et in vo - lun - ta - te tu - a de - du - xis -". The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte), and performance instructions like *resc.* (ritardando) and *cresc.* (crescendo). The rhythmic analysis uses brackets and vertical lines to indicate the placement of accents and the structure of the trochee pattern.

Figura 3.72 – Análise métrica de *Gradual para Domingo de Ramos*: padrão métrico de troqueu demonstrando vínculo com danças rústicas.

Comma The Fenaroli

S
ma - num dex - te - ram me - am et in vo - lun - ta - te tu - a

A
ma - num dex - te - ram me - am et in vo - lun - ta - te tu - a

T
ma - num dex - te - ram me am. et in vo - lun - ta - te tu - a

B
ma - num dex - te - ram me - am. et in vo - lun - ta - te tu - a

2 4 6 6 4 6
3 5 5 4 3

Do M: Ré m Sol M

The Fenaroli

S
de - du - xis ti me et cum glo - ri - a

A
de - du - xis ti me et cum glo - ri - a

T
de - du - xis ti me et cum glo - ri - a

B
de - du - xis ti me et cum glo - ri - a

6 2 6 5 7 2

Sol M Vestigios de "The Ponte"

S
as - sum - psis - ti, as - sum - psis - ti me.

A
as - sum - psis - ti, as - sum - psis - ti me.

T
as - sum - psis - ti, as - sum - psis - ti me.

B
as - sum - psis - ti, as - sum - psis - ti me.

Cadência de engano na subdominante

"The Fonte"
Cromática
Invertida

"The Fonte"
Cromática

Comma

25 *p* Quam bo - nus Is - ra - el De - us re - ctis cor - de!

p Quam bo - nus Is - ra - el De - us re - ctis cor - de!

p Quam bo - nus Is - ra - el De - us re - ctis cor - de!

Quam bo - nus Is - ra - el De - us re - ctis cor - de!

2 6 2 6 6 6 6 5 6 5 6 5

Ré M Do M Ré M Do M Sol M

"The Fonte"
Cromática

38 *pp* pe - ne ef - fu - si sunt gres - sus me - i qui - a

pp pe - ne ef - fu - si sunt gres - sus me - i qui - a

pp pe - ne ef - fu - si sunt gres - sus me - i qui - a

pe - ne ef - fu - si sunt gres - sus me - i qui - a

7 7 7 7

Ré M Do M

45

ze - la - vi in pec - ca - to - ri - bus

ze - la - vi in pec - ca - to - ri - bus

ze - la - vi in pec - ca - to - ri - bus

ze - la - vi in pec - ca - to - ri - bus

6 4 6 4
5 3 5 3

Sol M

Vestigios de "comma"

"The Fonte"
Cromática

49 *p* *cresc.* *p*

S pa - cem pec - ca - to - rum vi - dens, vi - dens.

A pa - cem pec - ca - to - rum vi - dens, vi - dens.

T pa - cem pec - ca - to - rum vi - dens, vi - dens.

B pa - cem pec - ca - to - rum vi - dens, vi - dens.

Ré M Do M

Cadência de engano na subdominante CAI em Do M (cadência composta)

Tractus
Aprile

56 *pp* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

S De - us me - us res - pi - ce in me.

A De - us me - us res - pi - ce in me.

T De - us me - us res - pi - ce in me.

B De - us me - us res - pi - ce in me.

Lá m:

Schema le-sol-fi-sol

64 *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *p* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

S Qua - re me qua - re me de - re - li - qui - ti?

A Qua - re me qua - re de - re - li - quis - ti me?

T Qua - re me qua - re me a de - re - li - quis - ti?

B Qua - re me de - re - li quis - ti me?

Processo imitativo (*Leaned Style*) 6ª aum francesa Condensação do schema le-sol-fi-sol

Figura 3.73 – Análise das *schemata* em *Gradual para Domingo de Ramos*.

A predominância de esquemas galantes e pés métricos troqueu vinculados à dança no *Gradual Para Domingo de Ramos* encontra contraste no *tractus* (56~84) na tonalidade pungente de Lá menor trazendo elementos que remetem ao estilo antigo como textura homofônica em *stile pieno* e uso de processo imitativo. Entretanto, o *tractus* abre com um *schema* Aprile que emenda em um *le-sol-fi-sol*, fato que demonstra o cruzamento de estilos: elementos do estilo antigo vs. gestualidades do estilo galante. Em nossa análise, há um ponto de intersecção entre o novo e o antigo análogos aos cruzamentos acima especificados, mas, este ocorre na relação entre música e texto como veremos adiante.

3.2.9.2 A relação entre música e texto

No texto da <seção A> o justo exalta ao Deus de Israel e dá glórias por Ele o ter sustentado em suas mãos; <na seção B> o justo confessa sua fraqueza ao ter sentido inveja dos ímpios por vê-los prosperar apesar de seus pecados; ao passo que na <seção C> (*tractus*) o justo implora que seu Deus volte seu olhar para ele, pois, alega que Ele tem estado longe de suas súplicas. A julgar pelo uso que Pe. José Maurício faz dos cromatismos como figura de lamento (*pathopoeia*) no conjunto dos motetes, já na <seção A>, durante a exaltação do Deus de Israel, podemos deduzir certo aspecto de dúvida ou conflito quando as palavras “*assumpsisti me*” que significa “me acolheste” vêm acompanhadas de cromatismos no baixo e repetição da palavra a pontuar com uma cadência deceptiva (21~24). No trecho seguinte as palavras “*quam bonus*” designada ao Deus de Israel também é carregada por cromatismos. Em termos de significação, dentro dos padrões encontrados não apenas nos motetes de Semana Santa *a cappella*, mas, na cultura simbólica do século XVIII, os cromatismos descendentes sobre as palavras que exaltam o quão bom é o Deus de Israel instaura um conflito.

Conforme se pode ver na figura 3.74, a música que inaugura a <seção B> cuja narrativa do texto traz o justo apresentando suas queixas ao Deus de Israel promove mudanças na expressão que acentuam o afeto de indignação. A textura pausa o baixo mantendo apenas o trio SAT; o soprano canta notas repetidas configurando sobre as palavras “*mei autem pene moti sunt*” reforçando a articulação entre os pés métricos dátilo e troqueu, isto é, uma métrica fúnebre mesclada com uma métrica de dança, como em *Judas mercator pessimus*, imprimindo aspecto híbrido no que tange o afeto vigente, isto é, a oscilação entre a confiança na misericórdia divina e os sentimentos baixos, como a incredulidade, típicos da experiência humana.

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The score is in a common time signature and features a dactyl/trochee meter. The lyrics are 'me - i au - tem pe - ne mo - ti sunt pe - des'. The Soprano part has a 'Circulatio' instruction and a 'cresc.' marking. The Alto part has a 'cresc.' marking. The Tenor part has a 'Lamento (pathopoeia)' marking. A box highlights the vocal lines in measures 33-34. The Bass part is mostly silent, indicated by a 'p' marking and a '8' below the staff.

Figura 3.74 – Métrica de dátilo/troqueu e figuras retóricas, <seção> B em *Gradual para Domingo de Ramos*. (32~37).

Os cromatismos seguem agora na melodia sobre as palavras “*gressus mei quia*” (41~44), visíveis na figura 3.73, que designam os pés do justo que “desviaram” do caminho por causa da inveja que este tivera dos pecadores. A concluir esta <seção B> a respeito das queixas do servo justo ao Deus de Israel, sobre a palavra “*videns*” (52~53) ocorre uma cadência de engano¹⁵⁷ à subdominante. A mesma palavra é seguidamente repetida sob uma CAI que finaliza esta seção.

Recorrentemente as repetições de palavra nos motetes do padre mestre indicam reforço de idéias ou ênfase afetiva em torno de uma determinada idéia ou conceito. Quase sempre essas repetições textuais são acompanhadas de figuras retórico-musicais ou elementos expressivos que implicam algum nível de significação. No caso da palavra “*videns*”, a tomar pela natureza da cadência de engano, se trata de uma cadência sobre a qual se cria a expectativa de resolução tanto do ponto de vista da métrica como da condução harmônica no acorde de tônica. Contudo, o que ocorre é que a sensível do acorde dominante de fato caminha para a nota que seria a fundamental da tônica, mas, o baixo do acorde de chegada bem como as outras vozes encontram repouso em outros graus vizinhos configurando outro acorde, construído sobre outro grau da escala (normalmente o VI ou o IV). Esta resolução inesperada acaba por frustrar a expectativa da chegada no acorde de tônica e de resolução da frase, período ou seção musical. A observar o fato de as palavras do texto estar narrando justamente um aspecto de frustração da personagem, o fiel justo, ao ver a paz dos pecadores, consideramos em nossa análise o uso desta

¹⁵⁷ Já nos <compassos 23~24> o mesmo tipo de cadência de engano ocorre sobre as palavras “*assumpsisti me*” que designa “me acolheste”. Como vimos anteriormente, os cromatismos sobre esta mesma palavra compassos antes, em nossa análise conota um conflito emergente.

cadência como um elemento não apenas estrutural, mas, expressivo quando percebido em conjunto com o texto.

Ao retomarmos o *tractus* nos deparamos com os contrastes já descritos os quais remetem esta <seção C> ao estilo antigo em relação às gestualidades galantes evidentes no uso de *schemata* e pés métricos de dança. O ponto de intersecção entre os cruzamentos de estilos, para nós, não estaria simplesmente no uso de esquemas como o *aprile* (56~59) e o *le-sol-fi-sol* (61~63) no espaço do estilo antigo (figura 3.73). A lembrar, nossas análises sobre esses motetes têm apresentado a premissa do compartilhamento das espécies em que ambos os elementos estão sempre presentes nos campos expressivos opostos, no caso o estilo galante e o estilo antigo.

O ponto de intersecção entre as espécies, a nosso ver, envolve música e texto por conter de modo análogo um conceito teológico que é a fusão entre A.T. e N.T., conforme anunciado no início desta análise. O texto da <seção C> traz a súplica do justo ao Deus de Israel pedindo para que Ele olhe para esse justo e Lhe pergunta “por que me abandonaste?” É justamente neste ponto que a liturgia do Domingo de Ramos, especialmente com a inserção no gradual do primeiro versículo do Salmo 21(20) realiza a ponte ao associar o solilóquio suplicante do fiel justo do A.T. às últimas palavras de Cristo na cruz. A primeira está em Sl 21,1 e a segunda em Mt 27,46.

Sobre a frase “*Deus meus respice in me*”, Pe. José Maurício cadencia utilizando o *schema le-sol-fi-sol*. Dado o significado que este esquema adquirira na cultura e no seu uso significativo ao longo do século XVIII, nos motetes analisados esteve sempre associado às palavras do texto designadas à crucificação. Tal como ocorre em *Judas mercator pessimus* também aqui o esquema carrega em si o significado da crucificação independentemente da descrição do texto e se torna ainda mais eminente utilizado como C.S. da frase mais emblemática do texto: “Meu Deus, repara em mim, por que me abandonaste?” Novamente assistimos a música inferir sobre o texto com certa “autonomia” determinado significado que, juntamente com o texto compõem uma determinada narrativa.

A frase (ou pergunta) do A.T. que de fato configura no N.T. o solilóquio da agonia de Cristo, “*quare me dereliquisti me?*” é tratada musicalmente por um breve processo imitativo (figura 3.73, <compassos 64~71>). No âmbito da prática motetística o processo imitativo está completamente inserido no seu ambiente natural, contudo, a criar contraste com o *stile pieno*, possivelmente a destacar ou elevar à máxima acepção as palavras que carrega. Se observarmos o que ocorre na cadência que finaliza este pequeno processo imitativo, na figura 3.71, <compassos 70~71>, constataremos que se trata de uma condensação do *schema le-sol-fi-sol*

expressa no resultado harmônico que contemporaneamente denominamos por 6ª francesa. O que isto implica é que provavelmente Pe. José Maurício escrevera esta cadência almejando a sonoridade de um *le-sol-fi-sol* repetindo – e ao mesmo tempo variando – o efeito obtido na cadência anterior (61~63), transmitindo ao ouvinte o significado associado à respectiva sonoridade: a crucificação.

Novamente a ausência de um elemento de redenção no *Gradual Para Domingo de Ramos*, assim como ocorrera em *Sepulto Domino* fortalece nossa hipótese de que haja nos demais motetes a presença deste elemento de maneira consistente. O gradual, por trazer como texto essencialmente o A.T. ainda não apresentaria como narrativa as observações dolentes a cerca da Paixão de Cristo. No entanto, como parte de uma liturgia inaugural na festividade da Semana Santa, o *Gradual Para Domingo de Ramos* já anuncia o fundamento para o processo de salvação e redenção anunciado desde o A.T. e consumado em Cristo no N.T. Assim, não faria sentido um elemento de redenção onde ainda não fora anunciado o redentor. A festa do Domingo de Ramos comemora justamente a chegada de Cristo à Jerusalém, quando se inicia a jornada que o levará à morte de cruz para a redenção da humanidade. Neste sentido, a música também cumpre de modo eloqüente a função de anunciar, de revelar o salvador e apresentar à audiência Cristo como aquele que vai sofrer a agonia da cruz e fazer a transição do antigo para o novo. Enfim, a elaboração de um ponto de intersecção ao nosso ver abre caminhos para que, nos motetes que seguem na liturgia da Semana Santa se possa elaborar o elemento de redenção.

3.2.9.3 Síntese da análise

- Texto extraído do Salmo 73(72) e inserção do primeiro versículo do Salmo 22 utilizado como o gradual da missa do domingo de ramos – na liturgia tridentina vigente no período de atuação de Pe. José Maurício, era a leitura intermitente entre a primeira leitura e o Evangelho (texto central na liturgia). Trata-se das queixas de um fiel justo ao Deus de Israel por ver a prosperidade daqueles considerados pecadores em relação ao sofrimento daqueles considerados justos. O trecho inserido do Salmo 22 se trata de uma súplica para que Deus olhe para esse fiel justo. Esta súplica é análoga ao solilóquio de Cristo na cruz pouco antes de sua morte. Este gradual no contexto da liturgia promove a fusão entre A.T. e N.T.
- Motete da coleção *Semana Santa / Domingo de Ramos*, que segundo os catálogos da Capela Imperial datam de 1799.

- Estrutura formal convencional conforme encontrado na maior parte dos motetes de Semana Santa, contudo, enfatiza o contraste entre o estilo galante e o estilo antigo, contudo, sobre a premissa do compartilhamento das espécies.
- Alternância entre as categorias de *furor et indignatio* e *commiseratio et lacrima*.
- Ausência de um claro elemento de redenção dado que o texto evoca de modo central um salmo, portanto, um texto do A.T. Entretanto, o uso do *schema le-sol-fi-sol* nos domínios do estilo antigo cria um ponto de intersecção que une o A.T. e o N.T., fundamento essencial para o projeto redentor de Cristo.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa investigação teve como ponto de partida a natureza da tríade música–significado–palavra e, neste sentido, o motete consolidado na tradição enquanto gênero e estilo nos domínios da música sacra nos forneceu as condições para tal investigação, dada sua flexibilidade formal em modelar os parâmetros musicais às conformações do texto. Enquanto objeto concreto de estudo, a contribuição dada a este trabalho pelos motetes *a cappella* para Semana Santa de Pe. José Maurício, esperamos em algum nível devolvê-la àqueles que venham se interessar pela música do padre mestre enquanto um projeto sociocomunicativo, dado que este foi um grande comunicador de sua época, inclusive na posição de Orador Sacro que ocupou na Corte Imperial do Rio de Janeiro em finais do século XVIII e início do XIX.

Faz-se pertinente retomarmos neste momento final algumas perguntas iniciais, em um plano mais geral, a cerca do papel da significação musical no contexto da música vocal, e, no caso pontual do objeto estudado, como a música criaria significados e como estes se articulariam com os sentidos do texto. Neste domínio, algumas possíveis respostas poderão ser oferecidas, ainda que dentro dos alcances delimitados pela metodologia estabelecida e dentro da validade temporária que a pesquisa em si traz a considerar a confirmação ou refutação desta a partir de investigações futuras.

Partimos do princípio de que a música cria significados em diferentes níveis ou camadas em torno de um único eixo que é a palavra. Assim, ela tanto alcança a significação a partir de seus próprios parâmetros, no interior de sua lógica própria (questões intrínsecas) quanto a partir de padrões e convenções musicais vinculadas à eventos externos referenciados e legitimados na cultura (questões extrínsecas). Em todo caso, é factual a existência de um trânsito de transmissão e recepção desses padrões internos e externos como algo reconhecível, especialmente no âmbito de uma sociedade de corte cujo o reconhecimento desses códigos operava na distinção dos indivíduos no complexo de suas hierarquias.

Concernete à natureza da música feita pelo padre mestre, das estratégias utilizadas no sentido de comunicar à sua audiência, de uma forma geral parte-se de um discurso consolidado sobre os fundamentos da Retórica, baseado nos contrastes resultantes do princípio da oposição das espécies. Este princípio é materializado no sincretismo dos elementos estruturais e expressivos da música postos em uso em torno das ambiguidades suscitadas pelo texto no plano teológico.

No processo de análise musical, procuramos explicitar como as estratégias eram postas em prática no jogo persuasivo, na interação dos argumentos tanto no interior do discurso quanto

nas camadas externas da música. Da relação entre música e palavra, o que pudemos perceber nas análises de modo mais prático e pontual é que a música:

1) ora destaca aspectos afetivos que dizem respeito ao sentido geral do texto, como o clamor do fiel sofredor em *Domine Jesu*, ou pontualmente enfatiza uma palavra ou conceito, a exemplo do sentido diverso de “lavar os pés” na visão de Pedro e Jesus em *Domine, Tu mihi lava pedes*.

2) Ora a música descreve imagetivamente o ambiente da trama como em *Judas mercator pessimus*, ora reforça o foco narrativo como novamente em *Domine Tu mihi lava pedes*.

3) Em alguns casos, referências e conceitos teológicos a exemplo da intersecção entre os preceitos do A.T. e sua reavaliação no N.T. são destacados como em *Gradual para Domingo de Ramos e Popule Meus*.

No caso desses motetes estudados, com alguma consistência, cremos que já poderíamos confirmar algo que nos motivou e nos moveu na direção desta pesquisa: apesar de sua natureza funcional, a música não apenas confirma as afirmações mais pragmáticas e objetivas do texto, mas, a ela acrescenta algum tipo de informação que contribui para o entendimento mais profundo da mensagem transmitida pelas palavras. Então, a música operava de certo modo como uma catequese ou um sermão, dada a eloquência persuasiva de seu compositor, um Orador Sacro. Ainda que a música gozasse já de certa autonomia discursiva, como discutimos na primeira parte o conceito de *Klange-Rede* (oratória de sons), ao que se observa na história cultural de contexto europeu, também em Pe. José Maurício a música não vai em outra direção que não a (re)significação da própria essência do texto permeada por convicções próprias do tempo e do contexto sociocultural vividas pelo padre mestre.

Das discussões empreendidas em torno da questão da forma musical a partir das abordagens generativa e/ou conformacional, pudemos extrair através das análises determinados padrões recorrentes na organização do material musical em conformidade com as seções do texto. Trata-se de um modelo formal convencional aplicado na elaboração da maior parte dos motetes analisados cujos padrões recorrentes possivelmente auxiliaria o ouvinte no cumprimento de determinadas expectativas da escuta. Era, então, nas configurações internas da música que se dava a conformação com os sentidos específicos dos textos a partir de elementos pré composicionais extraídos de campos expressivos reconhecíveis pela audiência. A estrutura arquetípica deste modelo convencional foi discutida no item 3.2.3.2 deste trabalho.

Em síntese consiste de:

1) um modelo melódico que parte de rearticulações de uma mesma nota como reiteração rítmica – um reforço do hexâmetro dátilo – que inside em um salto melódico (normalmente de

4ªJ) compensado em movimento descendente ornamentando as notas da tríade maior ou menor e, estabelecendo repousos temporários através de cadências suspensivas;

2) elaboração de frases na estrutura de sentenças ou períodos normalmente ausentes de quadratura ou simetria, mas, adaptadas à métrica do texto;

3) organização em seções concentradas em regiões tonais em torno de uma chave principal intermediadas por pequenos períodos de transição entre essas seções; e

4) uso expressivo das cadências organizadas por hierarquias de pontuação no complexo formal e, por vezes, vinculadas à expressão do texto. Este último item é bastante visível nos motetes *In Monte Oliveti*, *Domine Tu mihi lava pedes* e *Popule Meus*.

Do ponto de vista expressivo, razão central deste trabalho, identificamos recorrências de figuras retóricas já consagradas como o *suspiratio*, a *circulatio*, a *anabasis* (ou *ascensus*), a *catabasis*, cromatismos descendentes (figuração do lamento) e todos os tipos de gestualidade da *pathopoeia* (*saltus* e *passus duriusculus*, lamentos, suspensões harmônicas etc). Também identificamos elementos tópicos como figurações de dança no uso de pés métricos troqueu e iâmbico, nos motetes de ritmo ternário, e o hexâmetro dátilo sempre recorrente como uma ficha simbólica da morte (marcha fúnebre). Por vezes ocorrem citações da *pastoral* combinada com elementos do campo expressivo de *ombra* (passagens emblemáticas pelo campo tonal menor e cromatismos ou *pathopoeia*) e/ou figurações do universo militar (no caso de *Judas mercator pessimus*). O *schema le-sol-fi-sol* como signo da crucificação também compõe este complexo significativo de elementos contrastantes justapostos. Outras sonoridades galantes também podem ser ouvidas como o *schema* Fenaroli, The Fonte, Aprile e Indugio.

Na organização do conjunto dos elementos supracitados fomos percebendo no decorrer das análises discursivas uma elaboração mais sofisticada envolvendo o contraste das espécies na música, algumas possíveis tropificações, mas, principalmente o contraste e oposição entre música e texto. Trata-se de passagens presentes nos motetes cujo texto aborda enfaticamente os aspectos mais lúgubres e terrificantes da Paixão de Cristo, seu sofrimento, agonia e morte de cruz, contudo, a música contrariamente manifesta sentidos de ascensão ou expansão. São passagens em que a própria música apresenta elementos contrastantes, normalmente a figura da *catabasis* ou cromatismos nas vozes internas, no campo tonal menor – espaço da *ombra* – como representação do sofrimento, contudo, a melodia ou a textura musical enfatiza de modo predominante movimentos melódicos ascendentes ou expansivos sobre os textos disfóricos e veementes da Paixão. Não há nos motetes um padrão ou modelo arquetípico para esses eventos, mas, um princípio que parece reger todas as peças que abordam mais assertivamente as instâncias de sacrifício e redenção em Cristo.

E diante disso, expressões tópicas são muito localizadas. A escrita dos motetes geralmente mantém a sobriedade do seu ambiente e ocasião, usando todos os elementos do estilo eclesiástico, que aqui não são elementos tópicos, pois estão em seu lugar *natural*. Inclusive afirmamos que José Maurício parece evitar qualquer interferência na natureza eclesiástica de sua escrita. É sobretudo uma abordagem tradicionalista do motete.

Na questão expressiva, a partir dos conceitos teológicos apresentados nos itens 3.1.1 a 3.1.3, do entendimento da relação entre Sofrimento, Sacrifício, Morte e Redenção em Cristo, apresentamos como hipótese a existência de um “elemento de redenção” nesses motetes de Semana Santa. Este elemento comunicaria dentro das estratégias discursivas de Pe. José Maurício um sentido transcendental do martírio de Cristo, atribuindo ao Seu sofrimento valor inestimável muito acima de qualquer sofrimento humano. Além disso, esta mensagem comunicaria outro preceito teológico: a salvação em Cristo tem início já no seu sofrimento e não a posteriori. Este aspecto salvífico na elaboração musical de Pe. José Maurício vai ao encontro de uma mentalidade vigente no universo católico desde a Idade Média e que ganharia força enquanto política de Estado em Portugal e, conseqüentemente nas práticas devocionais no Brasil, que é o preceito do marianismo. Nos fundamentos da Mariologia, todo pecador é merecedor e pode alcançar a misericórdia divina, ou seja, a salvação em Cristo por intermédio de sua mãe, a Virgem Maria.

No que diz respeito ao processo analítico que nos levou aos resultados apresentados, cremos que nosso maior desafio tenha sido o de adequar ao repertório brasileiro metodologias de pesquisa, conceitos e teorias, embora já consolidadas nas esferas da musicologia internacional, ainda recentes na prática da musicologia brasileira. O amadurecimento das teorias e conceitos ainda se faz contínuo e, por isso, almejamos oferecer em trabalhos futuros um espectro mais amplo da significação no estudo do repertório brasileiro.

A busca pela significação apontou para muitas possibilidades de estudo. Num primeiro momento, o entendimento de que a plasticidade do estilo antigo (*stile pieno*) estava repeleta de gestualidades do estilo galante deu a esses motetes a perspectiva da significação semântica. Neste contexto, o próprio vínculo do *stile antico* com a tradição já traria em si significados que criariam contrastes com aqueles advindos da música coeva a Pe. José Maurício. Conforme avançávamos na localização de figuras retóricas, pictorialismos, tópicas e *schemas*, percebíamos um movimento na direção do texto acontecendo de modo mais oculto nas estruturas internas da música (motivos, frases, ritmo, harmonia e texturas) e de modo mais explícito na superfície melódica. Neste último caso, os signos musicais cujos significantes constituiriam referências culturais compartilhadas comunicariam mais diretamente à audiência.

É o caso das tópicas e *schemas* entrelaçados sob a plataforma do modelo formal e estilístico (o motete) consolidado na tradição litúrgica, que estabeleceria o vínculo com o ambiente eclesial, ocasião de extrema solenidade e introspecção da Semana Santa, e faria, então, a ponte com a audiência aristocrática, cortesã e intelectual a qual o padre mestre se dirigia.

Em síntese, apesar da funcionalidade dos motetes mauricianos, a manifestação de conteúdo semântico nos ofereceu uma oportunidade de compreendermos um pouco mais a respeito do uso que Pe. José Maurício fazia de determinado capital simbólico e mapeamos uma parte do que constituiria esse capital.

Desta forma, encerramos nossa exposição admitindo que trajeto até aqui percorrido talvez tenha nos oferecido mais perguntas do que respostas, o que demandará ainda muito mais trabalhos na direção de alguns esclarecimentos. O uso predominante do exámetro dátilo e as recorrentes métricas de dança carecem maiores investigação ainda no âmbito dos motetes *a cappella*. Também a harmonia, em especial o uso expressivo das cadências merece uma investigação mais objetiva ampliando os estudos dos modelos esquemáticos de contraponto. Por fim, a hipótese por nós levantada a respeito da existência de um elemento de redenção nessas obras necessita de ampla análise no corpus da produção de Pe. José Maurício juntamente com aquelas já estudadas, especialmente nas obras cujo enfoque seja o martírio dos santos, a virtude da mediação atribuída à Virgem Maria e a própria Redenção em Cristo.

BIBLIOGRAFIA

AGAWU, V. Kofi. *Music as discourse: semiotics adventures in the romantic music*. New York: Oxford University Press, 2009.

_____. *Playing with signs: A semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALLANBROOK, Wye Jamison. *The secular commedia: comic mimesis in late eighteenth-century music*. Oakland: University of California Press, 2014.

_____. *Rhythmic gesture in Mozart: Le noze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. *Música, religião e morte: recorrências tópicas na Missa de Requiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal*. 2016. 216 p. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln e London: University of Nebraska Press, 1997.

Bíblia de Jerusalém, Nova edição revisada. 7ª impressão (1995). São Paulo: Editora Paulus.

BYROS, Vasili. *Topics and Harmonic Schemata: A Case from Beethoven*. The Oxford Handbook of Topic Theory. Editado por Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. p. 381 – 414.

BONDS, Mark Evan. *Worldless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of Oration*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1991.

BRITO, Carlos Manuel de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

BUELOW, George J. *Rhetoric and Music*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Sadie, Stanley. Londres: Macmillan, 1980 vol.15, pp.793-803.

BYROS, Vasili. *Foundations of tonality as situated cognition, 1730 – 1830: an enquiry into the culture and cognition of eighteenth-century tonality with Beethoven's Eroica as a case study*.

CARDOSO, José Maria Pedrosa. *O canto litúrgico da Paixão em Portugal nos séculos XVI e XVII: os Passionários polifónicos de Guimarães e Coimbra*. Tese de Doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras, 1998. 3v.

CASTAGNA, Paulo. *O 'estilo antigo' no Brasil, nos séculos XVIII e XIX*. I Colóquio Internacional A Música No Brasil Colonial, Lisboa, 9-11 out. 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. p.171-215. ISBN 972-666-076-9

CHAPIN, Keith. *Learned Style and Learned Styles*. The Oxford Handbook of Topic Theory. Editado por Danuta Mirka. New York: Oxford University Press, 2014. p. 301–329.

CIPOLINI, Pedro Carlos. 2010. *A devoção mariana no Brasil*. Porto Alegre: Revista Teocomunicações, v. 40, n. 1, p. 36-43.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

CHRISTOVAM, Ozorio Bimbato Pereira. *Música sacra, discurso e poder: modelos pré-composicionais na missa luso-brasileira*. 2018. 493 p. Tese de Doutorado em Música. Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2018.

D'ALVARENGA, JoãoPedro. 'to make of lisbon a new rome': the repertory of the patriarchal church in the 1720s and 1730s. *Eighteenth-Century Music*, 8, 179–214. (2011) doi:10.1017/S1478570611000042

DOTTORI, Mauricio. *The Church Music of Davide Perez and Niccolo Jommelli, with especial emphasis on theirfuneral music*. 1997. Tese de doutorado em filosofia. University of Wales, 1997.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Tradução: Investigação sobre a Sociologia da Realeza e da Aristocracia de Corte. Pedro Süssekind. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

FERGUSON, Sinclair B; WRIGHT, David F; PARKER, J. I. *Novo dicionário de teologia*. SãoPaulo: Editora Hagnos, 2009.

GALASSO, Giulia. *The mass collection octo missae (1663) by Francesco Foggia (1603-1688): An analytical study and critical edition*. 2017. Tese apresentada em cumprimento parcial dos requisitos para o grau de Doutor em Filosofia. Birmingham City University, 2017.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the galant stile*. New York: Oxford University Press, 2007.

FERNANDES, Cristina Isabel Videira. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807 Vol. I*. 2010. 561 p. Tese de doutorado. Universidade de Évora, Évora, 2010.

GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. 1997. *História da Música Ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria. 2ª edição. Lisboa: Gradiva.

HATTEN, Robert. *Interpreting Beethoven 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.

_____. *Interpretation Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 2004.

_____. *Musical meaning in Beethoven: markedness, correlation and interpretation advances in semiotics*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

JUNG, Hermann. 1980. *Die Pastorale: Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos*. Bern: Francke.

KUNZE, Stefan. *Wolfgang Amadeus Mozart: Sinfonie in C-Dur KV 551, Jupiter-Sinfonie*. Munich: Fink, 1988.

LAITZ, Steven G. *The Complete Musician: An Integrated Approach to Theory, Analysis and Listening*. Fourth Edition. New York and Oxford: Oxford University Press, 2016.

LENNEBERG, Hans. *Johannes Mattheson on Affect and Rhetoric in Music*. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music *Journal of Music Theory*, Nov 1958, Vol. 2, Nº 2 (Nov., 1958), pp. 193–236. Disponível em: <<http://charles.arden.free.fr/wp-content/uploads/Johann%20Mattheson%20on%20Affect%20and%20Rhetoric%20in%20Music%20%28II%29.pdf>>. Acesso em: 12/02/2021.

LEVY, Janet M. 1982. *Texture as a Sign in Classic and Early Romantic Music*. *Journal of the American Musicological Society*, v. 35, n. 3, p. 482–497.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música e intertextualidad*. Cuadernos de Teoría y crítica musical. 104 p. Barcelona: Paulta, 2007. P. 30-36. Disponível em: <https://www.academia.edu/6956795/M%C3%BAsica_e_intertextualidad>. Acesso em 04/12/2020.

_____. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitive-enactiva de la música: notas para un manual de usuario*, 2007. Disponível em: <http://www.geocities.ws/lopezcano/Articulos/Semiotica_Musica.pdf>. Acesso em 04/12/2020.

MACHADO NETO, Diósnio. *Memória, realidade e projeção: 10 anos de estudos de significação musical sobre a música na América Portuguesa*. Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira / Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), FCSH-Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2018, p. 123–136.

_____. *A manifestação do iluminismo católico em José Mauricio Nunes Garcia: a missa de Nossa Senhora da Conceição (1810)*. In: Congresso Caravelas, 2016, Lisboa. Música, Cultura

e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido, Atas do congresso internacional. São Paulo: [s.n.], 2015.

_____*A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia.* Revista Portuguesa de Musicologia. Nova Série, 4/1, 2017. pp. 33-66 ISSN 2183-8410. Disponível em:

<https://www.researchgate.net/publication/320702207_A_arte_do_bem_morrer_O_discurso_topico_na_Sinfonia_Funebre_de_Jose_Mauricio_Nunes_Garcia>. Acesso em: 03/07/2019

_____*Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial.* 2011. 318 p. Tese para o concurso de Livre-Docência junto ao Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, 2011.

_____*Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial.* 2008. 470 p. Tese de Doutorado. Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2008.

_____*Música sacra em terra de santos.* 2011. 590 p. Dissertação de mestrado. Escola de comunicação e artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2001.

MATTOS, Cleofe Person. Catálogo temático: *José Mauricio Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora Ltda, 1970.

_____*José Mauricio Nunes Garcia: bibliografia.* Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1997.

_____*Obras a cappella: José Mauricio Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: Associação de Canto coral do Rio de Janeiro, 1976.

MCCLELLAND, Clive. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century.* Lanham, UK: Lexington Books, 2012.

MIRKA, Danuta. *The Oxford handbook of topic theory.* New York: Oxford University Press, 2014.

MONELLE, Raymond. *The musical topic: hunt, military and pastoral.* Bloomington: Indiana University Press, 2006.

_____*The sense of music: semiotic essays.* Princeton: Princeton University Press, 2000.

_____*Linguistics and semiotic in music.* Londres: Harwood Academic Publishers, 1992.

MONTFORT, Luis Grion de. 2002. *Tratado da verdadeira devoção à Santíssima Virgem Maria.* Anápolis: Imprimatur.

NERY, Rui Vieira; CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Coleção síntese da cultura portuguesa. Lisboa: Europalia, 1991.

PÁSCOA, M. L. F. R.; MONTEIRO, G. A. S. *Os esquemas de contraponto na música brasileira do Antigo Regime: o caso dos 6 Responsórios Fúnebres de João de Deus de Castro Lobo* Revista Música Hodie, Goiânia, V.18 - n.2, 2018, p. 196-212.

PESCE, Dolores. *Hearing the motet: essay on the motet from middle ages and renaissance*. New York and Oxford: Oxford University Press, 1997.

RATNER, Leonard G. Topical Content in Mozart's Keyboard Sonatas. *Early Music*, Nov., 1991, Vol. 19, No. 4, *Performing Mozart's Music I* (Nov., 1991), pp. 615-619. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3127924?seq=1#metadata_info_tab_contents>. Acesso em: 04/12/2020.

_____ *Classic Music: expression, form and style*. New York: ShirmerBooks, 1980.

RODRÍGUEZ-GARCÍA, Esperanza; FILIPPI, Daniele V. *Mapping the motet in the post-tridentine era*. London and New York: Routledge, 2019.

ROESNER, Edward H. *Motet. Ars Antiqua: Organum, Conducts, Motet*. New York: New York University, 2016.

RUMPH, Stephen. *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley: University of California Press, 2012.

SANGUINETTI, Giorgio. *The art of partimento: History, theory and practice*. Oxford e New York: Oxford University Press, 2012.

SCHULLER, Gunther. *Motet*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press Published, INC, 2001, p. 190–227.

SILVA, R. L. e MACHADO NETO, D. “*Judas mercator pessimus*” de Pe. José Mauricio Nunes Garcia: o espaço da significação musical na expressão do motete. *Musica Theorica Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical – TeMA*. Volume 3 · número 2 · julho a dezembro de 2018, p. 159–188. Disponível em:

<<https://revistamusicatheorica.tema.mus.br/index.php/musicatheorica/article/view/87>>.

Acesso em: 04/12/2020.

_____ *Judas mercator pessimus* de José Mauricio Nunes Garcia: a expressão da mariologia nos motetos de Semana Santa. *Anais do I Congresso de Canto Coral [recurso eletrônico]: formação, performance e pesquisa na atualidade / Susana Cecilia Igayara-Souza, Munir Sabag, Carolina Andrade Oliveira (organizadores) - São Paulo: ECA-USP, 2019. p. 135-144. Disponível em:*

<<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producaoacademica/002954362.pdf>>. Acesso em: 26/11/2020.

SISMANN, Elaine. *Small and Expanded Forms: Koch's Model and Haydn's Music*. The Musical Quarterly, Vol. 68, No. 4 (Oct., 1982), pp. 444-475. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/742152?seq=1&cid=pdfreference#references_tab_contents>. Acesso em: 11/08/2019.

SOARES, Eliel Almeida. *O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. 533 f. Tese de Doutorado. Programa de Pós Graduação em Música, Escola de Comunicação e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2017.

The Liber Usualis. Edited by the benedictines of solesmes. Belgium, Tournai – EUA, New York: Desclée Company, 1961.

The New Grove dictionary of music and musicians. 1995. Editado por Stanley Sadie. New York: MacMillan Press Ltda.

TRILHA NETO, Márcio Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. 2011. Tese de doutorado – Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte, 2011.