

# A retórica em quatro compositores da música colonial brasileira: Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia

*Elie Almeida Soares*

<https://orcid.org/0000-0001-6351-6694>

*Universidade de São Paulo, Departamento de Música*

*elie.almeida@usp.br*

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 13 mar 2019

Final approval date: 10 ago 2019

**Resumo:** O objetivo neste artigo foi expor a retórica como ferramenta de estudo e análise da música colonial brasileira. Para isso, partir-se-á de breve contextualização sobre a utilização de elementos retóricos no discurso da música europeia do final do século XVI até o início do século XIX, assim como no Brasil Colonial. Em seguida, será mostrada a crescente atenção da musicologia desde meados da década de 1960, em compreender a constituição e disposição das estruturas retóricas. Do mesmo modo, relataremos os estudos em desenvolvimento sobre a retórica musical no Brasil. Ademais, pretende-se no trabalho, mediante metodologia baseada em análises retórico-musicais relacionadas com o texto litúrgico e harmonia, averiguar esses processos e mecanismos nas obras de Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia.

**Palavras-chave:** Retórica musical; Música colonial brasileira; Compositores brasileiros; Análise musical.

**TITLE: THE RHETORIC IN FOUR COMPOSERS OF BRAZILIAN COLONIAL MUSIC: MANUEL DIAS DE OLIVEIRA, JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA, ANDRÉ DA SILVA GOMES AND JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA**

**Abstract:** The aim in this article was to expose the rhetoric as a tool for the study and analysis of Brazilian colonial music. To achieve the previously specified goal, we give a brief contextualization on the use of rhetoric elements in the discourse of European music from the late 16th century till the early 19th century, as well as in colonial Brazil. Then, it will be shown the increasing attention of musicology since the mid-1960s in understanding the formation and arrangement of rhetorical structures. Similarly, we will report the studies which are in development about musical rhetoric in Brazil. Furthermore, in this work, by using a methodology based on musical-rhetorical analysis related to the liturgical text and harmony, we intend to investigate these processes and mechanisms in the works of Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes and José Maurício Nunes Garcia.

**Keywords:** Musical rhetoric; Brazilian colonial music; Brazilian composers; Musical analysis.



# A retórica em quatro compositores da música colonial brasileira: Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia

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

## 1. Introdução

Entre a última metade do século XVI e início do XIX, o discurso musical de determinadas obras era constituído de elementos retóricos, associados à elaboração e ordenação embasadas na eloquência e persuasão. Essa sistematização e teorização retórico-musical resultaram de um cabedal proveniente de conjunturas históricas manifestas a partir dos primórdios da civilização greco-romana, associadas aos insignes mestres, pensadores, tratadistas e autores de peças musicais, servindo, dessa maneira, de embasamento para a concepção estrutural de uma música (Soares, Novaes e Machado Neto 2012, 71).

Semelhantemente, na música colonial brasileira, os mesmos princípios retóricos foram usados pelos mestres da composição. Por exemplo, Manuel Dias de Oliveira (1734/5-1813) expressa a utilização de semelhantes artifícios, o que pode ser verificado no Moteto dos Passos, em *O vos omnes*:

Um outro caso, eram as passagens cromáticas ascendentes, que pela lógica da teoria contrapontística, seriam apenas, falsas relações consecutivas em uma só voz. Surgem no barroco associadas a fortes sofrimentos ou prazeres o que Christoph Bernhard (1628-1692), aluno de Schütz, em seu manuscrito *Tractatus compositionis augmentatus*, cunhou a expressão *Passus Duriusculus*. Do mesmo modo no moteto *O vos omnes* de Manoel Dias de Oliveira, aparece também outra fórmula, no baixo, que frequentemente retratava uma situação de tristeza desesperada. Este baixo, um tetracórdio cromático descendente, aparecera como *ostinato* no *Lamento de Cassandra*, da ópera *Didone* (1641), de Francesco Cavalli (1602-1676) (Dottori 1992, 95).

Na mesma peça de acordo com Maúrcio Dottori, Dias de Oliveira emprega os recursos retóricos em conjunto às constantes cadências e da linha do contraponto, para enfatizar os afetos (Dottori 1992, 53).

Já José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) utiliza figuras retóricas mediante as complexidades das figuras rítmicas em simultaneidade aos elementos contrastantes (Costa 2006, 24). Adicionado a isso, como ressalta Moretzsohn (2008, 75), Lobo de Mesquita, assim como outros compositores de sua época,

aplica em suas missas os mesmos contrastes de afetos que são uma das mais expressivas características do barroco:

O contraste de afetos é uma das mais importantes características do estilo barroco. A palavra afeto (*affectus em latim*) vem da tradução do termo grego *pathos*. Sua raiz está no verbo *adficere*, que significa influenciar, afetar. [...] Os compositores foram influenciados por doutrinas retóricas, que se preocupavam com as relações entre texto e música. Nos séculos XVII e XVIII essa dimensão foi ampliada ao extremo, e um dos principais objetivos da música dessa época era despertar no ouvinte uma grande variedade de sentimentos e ideias, designados como afetos. [...] Um dos principais recursos adotados para se despertar esses afetos foi o uso de figuras retórico-musicais. [...] Esses procedimentos tiveram grande influência sobre as Missas do século XVIII (Moretzsohn 2008, 74-76).

André da Silva Gomes (1752-1844), em seu tratado sobre contraponto, destaca a importância da instrução retórica para que os compositores pudessem obter uma exposição sólida e eficiente:

Daqui pode concluir o Compositor instruído, não só como Filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o Contraponto Harmonia Docente e a Composição Harmonia Utente, isto é, parte que dá preceitos; e parte, que os apresenta em execução; mas também pode observar como Retórico a analogia da Faculdade Harmônica com a Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e à Elocução. Na Dissertação, que serve de princípio a esta obra, fica após demonstrado, quanto é preciosa ao compositor a Instrução Literária (Duprat et al. 1998, 17-18).

Por fim, conforme destaca Cleofe Person de Mattos (1997), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) exprime tanto na arte da oratória quanto em suas obras sacras a influência da retórica, disciplina estudada por ele desde sua juventude (Mattos 1997, 33-34). De igual forma, Marcelo Fagerlande (1993), enfatiza que em seu *Método de Pianoforte* (1821), José Maurício utiliza os mesmos conceitos estéticos originários das doutrinas gregas e latinas de retórica e oratória, balizados em autores como Aristóteles, Marco Túlio Cícero, Marco Fábio Quintiliano, entre outros, os quais sugeriam que os oradores usassem os meios retóricos para controlar e direcionar as emoções dos ouvintes. Do mesmo modo, utiliza na disposição das tonalidades das lições de seu método, conotações semelhantes às empregadas por tratadistas retórico-musicais como Marin Mersenne, Athanasius Kircher, Wolfgang Caspar Printz e Johann Mattheson (Fagerlande 1993, 146).

Em virtude disso, com o propósito de entender quais os caminhos que percorreram tais transmissões e preceitos, a musicologia dos últimos 50 anos deu início a diversos estudos os quais colaboram para o incremento de novas possibilidades analíticas, objetivando aclarar a relação entre música e afeto. Todavia, mesmo com o aparente crescimento investigativo, no universo luso-brasileiro, as pesquisas sobre a retórica musical ainda estão em desenvolvimento, porém, buscando fomentar e promover metodologias mais adequadas para o entendimento da constituição, ordenação e adequação sistêmica das estruturas musicais em vigor, na época investigada. Por esse motivo, no presente trabalho teve-se como proposta apresentar o emprego dos recursos retóricos na música colonial brasileira. Ademais, nesta pesquisa objetivou-se averiguar tais processos e mecanismos nas obras dos quatros compositores brasileiros citados acima, por meio de alguns exemplos de análises já realizadas.

## 2. A relevância da retórica para a musicologia, teoria/análise e *performance* desde meados da década de 1960

A retórica, enquanto escopo que abrange diversas áreas do conhecimento humano exige do pesquisador investigação mais aprofundada não só da história, mas também de contextos sociais, políticos, filosóficos e estéticos. Como parte constituinte e relevante para a elaboração das músicas do final do século XVI até os primórdios do XIX, a arte da eloquência mostra-se um componente essencial para o entendimento e clarificação de seu uso vinculado à gramática, além de seu ajustamento às estruturas musicais vigentes na época (Soares 2017, 48).

Para consolidar esse processo, vários autores desenvolveram um parâmetro de sistematização e teorização, cujos axiomas se amparavam nas auctoritas da Retórica Clássica, estabelecendo, desse modo, uma nomenclatura a qual conhecemos por *Musica Poetica*. Tais tratados ressaltavam que a música precisaria ser disposta como um discurso e que o mesmo deveria ser altamente organizado por elementos retóricos com o propósito de persuadir o público, propiciando, assim, o despertar, o mover e o controle dos afetos do ouvinte.

Nesse sentido, seguindo a tradição de proeminentes mestres e tratadistas da retórica musical, como Gallus Dressler (1533-1589), Johannes Nucius (1556-1620), Joachim Burmeister (1564-1629), Johannes Luppium (1585-1612), Joachim Thuringus (nascido em finais do século XVI), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), Johann George Ahle (1651-1706), Mauritius Johann Vogt (1669-1730), Johann Mattheson (1681-1764), Meinrad Spiess (1683-1761), Johann Gottfried Walther (1684-1748), Johann Adolf Scheibe (1708-1776) e Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), para citar alguns (Bartel 1997, 80-156), na área da musicologia, teoria/análise e *performance* em meados da década de 1960, iniciaram-se diversas investigações na busca da compreensão dos caminhos e direções percorridos por essas doutrinas. Para isso, foram desenvolvidas novas metodologias com o objetivo de esclarecer a relação entre música e afeto, mediante a análise retórico-musical (Soares e Machado Neto 2016, 651-652; Soares 2017, 49).

Demonstrando, assim, que a retórica musical é um campo complexo e abrangente, no qual inúmeras teses, dissertações, artigos e trabalhos especializados são publicados anualmente, devido à grande quantidade de tratados utilizados em suas pesquisas, entre 1535 e 1802, estabelecerem vinculação com o corpus teórico do sistema retórico-musical, servindo de fundamento às atuais pesquisas acerca da poética musical Barroca e Clássica (López Caño 2000, 7). Portanto, resultante dessas averiguações, diversas foram as publicações a respeito desse tema, demonstrando que o objeto a ser investigado é de amplitude complexa e condigna aos auspiciosos anseios da sociedade musicológica, da teoria/análise e *performance* musical, o que se procurou demonstrar, aqui, com alguns exemplos.

Dos trabalhos já produzidos podem ser destacados: *The Loci Topici and Affect in late baroque Music: Heinichen's practical Demonstration* (1966), de George J. Buelow, o qual apresenta o uso dos diversos *Loci* em várias músicas do Barroco e início do Classicismo, mediante as indicações de Johann Heinichen. No mesmo trabalho observam-se os argumentos ponderáveis sobre os preceitos utilizados e representados por cada afeto inserido nos textos, adequados ao caráter discursivo da *Inventio*. Já em *Rhetoric and Music* (1980), Buelow destaca as conexões entre retórica e música, afirmando que as mesmas serviram de agente transformador da música. Outro aspecto bastante realçado pelo mesmo autor é o da distribuição e ordenação das figuras retóricas, contudo, não deixando de contextualizar a relevância dos conceitos

utilizados pelos tratadistas e compositores entre o século XVI e início do XIX, os quais eram regidos pela retórica literária (Buelow 1980, 793).

Por sua vez, em *Classic music: expression, form, and style* (1980), de Leonard G. Ratner ocorre uma relação das construções tópicas e retóricas com os diversos gêneros e formas musicais, dentre eles a forma sonata, ou seja, Ratner mostra-se mais amplo que seus colegas, revelando uma nova forma de localização e significância para as figuras retórico-musicais, mostrando uma figuração mais "racionalizada" no Classicismo, por recursos de representação pictóricos e artificiosos, tornando a música mais inteligível (Vidal 2002, 24).

Posteriormente, Mark Evan Bonds em *Wordless Rhetoric: Musical Form and Metaphor of the Oration* (1991), expressa outra forma relacional da retórica, pelo viés metafórico, associando música sem palavras com linguagem, isto é, o possível emprego desse recurso na música instrumental. Ferruccio Civra em *Musica poetica: introduzione alla retorica musicale* (1991), expõe o encontro entre as instâncias de expressão da música e da poesia por meios técnicos, oferecidos pelas definições dadas pelos diversos tratadistas e autores da retórica musical, além de proporcionar reflexões sobre as análises retórico-musicais. Finalizando, Dietrich Bartel na *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (1997), esclarece os meios pelos quais passou a retórica até sua sistematização na música germânica, como as inúmeras interpretações de tratadistas a respeito da empregabilidade das figuras retóricas na música.

### 3. As pesquisas em desenvolvimento sobre o emprego da retórica na música colonial brasileira

Como ressaltado, apesar do aparente crescimento e atenção investigativa dados pela atual musicologia, teoria/análise e *performance* musical, além dos inúmeros tratados, teses, dissertações e artigos, a maioria dos estudiosos e pesquisadores brasileiros norteia suas pesquisas dirigidas à recepção retórica de compositores europeus, como Orlando di Lasso (1532-1594), Luca Marenzio (1553-1599), Ludovico Viadana (ca. 1560-1627), John Dowland (1563-1626), Cláudio Monteverdi (1567-1643), Heinrich Schultz (1585-1672), Jean Baptiste Lully (1632-1687), Dietrich Buxtehude (1637-1707), Marc-Antonie Charpentier (1643-1704), Henry Purcell (1659-1695), Alessandro Scarlatti (1660-1725), Antônio Vivaldi (1678-1741), George Phillip Telemann (1681-1767), George Friedrich Haendel (1685-1759), Johann Sebastian Bach (1685-1750), Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736), Carl Phillip Emanuel Bach (1714-1788), entre outros, por serem influenciados pelas doutrinas retóricas, tanto para a disposição do discurso quanto para adequá-lo ao texto (Soares 2016, 161-162; Soares 2017, 132).

Todavia, é pertinente salientar que os estudos sobre a retórica na música colonial brasileira tiveram início na década de 1990. Posteriormente, o musicólogo Maurício Soares Dottori publica o artigo: *Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros, de Manoel Dias de Oliveira* (1992), pela Revista Música, da USP. Em 1998, mediante a edição do tratado de contraponto de André da Silva Gomes, organizado por Régis Duprat, ocorreram algumas citações a respeito da consciência do uso retórico nas composições no Brasil entre os séculos XVIII e primórdios do XIX (Soares 2017, 237).

Após a *Arte Explicada de Contraponto* de André da Silva Gomes, em 2000, o livro *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*, organizado por Régis Duprat, Maria Alice Volpe e Flávia Camargo Toni, aborda de maneira concisa a retórica, no entanto, ainda não havia um estudo direcionado a respeito (Soares 2017, 241). Somente a partir da metade dos anos 2000, é que as pesquisas relacionadas à retórica na música colonial brasileira tiveram maior consistência, o que pode ser observado na tabela 1, a seguir.

Tab. 1: Algumas produções acadêmicas sobre retórica na música colonial brasileira (Soares, 2017, 248-250)

ANO	AUTOR	TÍTULO	PRODUÇÃO
1992	Maurício Dottori	<i>Ut Rhetorica Musica</i> : análise do moteto <i>O Vos Omnes</i> a dois coros	Artigo (Revista Música-USP)
1992	Maurício Dottori	Ensaio Sobre a Música Colonial Mineira	Dissertação de Mestrado (USP)
1998	Régis Duprat et al.	A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes	Livro (Editora: Arte & Ciência)
2004	Ana Guiomar Rêgo Souza	Entre os Sons da Paixão: delineando a retórica da Semana Santa da Cidade de Goiás no século XIX	Trabalho Completo em Anais (ANPUH/RJ)
2005	Caio Benelovo Sierra Nogueira	Retórica na Música Brasileira até 1830	Qualificação de Doutorado (UNIRIO)
2005	Rodrigo Cardoso Affonso	Um Estudo sobre a Relação Texto-Música: os Ofícios Fúnebres de José Maurício Nunes Garcia	Dissertação de Mestrado (UNIRIO)
2006	Márcio Landi Spartaco	Lições de Contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes	Livro (Editora Expressão).
2006	Robson Bessa Costa	O Baixo Contínuo no Ofício de Defuntos de Lobo de Mesquita	Dissertação de Mestrado (UFMG)
2008	Cláudia Schereiner	<i>Psalmos de anjinhos bem xibantes</i> : representações musicais no salmo <i>Laudate pueri</i> (1813) de José Maurício Nunes Garcia	Dissertação de Mestrado (UFBA)
2008	Fausto Borém e Cecília Nazaré de Lima	<i>Heroe, Egregio</i> , para contrabaixo e cravo: aspectos didáticos e interpretativos em uma transcrição de uma cantata do repertório colonial brasileiro	Artigo (Revista <i>Per Musi</i> UFMG)
2008	Júlio Cesar Rocha Moretzsohn	As Missas de J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo estilístico	Tese de Doutorado (UNIRIO)
2008	Edilson Assunção Rocha	Retórica Musical nos Responsórios para Quinta Feira Santa de Antônio dos Santos Cunha	Trabalho Completo em Anais (UFBA)
2008	Eliel Almeida Soares	Retórica na Música Brasileira no século XVIII e Primórdios do XIX	Trabalho de Conclusão de Curso (USP)
2010	Márcio Leonel Farias Reis Páscoa	A retórica nas óperas setecentistas de Antonio Teixeira e Antonio José da Silva	Trabalho Completo em Anais (UEA)
2011	Edilson Assunção Rocha	Figuras de retórica nos Responsórios para Quarta Feira Santa de Antônio dos Santos Cunha	Artigo (Revista <i>Per Musi</i> UFMG)
2011	Katya Beatriz de Oliveira	A interpretação vocal na Missa em Mi bemol de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: por uma interpretação histórica	Dissertação de Mestrado (UNIRIO)
2011	Ronaldo Novaes	Observação de padrões retóricos na obra de André da Silva Gomes	Trabalho de Conclusão de Curso (USP)
2012	Diósnió Machado Neto	A censura das luzes na capela da Sé paulista, em 1774: modelos políticos, modelos musicais	Artigo (Revista <i>ArtCultura</i> UFU)
2012	Eliel Almeida Soares	A Utilização de Elementos e Figuras de Retórica nos Ofertórios de André da Silva Gomes	Dissertação de Mestrado (USP)
2012	Ozório Bimbato Pereira Christovam	Análise Retórico-Musical do Discurso de André da Silva Gomes: do Ambiente Luterano-Germânico ao Católico Português	Trabalho de Conclusão de Curso (USP)

<b>2013</b>	Gabriel de Souza Lima	Reconstrução da parte de Viola de um Quarteto e das partes de viola e canto de Três Árias da Ópera <i>Precipício de Faetonte</i> (P-CUG MM 876), de Antônio José da Silva (1705-1739) e Antônio Teixeira (1707-1774)	Dissertação de Mestrado (UEA)
<b>2014</b>	Rafael Ramos	Registro Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção	Dissertação de Mestrado (USP)
<b>2015</b>	Thiago Tavares da Silva	Retórica musical em André da Silva Gomes: Duas fugas da Missa a 5 à luz da Arte explicada do contraponto	Dissertação de Mestrado (UFRJ)
<b>2015</b>	Mítia Ganade D`Acol	Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de <i>Requiem</i> de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal	Dissertação de Mestrado (USP)
<b>2015</b>	Ronaldo Novaes	A relação música e sintaxe na obra de André da Silva Gomes	Dissertação de Mestrado (USP)
<b>2016</b>	Tiago Rodrigues Soares	O contexto criativo em As Variedades de Proteu e sua transcrição musicológica	Dissertação de Mestrado (UEA)
<b>2016</b>	Diósnio Machado Neto	A <i>commedia</i> na música religiosa: <i>kyries</i> como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia	Artigo (Revista Brasileira de Música UFRJ)
<b>2016</b>	Diósnio Machado Neto	A manifestação do Iluminismo Católico em José Maurício Nunes Garcia: a Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810)	Capítulo de Livro (Congresso Internacional-Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira)
<b>2016</b>	Márcio Leonel Farias Reis Páscoa	Retórica em teoria e prática no ambiente musical luso-brasileiro entre o século XVIII tardio e o início do século XIX	Capítulo de Livro (Congresso Internacional-Caravelas - Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira)

Desse modo, alguns grupos de pesquisa se estabeleceram na UFMG, UFG, UFBA, UNIRIO, UFRJ, UEA, UNICAMP, UNESP, USP, dentre outros, no país, nos quais, musicólogos, teóricos e intérpretes luso-brasileiros como Diósnio Machado Neto, Márcio Leonel Farias Reis Páscoa, Lutero Rodrigues da Silva, Paulo Augusto Castagna, Ana Guiomar Rêgo Souza, Carlos Alberto Figueiredo, Ana Margarida Madeira Paixão, Fausto Borém de Oliveira, Cristina Isabel Videira Fernandes, Mário Marques Trilha Neto, Edite Maria Oliveira da Rocha, Rubens Russomanno Ricciardi, para citar alguns, vêm desenvolvendo averiguações em torno das transformações paradigmáticas na teoria da música antiga luso-brasileira.

Enfim, mesmo havendo diversos tratados evidenciando a relevância da retórica no âmbito musical, há poucas fontes brasileiras direcionadas sobre o assunto, justificando, assim, a inserção deste e de outros trabalhos dentro das pesquisas já existentes.

#### 4. Alguns exemplos de análises retórico-musicais

Para melhor compreensão da forma com que cada compositor utilizou os elementos e figuras retóricas, além do critério e metodologia escolhidos para realização das observações analíticas, é importante destacar a disposição do discurso musical, o qual com o transpor dos tempos, se estabeleceu como se conhece atualmente no ordenamento das cinco fases retóricas, apresentadas logo abaixo.

- *Inventio* – nela o orador desenvolve as ideias e os argumentos descobertos que darão embasamento à sua tese, o que pode abarcar o ato de criação, das ideias musicais, entre outros;
- *Dispositio* – nela são distribuídas e ordenadas as ideias e argumentos localizados na *Inventio*;
- *Elocutio* – refere-se ao estilo. Nessa fase são concebidas as formas de empregar cada ideia, além do desenvolvimento de cada parte e da sua ornamentação. Outros autores a denominam *Decoratio* ou *Elaboratio*;
- *Memoria* – são os meios e procedimentos usados para memorizar o discurso e, por extensão, o sistema operacional de cada uma das fases retóricas;
- *Pronuntatio* – onde se profere o discurso. É a última fase retórica, igualmente conhecida como *Actio* ou ação (atuação). Refere-se à *performance*, ou seja, à interpretação diante do público.

No que diz respeito à *Dispositio*, alguns tratadistas, como Gallus Dressler e, posteriormente, Joachim Burmeister, instituíram uma versão simplificada em três partes (*Exordium*, *Medium* e *Finis*). No entanto, em conformidade aos mestres da retórica e oratória clássica, Johann Mattheson dispõe em seis partes, deste modo:

- *Exordium* – início e introdução do discurso;
- *Narratio* – declaração ou narração dos fatos;
- *Propositio* ou *Divisio* – expressão e exemplificação da tese fundamental;
- *Confutatio* – refutação dos argumentos expostos, isto é, contra as provas contrárias, nessa parte se localizam as ideias contrastantes;
- *Confirmatio* – confirmação da tese inicial;
- *Peroratio* – conclusão (Buelow 2001, 261-262).

#### 4.1. Manuel Dias de Oliveira

Walther (1732), citado por Buelow (2001, 264) assevera que “a *Synonymia* é a repetição de uma ideia melódica em notas diferentes na mesma parte”. Já Vogt (1719), citado por Bartel (1997, 396) e López Cano (2000, 199) sublinha a *Synaeresis* como “a ocorrência de duas notas colocadas em uma sílaba ou duas sílabas que são colocadas em uma nota”. De fato, o emprego das duas figuras retóricas é evidenciada na *Confutatio* da presente obra, onde se verifica a repetição do fragmento musical e da entoação do contralto de duas notas numa sílaba, porém, com alteração das notas destacando a expressão *Jesu Christe; Domine Deus, Agnus Dei* (Jesus Cristo, Senhor Deus, Cordeiro de Deus), na tonalidade lá maior, resolvendo numa cadência autêntica perfeita.

Da mesma forma, averigua-se a aplicação das dinâmicas *forte* e *piano*, das funções da dominante com sétima, subdominante, dominante da dominante, dominante e tônica, em consonância às figuras retóricas, incitando assim, a quem ouve o afeto de veneração e servidão, mostrado na Figura 1.

Figura 1 - *Synaeresis e Synonymia no Domine Deus da Missa Abreviada em Ré-c. 27,29-36.*

Organização e Edição: Paulo Augusto Castagna (2002, 13-14)

O *Confitemini* das *Matinas* e *Vésperas de Sábado Santo* tem o texto baseado em salmos (Ps. 117:1-2/118:1-2)<sup>1</sup>. Nessa passagem, o salmista conclama todas as nações<sup>2</sup> a louvar e a glorificar o Senhor, por causa de seus atributos:

*Confitemini Domino, quoniam bonus quoniam in saeculum misericordia ejus. Laudate dominum omnes gentes et collaudate eum omnes populi. Quoniam confirmata est super nos misericordia ejus et veritas Domini manet in aeternum.*

Glorificai ao Senhor, porque ele é bom; por que sua misericórdia perdura nos séculos. Louvai ao Senhor, nações todas; o louvai todos os povos. Porque se confirmou sobre nós a sua misericórdia e a fidelidade do Senhor perdura eternamente (Oliveira 2000, 12-13).

Na Figura 2, nota-se a repetição da mesma ideia musical numa passagem melódica em alturas diferentes, valorando a frase *in saeculum misericordia ejus* (sua misericórdia perdura pelos séculos), caracterizando, desse modo, segundo Vogt (1719), citado por Bartel (1997, 369) e Buelow (2001, 264), um *Polyptoton*. Também, examina-se o uso do *Suspiratio*, definida por Kircher (1650), citado por Bartel (1997, 394) e Buelow (2001, 267) como “afetos naturalmente expressados por vários suspiros criados através de pausas”. Por fim, esses mecanismos retóricos realçam as progressões harmônicas das funções da tônica, dominante, subdominante, dominante paralela (relativa), tônica paralela (relativa) e subdominante paralela (relativa), dominante da dominante, com resolução na cadência autêntica perfeita, na tonalidade ré maior.

<sup>1</sup>Salmos 117:1-2 seriam o número e versículo na Bíblia Católica; já na Bíblia Protestante, o texto está escrito no número 118 versículos 1 e 2.

<sup>2</sup> Nota-se que no versículo do salmo dessa obra é indicada a palavra nações, o que traz à baila um problema de hermenêutica na tradução dos originais bíblicos do hebraico para o grego chegando até à língua portuguesa. Evidentemente, quando esse salmo foi escrito por volta do ano 1.000 a.C, não havia um conceito formado, muito menos desenvolvido e consolidado sobre nação. Segundo Abbagnano (2007), a ideia de nação começou a ser engendrada a partir do conceito de povo, o qual havia dominado a filosofia política do século XVIII e a concepção clara de nação se deu no começo do século XIX, onde o nascimento desse conceito coincide com o nascimento da fé nos gênios e nos destinos de uma nação em particular, denominada de nacionalismo (Abbagnano 2007, 694).

**(CONFUTATIO)**

**SUSPIRATIO**

**POLYPTOTON**

**CAP**

**Ré Maior**

I V<sup>7</sup> I IV vii<sup>0</sup> iii vi ii V IV<sub>3</sub><sup>4</sup> I IV V I IV V<sub>5</sub><sup>6</sup> V I V I

Figura 2 - *Polyptoton* e *Suspiratio* no *Confitemini* das *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*-c. 13-18. Edição: Maurício Dottori (Oliveira 2000, 129-130).

Verificam-se na Figura 3, os mesmos materiais e elementos retóricos empregados na *Confutatio*, isto é, do *Suspiratio* e do *Polyptoton* valorando a frase *in saeculum misericordia ejus* (sua misericórdia perdura pelos séculos). De igual forma, nota-se que esses recursos retóricos ressaltam as funções harmônicas da dominante, tônica, subdominante, dominante da dominante, dominante da subdominante, tônica paralela (relativa) e subdominante paralela (relativa), todavia, com conclusão tanto da sessão quanto da música na cadência autêntica imperfeita, no c. 35, na tonalidade sol maior.

(CONFUTATIO dentro da PERORATIO)

The image shows a musical score for a vocal piece. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: "in sae cu-lum mi-se-ri-cor-di-a e-jus." The score is annotated with several terms: "POLYPTOTON" is marked in a box over the vocal lines, and "SUSPIRATIO" is marked in a box over the Tenor and Bass lines. The piano part includes a box labeled "Cadência Autêntica Imperfeita" and a chord progression: V<sup>7</sup> I IV vii° iii vi ii V IV<sub>3</sub> I<sup>6</sup> ii<sup>6</sup> V I IV V<sub>6</sub>/V V I V I.

Figura 3 - Polyptoton e Suspiratio no Confitemini das Matinas e Vésperas de Sábado Santo-c. 27-33. Edição: Maurício Dottori (Oliveira 2000, 134-136).

Para Thuringus (1624), citado por Bartel (1997, 188) e Buelow (2001, 264), “a *Anaphora* é a repetição continuada apenas no baixo”. Na Figura 4, entre os c. 15-20, averigua-se a repetição melódica contínua na voz do baixo nas palavras *transeat a me* (afaste de mim). Dessa maneira, constata-se o uso da *Anaphora* para destacar o afeto de angústia e langor, expressos por Cristo, descrito em Mateus 26:39: “Pai, se possível, afasta de mim este cálice” (Almeida 2000, 1376).

Igualmente, é verificável a aplicação da *Synaeresis* para reforçar esse sentimento, o qual é trabalhado por Dias de Oliveira, seja nos diálogos entre as funções harmônicas da tônica e dominante, seja nas vozes.

15 **(PROPOSITIO)** 20

Triple  
 Alto  
 Tenor  
 Baixo

Triple-II  
 Alto -II  
 Tenor -II  
 Baixo -II

Flauta  
 Corni em Mib  
 Baixo

**ANAPHORA-Caso específico de Thuringus** **SYNAERESIS**

**Mi bemol Maior**

**Cadência Autêntica Imperfeita**

$I^6$   $V$   $I$   $V$   $I^6$   $V_5^6$   $I$   $V$   $I^6$   $V_5^6$   $I$

Figura 4 - *Anaphora* e *Synaeresis* no *Pater Mihi* do *Moteto dos Passos-c.* 15-20. Restauração: Maurício Dottori (Oliveira sem data, 5-6).

Nota-se, nos c. 29-30 da Figura 5, que o compositor emprega a *Synaeresis* não só para realçar a passagem do intervalo de oitava justa para uma sétima menor na fundamental do acorde onde houve a modulação de tonalidade, ou seja, si bemol maior, mas igualmente, para ressaltar a expressão *sicut ego* (como eu) nas partes da soprano e contralto.

# (CONFUTATIO)

28

## SYNAERESIS

I  
-te ve - rum ta - men ve - rum ta - men non si - cut e - go  
-te ve - rum ta - men ve - rum ta - men non si - cut e - go  
-te  
-te ve - rum ta - men ve - rum ta - men non si - cut e - go  
-te  
II  
- te  
- te  
- te  
- te

Nessa parte - Si bemol Maior

fl  
c  
bx

I V I IV

Figura 5: Synaeresis no Pater Mihi do Moteto dos Passos-c.29-30. Restauração-Maurício Dottori (Oliveira sem data, 8)

## 4.2. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita

Walther (1732), citado por Bartel (1997,265) afirma que "A *Epizeuxis* é uma figura de retórica pela qual uma ou mais palavras são imediatamente e enfaticamente repetidas". Tal condição pode ser observada na repetição das palavras *Exaudinos Domine* (Atende-nos, Senhor), primeiramente na voz do tenor e, em seguida, nas outras vozes. Também, é pertinente salientar a interação da ênfase propiciada pela figura em consonância às dinâmicas *mezzo-forte* e *forte*, como das funções da tônica, subdominante e dominante, resolvendo na cadência autêntica imperfeita.

Destarte, outro ponto a ser examinado na Figura 6 é o c. 13 na voz do baixo, onde duas notas entoam a sílaba *nos*, o que pode configurar uma *Synaeresis*, mesmo parecendo que sua localização seja trivial.

(NARRATIO) 10 EPIZEUXIS

S *f* Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne

A *f* Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne

T *mf* Solo *f* Tutti Ex - au - di nos Do - mi - ne Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne

B *f* Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne Ex - au - di nos Do - mi - ne SYNAERESIS

Red. Org. *p* *f*

I IV<sup>6</sup><sub>4</sub> I IV<sup>6</sup><sub>4</sub> I V<sup>6</sup><sub>5</sub> I V<sup>-6</sup><sub>4</sub> I V<sup>6</sup><sub>5</sub> I V<sup>-6</sup><sub>4</sub> I V<sup>-6</sup><sub>4</sub> I IV V I CAI

Figura 5 - *Epizeuxis* e *Synaeresis* no *Exaudi nos, Domine* para *Benção de Cinzas da Missa para Quarta-feira de Cinzas-c.7-14*. Edição: Rafael Sales Arantes (Lobo de Mesquita 2014[1778], 2-4)

Na mesma obra (Figura 6), observa-se o emprego da *Syncope*<sup>3</sup>, definida por Walther (1732), citado por Bartel (1997, 402) como "consonâncias que são alteradas para dissonâncias", onde a nota sol, na voz do baixo, era a primeira do acorde da subdominante, passando a ser a sétima da dominante, no c. 35, gerando, assim, suspensão e tensão.

<sup>3</sup>Também é conhecida como *Syncoptio*.

**35 (CONFUTATIO)**

$iv$        $V_2^4$        $i^6 iv$        $i^6_4$        $V$        $i$

Figura 6 - *Syncope no Exaudi nos, Domine para Benção de Cinzas da Missa para Quarta-feira de Cinzas- c.34-35. Edição: Rafael Sales Arantes (Lobo de Mesquita 2014 [1778], 9-10)*

O *Immutemur Habitu* da Missa de Quarta-feira de Cinzas, fundamenta-se no livro de Joel 2:13. Nessa passagem bíblica, é descrito o contexto vivido pelo povo de Israel, de pecado, incertezas, falta de ânimo, sem perspectiva, de incredulidade e desobediência. Porém, o profeta adverte que, para obter resultado positivo e adverso dessa situação, as pessoas deveriam humilhar-se diante de Deus, alcançando, assim, Sua misericórdia: “Rasgai o vosso coração, e não as vossas vestes, e convertei-vos ao Senhor vosso Deus; porque ele é misericordioso e compassivo, e tardio em irar-se, e grande em benignidade, e se arrepende do mal” (Almeida 2000 [Joel 2: 13], 1263).

Nesse trecho da Figura 7, é examinável que o autor utiliza progressões e alterações cromáticas descendentes em semitom, na linha melódica da voz do baixo, para ressaltar as repetições do enunciado *in cinere et cilicio* (cinza e cilício) e, de igual natureza, os afetos de devoção e submissão, nos c. 8-11, configurando, assim, de acordo com Bernhard (1657), citado por Bartel (1997, 358), um *Passus Duriusculus*.

**(NARRATIO)**

10

S in *f* ci - ne - re ci - ne - re et ci - li - ci - o et ci - li - - - - ci - o

A *f* in ci - ne - re et ci - li - ci - o et ci - li - - - - ci - o

T in *f* ci - ne - re ci - ne - re et ci - li - ci - o et ci - li - - - - ci - o

B *f* in ci - ne - re et ci - li - ci - o et ci - li - - - - ci - o

Essa parte Ré Menor **PASSUS DURIUSCULUS**

Red. Org. *f*

CAI

iv ii<sub>4</sub><sup>6</sup> V<sub>5/iv</sub><sup>6</sup> V<sup>6</sup>/III ii<sub>6</sub><sup>6</sup> Ger V/iv iv<sub>4</sub><sup>6</sup> V i V i<sub>4</sub><sup>6</sup> V i

Figura 7 - *Passus Duriusculus* no *Immutemur Habitu*- Enquanto se dá as cinzas da *Missa para Quarta-feira de Cinzas*-c. 8-11. Edição: Rafael Sales Arantes (Lobo de Mesquita 2014 [1778], 26).

Para atrair a atenção do ouvinte, Lobo de Mesquita insere nessa parte do *Kyrie* da *Ladainha em Si bemol Maior*, a tonalidade Sol Menor, ou seja, a tônica paralela (relativa). Igualmente, é examinável na Figura 8 que a expressão *Christe audi nos* (Cristo, ouvi-nos) é separada de maneira rápida, abrupta e sutil pelo compositor, com uma pausa de colcheia, entretanto, num primeiro momento com um afeto de devoção e submissão, isto é, com suavidade, representada pela dinâmica *piano*, configurando, assim, conforme Vogt (1719), citado por Bartel (1997, 169), uma *Abruptio*. Em seguida, após o breve descanso das vozes, o final da súplica é realizado com veemência e intensidade, representando, desse modo, por meio da dinâmica *forte*, o afeto de confiança e ânimo.

Outra coisa a ser considerada é a sílaba "Chri" nas vozes da soprano, contralto e tenor, nos c.22-25, interpretada por duas notas, caracterizando, dessa maneira, uma *Synaeresis*. Enfim, ainda são destacáveis as funções da tônica, dominante da subdominante, subdominante, dominante da tônica paralela (relativa), tônica paralela (relativa) e a sexta aumentada germânica terminando, com a dominante, na semicadência.

**(CONFUTATIO)**

25

**SYNAERESIS**

**ABRUPTIO**

**Sol Menor**

**SC**

*i* *p* *V/iv* *f* *iv* *p* *V/III* *f* *III Ger<sup>+</sup>6* *V*

Figura 8 - *Synaeresis* e *Abruptio* no Kyrie da *Ladainha em Si bemol Maior*-c. 22-25. Edição: André Guerra Cotta. Organização: Paulo Augusto Castagna (Castagna 2003, 6-7).

Na liturgia da Procissão de Ramos apresenta-se uma reflexão para que os fiéis creiam nos acontecimentos da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus, em outras palavras, crer no mistério central da fé cristã: em que a vida vence a morte e o mal e, por fim, atinge a vida eterna (Soares 2012, 139). Parte integrante desse cerimonial, o *Cum Appropinquaret* tem seu texto embasado em Lucas 19:28-40, onde o escritor do Terceiro Evangelho descreve com detalhes a entrada triunfal de Jesus em Jerusalém.

Nota-se, na Figura 9, que Lobo de Mesquita para atrair a atenção de quem ouve, além do instante em que os discípulos de Jesus trouxeram o jumentinho para ele, utiliza-se das mesmas cadências e da *Epizeuxis* e *Aposiopesis* que, de acordo com Walther (1732), citado por Bartel (1997, 205), “é uma pausa geral, isto é, um completo silêncio em todas as vozes e nas partes da composição simultaneamente”. Semelhantemente, observa-se, que as duas figuras retóricas dão ênfase, por meio da repetição e por um momento de descanso no final da frase e da *Confutatio*, as palavras *dicite opus Domino est. Solventes adduxerunt ad Jesum* (dizei que o Senhor precisa dele. Então, o soltaram e o trouxeram a Jesus).

**(CONFUTATIO)**

70

**EPIZEUXIS**

**APOSIOPESIS**

S o - pus Do - mi - no est sol - ven - tes sol - ven - tes sol - ven - tes ad - du xe - runt ad Je - sum

A o - pus Do - mi - no est sol - ven - tes sol - ven - tes sol - ven - tes ad - du xe - runt ad Je - sum

T o - pus Do - mi - no est sol - ven - tes sol - ven - tes sol - ven - tes ad - du xe - runt ad Je - sum

B o - pus Do - mi - no est sol - ven - tes sol - ven - tes sol - ven - tes ad - du xe - runt ad Je - sum

I IV I<sup>6</sup> CAI Sol Maior I IV V I IV V I CAI

Figura 9 - Epizeuxis e Aposiopesis no *Cum Appropinquaret da Procissão de Ramos*—c. 67-72, 75. Edição: Rafael Sales Arantes (Lobo de Mesquita sem data, 4).

### 4.3. André da Silva Gomes

Burmeister (1606), citado por Buelow (2001, 264) exprime que “a *Palilogia* é uma repetição de uma ideia melódica com as mesmas notas e na mesma voz”. Na presente seção do Ofertório da Missa do Domingo da Paixão (Figura 10), pode ser examinado o emprego dessa figura, além da *Synaeresis*, destacando as ornamentações, o solo executado pela soprano e a expressão de louvor manifesta pelo salmista, *Confitebor tibi Domine* (Quero louvar o Senhor).

### (EXORDIUM)

Ofertório da Missa do Domingo da Paixão

Grave

André da Silva Gomes (1752 - 1844)

**PALILOGIA**

Soprano *solo* *p* Con - fi - te - bor ti - bi Do - mi - ne ti - bi Do - mi - ne ti - bi Do - mi - ne

Alto

Tenor

Baixo

**SYNAERESIS**

**Sol Maior**

**Cadência Autêntica Perfeita**

Grave

*sempre chiuso :*

I IV V<sup>6</sup> I ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> vi ii<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I

Figura 10 - *Synaeresis* e *Palilogia* no *Ofertório da Missa do Domingo da Paixão*—c. 1-4. Catalogação e Organização: Régis Duprat (1999, 213)

Na mesma obra, entre os c. 7-12, Silva Gomes utiliza duas figuras retóricas de repetição melódica, *Auxesis* e *Gradatio*, sendo a primeira de acordo com Burmeister (1606) citado por Bartel (1997,211), "uma sucessão de repetições, tanto melódicas quanto das palavras", já a segunda, conforme Walther (1732), citado por Bartel (1997,223), "são duas vozes se movimentando para cima e para baixo progredindo em terças paralelas", o que pode ser examinado nesse caráter repetitivo, onde é enfatizada a complementação da primeira frase do salmo, *in toto corde meo* (de todo meu coração), por meio das terças paralelas entre soprano e contralto, além da sequência das notas nessas vozes e do baixo.

Outro ponto a ser salientado na Figura 11 é a modulação para a tonalidade Mi Menor, no c. 7, onde o autor trabalha com alguns tipos de dinâmicas, *crescendo*, *forte* e *piano*, valorando tanto as funções harmônicas quanto as representações dos afetos de celebração e devoção, as quais são colocadas em destaque num contexto macro por meio da *Synaeresis*.

**(NARRATIO)      AUXESIS      SYNAERESIS**

**Tonalidade Mi Menor**

**GRADATIO**

**SYNAERESIS**

Figura 11 - *Auxesis*, *Synaeresis* e *Gradatio* no *Ofertório da Missa do Domingo da Paixão*—c.7-12. Catalogação e Organização—Régis Duprat (Duprat 1999, 214).

Athanasius Kircher (1650), citado por Bartel (1997, 188) salienta que "a *Anaphora* ocorre quando uma passagem é usualmente repetida com ênfase". Em outra parte de sua *Mursigia Universalis*<sup>4</sup>, Kircher afirma que essa figura também pode ser empregada em uma repetição onde a afirmação melódica se dá com notas diferentes (Buelow 2001, 264). Nesse exemplo (Figura 12), verifica-se seu uso, na tonalidade dó maior, entre os c. 30-33, juntamente com a *Synaeresis*, onde cada voz repete enfaticamente a expressão *bonæ voluntatis* (de boa vontade).

Figura 12 - *Anaphora e Synaeresis no Gloria da Missa em Dó*— c.30-33. Catalogação e Organização: Régis Duprat (1999, 254).

O texto do *Ofertório da Missa de Natal* de André da Silva Gomes, pertence ao livro dos Salmos (Ps. 95:11-13/Ps. 96:11-13) cuja epígrafe descreve um louvor dado ao Senhor: "*Lætentur cæli et exsultet terra ante faciem Domini: quoniam venit* (Alegrem-se os céus e regozije a terra ante a face do Senhor, pois Ele vem)" (Soares, 2000, 139).

Notadamente, no texto descrito acima examina-se uma técnica literária conhecida como personificação, comum nas Escrituras Sagradas, sobretudo nos livros de Salmos e Isaías. Nesse caso o salmista convida todos a regozijarem-se ante a possível vinda do Senhor, o qual é simbolizado analogamente pelo Messias, isto é, o Cristo.

De igual forma, é observável que os três versículos são apresentados de modo resumido na obra, sendo que neles pode-se verificar o referido chamamento tanto para os seres vivos animados como os inanimados, por isso a repetição desses na íntegra, para a compreensão contextual e de como Silva Gomes apropria-se dos recursos retóricos inserindo-os na música:

<sup>4</sup>Tratado editado em Roma no ano 1650. Nesse, podem ser encontradas sistematizações sobre os afetos, relações entre textos e música, definições de figuras retóricas, entre outros.

Alegrem-se os céus, e a terra exulte; ruja o mar e a sua plenitude. Folgue-se o campo e tudo o que nele há; regozijem-se todas as arvores do bosque, na presença do Senhor, por que ele vem, vem para julgar a terra; julgará o mundo com justiça e os povos, consoante a sua fidelidade (Salmos 95: 11-13/ 96: 11-13).

No excerto baixo da Figura 13, é tangível o uso da *Synaeresis* e da *Metabasis*, a qual é definida por Spiess (1745), citado por Bartel (1997, 320) como "uma voz que atravessa a outra", o que pode ser evidenciado com o cruzamento das vozes do tenor executando a nota Dó e a do baixo entoando a nota mi bemol, no c. 15, na tonalidade sol maior.

## (NARRATIO)

**SYNAERESIS**

**METABASIS**

**Tonalidade Sol Menor**

**os mesmos acordes**

i V<sup>6</sup>/III i V<sup>6</sup>/III i VI i VI iv<sup>7</sup> V<sup>4</sup>/<sub>3</sub>/iv

Figura 13 - *Synaeresis* e *Metabasis* no *Ofertório da Missa de Natal* (1º Movimento)- c.13-15. Catalogação e Organização: Régis Duprat (1999, 197).

Na *Arte Explicada de Contraponto*, André da Silva Gomes expõe o esquema inicial da exposição de uma Fuga detalhadamente, ressaltando que o motivo, tema, tensão e passo contidos na mesma devem ser constituídos de três partes ou condições: princípio, meio e fim. O princípio iniciado na primeira ou quinta nota ou corda do tom, conforme a entrada do motivo. O meio é considerado na nota, em que a voz começa a infletir o tom ou a primeira nota. O fim sempre é considerado na nota em que a voz forma cláusula ou cadência, para finalizar na nota em que ao mesmo tempo principia a voz sua competidora, que a segue (Duprat et al. 1998, 175).

Adiante, o autor salienta que uma Fuga, cuja tonalidade esta estabelecida em sol maior, pode ser iniciada com a quinta de seu tom, em outras palavras, a primeira voz terá início com a nota Ré. Já a voz conseqüente principia no primeiro tom, sol, e por fim, se emprega a nota ré inferior, cujo espaço é justamente de uma quarta, completando e cumprindo o artifício peculiar desse gênero musical (Duprat et al. 1998, 175-176).

Em síntese, Silva Gomes mostra seu domínio na arte do contraponto, na inserção da *Synaeresis*, enfatizando as entoações de duas notas numa sílaba realizadas pela soprano e contralto, bem como na construção ordenada do discurso, disposto desde o *Exordium* do presente movimento desse ofertório, visualizado na Figura 14, a seguir.

The image displays two systems of musical notation. The first system, labeled 'Primeira Seção Tonalidade Sol Maior', 'Fugato', and 'Exposição', is titled '(DISPOSITIO/EXORDIUM)'. It features a vocal line with lyrics 'Ni - mis ni - mis con - for - ta - tus est ni - mis' and a piano accompaniment. A red box labeled 'SYNAERESIS' highlights the overlapping notes 'con' and 'for' in the vocal line. The second system, labeled 'I' and '(NARRATIO)', features lyrics 'ni - mis con - for - ta - tus est ni - mis ni - mis' and 'ni - mis con - for - ta - - - tus est ni - mis ni - mis'. A red box labeled 'Semicadência' highlights the notes 'con' and 'for' in the vocal line. The piano accompaniment includes a measure with a fermata and a measure with a sixteenth-note figure. The tempo 'Vivo' and key signature are indicated throughout.

Figura 14 - Exposição da Fuga e *Synaeresis* no Exordium do Ofertório da Missa da Conversão de São Paulo Apóstolo (2º Movimento)-c. 1-10. Catalogação e organização: Régis Duprat (1999, 231).

#### 4.4. José Maurício Nunes Garcia

*Noema* é a passagem homofônica em uma textura contrapontística (Bartel 1997, 339). Segundo Burmeister (1606), citado por Buelow (2001, 268), "essa seção homofônica, igualmente, é usada para enfatizar o texto".

É observável, no início do Moteto *In Monti Oliveti*, de Nunes Garcia, a inserção do *Noema*<sup>5</sup>, para evidenciar o afeto de dor e angústia de Jesus, em sua oração no Monte das Oliveiras: *In monte Oliveti oravit ad Patrem: Pater si fieri potest transeat a me calix iste* (No monte das Oliveiras, orou ao Pai: Pai, se possível afaste de mim este cálice). Nesse sentindo, o autor reitera esse estado de espírito por meio da passagem homofônica entre as funções da dominante, tônica, subdominante paralela (relativa) e tônica paralela (relativa).

Outra figura aplicada pelo autor (Figura 15) é a *Synaeresis* na voz do contralto e do baixo, no c.4, cantando duas notas na mesma sílaba, isto é, destacando a passagem da Dominante, das notas longas e, por fim, a conclusão do *Exordium*, na Semicadência.

**In Monte Oliveti**  
José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)

**(EXORDIUM)** SYNAERESIS NOEMA 6 10

Allegro

Soprano  
Alto  
Tenor  
Basso

in mon-te o-li-ve-ti o-ra-vit ad pa-trem: "Pa-ter  
in mon-te o-li-ve-ti o-ra-vit ad pa-trem: "Pa-ter  
in mon-te o-li-ve-ti o-ra-vit ad pa-trem: "Pa-ter  
in mon-te o-li-ve-ti o-ra-vit ad pa-trem: "Pa-ter

**Sol Menor** V i V i VI<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup>/III III VI<sup>6</sup> V<sub>5</sub><sup>6</sup>/III III V<sub>3</sub><sup>4</sup> i V<sub>5</sub><sup>6</sup> **SC**

Figura 15 - *Noema e Synaeresis no In Monte Oliveti*- c. 1-10. Edição: Ângelo Dias (Garcia 1999, 1).

O texto do Verso-I do 6º *Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos* é localizado em Salmos 5:8, onde é descrita a aflição do rei Davi, as perseguições de seus inimigos e qual direção ele deveria tomar. Para destacar esse afeto de angústia, Nunes Garcia emprega o *Polyptoton* e a *Synaeresis* as que, de igual modo, realçam a repetição da mesma ideia musical em todas as vozes, a entoação de duas notas numa sílaba, assim como na frase *Dirige, Domine, Deus meus* (Endireitai, Senhor, meu Deus), o que pode ser verificado na Figura 16.

<sup>5</sup>Burmeister afirma que o *Exordium*, é normalmente ornamentado pela Fuga, de maneira que os ouvidos e a mente do ouvinte são submetidos atenciosamente à melodia. Igualmente, o início do discurso pode se estender até o ponto onde o sujeito de uma Fuga, por exemplo, termina com a introdução de uma cadência ou passagem harmônica semelhante. No entanto, algumas vezes, pode ocorrer um *Noema* no *Exordium* (Burmeister 1993[1606], 203).

Matinas e Encomendação de Defuntos (Responsório VI)

18 Verso I Moderato

**POLYPTOTON** **SYNAERESIS**

23

S Di - ri-ge, di - ri-ge, Do - mi-ne, di - ri-ge, Do - mi-ne De - - us me - us,

A Di - ri-ge, di - ri-ge, Do - mi-ne De - - us me - us, in

T Di - ri-ge, di - ri-ge, Do - mi-ne, Do - mi-ne De - - us me - us,

B Di - ri-ge, Do - mi-ne De - - us me - us, **CAI**

**Fá Maior**

$I^6 V_3 I$

Figura 16 - *Polyptoton* e *Synaeresis* no Verso- I do 6º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos-c. 18-22-Edição: Carlos Alberto Figueiredo. Organização: Paulo Augusto Castagna (2003, 17)

O 2º Responsório do Ofício dos Defuntos e Responsórios de Matinas foi escrito para oito vozes. Seu texto é baseado em João 11:1-46, no qual é descrita a morte e a ressurreição de Lázaro, amigo íntimo de Jesus, além da ansiedade, tristeza e desespero de suas irmãs Marta e Maria. Essa última, por sua vez, ao se encontrar com Cristo, enunciou essas palavras: “Senhor, se estivesse aqui, meu irmão não teria morrido” (Almeida 2000 [João 11: 32], 1506).

O escritor, entretanto, apresenta essa parte do responsório com a frase: *Qui Lazarum resuscitasti a monumento foetidum* (Vós que do túmulo ressuscitastes Lázaro, já malcheiroso). Assim, entre os c. 7-13 da Figura 17, observa-se a aplicação da *Epizeuxis*, repetindo enfaticamente e com veemência, por três vezes, a expressão *ressuscitasti* (ressuscitaste) e da *Synaeresis*, destacando tanto a sílaba *men* como o paralelismo de terça, quarta e sexta, entre as vozes da soprano, tenor e baixo. De igual maneira, pode-se constatar a utilidade das duas figuras para valorar a frase citada, mediante a intensidade imposta pelas dinâmicas, *piano*, *crescendo* e *forte*, produzindo um efeito sonoro de suspensão, resolvendo numa cadência na dominante.

**EPIZEUXIS**

Soprano: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti a mo - nu - men - to foe - ti - dum.

Alto: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti a mo - nu - men - to foe - ti - dum.

Tenor: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti a mo - nu - men - to foe - ti - dum.

Baixo: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti a mo - nu - men - to foe - ti - dum.

Soprano: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti, a mo - nu - men - - - to foe - ti - dum.

Alto: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti a mo - nu - men - to foe - ti - dum.

Tenor: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti a mo - nu - men - - - to foe - ti - dum.

Baixo: re - sus - ci - ta - sti, re - sus - ci - ta - sti a mo - nu - men - - - to foe - ti - dum.

Órgão: **SC** **SYNAERESIS**

**Sol Menor** III<sup>6</sup> VI<sup>4</sup> V<sup>6</sup>/VII VII V<sup>6</sup> i V<sub>3</sub> VI V<sub>5</sub> i V<sup>7</sup>

Figura 17 - *Epizeuxis* e *Synaeresis* no *Qui Lazarum* (2º Responsório) do *Ofício dos Defuntos-Responsórios de Matinas-c. 7-15*. Edição: Cleofe Person de Mattos (Garcia sem data, 10)

O texto do 3º Responsório do Ofício dos Defuntos encontra-se em Jó 10:8-12, onde é retratado o julgamento do Senhor e as iniquidades de quem pecou.

*Domine quando veneris judicare terram, ubi me abscondam a vultu irae tuæ? Quia peccavi nimis in vita mæ. Commissa mea pavesco, et ante te erubesco: dum veneris judicare, noli me condemnare. Requiem aeternam dona eis Domine: et lux perpetua luceat eis.*

Senhor, quando vierdes julgar a Terra, onde hei de me esconder da Vossa ira? Porque pequei muito na minha vida. Temo os meus pecados e tenho vergonha diante de Vós; quando vierdes julgar-me, não me condeneis. Dai-lhes, Senhor, o eterno descanso: e para eles brilhe a luz eterna.

Verifica-se, na Figura 18 entre os c. 31-43, o emprego e predomínio da *Epizeuxis*, a qual repete de maneira enfática a expressão *in vita mæ* (minha vida). Do mesmo modo, esse elemento retórico de repetição melódica, trabalhado pelo autor, destaca as dinâmicas *mezzo-forte*, *crescendo*, *forte* e *piano*, além de valorar os afetos de humilhação e reconhecimento, as funções da tônica e da dominante, resolvendo na cadência autêntica imperfeita. Enfim, outro aspecto a ser salientado é a presença da supracitada *Synaeresis*, nos c. 33, 36, 41-42.

Tonalidade nessa parte: I V I  
Si b Maior

Figura 18 - *Epizeuxis* e *Synaeresis* no *Domine quando* (3º Responsório) do *Ofício dos Defuntos-Responsórios de Matinas Responsório de Matinas*- c.31-43. Edição-Cleofe Person de Mattos (Garcia sem data, 20)

Na Figura 19, a última do presente trabalho, examina-se novamente o *Polyptoton*, o qual se refere a repetir uma ideia musical semelhante, em partes ou registros diferentes. Nunes Garcia emprega esse elemento de repetição melódica para não só colocar em evidência e destaque a expressão *Dum veneris* (Quando vierdes), mas, igualmente, reiterar e reforçar o afeto de submissão ao julgamento do Senhor (*judicare/julgar*). No mesmo sentido, é pertinente verificar que tais recursos retóricos, metafóricos e alegóricos são trabalhados pelo autor de maneira a provocar um efeito sonoro, realizado por intermédio da dinâmica *forte*, em consonância aos diálogos e entradas das vozes, além das funções harmônicas.

Adicionado a isso, pode-se constatar a *Synaeresis*, já citada em exemplos anteriores, nas vozes da soprano, tenor e baixo, corroborando a ideia e a proposta do autor.



Na sétima figura, localizou-se a *Epizeuxis* e a *Synaeresis*, utilizadas por José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita para destacar as repetições das palavras, motivos e notas. Na mesma obra, o compositor mineiro faz uso da *Syncope*, para salientar a consonância alterada para dissonância. No *Immutemur Habitu* da *Missa de Quarta-feira de Cinzas*, observa-se a aplicação do *Passus Duriusculus*, ressaltando a expressão proferida pelo profeta Joel para os israelitas: *in cinere et cilicio* (cinza e cilício), mediante as progressões cromáticas descendentes na linha do baixo em semitons. Por sua vez, no *Kyrie* da *Ladainha em Si bemol Maior*, usa a *Abruptio* e a *Synaeresis* para dar ênfase aos afetos de devoção e de coragem representados pela interrupção tênue da frase *Christe audi nos* (Cristo, ouvi-nos). Finalizando, Lobo de Mesquita insere a *Epizeuxis* e *Aposiopesis*, no *Cum Appropinquaret* da Procissão de Ramos, destacando a passagem da entrada triunfal de Jesus em Jerusalém, por intermédio das constantes repetições e do momento de silêncio imposto a todas as vozes, gerando, dessa, forma maior expectativa no ouvinte.

No *Ofertório da Missa do Domingo da Paixão*, examinou-se o emprego da *Palilogia*, por André da Silva Gomes, onde as mesmas notas e palavras foram repetidas na mesma voz. Além disso, na mesma peça localiza-se a *Auxesis* e a *Gradatio*, usadas pelo compositor luso-brasileiro para ressaltar por meio das repetições das sequências das notas e das palavras, o afeto de gratidão e devoção, *in toto corde meo* (de todo meu coração). Silva Gomes, por sua vez, no *Glória da Missa em Dó*, aplica a *Anaphora* e a *Synaeresis* para sublinhar a expressão *bonæ voluntatis* (de boa vontade), repetida duas vezes por todas as vozes, visando despertar em quem ouve o afeto de piedade. No *Ofertório da Missa de Natal*, verificou-se o uso da *Synaeresis* ao destacar a interpretação das vozes das notas e sílabas e da *Metabasis* no cruzamento das vozes do tenor e do baixo. Por último, no *Ofertório da Missa da Conversão de São Paulo Apóstolo*, o compositor luso-brasileiro demonstra sua perícia na exposição de uma Fuga dentro da introdução do enunciado musical, além de empregar a *Synaeresis*.

No Moteto *In Monti Oliveti*, de José Maurício Nunes Garcia, observa-se o emprego de um *Noema* em conjunto com a *Synaeresis*, destacando a passagem homofônica na textura contrapontística. Já no Verso-I do *6º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos*, evidencia-se o uso do *Polyptoton* e da *Synaeresis*, realçando tanto as repetições da mesma ideia musical em vozes diferentes como da entoação de duas notas numa sílaba. No *2º Responsório do Ofício dos Defuntos e Responsórios de Matinas*, examina-se a utilização da *Epizeuxis* e da *Synaeresis*, valorando a expressão *ressuscitasti* (ressuscitaste), repetida três vezes, dos paralelismos entre as vozes da soprano, tenor e baixo, além dos efeitos sonoros efetuados pelas dinâmicas. As mesmas figuras retóricas também podem ser evidenciadas no *3º Responsório do Ofício dos Defuntos*, através da repetição da expressão *in vita mæ* (minha vida). Por fim, verificou-se, na última figura, que o compositor aplica novamente a *Synaeresis*, no *6º Responsório do Ofício dos Defuntos e Responsórios de Matinas*, avultando mediante as duas notas por sílaba, a expressão *judicare*. Assim como o *Polyptoton* que, através da repetição melódica, ressalta tanto a expressão *Dum veneris* como os efeitos causados pela dinâmica, contraponto e harmonia.

Portanto, mediante essas observações e exames analíticos podem ser ressaltadas algumas considerações, elencadas abaixo.

- A retórica, por meio de seus mecanismos e recursos, como as metáforas, alegorias, figuras, é indispensável para a compreensão dos afetos e do enunciado musical;
- Nos abundantes tratados de música poética e retórica musical, produzidos entre a metade do século XVI e começo do século XIX, estão presentes as definições das nomenclaturas das partes do discurso

musical, bem como das figuras. Igualmente, nesses compêndios localizam-se as orientações sobre as aplicações dos elementos e as figuras retóricas nas obras;

- Apesar dos numerosos tratados, há dificuldade na categorização, principalmente das figuras, pois as mesmas são classificadas de diferentes formas pelos tratadistas;
- Mesmo a retórica se apresentando como uma nova opção analítica para a linha de pesquisa da musicologia, teoria musical e até mesmo para a *performance*, é imprescindível também para a compreensão da constituição do discurso nas músicas dos séculos supracitados, a análise harmônica em consonância ao texto.
- Em Manuel Dias de Oliveira, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, André da Silva Gomes e José Maurício Nunes Garcia, é evidente a presença de elementos retóricos em suas músicas, pelas seguintes razões: o contexto político, econômico, social, religioso e musical nos quais eram inseridos; o emprego do texto sacro em consonância às funções harmônicas, evidenciando os afetos; a habilidade em valorar esses diferentes sentimentos expressos no texto, destacando, assim, as dinâmicas aplicadas, as melodias, as cadências, bem como as figuras retóricas. Por fim, seguindo a asserção do próprio Silva Gomes, contemporâneo dos mesmos, enunciando que os compositores da época observavam, estudavam e imitavam os ótimos tratados dos sábios mestres, além de fundamentarem-se nos preceitos próprios das Faculdades Retórica e Poética (Duprat et al. 1998, 179-180).

Em síntese, os exemplos aqui observados constituem parte integrante da nossa investigação de doutorado realizada acerca dos estudos da retórica musical. No entanto, há de se enfatizar que, ao observar esses elementos e figuras, pôde-se constatar a periodicidade desses compositores em elaborar, dispor e organizar o discurso musical em suas músicas, bem como a inserção da retórica como instrumento de pesquisa e ferramenta de análise para o entendimento da constituição e dos procedimentos composicionais na música colonial brasileira.

## 6. Referências

- Abbagnano, Nicola. 2007. *Dicionário de Filosofia*. Tradução Alfredo Bosi. Revisão Ivone Castilho Benedetti. Edição Revisada e Ampliada. São Paulo: Martins Fontes.
- Almeida, João Ferreira de. 2000. *Bíblia de Estudo Shedd*. São Paulo: Edições Vida Nova Cultura Cristã (Sociedade Bíblica do Brasil).
- Bartel, Dietrich. 1997. *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- Buelow, George J. 1980. "Rhetoric and Music". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie 15: 793-803. London: Macmillan.
- Buelow, George J. 2001. "Rhetoric and Music". In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie e John Tyrrell 21: 260-275. New York: Oxford University Press Published, INC.
- Burmeister, Joachim. 1993. *Musical Poetics, 1606*. [Musica poetica. Rostock, 1606]. Tradução, introdução e notas, Benito V. Rivera. New Haven and London: Yale University Press.
- Castagna, Paulo Augusto (Org.). 2002. *Missa: Restauração e Difusão de Partituras*. (Missa Abreviada em Ré de Manoel Dias de Oliveira). 1.ed. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de

Mariana, v. 2.

Castagna, Paulo Augusto (Org.). 2003. *Ladainha de Nossa Senhora* (Ladainha em Si bemol Maior de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita). Ed. André Guerra Cotta. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 8.

Castagna, Paulo Augusto (Org.). 2003. *Música fúnebre* (6º Responsório das Matinas e Encomendação de Defuntos de José Maurício Nunes Garcia). Ed. Carlos Alberto Figueiredo. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 9.

Costa, Robson Bessa. 2006. *O Baixo contínuo no "ofício de defuntos" de Lobo de Mesquita*. 172 f. Dissertação de Mestrado em Música. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cp022514.pdf>>. Acesso em: 04-10-2016.

Dottori, Maurício. 1992. "Ut Rhetorica Musica: análise do moteto O Vos Omnes a dois coros de Manoel Dias de Oliveira". *Revista Música*. São Paulo 3 (1): 53-69.

Dottori, Maurício. 1992. *Ensaio Sobre a Música Colonial Mineira*. 114 f. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP).

Duprat, Régis et al. 1998. *A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência.

Duprat, Régis (Org.). 1999. *Música Sacra Paulista*. Marília: Editora Empresa Unimar.

Fagerlande, Marcelo. 1993. *O Método de Piano-forte de José Maurício Nunes Garcia*. 218 f. Dissertação de Mestrado em Musicologia. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, Centro Universitário (CEU).

Garcia, José Maurício Nunes. 1999. *In Monte Oliveti*. Ed. Ângelo Dias. Goiânia: Choral Public Domain Library. Disponível em: <[http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/In\\_monte\\_Olivet\\_i\\_\(Jos%C3%A9\\_Maur%C3%ADcio\\_Nunes\\_Garcia\)](http://www3.cpdl.org/wiki/index.php/In_monte_Olivet_i_(Jos%C3%A9_Maur%C3%ADcio_Nunes_Garcia))>. Acesso em: 21/01/2016.

Garcia, José Maurício Nunes. s/d. *Ofício dos Defuntos-Responsórios das Matinas*. Ed. Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro. Disponível em: <[http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm19\\_1\\_01\\_cred.pdf](http://www.josemauricio.com.br/pdfs/cpm19_1_01_cred.pdf)>. Acesso em: 13/10/2016.

Lobo de Mesquita, José Joaquim Emerico. 2014. *Missa para Quarta-feira de Cinzas*. Ed. Rafael Sales Arantes. São João do Del-Rey: IMSLP Contributor Page. Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/Missa\\_para\\_Quarta-feira\\_de\\_Cinzas\\_\(Lobo\\_de\\_Mesquita,\\_Emerico\)](http://imslp.org/wiki/Missa_para_Quarta-feira_de_Cinzas_(Lobo_de_Mesquita,_Emerico))>. Acesso em: 06/11/2016.

Lobo de Mesquita, José Joaquim Emerico. s/d. *Procissão de Ramos (Cum Appropinquaret)*. Ed. Rafael Sales Arantes. Três Corações: IMSLP Contributor Page. Disponível em: <[http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP318147-PMLP514215-Procissao\\_de\\_Ramos\\_I\\_-\\_Lobo\\_de\\_Mesquita.pdf](http://ks.petruccimusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/43/IMSLP318147-PMLP514215-Procissao_de_Ramos_I_-_Lobo_de_Mesquita.pdf)>. Acesso em: 28/12/2016.

López-Cano, Rúben 2000. *Música y Retórica en el Barroco*. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 1-2.

Mattos, Cleofe Person de. 1997. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional.

Moretzsohn, Júlio 2008. *As Missas de J. J. Emerico Lobo de Mesquita: um estudo estilístico*. 651f. Tese de

Doutorado em Música. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Oliveira, Manoel Dias de. 2000. *Matinas e Vésperas de Sábado Santo*. Ed. Maurício Dottori. São Paulo: EDUSP (Música Brasileira 2).

Oliveira, Manoel Dias de. s/d. *Moteto dos Passos*. Restauração Maurício Dottori. São Paulo.

Paixão, Ana Margarida Minóis. 2008. *Retórica e Técnicas de Escrita Literárias e Musicais em Portugal entre os séculos XVII-XIX*. 390 f. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Lisboa: Universidade de Lisboa em Co-Tutela na Universidade de Nice.

Soares, Eliel Almeida. 2012. *A utilização de elementos e figuras de retórica nos Ofertórios de André da Silva Gomes*. 461 f. Dissertação de Mestrado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP).

Soares, Eliel Almeida. 2016. "O Emprego de Elementos Retóricos na Música Colonial Brasileira". In: *Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido*. Org. Diósnio Machado Neto e David Cranmer 2: 154-181. 1. ed. Lisboa: Caravelas- Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

Soares, Eliel Almeida. 2017. *O Emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. 533 f. Tese de Doutorado em Música. São Paulo: Universidade de São Paulo (USP).

Soares, Eliel Almeida; Machado Neto, Diósnio. 2016. "O Uso de Elementos Retóricos no Gloria da Missa Abreviada em Ré de Manoel Dias de Oliveira". In: *IV Anais do Simpósio Internacional de Música Ibero-Americana (SIMIbA) e I Congresso da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS)*. *Anais...* Org. Edite Rocha, Márcio Páscoa e Vinícius Eufrásio. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG: 649-669. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/312214035>>. Acesso em: 17/05/2017.

Soares, Eliel Almeida; Novaes, Ronaldo; Machado Neto, Diósnio. 2012. "Figuras Retóricas no Ofertório da Missa de Quarta-feira de Cinzas de André da Silva Gomes". *Música Hodie*. Goiânia, 12 (2): 71-86. Disponível em: <[http://www.musicahodie.mus.br/12.2/artigo\\_6.pdf](http://www.musicahodie.mus.br/12.2/artigo_6.pdf)>. Acesso em: 12-06-2017.

Soares, Paulo Augusto. 2000. *Os Ofertórios de André da Silva Gomes*. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) São Paulo.

Vidal, João Vicente. 2002. *A Idéia do 'Clássico' no classicismo. Retórica e Música no Final do Século XVIII*. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música: Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro.