

EXEMPLOS DE FIGURAS RETÓRICAS NO
 1^ª *RESPONSÓRIO DAS MATINAS E ENCOMENDAÇÃO DE*
DEFUNTOS, DE JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

EXAMPLES OF RHETORICAL FIGURES IN THE
 1ST *MATIN RESPONSORY AND COMMENDATION OF THE*
DEAD, BY JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

Eliezer Almeida Soares
 Universidade de São Paulo
 eliel.soares@usp.br

Resumo

O artigo expõe a utilização de figuras retóricas no 1^ª *Responsório das matinas e encomendação de defuntos*, de José Maurício Nunes Garcia, destacando que esses recursos eram aplicados com o propósito de elaborar um enunciado musical eloquente e persuasivo. A metodologia empregada é embasada em análises de elementos de retórica musical relacionados ao texto, harmonia e disposição do discurso musical, apresentados em alguns exemplos.

Palavras-chave: retórica musical; José Maurício Nunes Garcia; música colonial brasileira; análise musical.

Abstract

This article exposes the use of rhetorical figures in the 1st *Matin responsory and commendation of the dead*, by José Maurício Nunes Garcia, emphasizing that these resources were applied with the purpose of elaborating an eloquent and persuasive musical statement. The methodology used is based on analyses of musical rhetoric elements

related to the text, harmony and placement of the musical discourse, presented in some examples.

Keywords: musical rhetoric; José Maurício Nunes Garcia; Brazilian colonial music; musical analysis.

Lista de figuras

Figura 1: *Pausa no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos*, comp. 3.

Figura 2: *Polyptoton no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos*, comp. 6-9.

Figura 3: *Synaeresis no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos*, comp. 15-16.

Figura 4: *Synaeresis e pausa e exclamatio no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos*, comp. 24-25 e 27-29.

Figura 5: *Synaeresis no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos*, comp. 15-16. A *peroratio* repete os mesmos compassos da *propositio*.

Introdução

A Retórica é o elemento indispensável para que o orador possa expor com maior segurança e eficácia seus argumentos. Tal apresentação é objetivada a suscitar, por intermédio da persuasão e da eloquência, a atenção do ouvinte (GUIMARÃES, 2004). Para que esse discurso seja bem-sucedido, é fundamental utilizar diversos artifícios, como metáforas, alegorias e analogias etc. – ou seja, mecanismos já esboçados na cultura e civilização greco-romana, através de pensadores e teóricos, os quais estabeleciam diversos conceitos e definições perceptíveis entre si (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012b). Igualmente, os mestres da composição, entre o final do século XVI e início do XIX, empregavam em muitas de

suas obras elementos e figuras retóricas, com a finalidade de tornar claro e evidente o ordenamento do discurso musical.

Adepto desses princípios, José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) revela em suas obras, bem como na oratória, a influência da retórica, disciplina estudada por ele desde sua juventude (MATTOS, 1997). Da mesma maneira, em seu *Methodo de Pianoforte* (1821), examina-se que o compositor expõe os mesmos conceitos e formulações estéticas provenientes das doutrinas gregas e latinas de retórica e oratória, apoiando-se em autores como Aristóteles (394-322 a.C.), Cícero (106-43 a.C.), Quintiliano (35-95 d.C.), Marin Mersenne (1588-1648), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), entre outros. Adicionado a isso, mediante a distribuição ordenada das tonalidades das lições de seu método, é possível verificar conteúdos semelhantes aos utilizados por tratadistas retórico-musicais, como Johann Mattheson (1681-1764) e Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), algo enfatizado por Marcelo Fagerlande (1993, p. 146-147, grifos nossos):

Autores como Aristóteles, Cícero e Quintiliano sugeriam que os oradores usassem os meios retóricos para controlar e direcionar as emoções dos ouvintes. Portanto, na música esta ideia correspondia às possibilidades do compositor em mexer com os **afetos, emoções, do ouvinte**. Desde o final do século XVI, os compositores em geral tentam expressar na música (principalmente vocal) os afetos relacionados ao texto, como tristeza, raiva, ódio, alegria, amor e ciúme. A partir de Mersenne e Kircher, na segunda metade do século XVII, muitos teóricos como Werckmeister, Printz, Mattheson, Marpurg, Scheibe e Quantz, dedicaram uma grande parte de seus tratados categorizando e descrevendo tipos de afetos e suas conotações com escalas, movimentos de dança. Ritmos, instrumentos, formas e estilos. [...] Um dos aspectos das ideias **retórico-musicais** que ganha importância nos tratados tardios são **as associações com as tonalidades**. [...] Ao compararmos o uso das tonalidades nas obras do **Método de Pianoforte** com as descrições de suas correspondências com os afetos realizadas por teóricos como Mattheson (1713) e Christian F. D. Schubart (1806). Podemos afirmar que esta relação entre **tonalidades e afeto está também presente nas obras do Método de José Maurício**.

Finalizando, Rodrigo Cardoso Affonso (2005, p. 83) sublinha que, na escrita mauriciana, há uma vinculação sólida entre texto litúrgico e música e, de igual forma, os estudos e o contato com as partituras de proeminentes mestres da composição ao seu alcance, bem como sua intensa vivência musical, apresentam-se como auxílio ao tratado vivo e dinâmico de retórica musical.

Apoiados nessas afirmações, esta pesquisa expõe a utilização de figuras retóricas no *1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos* (1799), evidenciando que esses mecanismos eram empregados e objetivados para a elaboração e constituição de um discurso eloquente e persuasivo. A metodologia aplicada é embasada em análises retórico-musicais relacionadas ao texto sacro, harmonia e disposição do discurso musical, expostas em alguns exemplos no decorrer do trabalho.

As fases retóricas e a disposição do discurso musical

Antes das verificações e observações analíticas da obra, para melhor compreender como é ordenado o discurso musical, além da maneira de o autor trabalhar cada elemento retórico, é relevante acentuar que Johann Mattheson (1681-1764), por exemplo, em sua obra *O mestre de capela perfeito* (*Der vollkommene Capellmesiter*) (1739), apresenta um parâmetro composicional fundamentado nas doutrinas retóricas, o que incitaria no discurso musical resultado e eficácia semelhantes aos da arte da oratória. Evidentemente embasado nos cânones clássicos, estabelece, através das Cinco Fases Retóricas, uma relação convergente entre música e o discurso do seguinte modo:

- *Inventio* – nessa fase acontece a descoberta das ideias e dos argumentos que sustentarão a tese do orador, seja no ato de criação, nas ideias musicais, entre outros.
- *Dispositio* – aqui são ordenadas e distribuídas as ideias e argumentos localizados na inventio.
- *Elocutio* – refere-se ao estilo. Aqui são constituídos os procedimentos de cada ideia, para o desenvolvimento de

cada item e da sua ornamentação, é chamada de decoratio ou elaboratio por outros autores¹.

- *Memoria* – onde são empregados as diferentes maneiras e processos para memorizar o discurso; igualmente, é o modo de operação de cada uma das fases retóricas.
- *Pronuntatio* – última fase retórica, onde é proferido o discurso. Conhecida igualmente, como *actio* ou “ação” (atuação) diante do público, isto é, sua performance.

Referente à *dispositio*, alguns autores, como Gallus Dressler (1533-1589), elaboravam uma interpretação dessa fase de maneira simplificada, em três partes (*exordium*, *medium* e *finis*). Porém, analogamente aos cânones clássicos, Mattheson as distribui em seis partes, desta forma:

- *Exordium* – onde o discurso se inicia;
- *Narratio* – enunciação ou narração dos acontecimentos;
- *Propositio* ou *divisio* – exemplificação da tese essencial;
- *Confutatio* – refutação aos argumentos apresentados, nessa parte se localiza as ideias contrárias;
- *Confirmatio* – confirmação da tese inicial;
- *Peroratio* – conclusão. (cf. BUELOW, 2001, p. 261-262)

Além disso, é importante salientar que, na *inventio*, também estão localizados os lugares-comuns (*locus topoi/topici*). Roland Barthes (1982) afirma que essa parte é encarregada de proporcionar conteúdos mais claros e compreensivos dos afetos ao raciocínio humano. Mattheson

¹ A terceira fase retórica, na tradição gregoriana, corresponde também à expressão linguística localizada na *inventio* e combinada na *dispositio* pelo orador (BERISTÁIN, 1995; LAUSBERG, 2004). De modo semelhante, a elocução do discurso é a base de sua organização, descoberta da expressão para cada ideia, e inclui o estudo das figuras ou tropos (emprego da palavra ou expressão em sentido figurado – sua primeira manifestação dramática ocorreu na música medieval), no qual as regras estilísticas são ensinadas (BUELOW, 2001).

(1954, p. 121-132),² no *Mestre de capela perfeito*, referencia na primeira fase retórica os *loci topici*, num total de 16, da seguinte maneira:

1. *Notationis*: desenho das notas.
2. *Descriptionis*: descrições, descobertas.
3. *Generis* ou *Antecedentia*: lugar de gênero e da espécie.
4. *Totius* ou *Partium*: semelhança do instrumento ou da voz com matéria.
5. *Casus Effecientis*: a história ou a ação é a causa principal.
6. *Cause Materialis*: a matéria musical é o som; não sujeito de palavras, também não haverá intenção expressiva com relação ao afeto específico.
7. *Cause Formalis*: a forma e a norma de cada obra e melodia.
8. *Cause Finalis* ou *Causorum*: final.
9. *Effectorum*: efeito específico da composição, de acordo com a ocasião.
10. *Adjunctorum*: representação de determinados personagens como em: ofertórios, óperas e cantatas.
11. *Circumstantialium*: diferentes circunstâncias de tempo, do lugar e de acontecimentos anteriores.
12. *Comparatorium*: comparação de coisas semelhantes e dessemelhantes, pequenas e grandes.
13. *Oppositorium*: contraste de compassos, movimentos contrários, agudo e grave, lento e rápido, calmo e agitado etc.
14. *Exemplorum*: emulação de outros compositores.
15. *Testimoniorum*: utilização de exemplos conhecidos como canções de igrejas, para testemunhos ou reforço.

Análise retórico-musical do 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, de José Maurício Nunes Garcia

Inventio

O 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos tem seu texto fundamentado em Jó 19,25, onde o personagem bíblico Jó demonstra sua fé, obediência, confiança e esperança em Deus como condições para obter a vida eterna (SOARES, 2014, p. 8).

2 Tal referência, igualmente, foi citada pela profa. dra. Mônica Isabel Lucas, no material didático para suas aulas na disciplina de Introdução à Retórica da Música Setecentista (LUCAS, 2010).

*Credo quod Redemptor meus vivit,
et in novissimo die de terra surrecturus sum: ressuscitar da terra
Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum.
Quem visurus sum: ego ipse, et non alius,*

Creio que o meu Redentor está vivo
e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra
E em minha carne verei a Deus, meu Salvador
Eu mesmo e não outro O hei de ver
e meus olhos O hão de contemplar.

Já a *Liturgia dos defuntos*, nos séculos XVIII e XIX, sobretudo no Rito Romano, era composta por oito cerimônias distintas, sendo que cada uma delas possui estruturas e textos peculiares, conforme descreve Paulo Castagna (2003, p. 13):

A Liturgia dos Defuntos, que integra a Liturgia Laudativa, no Rito Romano, possui oito cerimônias distintas, nas quais era executada música polifônica nos séculos XVIII e XIX, cada uma delas com estrutura e textos específicos. Inicialmente, as Exéquias (também denominadas Funeral ou Ofício de Sepultura), seguidas pelo *Officium Defunctorum* (constituído de Matinas, Laudes e Vésperas – ou seja, três cerimônias de estruturas litúrgicas distintas, de acordo com a hora em que o Ofício fosse realizado – hora canônica). Há também a Missa (que pode ser dos Funerais, de Aniversário, Quotidiana ou pela Comemoração dos Fiéis Defuntos), a Absolição e Inumação após a Missa (ou Encomendação Litúrgica de Adultos), as Cinco Absolições (destinadas às exéquias solenes) e o Ofício de Sepultura de Crianças (ou Encomendação Litúrgica de Anjinhos). No universo luso-brasileiro, entretanto, foram comuns três outras cerimônias fúnebres, não prescritas no Rito Romano: a Encomendação Paralitúrgica de Adultos (ou *Memento*), a Encomendação Paralitúrgica de Crianças e as Estações na Comemoração dos Fiéis Defuntos.

No que tange à estrutura da peça, ela é constituída de trinta e um compassos, na tonalidade sol menor, repetindo na parte final os compassos de 14 a 21, com andamentos *moderato*, *allegro moderato* e *allegro*, dispostos pelo compositor com as partes relacionadas ao discurso e aplicação dos elementos retóricos, segundo a circunstância e necessidade do enunciado musical.

Loci observados na *inventio* do 1º Responsório

Quadro 1: *Loci topici* localizados no 1º Responsório de José Mauricio Nunes Garcia.

INVENTIO	DESCRIÇÃO	UTILIZAÇÃO NA OBRA	COMPASSO/ VOZ
<i>Locus notationis</i> (MATTHESON, 1954).	Aspecto externo e desenho das notas (duração das notas, alteração, repetição e procedimentos canônicos).	Vários motivos rítmicos e diferentes durações de notas (semibreves, mínimas, mínimas pontuadas, semínimas, semínimas pontuadas, colcheias, repetições, ligaduras, pausas, fermata, entre outros).	1-6 S-A-T-B 6-13 S-A-T-B 14-21 S-A-T-B 22-31 S-A-T-B Conclusão da peça (repetição dos compassos 14-21).
<i>Locus descriptionis</i> (MATTHESON, 1954).	Disposições da alma.	Confiança ("Creio que o meu Redentor está vivo e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra").	1-13 S-A-T-B
		Desejo, avidez, querer ("E em minha carne verei a Deus, meu Salvador. Eu mesmo e não outro, o hei de ver e meus olhos, o hão de contemplar").	14-31 S-A-T-B
<i>Locus oppositorum</i> (MATTHESON, 1954).	Contraste de compassos, movimentos contrários, agudos e graves, lento e rápido, calmo e agitado.	Movimento contrário entre soprano e tenor, soprano e baixo, contralto e tenor, contralto e baixo.	5 S-A-T-B
		Soprano e baixo, contralto e baixo.	10 S-A-B
		Soprano e contralto, contralto e baixo.	11 S-A-B
		Soprano e baixo, contralto e baixo, tenor e baixo.	15 S-A-T-B
		Soprano e tenor, soprano e baixo, contralto e tenor, contralto e baixo.	17 S-A-T-B
		Soprano e contralto, contralto e baixo, tenor e baixo.	18 S-A-T-B
		Soprano e contralto, soprano e baixo, contralto e baixo.	19 S-A-B
		Soprano e tenor, contralto e tenor.	24 S-A-T
		Contralto e baixo, tenor e baixo.	27 A-T-B

Dispositio

Exordium

O discurso começa de maneira suave e confiante, com a expressão *Credo quod Redemptor meus vivit* (“Creio que o meu Redentor está vivo”) em sol menor. Mattheson, em seu tratado para orquestra, *Das neueröffnete Orchestre* (1713), enfatiza que essa tonalidade pode ser considerada como a mais bonita de todas, visto que ela combina a importância característica da tonalidade anterior (ré menor) com uma alegre elegância e graciosidade, trazendo consigo uma ampla cortesia e delicadeza, as quais nos propiciam maior flexibilidade tanto para a suavidade quanto para o revigor, assim como para a satisfação, ou mesmo a impaciência. Igualmente, é apropriada para lamentações moderadas e momentos de alegria contidas (MATTHESON, 1713)³.

Na mesma parte, observa-se que acontece a separação da frase *Credo quod Redemptor meus vivit* por meio da *pausa*. Nota-se, também, que essa figura retórica é empregada não só para indicar um determinado momento de descanso para todas as vozes, mas também para valorar as funções harmônicas da tônica, dominante, subdominante paralela (relativa) e subdominante, provocando, desse modo, maior expectativa no ouvinte após a expressão *quod*, com finalização na cadência autêntica imperfeita⁴.

3 Citação igualmente localizada em Carpena (2012) e Jank (2009).

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

Matinas e Encomendação de Defuntos
(1799)

(EXORDIUM) **Responsório I** 5 José Maurício Nunes Garcia
(1767-1830)

Moderato **PAUSA**

Soprano: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Contralto: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit, et in no -

Tenor: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Baixo: Cre - - - do quod Red - em - ptor me - us vi - - - vit,

Sol Menor **i** **V⁷** **VI** **iv** **i⁶** **V** **i** **CAI**

Figura 1: Pausa no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 3.

Fonte: Castagna (2003, p. 1).

Narratio

Posterior ao encerramento do *exordium*, no compasso 6, a narrativa e descrição dos fatos iniciais é estabelecida através do diálogo das vozes do contralto, soprano e tenor, repetindo a expressão *et novissimo* (“e no último”) em alturas diferentes, evidenciando, desse modo, um *polyptoton*. Da mesma forma, nota-se que essa figura de repetição melódica é utilizada para colocar em realce as funções harmônicas da tônica, dominante, dominante da subdominante e subdominante, resolvendo numa semicadência.

Propositio

Verifica-se, na *Propositio*, o uso da *synaeresis* nas vozes da soprano e baixo, onde a frase *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum* (“E em minha carne verei a Deus, meu Salvador”) é destacada mediante a entoação da sílaba *me* por duas semínimas. De igual forma, essa figura retórica, em consonância com as funções harmônicas da tônica, dominante e subdominante com término no compasso 21, na cadência autêntica imperfeita, enfatiza a ideia central do texto da ressurreição e vida eterna, além do afeto de esperança.

(NARRATIO)

POLYPTOTON

10

Soprano: *et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sui - re - cti - tus sum.*

Alto: *et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sui - re - cti - tus sum.*

Tenor: *et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sui - re - cti - tus sum.*

Bass: *et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sui - re - cti - tus sum.*

Bassoon: *et in no - vis - si - mo di - e de ter - ra sui - re - cti - tus sum.*

i V V⁶/iv iv V₂⁴ i⁶ V₃⁴ i V₅⁶ i V SC

Figura 2: Polyptoton no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 6-9. Fonte: Castagna (2003, p. 1).

Confutatio

No compasso 25, verifica-se que José Maurício continua a utilizar a *pausa*, a qual indica um período de descanso às vozes, por intermédio da frase *Quem visurus sum: ego ipse* (“Eu mesmo e não outro”). Também, emprega a *synaeresis*, nos compassos 24 e 29, para realçar a sílaba *i* da palavra *ipse*, nas vozes da soprano, contralto e tenor – além da sílaba *me*, entoada pela voz do contralto –, e a *exclamatio*, nos compassos 27 e 29, que igualmente ressalta a sílaba *me*, mediante um salto inesperado de sexta maior (fá para ré), além da expressão anterior, *alius*, num intervalo de sexta menor (sol para mi bemol). Esta última é uma passagem ascendente, representando, por meio de exclamação, o afeto de satisfação e confiança, manifestos nas frases *Quem visurus sum: ego ipse, et non alius, et oculi mei conspecturi sunt* (“Eu mesmo e não outro O hei de ver e meus olhos O hão de contemplar”).

De igual natureza, observa-se que todos esses recursos retóricos são trabalhados pelo autor para dar impressão de serenidade,

tranquilidade e calma ao ouvinte. Por fim, verificam-se as funções harmônicas da dominante da dominante, dominante, dominante da subdominante, subdominante, dominante menor e tônica, resolvendo numa semicadência.

(PROPOSITIO)

14 **Allegro** **SYNAERESIS**

S: Et in car - ne me - a vi - de - bo

A: Et in car - ne me - a vi - de - bo

T: Et in car - ne me - a vi - de - bo

B: Et in car - ne me - a vi - de - bo

Bx: Et in car - ne me - a vi - de - bo

i V i⁶ iv i⁶

18

S: De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

A: De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

T: De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

B: De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

Bx: De - um Sal - va - to - rem me - - - - um.

V₃⁴ i V₅⁶ i V i **CAI**

Figura 3: Synaeresis no 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 15-16.

Fonte: Castagna (2003, p. 2).

Verso (CONFUTATIO)

22 **Moderato**

PAUSA

S: Quem vi - su - rus sum e - go i - pse, et non

A: Quem vi - su - rus sum e - go i - pse, et non

T: Quem vi - su - rus sum e - go i - pse, et non

B: et non

Sol Menor

SC

V V/V V V/V V V/iv

27

S: a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri sunt.

A: a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri sunt.

SYNAERESIS

EXCLAMATIO

T: a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri - sunt.

B: a - li - us, et o - cu - li me - i con - spe - ctu - ri - sunt.

Bx: D.C. Et in carne

iv v⁶ i⁶ V⁷ i⁶ V **SC**

Figura 4: Synaeresis e pausa e exclamatio no 1^o Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 24-25 e 27-29.

Fonte: Castagna (2003, p. 2-3).

Confirmatio dentro da peroratio

Na parte final da obra, é enfatizada mais uma vez a expressão *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum* (“E em minha carne verei a Deus, meu Salvador”). Consta-se, novamente, o uso da *synaeresis*, assim como ocorrido na *propositio*, caracterizando, dessa maneira, a confirmação e conclusão do discurso.

Allegro (CONFIRMATIO dentro da PERORATIO)

S Y N A E R E S I S

i V i⁶ iv i⁶

V⁴₃ i V⁶₅ i V i CAI

Figura 5: *Synaeresis* no 1^o Responsório das matinas e encomendação de defuntos, comp. 15-16. A *peroratio* repete os mesmos compassos da *propositio*.

Fonte: Castagna (2003, p. 2).

Figuras observadas na obra (elocutio/decoratio)

Quadro 2: Figuras retóricas localizadas no 1º Responsório de José Mauricio Nunes Garcia.

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
EXCLAMATIO (BARTEL, 1997, p. 265-269; BUELOW, 2001, p. 267).	Representação e descrição	Exclamação musical frequentemente associada com uma exclamação no texto.	<p>Johann Gottfried Walther (1684-1748): “A <i>Exclamatio</i> ou <i>Ecphonisis</i> é uma figura de retórica que significa uma exclamação agitada. Isto pode ser realizado de forma muito apropriada na música através de um salto para cima, em sexta menor.”</p> <p>Johann Adolf Scheibe (1708-1776): “Suas propriedades são tão diversas quanto as suas origens, causas ou efeitos. Deve-se notar que geralmente ela é expressa através de uma passagem ascendente, utilizando as consonâncias nos afetos e acontecimentos alegres e dissonâncias nos tristes. Isto se aplica em conta tanto a melodia e harmonia.”</p> <p>Johann Gottfried Walter (1684-1748): “Salienta em outra passagem de seu tratado que a <i>Exclamatio</i>, igualmente, é um salto melódico ascendente em uma sexta menor. Todavia, na prática, pode ser qualquer salto ascendente ou descendente de intervalos maiores do que terças, seja consonantes ou dissonantes, dependendo do caráter da exclamação.”</p>
PAUSA (BARTEL, 1997, p. 362-365).	Interrupção e silêncio	Uma pausa ou descanso na composição musical.	Johann Gottfried Walther (1684-1748): “ <i>Pausa</i> refere-se a um período de repouso ou silêncio na música, que é indicado por um determinado sinal.”
POLYPTOTON (BARTEL, 1997, p. 367-369; BUELOW, 2001, p. 264).	Repetição melódica	A repetição de uma passagem melódica em diferentes alturas.	Mauritius Johann Vogt (1669-1730): “ <i>Polyptoton</i> é quando uma passagem é repetida em várias alturas.”

continua...

Quadro 2: Continuação.

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
SYNAERESIS (BARTEL, 1997, p. 394-396).	Dissonância e deslocamento	(1) Uma suspensão ou síncope, (2) a colocação de duas sílabas por nota ou duas notas por sílaba.	Mauritius Johann Vogt (1669-1730): “A <i>Synaeresis</i> ocorre quando duas notas são colocadas em uma sílaba ou duas sílabas são colocadas em uma nota.”

Estrutura analítica da obra: retórica e harmônica

Quadro 3: Estrutura analítica da obra.

RETÓRICA <i>DISPOSITIO</i>	FIGURA <i>ELOCUTIO</i>	COMP.	TONALIDADE	FUNÇÃO
<i>EXORDIUM</i>	<i>Pausa</i>	3	Sol menor	i
<i>NARRATIO</i>	<i>Polypoton</i>	7-9	Sol menor	i
<i>PROPOSITIO</i>	<i>Synaeresis</i>	15-16	Sol menor	i
<i>CONFUTATIO</i>	<i>Pausa</i>	25	Sol menor	i
	<i>Synaeresis</i>	27	Sol menor	i
	<i>Exclamatio</i>	27	Sol menor	i
<i>PERORATIO</i>	<i>Synaeresis</i>	15-16 (repetição do mesmo material da <i>propositio</i>).	Sol menor	i

Considerações finais

Como ressaltado no início do trabalho, os compositores da transição da Renascença para o Barroco, até os primórdios do Classicismo, empregavam nas estruturas de suas obras diversos mecanismos retóricos, que, por sua vez, se apoiavam num arcabouço sistematizado e teorizado por meio de construtos literários, objetivados não só na distribuição coesa e planejada do discurso musical, mas, igualmente, em despertar, mover e controlar os afetos do ouvinte (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012a, p. 71).

Ademais, esses artifícios engenhosos eram utilizados de forma altamente organizada, com um enorme aparato ferramental em conformidade às cadências, à harmonia e suas funções, ao contraponto e à ênfase dos afetos, das notas, das sílabas, palavras, motivos, frases e seus incrementos, mostrando, desse modo, a eficácia de uma composição elaborada e inter-relacionada a cada parte estrutural.

Sabedor da eficácia desse propósito, José Mauricio Nunes Garcia dispõe e utiliza dos mesmos preceitos nesta obra – por exemplo, ao enfatizar a interrupção da frase *Credo quod Redemptor meus vivit* (“Creio que o meu Redentor está vivo”), propiciado pela *pausa*. Também, no destaque dos afetos de esperança e confiança, por intermédio da repetição em alturas diferentes, expressa na primeira parte das palavras *et in novissimo die de terra surrecturus sum* (“e que no último dia eu hei de ressuscitar da terra”); por meio do *polyptoton*, bem como na expressão *Et in carne mea videbo Deum Salvatorem meum* (“E em minha carne verei a Deus, meu Salvador”); e por intermédio da *synaeresis*. Consequentemente, dos compassos 22 a 31, notou-se a valorização e destaque das funções harmônicas, das cadências, além do afeto da segurança, mediante o emprego da *synaeresis*, *pausa* e *exclamatio*.

Feitas essas ponderações, ressaltamos que um dos maiores desafios nessa seara investigativa é distinguir gestualidades das figuras dentro de uma categorização e ambiente comum a todos. Por esse motivo, é necessário buscar permanentemente um estudo mais intenso e minucioso sobre questões do uso dos mecanismos retórico-musicais, aumentando o número de exemplos para análise.

Enfim, a obra aqui analisada faz parte da nossa investigação de doutorado, sobre o uso da retórica na música colonial brasileira. Todavia, é pertinente sublinhar que, ao examinar esses elementos retóricos, evidenciou-se o conhecimento e habilidade de Nunes Garcia em distribuir, de maneira ordenada e organizada, todos esses recursos na peça, bem como a viabilidade da utilização retórica como nova opção analítica para a compreensão dos processos composicionais no período colonial brasileiro.

Referências

AFFONSO, Rodrigo C. *Um estudo sobre a relação texto-música: os ofícios fúnebres de José Mauricio Nunes Garcia*. 2005. 156 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

ALMEIDA, João F. *Bíblia de estudo Shedd*. São Paulo: Vida Nova, 2000.

BARTEL, Dietrich. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland. *Investigaciones retóricas I: la antigua retórica*. Trad. de Beatriz Dorriots. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 7. ed. Ciudad de México: Porrúa, 1995.

BUELOW, George. Rhetoric and music. In: SADIE, Stanley; TYRRELL, John. (Eds.) *The new Grove dictionary of music and musicians*. New York: Oxford University Press, 2001. p. 260-275. v. 21.

CARPENA, Lídia B. Sobre a qualidade das tonalidades e seu efeito na expressão dos *Affecten* (Johann Mattheson, 1713): tradução e breve introdução. *Revista Música*, São Paulo, v. 13, n. 1, p. 219-241, ago. 2012.

CASTAGNA, Paulo A. (Org.). *Música fúnebre: 1º Responsório das matinas e encomendação de defuntos de José Mauricio Nunes Garcia*. Edição de Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2003. v. 9.

FAGERLANDE, Marcelo. *O método de pianoforte de José Mauricio Nunes Garcia*. 1993. 218 f. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário, Rio de Janeiro, 1993.

GUIMARÃES, Elisa. Figuras de retórica e argumentação. In: MOSCA, Lineide L. S. *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 145-160.

JANK, Helena. *Tradução do tratado Das neueröffnete Orchestre de Johann Mattheson (1713)*. Campinas: Unicamp, 2009. (Material didático de disciplina).

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Trad. de Raul Miguel Rosaldo Fernandes. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LUCAS, Mônica I. *Material didático da disciplina CMU 5942 – Introdução à Retórica da Música Setecentista*. São Paulo: ECA-USP, 2010.

MATTHESON, Johann. *Das neu-eröffnete Orchestre*. Hamburg: Benjamin Schiller, 1713.

_____. *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Cristian Herold; Kassel: Bärenreiter, 1954.

MATTOS, Cleofe P. *José Mauricio Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1997.

SOARES, Eliel A. Retórica: um novo objeto de estudo na música colonial brasileira. In: SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 3., 2014, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Unirio, 2014. p. 1-11.

SOARES, Eliel A.; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. Figuras retóricas no ofertório da missa de quarta-feira de cinzas de André da Silva Gomes. *Música Hodie*, Goiânia, v. 12, n. 2, p. 71-86, 2012a.

_____. Retórica na música colonial brasileira: o uso da anaphora em André da Silva Gomes. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, 4., 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012b. p. 301-306.

Sobre o autor

Eliel Almeida Soares é graduado em Música (2008), mestre (2012) e doutor (2017) em Musicologia pelo Departamento e Programa de

Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), todos sob a orientação do prof. dr. Diósio Machado Neto. Faz parte do Laboratório de Musicologia (Lamus) do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (FFCLRP/USP), onde desenvolve averiguações acerca das estruturas discursivas na música colonial brasileira. Também possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical.

Recebido em 23/08/2017

Aprovado em 30/01/2018