

# ... E jazerá em jardim florido: estudo preliminar sobre usos tópicos na representação da Mariologia na música de José Maurício Nunes Garcia

**Diósnio Machado Neto**

<https://orcid.org/0000-0002-6164-8332>

*Universidade de São Paulo, Escola de Artes, Ciências e Humanidades*

*dmneto@usp.br*

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 16 jan 2019

Final approval date: 12 jul 2019

**Abstract:** A música de José Maurício Nunes Garcia é uma sofisticada manifestação da estética galante no Brasil colônia, principalmente no que diz respeito a entender a composição musical como uma forma específica de oratória. Constituída sobre campos expressivos pré-composicionais (tópicos), trabalhados de forma modular através de tropificações de seus parâmetros, e tendo no contraste como jogo expressivo sua força motriz, sua música ombreava com a de mestres europeus coevos de forma singular. Visando a exposição de ideias e imagens por metáforas musicais, o compositor organizava sua escrita como discurso. O objetivo desse texto é apresentar uma hipótese discursiva de José Maurício: a devoção mariana expressa na Mariologia. Dentro de uma sociedade forjada sobre a ideia da fé, a Mariologia tornou-se uma das forças de longa duração de mais penetração na formação do capital colonial da sociedade Ocidental. Nas colônias portuguesas, esta devoção tornou-se mediadora de mentalidades que iam desde a justificativa do patriarcalismo até a perspectiva de liberdade da população escrava, através da redenção do julgo opressivo na morte. O objetivo desse texto é introduzir a discussão sobre as plataformas Marianas que o discurso musical de José Maurício se insere. O modo de buscar essa manifestação seria, aqui, revelado pelo espaço expressivo que a tradição musical conotou à representação de Maria: a pastoral. Assim, buscando observar desde o trato dos afetos, os usos tópicos, e suas tropificações, assim como a estratégias de jogo expressivo dos contrastes, trato de justificar o que poderia ser uma manifestação da Mariologia, enquanto discurso consciente da devoção e uso de seus símbolos dentro de uma articulação retórica para a sua afirmação.

**Keywords:** José Maurício Nunes Garcia; Música e Discurso; Retórica Musical; Mariologia; Música Religiosa no Brasil.

## ...AND WILL LIE IN FLOWERED GARDEN: PRELIMINARY STUDY ON TOPICAL USES IN THE REPRESENTATION OF MARIOLOGY IN THE MUSIC OF JOSÉ MAURÍCIO NUNES GARCIA

**Resumo:** José Maurício Nunes Garcia's music is a sophisticated manifestation of galant aesthetics in colonial Brazil, especially as it relates to understanding musical composition as a specific form of oratory. Consisting of pre-compositional expressive fields (musical topics), worked in a modular way through the tropifications of its parameters, and having in contrast as expressive game its driving force, its music was in harmony with that of coeval European masters of singular form. Aiming at the exposition of ideas and images by musical metaphors, the composer organized his writing as discourse. The purpose of this text is to present a discursive hypothesis of José Maurício: the Marian devotion expressed in a Mariology. Within a society forged on the idea of faith, Mariology has become one of the long-lasting forces of more penetration in the formation of the colonial capital of Western society. In the Portuguese colonies, this devotion became a mediator of mentalities ranging from the justification of patriarcalism to the perspective of freedom of the slave population, through the redemption of oppressive judgment in death. The purpose of this text is to introduce the discussion on the Marian platforms that the musical discourse of José Maurício is inserted. The way of seeking this manifestation would be revealed here by the expressive space that the musical tradition connoted to the representation of Mary: the pastoral. Thus, seeking to observe from the treatment of affections, the topical uses, and their tropifications, as well as contrast strategies, try to justify what could be a manifestation of Mariology, as a conscious discourse of devotion and use of its symbols within a rhetorical articulation for his assertion.

**Keywords:** José Maurício Nunes Garcia; Music and Discourse; Musical Rethoric; Mariology; Religious Music in Brazil.

# ...E jazerá em jardim florido: estudo preliminar sobre usos tópicos na representação da Mariologia na música de José Maurício Nunes Garcia

Diósno Machado Neto, Universidade de São Paulo, dmneto@usp.br

## 1. Introdução

Dentro dos estudos de significação musical que atualmente desenvolvemos no Laboratório de Musicologia da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (LAMUS-EACH) sobre estruturas tópicas europeias na música brasileira, a obra de José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) tem se mostrado um campo auspicioso para o problema da significação musical no repertório usado no espaço colonial luso-brasileiro. É uma linha de pesquisa que está exposta em diversos textos dos quais destaco dois artigos<sup>1</sup>; uma dissertação sobre a *Missa de Requiem* de Marcos Portugal<sup>2</sup> e uma tese de doutorado sobre os processos discursivos na música luso-brasileira<sup>3</sup>. Nestes escritos buscamos comparar as estruturas expressivas com os modelos metropolitanos analisando, também, as estratégias de discursos relacionando-as com dinâmicas socioculturais ou desejos e fantasias surgidas nas experiências sociais, coletivas ou individuais dentro do espaço público da corte fluminense. Em síntese, tratamos de discutir a composição musical a partir de campos culturais, e suas consciências possíveis, focando as mentalidades que determinavam como e para quem se discursava, com quais ferramentas, e a retroatividade dos argumentos com o cognitivo dramático possível. Nesse caminho, podemos afirmar que já superamos dois estágios nestes estudos mauricianos: (1) a constatação de um alinhamento pleno com os problemas da retórica europeia coeva; (2) o uso idiossincrático dos elementos simbólico-musicais (tópicas), sem, no entanto, quebrar a essência de seus significados originais.

---

<sup>1</sup> Machado Neto, Diósno. 2017. "A arte do bem morrer: o discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia". In: *Revista Portuguesa de Musicologia* 4, p. 33-66; Machado Neto, Diósno. 2016. "A manifestação do Iluminismo Católico em José Maurício Nunes Garcia: a Missa de Nossa Senhora da Conceição (1810)". In: Machado Neto, Diósno; Cranmer, David (Orgs.). *Música, Cultura e Identidade no bicentenário da elevação do Brasil a Reino Unido*. Lisboa: Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira, páginas 132-151.

<sup>2</sup> Almeida, Ágata Y. 2016. *Música, religião e morte: recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal*. Dissertação (Mestrado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo.

<sup>3</sup> Christovam, Ozório B. P. 2018. *Música Sacra, Discurso e Poder: Modelos Pré-Composicionais na Música Luso-Brasileira*. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo.

Tendo isso em mente, sublinho a título de introdução um fato que marca nossos escritos sobre o tema no âmbito de uma linha de pesquisa que coordeno: José Maurício Nunes Garcia é o compositor nativo da colônia que melhor demonstra o domínio das *Ars Rhetorica* de seu tempo. Isso significa uma articulada, e erudita, interação com uma complexa rede de símbolos musicais (tópicas); conhecimento cabal das figuras de linguagem tradicionais da retórica musical de seu tempo; assim como uso de esquemas harmônicos e formais alinhados com os saberes dos compositores referenciais da época (de Pergolesi a Haydn)<sup>4</sup>.

Assim, de partida podemos afirmar dois pontos: (1) que a perícia de José Maurício foi cristalizada por um modelo pedagógico que atravessava o oceano como modelo de alinhamento epistemológico-ideológico. Basicamente se fundamentava no ensino dos *solfeggios* e *partimenti*, que chegavam ao Brasil a partir dos conceitos de ensino do Real Seminário de Música da Patriarcal, de Lisboa (e em ambos estava “embutida” a poética das tópicas); (2) que sua prática se constituía num modelo epistemológico definido por Robert Gjerdingen, na esteira de autores como Leonard Ratner e Wye Allanbrook, entre outros, como *Estilo Galante* (Gjerdingen 2007, 5-6). Isso considera, de forma intrínseca, que a composição se debruçava sobre os

---

<sup>4</sup> O termo *musical topic* (assumido nesse texto como *tópica musical*) aparece ao longo da obra de Leonard Ratner (mas principalmente consolidado no livro *Classic Music: Expression, Form, and Style* de 1980) como um esforço de entender a forma musical do Período Clássico pela questão semântica, e não pela abordagem formalista de tradição germânica. A ideia central de sua tese era que campos simbólicos complexos (analisados em categorias: estilos, tipos e gestos característicos), combinados ou não, sustentavam a música a partir da expressividade, e não da forma; esta seria um “suporte”. Para tanto Ratner recorreu a uma base de conhecimentos usados na composição setecentista como fundamentos do processo criativo, a Arte da Retórica. Foi nesse espaço epistemológico que resgatou o próprio termo *topic*, reanimando para a musicologia às discussões de empiristas setecentistas franceses sobre o sentido das palavras a partir de textos de John Locke e do Abade de Condillac (Rumph 2007, 78). Em outras palavras, Ratner “transportou” para a sua análise a ideia de que haveriam estruturas musicais compartilhadas socialmente, e que elas se bastavam para a comunicação musical (o que contrariava a ideia de entendimento abstrato da forma musical). De fato, Ratner encontrou um ponto de apoio fundamental numa perspectiva histórica diacrônica ao valorizar o conceito *tópica* — que tem sua definição a ideia aristotélica de *lugar comum* — para dentro do processo criativo musical. Feita essa digressão, falta expor a definição de *tópicas*. Uso para tanto o conceito de Ducrot e Todorov sobre a regularidade de uma expressão na cultura como o principal fundamento do conceito: “Si vários motivos formam uma configuração estável que reaparece com frequência na literatura [...] se dá o nome de tópicos.” (Ducrot; Todorov 1983, 275; trad. minha). Isso é fácil de comprovar analisando o uso dos campos simbólicos nas obras setecentistas. Isso porque, a recorrência de organização musicais “estáveis”, como a pastoral ou o militar, era de domínio comum entre os compositores. O que poderia ser contestado, atualmente, é a sua inteligibilidade universal. Porém, dado que sua presença era generalizada na composição há uma suposição geral da existência de um processo de compartilhamento. Como bem observa Anscombe e Ducrot, este é o pressuposto principal quando afirma que *tópicas*: “são crenças apresentadas como comuns a certa coletividade da qual ao menos formam parte o locutor e seu alocutor; se supõe que os interlocutores compartilhem esta crença incluso antes do discurso que se emprega [...] Por outra parte — e isto é uma consequência desse primeiro caráter quando habilitamos um fiador argumentativo — o *topos* se apresenta como geral, no sentido de que vale para uma pluralidade de situações diferentes da situação particular na qual o discurso o utiliza” (Anscombe; Ducrot 1994, 216; trad. minha). É sobre esse sentido discursivo, fiado na identificação plena das *tópicas*, mas ao mesmo tempo sua mutabilidade, que Ratner passou a discutir seu impacto no discurso musical, mudando o lugar da comunicação musical da abstração formal para a semanticidade do material musical.

elementos musicais como um orador se debruçava sobre as palavras<sup>5</sup>. Por outras palavras, visando um processo comunicativo forjado nos princípios da persuasão, da inteligibilidade do discurso, e seu poder de

---

<sup>5</sup> A título de glosa, esta postura do músico como orador não era uma tradição da música escrita a partir do século XVIII. A epistemologia da música Ocidental projetou desde a Antiguidade Clássica determinados paradigmas que se validavam continuamente no tempo histórico. De forma genérica é consenso que a questão surge na esteira de filosofia grega, pelo impulso das relações conceituais da música na representação intelectual da harmonia universal — a *mousikē*. Problema sustentado não só em termos matemáticos, mas também poéticos, sua projeção se dá sobre estudos de ritmos, métricas e dialéticas para ordenar o raciocínio lógico. Estes são discutidos em tratados denominados *De Musica* (o mais famoso é o escrito por Santo Agostinho, em 389 d.C.). Daqui parece que surge a prática de ensinar a música, como arte dos sons e não do raciocínio das proporções, como gramática, retórica e dialética, o que se vislumbra através de tratados sobre teoria musical do século IX (Gallo 1983, 9). Já na tradição da escrita musical da Idade Moderna podemos por como marco simbólico dessa relação das artes das letras com a música a obra de Guillaume de Machaut (1300-1377) (Ibidem, 46). Porém, foi na transição da Idade Média para a Moderna que se intensificou o processo de consubstanciação/coleção de gestos musicais semantizados para fins expressivos específicos, ou melhor, discursivos. Aos poucos desenvolveu-se a perícia das *colores rhetorici*, assumindo que a música estava no domínio da oratória, com tudo o que isso significava em termos de “adaptações” das linguagens. A partir do século XVI, progressivamente a discursividade em música desenvolveu a metaforização de conceitos complexos para a realização das representações (mimeses) de distintas ideias. A base de articulação dessa poética era por uma ação que reconhecia, *a priori*, a incorporação cognitiva de recursos musicais e sua relação com sentimentos, dignidades de fala, descrição de fenômenos naturais ou lugares (inclusive como experiência descritiva de cenas do cotidiano social). A partir da experiência de gêneros como o Madrigal, a ideia de uma *musica poetica* (enunciada em 1537) cristalizou um amplo acervo de figuras de retórica que podem ser vistos em gestos eloquentes como o *lamentio*, mas, também, em técnicas de *word painting* (na mesma esteira estava o desenvolvimento de uma poética musical que resgatava da tradição literária a compreensão expressiva das métricas oriundas da relação intrauterina entre poesia e música). Todo esse processo encontrou nos compositores venezianos de ópera, e posteriormente napolitanos, um impulso singular. Pela grande vereda aberta pela ópera seiscentista, essa plêiade de recursos formou campos expressivos complexos constituídos por diversos parâmetros para “traduzir” musicalmente os “afetos” (as paixões humanas). Assim, articulados numa perspectiva de organização categorial, esses campos expressivos além de garantir uma epistemologia de um mundo assimilado pela razão empírica, recobrava a ideia aristotélica de *topos* (lugar comum). Por este desenvolvimento de representação de afetos para a expressão de lugares comuns se conseguiu a metaforização musical de atos da experiência humanas, por verossimilhança (o exemplo universal como síntese das experiências individuais). Estabilizado num paradigma de composição como oratória, inclusive definindo a escrita tópica como fundamento, o século XVIII sofisticou a escrita para expressar incontáveis situações emocionais ou representação de vivências, como, por exemplo, simbolizar o heroico musicalmente ou a sensação subjetiva diante de uma paisagem ou sentimento. Por uma dinâmica criativa, considerando a relação icônica de cada parte constituinte de um gesto musical, a poética do século XVIII dissociou a parte do todo, sem descaracterizar a parte da sua origem. Praticamente isso significava que um pedal na tônica, caracteristicamente vinculado a uma pastoral, continuaria representando uma pastoral mesmo dentro de um campo expressivo de *tempesta*. Assim, a partir da relação entre partes, a construção da mimese desenvolveu complexos processos de tropificação (cf. Hatten 1994), que, nas palavras de Silva Alvarenga, era um “confronto de espécies” (Machado Neto 2017, 40) que servia para modular sentimentos diversos a partir de uma base de poucas categorias. Em outras palavras, os *topoi* eram “combinados” por diversos processos de incisões lexicais vindas de diversos campos expressivos. Assim, e apesar de os campos tópicos formarem um acervo praticamente fixo, suas possibilidades de “composição” por fusões eram infinitas. Logo, a partir de conceitos como tristeza e alegria, ira ou amor, os compositores formavam a simbolização de expressões abstratas como a abnegação. Para tanto, articulavam campos simbólicos diversos a partir de

animar uma perspectiva dialógica, o pensamento musical (inclusive a composição) se consolidou sob a perspectiva conceitual das artes verbais<sup>6</sup>.

Seguindo as obras de José Maurício percebe-se exatamente esse esforço: a busca da significação musical para a exposição (persuasão dramática) de conceitos abstratos de situações, sentimentos ou de imagens. Em obras como a *Missa de Santa Cecília* (1826) ou a *Sinfonia Fúnebre* (1790) vemos o compositor enfrentar desafios composicionais que exigiam construções complexas e sofisticadas, como a representação da abnegação ou a expressão de uma doutrina como a da *Boa Morte*<sup>7</sup>.

---

um jogo complexo onde a linguagem musical (entendida como gramática, retórica e forma da música) eram trabalhadas sobre suportes dramáticos (a tragédia, a comédia, o tragicômico, o heroico-trágico) bem assimilados pela educação literária que recebiam. É nesta forma de entender a música como linguagem similar às letras que os campos simbólicos (as tópicas) se validavam na intenção de traduzir musicalmente situações, sentimentos e paisagens, expressas a partir de "aproximações" com estruturas literárias que "alteravam" formas musicais básicas (principalmente formas ternárias como o minueto, mas não só). Ainda cabe dizer, que o principal elemento poético era o dinamismo dos contrastes dos materiais musicais (temas e tópicas). As complexas tramas surgiam nesses fluxos de contrastes que não só se sucediam, mas, e principalmente, entrelaçavam tópicas, gestualidades, figuras de retóricas e, inclusive, esquemas harmônicos padronizados (*schematas*). Assim, diferentemente de uma geração que comumente chamamos de *barroca*, e onde a música se desenvolvia nas *varietas* de um único afeto, a poética do contraste, chamada depreciativamente por Johann Mattheson de *mishmash* (Mirka 2014, 5), permitiu a geração galante ir muito além da descrição de uma tempestade, de simular os sons de uma guerra, ou de "colorir" uma palavra específica a partir da harmonia. Era realmente uma arte da oratória (inclusive por sua tradição vinculada à palavra que se desdobrava no necessário saber da retórica verbal e dos princípios da dialética), que tratava o método discursivo pela síntese de vários materiais musicais e não mais pela expansão circular de um mesmo motivo.

<sup>6</sup> Wye Allanbrook, em um livro póstumo — *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music* — discute o fato de o conceito estético da música do final do século XVIII ser todo oriundo da tradição mimética da música vocal (Allanbrook 2014, 41-42). Resgatando discussões setecentistas sobre a primazia da palavra sobre a música, através de autores como Mattheson e Rousseau, Allanbrook constrói um argumento de que é sobre a música vocal que a estética da representatividade (tópicas como elementos de representação por verossimilhança) se formou, mesmo na música instrumental (o que levaria à discussão sobre a própria questão da forma musical). Inclusive, afirma que, sob pressão do gosto público pelas artes miméticas, a música do final do século XVIII nunca poderia ser considerada "música pura", mas sim *musica vocalo-instrumentalis*, em todas as dimensões (o que redefiniria a própria ideia de música absoluta do século XIX). Outro autor que pode ser elencado para uma discussão sobre o fundamento retórico-literário da composição musical é Marc Evan Bonds. Em *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration* (1991), Bonds estrutura uma visão diferente de Allanbrook. Trabalhando principalmente sobre a questão formal — o problema da forma sonata —, o autor afirma que os músicos tinham a questão da forma fundamentada numa arte retórica do conhecimento, e não apenas da música (Bonds 1991, 4). Em outras palavras, para Bonds, a retórica verbal assumia o papel de ordenadora da ordem do discurso musical. Isso não significava uma adoção mecânica das partes formais de autores como Cícero, mas de princípios ordenadores do discurso, ou seja, uma lógica que deveria ser formulada a partir do domínio retórico: o músico como orador.

<sup>7</sup> Nesse ponto específico assumimos como guia a teoria de Robert Hatten para a música galante, como tratada no livro *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics* (1994). Sustentada nos pilares semióticos da oposição entre *tipos* (o que é universal) e *tokens* (o que é particular), Hatten adaptou da linguística o conceito de *markedness* (traduzido literalmente como *marcação*). Em breves palavras, um elemento é "marcado" quando ele "deriva" de um termo dominante,



Ainda cabe dizer a título de introdução, que neste texto busco avançar para outro estágio da pesquisa sobre o processo de significação em José Maurício. Nele trato da análise da plataforma epistemológica que sustentaria alguns de seus projetos expressivos, que anima, diria, a *inventio*: o Marianismo. Acredito ser sobre esta plataforma que o campo ideológico cria coesão entre os indivíduos e impulsiona o músico a realizar discursos. Mais, diria que é onde as redes de compartilhamento de valores sustentam e legitimam um local de fala e, como já afirmei, as possibilidades correlacionais entre interlocutores, seus propósitos e o contexto forjam o processo sócio comunicativo que, então, legitimava uma obra de arte. Era, sobretudo, um ato funcional da música.

Assim, trato de ampliar o jogo de significação para estruturas que estão além da representação mimética da arte de compor. É uma perspectiva que busca observar na base de uma consciência possível campos culturais que, no entanto, são estruturas submersas que modelam pensamentos, e como atos discursivos podem inclusive servir para o discurso consciente para a intervenção na *res pública*. Ademais, é por essas manifestações que imagino ser possível sistematizarmos o que poderia ser *local*; considerando *a priori* que o discurso musical de José Maurício compartilhava doutrinas do sistema de colonização, porém numa perspectiva que não poderia se dissociar da experiência pessoal. Trata-se, enfim, de um estudo sobre processos colonizadores, mas observando seus "entreatos"; considerando uma história das mentalidades a

---

comum, e dele depende potencializado pela oposição que suscita entre o termo marcado/não-marcado. Por exemplo, a palavra *homem* pode significar o ser humano como um todo, mas se aparecer numa exposição da condição reprodutiva humana, passa a significar gênero biológico masculino. A segunda situação está marcada, pois ela se sustenta numa oposição e joga com uma assimetria homem/mulher mesmo sem citar a palavra mulher (assimetria porque *homem* tem uma abrangência maior enquanto significados). Hatten, compreendeu que essa teoria linguística poderia ser aplicada à música, pois nas oposições de termos marcados "accounts for relative specification of meanings, the coherence of meanings in a style, and the emergence of meaning within an expanding style competency" (Hatten 1994, 2). Assim, considerando que um elemento musical característico (um elemento icônico) pode ser "modulado" pela "inserção" de algo que especifique uma diferença, Hatten estipula uma série de implicações que decorrem da marcação. Exemplifica o caso pela *terça-picarda*. Ela nasce da natural oposição entre acordes maiores e menores. Quando essa oposição passa a ser usada sistematicamente no final de uma peça (como ocorre em peças do período barroco quando uma peça em modo menor terminava em modo maior) estabelece uma subjetividade que é compartilhada ao configurar um novo estado da relação maior/menor. Esse novo estado "marca" essa relação na medida que ela se recobra, agora, de um significado especial dado o uso sistemático-histórico. Isso porque, a *terça-picarda* causa uma assimetria na relação maior/menor (aqui recordo palavras de Ascombe e Ducrot sobre crenças comuns definidas as tópicas). Porém, é importante frisar que esse "significado especial" só pode acontecer a partir de um processo de correlação dado pelo uso consciente da "significação especial" da *terça-picarda* (Ibidem, 39). Para Hatten, é nesse jogo entre marcado e não marcado que a especificação dos significados forma a expressão musical. Assim, estabelece não somente observações de modelos de modificação de sentido original, mas como isso pode afetar a "gramática" musical, inclusive os campos simbólicos tradicionais (as tópicas) e a própria forma musical. É nessa perspectiva que desenvolve o conceito de *tropificação* (quando campos expressivos são combinados de diversos modos) e *gênero expressivo* (quando a forma se estabelece a partir de um conteúdo trabalhado, que Hatten afirma que no final do século XVIII derivaram dos modelos literários clássicos). Por fim, devemos entender essa teoria, por sua própria natureza na Linguística, dentro de uma perspectiva funcionalista, ou seja, sempre vinculada a um processo comunicativo que considera possibilidades correlacionais entre interlocutores, seus propósitos e o contexto onde se dá a comunicação.

partir da consideração das estruturas culturais na qual se consubstanciam e articulam os processos comunicativos da música com sua sociedade. Enfim, onde se definia a própria poética musical.

No caso de José Maurício, reafirmo, acredito que essa estrutura submersa, ou seja, o discurso histórico-cultural que forma padrões de expressão, é a Mariologia. Entendo essa doutrina não só pela consciência da representação dos dogmas de Maria, mas, também, pela manifestação de uma estrutura de valores e redes simbólicas. Como tratarei de discutir, Mariologia estaria em inúmeros atos subjacentes dos simbolismos, que sustentariam a representação da *Boa Morte*, do *Mistérico Salvífico* de uma missa natalina, ou na representação da pureza de Maria, como numa missa sobre a Conceição. A hipótese nasce da consideração do impacto da devoção mariana na formação sociocultural luso-brasileira com os discursos encontrados em muitas obras de José Maurício. O ponto de toque é a constatação que a música de José Maurício realça musicalmente o principal dogma do cristianismo, a redenção em Cristo.

## 2. A estética dos signos no século XVIII: a representação de ideias como fator de mutabilidade dos padrões expressivos

Para iniciar, o primeiro aspecto importante para analisar a música de José Maurício é reconhecer, e o faço reiterando o já exposto em notas de rodapé acima, que a base fundamental da retórica de sua época era o fluxo dos afetos baseado no contraste das estruturas expressivas. A operação mais elementar é a oposição linear das tópicas (justaposição). No entanto, há outras operações que vão desde a *tropificação* ("fusão" de tópicas) até estruturas indiciais que, enxertadas nos campos tópicos como pequenos ícones, podem se desdobrar para transformação do sentido original das tópicas no decorrer da obra (cf Hatten 1994). Isso porque, como já afirmei, a identificação das tópicas não necessariamente ocorre quando todos os parâmetros estão articulados entre si, como campo simbólico "homogêneo". Os parâmetros, por sua forte identidade com os campos simbólicos originais, permitem uma significação por correlação, ou seja, manter a ideia da origem mesmo que um ou mais parâmetros (que podem ser entendidos como léxicos) estejam "separados" do conjunto simbólico original. Esta é a base de um processo de trânsito forjado sobre a "segmentação" das partes. Dito de outra forma, os parâmetros podem vir a serem ícones (figuras estáticas) ou elementos indiciais (ações que antecipam ocorrências). É uma lógica de combinação, sustentada na força correlacional das partes (os parâmetros) com o todo.

Isso podemos ver comparando um mesmo parâmetro através de dois *exordiums* de sinfonias de Beethoven. A Figura 1 é do primeiro movimento da *Sinfonia nº 6, a Pastoral* (1808); a Figura 2 é da *Sinfonia nº 9* (1824). Em ambas há a presença de um pedal formado com notas da tônica. No entanto, os contextos que eles são utilizados são diferentes. Na *Sinfonia Pastoral* o pedal é elemento fundamental da tópica que nomeia a obra, ou seja, a pastoral. Aqui, o pedal é parte do *locus* da tópica. Já na *Sinfonia nº 9*, o pedal aparece numa complexa rede de significados que só pode ser identificado como um parâmetro de uma pastoral a partir do todo, e não a partir do lugar específico.

Figura 1 - Sinfonia Pastoral, L. Van Beethoven

Figura 2 - Exordium da Sinfonia nº 9, L. Van Beethoven

Se na *Sinfonia Pastoral* o pedal não traz maiores problemas de inteligibilidade, já que está em seu ambiente natural, na *Nona Sinfonia* o mesmo recurso é de interpretação mais complexa. Isso porque envolve uma questão que podemos tratar como “devir”, ou seja, apresenta-se um elemento que se projeta como energia de transformação.

Assim, o primeiro que temos que observar na proposta discursiva da *Nona Sinfonia* são as ambiguidades do trecho inicial (*exordium*): um pedal (formado por um paralelismo de quinta) num ambiente de *ombra*, que se apresenta como tônica até surgir uma cadência em Ré menor.

Em condições naturais, pedal sobre a tônica, no *exordium*, deveria ser indicativo de pastoral. Seria, se não tivéssemos trêmulos e a cadência para ré menor. Logo, para problematizar esse pedal é necessário entender que ele é parte de uma tropificação que revela seu significado no decorrer da obra, principalmente pela recorrência em muitos momentos onde há ritmos de danças rústicas ou mesmo passagens com claras configurações em tónica pastoral, como o trio do segundo movimento (o que justifica pensarmos num



projeto sobre o "devir"). Inclusive, ou justamente, a parte culminante da sinfonia, o coral sobre a *Ode an die Freuden* (poesia escrita por Friedrich Schiller em 1785), ganha contornos singelos por linhas melódicas recorrentes ao espírito de danças e marchas rústicas, como a *cassation*<sup>8</sup>.

Enfim, há na *Sinfonia nº 9* um espírito campestre que redime o uso da poesia de Schiller e está indicado desde o início pelo pedal sobre notas lá e mi. No entanto, considerando que o ouvinte não poderia antecipar o futuro, o pedal funcionaria, a princípio, como um ícone dentro da estrutura expressiva, inclusive como um elemento de "marcação", ou seja, a sua presença indicaria uma especificidade da *ombra*. E assim se comporta se considerarmos somente o primeiro movimento.

No entanto, recorrendo à lógica do jogo dinâmico de parâmetros deslocados, e resignificados, esse pedal, que se insinuava como pedal na tônica, logo parâmetro de pastoral, deixa de ser um ícone ao se transformar num anúncio de uma presença futura da pastoral. Assim, o pedal passa de icônico a um elemento *indexical*, na medida que a presença da pastoral se intensifica, transformando inclusive a posição da *ombra*, que passa a ser uma especificidade dessa pastoral. Em outras palavras, esse pedal cria uma cadeia de contiguidades que culmina no coral *An die Freuden*.

Assim, cabe analisar qual discurso sustenta essa estratégia. Primeiro, é de se imaginar que a estratégia de Beethoven tenha sido construir a relação entre a poesia e a música por um adensamento (o que pode justificar a recapitulação de todos os temas ao início do quarto movimento). Este processo partiu da revelação do seu sentido expressivo no momento inicial da obra: a ambiguidade do pedal que projetou um campo expressivo entre a pastoral e *ombra* logo no *exordium* do primeiro movimento. Segundo, considerando que toda a obra "caminha" para o texto de Schiller, podemos observar que o argumento simbolizado na tropificação inicial (pastoral + *ombra*) era a estratégia para apresentar o afeto da composição, ou seja, passou a ser a semiose intrínseca da obra justificada nos paradigmas da poesia; o que justifica a ideia de "devir".

Sustento essa definição porque parece evidente que o argumento do devir se adequa perfeitamente não ao texto de Schiller, *in situ* na obra, mas a uma referência aos postulados estéticos de Schiller. Estes, que consubstanciam a poesia, e que também suponho ser do trato de Beethoven, era de que o espírito de liberdade moral do homem se constituiria por um processo de educação através da arte. O paradigma de Schiller para alcançar esse estado de liberdade moral era concebido no choque de duas experiências que, estetizadas, dariam a possibilidade de transformação por um jogo onde o "sensível" seria operado na perspectiva do sublime/patético. Para o filósofo-poeta, a expressão humana, cujo principal pilar é a beleza, recebe "sua existência na natureza sensível e adquire, no mundo da razão, a sua cidadania" (Schiller 2008 [1793], 16). Por *natureza sensível*, Schiller entende o estado gerador dos impulsos que condiciona a *vontade*. É por ela que a evolução inicia e que deve ser mantida no processo que ele denomina *instinto do jogo*. Em outras palavras, operação para modelar a *natureza sensível* se consubstancia pela razão adquirida principalmente pela abertura à experiência estética, à beleza. No entanto, há um elemento que não deve

---

<sup>8</sup> A *cassation* era um pequeno gênero musical, de caráter popular, típico para eventos ao ar livre. Um exemplo de *cassation* de ampla difusão é o *Hino de Santo Antônio*, usado por Haydn na obra supracitada e consagrado por Brahms, em sua *Variações sobre um tema de Haydn*, Op.56, de 1873 (confira em: Unverricht, Hubert; Eisen, Cliff. "Cassation". In: *Grove Music Online*. 2001. Acessado em: 21-08-2019. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.1.0001/omo-9781561592630-e-0000005104>).

faltar para efetivar esse processo de pedagogia estética: a exposição do sofrimento humano. É por essa exposição que deveria ser esculpido o caráter do homem para a plenitude da existência, ou seja, para exercer a vida com a dignidade.

Assim, pensando em simbolismos musicais, a associação do sofrimento com a *natureza sensível* induziria um compositor de ofício no século XVIII a trabalhar com as tópicas de *ombra* e pastoral. É o que Beethoven faz. Resta ver o que a natureza de cada campo expressivo “empresta” para a representação dessa ideia da construção da dignidade humana enunciada por Schiller.

A pastoral traz a ideia do sensível que é, para Schiller, o que o homem carrega de sua natureza<sup>9</sup>. Por outro lado, entendendo que o sofrimento seria o fator redentor sobre nossos estados de *natureza sensível* (pastoral, na música), a *ombra* justificava — se por ser a tópica que condensa todas as expressões do que se entendia como sublime: força impactante diante do indizível que, inclusive, pode se associar ao sofrimento<sup>10</sup>.

Assim, ao “mergulhar” o pedal (considerado na tônica, por ambiguidade) nos primeiros compassos da sinfonia num ambiente afetivo de *tristitia* (no qual a *ombra* se consubstancia) é de se supor que Beethoven estaria aderindo à estética de Schiller. Isso porque o pedal “indexalizou” o sentido da composição através da oposição/fusão entre a *ombra* e a pastoral. Em outras palavras, podemos concluir que a função da pastoral estaria na metaforização da *natureza sensível* que deveria ser moldada pelo sofrimento (expresso pela *ombra*) para alcançar a dignidade que caracteriza o homem no domínio de sua razão.

Por fim, ao perseguir o desdobramento da pastoral—desde pedal “na falsa tônica” para a ideia de *natureza sensível* que “marca”, no *exordium*, a tópica de *ombra*—podemos entender o nó górdio dessa estética: a mutabilidade significativa de cada parte em relação ao todo. Isso se expande inclusive para a forma musical, pois a “ideia” extramusical determinava não só a escolha das espécies significantes (as tópicas), mas a própria modelagem do espaço dos argumentos, o que Robert Hatten (1994, 67) denomina como *expressive genre*. Isso inclusive poderia justificar o complexo modelo formal do quarto movimento: um tema com variação com dois procedimentos fugados, tendo como *exordium* a recapitulação dos temas dos movimentos anteriores, escritos em estilo recitativo. Não só é *sui generis* a “costura” desses dois momentos fugados, no meio do movimento, e construído a partir do choque intenso dos dois campos expressivos

---

<sup>9</sup> Na tradição poética do século XVIII, a pastoral simbolizava a ideia primordial de recuperação/presença de um estado de natureza. Como explica Norbert Elias, o campestre passou a simbolizar o antônimo do que se viva na corte. Mais que isso, trazia uma condição de escape da emoção controlada de uma sociedade artificialmente constituída que, pela busca de espaços de poder na corte, criou um modelo protocolar de comportamento que poderia ser visto até mesmo como teatralizado e superficial (Elias 2001 [1969], 229). Assim, a pastoral, para a mentalidade do homem da corte em meados do século XVIII, significava ideias de retorno a um espírito fundacional ou mesmo a representação de um desejo e fantasia diante de um desterro, mesmo que imaginário.

<sup>10</sup> Para Clive McClelland (2012, 10-11), os parâmetros que formam a *ombra* se identificam, ou têm sua raiz, no entendimento de Edmund Burke (1729-1797) sobre este estado: um espaço do inefável que mergulha a compreensão longe do primado da visão. Seriam experiências que dialogam diretamente com sentidos primários de autopreservação/transformação; é o lugar de ambiguidades como dor e prazer. Musicalmente estes sentimentos estariam na associação de parâmetros como o rítmico agitado; as sincopas, até mesmo nos trêmulos. Outras características, extraída de Burke e que tangenciam a representação musical, seriam a mudança constante de cores tonais, realizando a metáfora da obscuridade pelo confronto com o seu contrário; e o movimento “artificial” de infinitude conseguido pela repetição de uma palavra, ou no caso da música, de uma nota.

opostos em sua natureza, como todo o movimento, a começar pelo recitativo inicial. A explicação mais plausível é a necessidade expressiva do argumento e sua complexidade como ideia. Em outras palavras, o movimento intensifica a colisão das naturezas primordiais dos afetos, a *laetitia* (como afeto da natureza sensível) e a *tristitia* (como afeto do sublime), como representação da filosofia estética de Schiller. Para isso, a ideia musical da dignidade, construída por uma complexa semiose, condiciona a forma.

### 3. José Maurício: a significação musical na perspectiva das ideias religiosas

Formado em um ambiente que trazia da Europa o movimento italianizante propagado desde Nápoles, não só pelo Seminário da Patriarcal de Lisboa, mas também por toda uma energia intelectual que consubstanciava certa identidade ideológica desenvolvida a partir da ópera, e sua importância na caracterização do espaço público, José Maurício se tornou o músico mais representativo dos problemas e possibilidades da estética galante, no Período Colonial Brasileiro.

Absolutamente consciente das propriedades das tópicos que formavam o capital simbólico da música europeia<sup>11</sup>, e instruído na moderna concepção da Retórica<sup>12</sup>, o compositor carioca se diferenciava de seus conterrâneos coevos por conceber discursos complexos, e muitas vezes absolutamente sincronizados com os mestres dos grandes centros. Não só o que poderia representar com música João de Souza Carvalho (1745-1798), Antônio Leal Moreira (1758-1819) e Marcos Portugal (1762-1830) poderia, também, José Maurício Nunes Garcia. Em síntese, como qualquer outro compositor consolidado de sua época, José Maurício usava a música como espaço de oratória para estabelecer campos de expressão de ideias vigentes à sua época, como tratei de ilustrar nas linhas acima pela *Sinfonia nº 9* de Beethoven.

Porém, o que é destacável em José Maurício é a sua perícia discursiva sobre questões religiosas, não só no cumprimento de cerimoniais, mas na representação musical de doutrinas, imagens e sentimentos religiosos. Nesse campo, assim como os sermonistas, moralistas ou pintores sacros, José Maurício buscava apresentar com música toda uma rede de simbologias e dogmas amparados em crenças, como o da Boa Morte, ou de assuntos relacionados com os rituais e os santos redentores da nação lusitana como Nossa Senhora da Conceição; São Miguel Arcanjo, São Pedro de Alcântara ou Santa Cecília.

Isso envolvia mais do que técnica, envolvia uma concepção estética-filosófica. Era pela circulação desses valores como patrimônio cultural que a Igreja no Brasil potencializava um projeto de dominação que, de difícil aplicação nos campos das constituições legais e pragmáticas da Igreja, ficava mais controlado através do espetáculo litúrgico e suas ferramentas simbólicas, como a música. José Maurício era um mediador desse processo, assim como Frei José de Santa Rita Durão (1722-1784) o era como poeta; Frei Antônio do Rodvalho (1762-1817) pelo trato da oratória religiosa; José Patrício da Silva Manso (c. 1753-1801) ou Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (1730?-1814), nas artes visuais; e o Padre Luiz Gonçalves dos Santos, o Padre Perereca (1767-1844), como cronista áulico.

Temos ainda que compreender que esses mediadores, como membros de uma elite cultural, ainda que atuassem nos trilhos de militância religiosa colonizadora através de suas obras eram frutos do que Homi

---

<sup>11</sup> Provavelmente José Maurício conhecia o conceito de tópicos pelo nome de *espécies*, considerando o uso do termo por seu professor de retórica, o poeta árcade Silva Alvarenga (principalmente no prefácio do livro *O Desertor*) (cf. Machado Neto 2017, 40).

<sup>12</sup> Por retórica moderna, Silva Alvarenga chamava o processo tropificação das espécies poéticas (em suas palavras "mistura" das espécies poéticas) (Ibidem, 40).

Bhabha chama de *entre-lugares*. Isso porque, ao mesmo em tempo que faziam parte de um processo do contrato colonial, retroagiam com valores de irrupções antropológicas que criavam identidades a partir do *local da cultura*<sup>13</sup>.

Assim, primeiro temos que entender que essa ação estética era uma forma que compunha a realidade da governança colonial na dinâmica de intensas negociações com as elites locais e que Antônio Manuel Hespanha analisa como o paradigma da "monarquia corporativa" (Hespanha 2012, 9). Ou seja, eram mediadores que estavam na relação direta com uma ideologia forjada sobre um tipo de Iluminismo Católico que se consubstanciava nos paradigmas da Religião Natural — a mediação racional entre Deus, Natureza e os Homens. Porém, também estavam na ponta de lança da projeção das sensibilidades locais que retroagiam com os modelos de dominação metropolitanos.

É desta forma, por exemplo, que o Cristianismo europeu, e os afluentes que dele derivavam como o marianismo, se entrecruzavam por agenciamentos que tinham sentidos e movimentos idiossincráticos. Nestes trânsitos, verdadeiras fontes de transculturalismo, os capitais culturais se modelavam e operavam na estetização da vida, a tal ponto de Gilberto Freyre enuncia o termo "catolicismo católico" para distinguir as práticas cristãs no Brasil.

Ademais, esse processo por si só forjava mentalidades que, no fluxo das negociações, criavam pontos de operacionalidade das representações locais a partir de fraturas, ou dos entreatos, do projeto colonial de dominação. Articulados por uma intensa prática da religião, que inclusive resgatava processos antropológicos que se desenvolviam na determinação dos estratos sociais desde datas imemoriais, como o patriarcalismo no qual o culto à Maria se posicionava como regulador, os discursos se potencializavam localizando o homem num processo histórico (e também por normativas poéticas de se representar a si próprio) que não era mais a do colonizador. Portanto, dos folhetins de cordel à ópera italiana traduzida na terra, do sermão religioso à devoção popular, corria a perspectiva da expansão colonizadora apoiada numa ação que se definia como redentora das paixões do homem comum e trazia consigo mensagens que o localizavam dentro de uma superestrutura moral de longa duração, mas permeável às condições contingenciais.

Em síntese, o projeto colonial da qual participava José Maurício não se deu de forma controlada e causal, mas sim dentro de um tipo de *autopoiesis* surgida a partir do *local da cultura*, onde os espaços cognitivos

---

<sup>13</sup> O termo *Local da Cultura* adoto de Homi Bhabha (1998). Para o autor indiano, dentro dos seus estudos pós-coloniais, o termo representa um espaço dinâmico de hibridações que promovem intensas negociações na formação das subjetividades dos seres colonizados. Principalmente no diálogo com as forças colonizadoras, através de relações de poder diversas (inclusive todo o arcabouço teórico das áreas científicas, filosóficas e artísticas), a percepção de mundo acaba sendo determinada em um *entre-lugares* onde, e apesar da força dos discursos hegemônicos das dominações, se forma um *outro* ambivalente inscrito na diferença cultural. Tal *entre-lugares* é determinante para que mesmo diante da *tradição* colonizadora emerja "reflexos de traços culturais ou étnicos preestabelecidos" (Bhabha 1998, 20) em toda e qualquer ação. Essa malha, que dá suporte a essas irrupções de sentidos, desloca a própria percepção de tempo histórico e narrativas ordenadoras, criando relações instáveis de identidades e, conseqüentemente, modelos de representação que fogem do controle da força colonizadora; o que se percebe pela formação de uma estereotipia colonial depreciativa. Em síntese, entre outros fenômenos, surge um tipo narrativo que não é metonímia, nem metáfora, nem cópia. É o significante colonial concretizado no diferenciado (um quase novo), a partir de ambivalências resultantes das subjetividades naturais dos *entre-lugares*.

foram imprimidos pelo modelo colonial, mas operados pelas poéticas locais de usos e costumes. Desta forma, tanto a hagiografia ou a Mariologia, assim como, toda e qualquer expressão sobre essas plataformas, inclusive os simbolismos da arte, refletiam esse embate que ao fim e ao cabo criavam pontes necessárias para a estabilidade do projeto colonizador, como afirma Michel Certeau, pensando sobre a construção da hagiografia:

A vida do santo se inscreve na vida de um grupo, Igreja e comunidade. Ela supõe que o grupo já tem uma existência. Mas representa a consciência que o grupo tem de si mesmo, associando uma imagem a um lugar. Um produtor (mártir, santo patrono, fundador, de uma Abadia, fundador de uma Ordem ou de uma igreja, etc) é referido a um sítio (o túmulo, a igreja, o mosteiro) que assim se torna uma fundação, o produto e o signo do advento (Certeau 2015 [1975], 292).

No caso de José Maurício, levanto a hipótese de que sua perspectiva de discurso era a partir de uma concepção mariana. Primeiro, essa seria uma manifestação comum em qualquer agente na cultura luso-brasileira. No entanto, José Maurício não só foi membro da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, e compôs inúmeras obras para os irmãos carmelitas, mas, sobretudo, porque sua música usou figurações que induz a uma interpretação da significação por alguns valores associados à Mariologia. Aliás, essa é uma dificuldade a ser enfrentada: o que seria fruto de uma Mariologia, ou seja, os discursos que se sustentam no mito de Maria, e o que poderia ser fruto do culto à Maria ou suas doutrinas, como o marianismo?

Essa é uma pergunta que me disponho a começar a responder.

#### 4. A devoção mariana no Brasil: uma convivência fundacional

Os estudos iniciais da música mauriciana sugerem que dois paradigmas marianos aparecem sustentando as *inventios* de muitas obras de José Maurício: Maria como a força inovadora da fé e, conseqüentemente, como figura chave para o mistério salvífico. Este processo pode ser visto na consideração do jogo expressivo; expresso inclusive pelos títulos das obras. Por exemplo, o caráter singelo e alegre das missas de *Nossa Senhora da Conceição* (1810) e *Pastoral para a Noite de Natal* (1811) são exemplares no trato de uma ideia de renovação da fé pelo uso da pastoral em seu sentido lato. No lado do discurso da salvação, que precisa combinações de tópicos eufóricos e disfóricos, vemos características bem desenvolvidas na *Missa de Santa Cecília* (1826), na *Sinfonia Fúnebre* (1799), e no motete *Judas Mercator Pessimus* (1809). O que determina esses usos são os motivos das obras.

O caso da *Boa Morte* (Machado Neto 2017), doutrina metaforizada em música na *Sinfonia Fúnebre*, é exemplar dos muitos desdobramentos que a Mariologia pode assumir como discurso. Nesta obra revela-se algo muito sutil através de uma abordagem que descortina a expressão popular como a essência da devoção mariana nas colônias.

Primeiro, como já tratei em texto de 2017 (*A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia*), para introduzir o conceito da salvação cristã, ou seja, a doutrina da *Boa Morte*, José Maurício escreve no *exordium* uma passagem de caráter mundano através de uma tópica de fanfarra que se assemelha em muito a *cassation n.º 1* em si bemol maior de Haydn (Ibidem, 46). Justamente essa característica — o caráter mundano dos viáticos — foi sublinhada com estranheza em relatos de viajantes,



como Debret. Este, ao descrever uma lâmina que retratava uma cerimônia de encomendação no Rio de Janeiro julgou a procissão como sendo de um exotismo perturbador (Machado Neto 2017, 44).

O ponto observado por Debret e musicado por José Maurício, através de uma citação da *cassation* anunciadora de cerimônias religiosas, seguramente vinha das particularidades que o culto à Maria assumia no Brasil, principalmente correlacionado — a ao mundo rústico. A escolha tópica por José Maurício induz a uma representação alegórica de uma paisagem sonora associada aos momentos onde a devoção mariana fazia—se sentir. Em outras palavras, José Maurício criava um vínculo da simbolização de Maria no universo das pastorais (o que inclui as danças rústicas) e, portanto, discursava dentro de um domínio da ordem comum da figuração mariológica que, certamente, era desconhecido da religiosidade de um parisiense, como Debret.

Porém sem uma vivência mais cotidiana com os simbolismos musicais dos compositores galantes, a percepção de seus discursos pode ficar eclipsada pelos nossos hábitos subjetivos de escutar música; hábitos forjados pelo apagamento dos campos simbólicos da música, cristalizados no forte impacto que temos das ideias dos compositores românticos e suas crenças na “música absoluta”.

Assim, a primeira questão é ter uma perspectiva hermenêutica sobre o simbolismo de Maria.

Seguindo Hilário Franco Junior (1996) podemos sintetizar que o discurso mariano surge num momento de renovação sócio — espiritual da sociedade medieval europeia. Não apenas por ser o primeiro elemento feminino de forte difusão numa cultura de hegemonia masculina, mas por espriar, no decorrer do tempo, doutrinas e mentalidades que acabaram criando estruturas de hierarquização, que inclusive foram determinantes para a formação de espaços de convivência intergêneros dentro da sociedade estamental. Modelo social, aliás, que vigorou até boa parte do século XIX.

Somente a partir deste ponto pode-se vislumbrar a simbolização pelas tópicas. Isso porque o ambiente singelo e/ou rústico confunde-se com a própria ideia de Maria, desde a Maria da manjedoura até a Maria que jaz em jardins floridos (da “Rosa Mística” ao “Vaso Honorífico”). É nesse capital simbólico que o culto mariano se justifica nas pastorais.

Outro problema é considerar as estruturas de sentido que se formaram ao redor do mito de Maria como capital ideológico e pedagógico para a evangelização do Novo Mundo. Estes se projetaram, como efeito de longa duração, na formação dos valores de sociabilidade para uma nova missão de conquista cristã: Maria como intercessora, a Compadecida.

Novamente recorro a Franco Junior (Ibidem) para justificar que a devoção mariana se vincula, sociológica e antropologicamente, a universos onde os braços dos poderes estabelecidos não alcançavam efetividade na determinação dos protocolos da autoridade. Assim, se por um lado Maria trazia um capital cultural vinculado aos ambientes singelos da devoção, por outro simbolizava, mais do que nenhuma outra entidade, um catolicismo rústico fundamental para o estabelecimento de um controle em regiões remotas, nos Sertões da Conquista. Controle simbólico, que funcionava mesmo sem uma perspectiva de ocupação burocrática do poder estabelecido.

Desta forma, tanto para as regiões coloniais, como para a formação de sociedades rurais, Maria tornou-se um centro de gravidade onde os polos do edifício social encontraram sentido. Tanto assim que as pequenas capelas devotas à Maria, ou os pequenos oratórios ambulantes, foram as primeiras “intervenções”

portuguesas nos espaços das populações originais. Aliás, o processo de interiorização da colonização foi realizado na conquista americana não somente com edificações militares como as fortalezas, mas com capelas devotadas à Maria; e os jesuítas (soldados marianos de "pé na estrada") foram os evangelizadores primazes. Não por nada, o mito da proteção de Maria no Brasil se consubstancia numa imagem achada por um homem rústico, no caminho das Minas. Estava assim santificado o processo de interiorização, e mais, o movimento migratório para a atividade que era a redenção econômica do reino, a mineração.

Por outro lado, essa dimensão da Mariologia se dá pela força discursiva das ambivalências. O mito de Maria serve de discurso tanto para a redenção como para a opressão. Isso porque, o marianismo é um contraponto feminino que potencializa o lugar do homem no mundo, ou seja, justifica a formação dos espaços de dominação do masculino. Inclusive na restrição da essência feminina na relação maternal de proteção, e não domínio do espaço sentimental da relação marital. As ambivalências seguem em outros muitos caminhos. Maria, por exemplo, é o símbolo da ordenação civilizatória, mas, por ela, se justifica a violência da conquista. Como Virgem Peregrina, Maria é o símbolo da evangelização. Evangelização que era o único caminho aos povos privados de liberdade de encontrarem espaço para as suas manifestações culturais. Pensando nos povos escravizados na América, Maria, como Nossa Senhora das Dores, surgia como a mediadora da libertação plena. Porém, a escravidão foi justificada como o caminho de encontro à "verdadeira" fé; Maria era a intercessora dessa fé. Uma fé que justificava os pecados masculinos da carne como parte de sua essência, mas servia de simbologia para a opressão da mulher; Maria era a contraposição de Eva.

Ainda pensando no espraiamento do culto à Virgem, agora como espírito de redenção das chagas da vida, surgem irmandades marianas dos pobres e dos homens pardos. Mais, sobre o manto de Maria se consolidou, principalmente, uma religiosidade popular que funda uma sensibilidade que agrega valores em etnias símbolos da brasilidade: o caipira e o mestiço afrodescendente.

Por fim falta tratar do vínculo do marianismo em relação da pastoral. O primeiro fundamento se dá na perspectiva de Maria como mulher humilde que se identifica com o campo, não só na simbologia da pureza, mas principalmente por ser onde viviam e trabalhavam os homens simples. Desta forma, o ponto de partida para a simbolização pela pastoral é a identidade da Mariologia com a libertação dos oprimidos pela redenção espiritual. Nesse espaço de utilização da crença, Maria é a intercessora do povo miúdo, rústico, pastoril. Em outras palavras, a devoção mariana se sustenta na esperança de uma mediação atenuante dos sofrimentos, da iluminação da vida nos momentos de aflição, enfim, do socorro aos humildes. Humildes como a população afrodescendente, o sertanejo caboclo, e mais tarde os caipiras, para não dizer os *oriundi* e os migrantes nordestinos.

Talvez a melhor expressão desse processo seja a festa de Nossa Senhora da Boa Morte na cidade de Cachoeira (antiga comunidade quilombola do Recôncavo Baiano). Ao redor de Maria, a comunidade criou toda uma estrutura de poder e capitais simbólicos, que flui na dita festa. Entre muitos aspectos eloquentes dessa simbologia, sublinho a culminação da celebração num folgado alegre que representa a libertação pela interseção da Virgem. Esta festa é marcada pelo samba-de-roda, gênero de dança rústica que marca o ritual por um processo criativo/perfomático eufórico.

Também não podemos esquecer de que a religiosidade popular dessa devoção se espraiava em outros campos da cultura, de forma eloquente. No cancionário nacional, a referência à Maria é considerável. Em *Romaria* de Renato Texeira, por exemplo, é feita uma alusão que funde o caipira num destino imutável. Isso porque a Aparecida é posta como redentora de tantas desilusões e desenganos do homem rural, que sempre vê

seus sonhos transformados em pó. Diante disso se encomenda: "sou caipira, Pirapora, Nossa Senhora de Aparecida/Ilumina a mina escura e funda/o trem de minha vida". Esta ideia da intercessora está, também, na "contação" sertaneja que traz os descaminhos de João Grilo. Estilizando a religiosidade popular, Ariano Suassuna, em *O Auto da Compadecida*, representa bem a ideia do mistério salvífico. Nem mesmo os pecados confessados dessa espécie de arlequim nacional anulam a pureza que há nos homens simples, e o conduz à salvação pelas palavras da "Compadecida".

Assim, na religiosidade cotidiana, Maria se consubstancia pela metaforização do ato da interseção entre o homem comum e o divino no espaço natural da expressão da pureza humana. O ambiente do homem rústico, inclusive da expressão rústica da religiosidade, ou a religiosidade humilde que no rústico apresenta seus valores de redenção, é o caminho para essa entender essa simbologia da redenção pela pastoral.

Por outro lado, nas ideologias políticas, ou seja, onde a Mariologia se potencializa como discurso de ordenação, logo, a expressão extrínseca na qual José Maurício se legitima, Maria se associa à vários projetos de controle. Na época pombalina a devoção à Maria está associada a um processo de correção aos costumes da vida sexual na colônia. Como símbolo da pureza, "ilibada de contatos físicos", mais do que um discurso sobre a castidade, Maria criava uma abertura para a reconfiguração das características da família na sociedade colonial. Entre outras coisas, a Mariologia, através da devoção mariana, chamou atenção para a necessidade de um retorno do homem à reclusão do lar em uma sociedade majoritariamente formada por filhos de relações extraconjugais, comum inclusive às figuras reais, como Dom João V. Já na época da regência de Dona Maria, o marianismo significou a anulação do corpo em detrimento de uma reespiritualização intimista. De fato, era um discurso para o aplacamento do desejo pelo juízo de uma razão que via no amor mundano o início de um caminho de perdição. Nesse processo, a própria canção palaciana — a modinha — sofreu um impacto determinante visto pelos temas dos versos, que sempre ressaltam os perigos do amor carnal; do juízo do amor idealizado que diz ao corpo o caminho da boa razão, por que não da *Boa Morte*. Assim, a modinha, como canção representativa da *Viradeira*, era mais bem uma emulação mariana que conclamava as ideias de um amor espiritual ao invés da perdição da carne, ou seja, sucumbir à Eva que era o perigo de uma sociedade acostumada a gerir um império numa situação de políticas de dominação inter-étnicas.

Outra manifestação que encontramos o mariologismo é na representação de um sentimento de vitória de uma nação devota. Em muitos momentos na cultura portuguesa, Maria se vinculou à defesa da pátria ou sua consolidação. Foi assim tanto na ascensão da Casa de Aviz, no século XIV, como na Restauração em 1640. Também, por Maria, se representava no século XVIII um otimismo vindo não só do crescimento material e cultural da corte, como da regeneração social conquistada no alinhamento das políticas implementadas desde a época de Pombal. Outro sucesso tido como ação da proteção da Rainha de Portugal foi a vinda da corte ao Brasil. Enfim, tanto era a devoção que a Virgem, como Nossa Senhora da Conceição, ostentava a coroa que faltava nos retratos das figuras reais do Império Lusitano.

Por fim, poderíamos dizer que Maria esteve na formação de um pensamento iluminista luso-brasileiro, na medida em que o marianismo está na Religião Natural, adotada como perspectiva doutrinária do episcopalismo português da época das Reformas. Por essa via, o Homem, na sua expressão natural, experimentava Deus por sua razão, impressa na compreensão da Natureza pelo empirismo — experimentalista. Como Maria sempre era tida com a mediadora com a Natureza, o seu culto estava no centro da mediação racional da religiosidade. Nessa ponte da Religião Natural, e o seu vínculo com o

marianismo, chegamos na perspectiva filosófica da pastoral na música de José Maurício. Essa perspectiva fica mais sólida as escolhas do caráter eufórico da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, inclusive pela opção de características de ópera bufa (o humano).

Em síntese, o marianismo pode ser associado presença positiva de uma tópica a pastoral, nas formas de significação de ideias como o mistério salvífico e a pureza.

## 5. O uso da tópica pastoral na música de José Maurício e a representação mariológica

Até aqui vimos que Maria antropologicamente significa a gnoses e a redenção. Nela reside a ideia de ciclo para uma depuração da própria essência humana. Todos esses elementos são profundamente relacionados à Natureza. E a Natureza é o espaço representado nas pastorais. Não só porque a tópica pastoral pode perfeitamente representar esse sentido de ciclo, renovação, revivência e depuração do espírito, mas porque, ao evocar Maria numa perspectiva pastoril, abre-se a possibilidade de correlacionar esse sentido de depuração com uma perspectiva otimista da morte, enquanto passagem para a plenitude da vida espiritual. Acredito que esse seja um dos sentidos que leva José Maurício ter nessa tópica uma das referências discursivas.

Nesta senda, o primeiro ponto que quero salientar é que na música de José Maurício não há grandes passagens em *tristitia* que não sejam dissolvidas por justaposições ou tropificações com elementos lexicais de pastorais, cantáveis amorosos ou mesmo danças rústicas.

Começo esta explanação com um exemplo singelo do que poderia ser esta manifestação da Mariologia em José Maurício: o memento AMB 50. O primeiro a se sublinhar é que o memento, ou seja, um motete para os ofícios fúnebres de grande introspecção é geralmente escrito em estilo antigo usando uma textura *pieno* típica de passagens penitenciais. José Maurício não nega essa tradição. Porém, sutilmente modula esse sentido com pequenas modulações do sentido lato da significação original. Na tonicização à relativa maior, sobre a palavra *mei* da primeira frase, assim como, no *Requiescat*, pode-se ver uma pontuação significativa do que estou chamando de expressão mariológica. Isso porque, essa tonicização não é um mero acento harmônico. Mesmo considerando que há outros acordes maiores (Fá maior e si bemol maior), que acontecem gravitando ao redor de sol menor, essa tonicização é eloquente como *word painting*, ou seja, marca a sonoridade disfórica nos primeiros compassos da obra. Em síntese, essa tonicização, enquanto tons em modo maior que atenuam a gravidade que os momentos fúnebres devem evocar, é, ao meu ver, uma ação discursiva justificada numa correlação com o indicativo simbólico da interseção de Maria para a *bem-aventurança*, num momento de vigília; é uma *word painting* que dá um sentido de iluminação; é, sobretudo, uma mensagem de esperança na hora da morte.

Outras passagens igualmente ilustram essa ideia, como na *Missa de Santa Cecília*, onde a representação do suplício da santa é indexada pela pastoral, desde os primeiros compassos.

A obra inicia com uma tópica marcial sobre uma *ombra*, denotando não só um caráter fúnebre, mas trágico. Porém, José Maurício faz uma marcação no trecho, ao escreve-lo em mi bemol maior, quando a tradição demandaria alguma tonalidade como Solm. Em poucos, a música revela o porquê do mi bemol maior ao contrastar o *ombra* com uma pastoral singela, sem perder o foco no trágico através do coro (Fig.3).

Figura 3 - Exordium do Kyrie da Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia

Esse é apenas um aspecto do discurso que entendo no espaço da abnegação (cf. Hatten 1994, 282). As escolhas (o projeto da *inventio*) e as estratégias que mitigam o martírio da história da santa são muitas nessa missa. Poderia sublinhar outras, como a tonalidade (o sol maior trágico para o mi bemol maior magnâmico); a transição para a pastoral e, dentro desta, as notas repetidas do coro. Vistas como discurso, o conjunto lexical da expressão musical formam índices de uma construção que busca representar o altruísmo, diante de um quadro cruel como é a morte de Santa Cecília. Isso sem deixar de evocar o trágico, que está nas tonalidades menores, na tónica marcial e na instabilidade das seções. Assim José Maurício parece buscar, sobretudo, apresentar a ideia de Santa Cecília sob a perspectiva de abnegação, ao indexar a *ombra*, por justaposição, com a pastoral.

Neste ponto, aliás, há que se sublinhar dois aspectos importantes. Primeiro que a construção de um discurso como gênero expressivo da *abnegação* necessitava de estratégias complexas de tropificação, pois envolvia parâmetros de *tempesta*; *pastoral*; *ombra*; *eclesiástico* e *heroico*. Assim, conseguir a metáfora musical da abnegação envolvia a quase totalidade dos estilos aprendidos, e mais que isso, a dosagem certa de cada qual. Segundo, essa era uma escrita que o sincronizava com os mestres do classicismo vienense, que desenvolveram o gênero em muitas obras, mas que é absolutamente eloquente no primeiro movimento da *Sinfonia nº 3* de Beethoven (cf. Byros 2014, 381).



Prosseguindo nas estratégias de José Maurício para representar o que chamo de uma manifestação da Mariologia, percebe-se que em algumas ocasiões o trágico sucumbi ao cantábil; a *tempesta* é atenuada no amoroso; ou as tópicas disfóricas são justapostas com as eufóricas. Em outras palavras, há sempre uma solução na direção de uma visão salvacionista que, na crença popular, era destinado à Maria.

Isso fica patente, por exemplo, na *Sinfonia Fúnebre*. Nesta abertura instrumental há uma preponderância do aspecto redentor diante da morte. Como demonstrei em *A Arte do Bem Morrer: O Discurso Tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia* (2017), a dimensão da expressão da ideia de *bem-aventurança* se sobrepôs aos momentos de *lamento*:

A ideia [do projeto de José Maurício na *Sinfonia Fúnebre*] é convencer que a morte do justo está amparada por Deus. Este *prepositio* [tríade ascendente após o lamento] está presente em muitos momentos e seu gesto é o movimento ascendente, seja cromático ou diatônico. O *prepositio* é justamente a ideia da ascensão, da redenção do homem justo; do triunfo da sobriedade sobre a *avaritia*. Assim, expandir a segunda seção do tema subordinado, que com seus 26 compassos afirma a preponderância do valor da compaixão e, inclusive, a deploração da *avaritia*, é uma necessidade expressiva do argumento da Boa Morte. O mesmo afeta o *peroratio* e a retomada da música, após uma cadência que parecia ser a cadência final. Terminar pela afirmação do eclesiástico seguido de uma pastoral é o último recurso retórico para afirmar a condição moral da Boa Morte (Machado Neto 2017, 62).

Outro exemplo significativo da expressão otimista da Mariologia está na *Missa de Nossa Senhora da Conceição*. Como obra escrita para a devoção que encarnava a redenção da pátria lusitana, José Maurício escreveu a obra no campo da *laetitia*. No entanto, dois aspectos podem ser sublinhados. Um primeiro, absolutamente exemplar da relação mariológica com o singelo, está na tópica do *kyrie* que se sustenta entre o uso de uma tópica de ópera bufa e pastoral. De partida, afirmo que esses são dois ambientes que potencializam a ideia de Maria com o mundo dos homens comuns (o bufo pode-se confundir com o humano em sua essência mundana, ou seja, o demasiado humano). Segundo, após a dupla fuga do *christie*, José Maurício usa como transição para a volta do *kyrie* uma dança singela, escrita como pastoral. Em outras palavras, o estilo antigo mitigado pela pastoral. Desta forma, me parece inegável que a pastoral é quem redime a representação do cerne da manifestação mariológica: a humildade da submissão aos desígnios de Deus, e por ele a redenção.

Porém, um dos melhores exemplos da representação simbólica-musical mariológica em José Maurício, principalmente no que diz respeito à relação com a morte, está no *Crucifixus* do credo da *Missa Pastoril*.

Escrita para a noite de Natal, José Maurício seguiu o *locos* da ocasião e escreveu uma obra alicerçada sobre uma tópica pastoral, aliás, mais que isso, expressou-se por um afeto de regozijo que alterou inclusive seções tradicionalmente escritas em ambientes de circunspeção e gravidade, como o *Crucifixus*. Mais que isso, esse *Crucifixus* é eloquente para a observação do que considero uma mentalidade que mitiga a morte em detrimento de uma vida espiritual plena, como espero estar demonstrando ser uma característica do discurso de José Maurício.

Antecedido por um *Et Incarnatus* em modo menor, mas que também atenua o tom disfórico usando uma pastoral siciliana, a música do *Crucifixus* da *Missa Pastoril* anuncia o ápice da Paixão de Cristo suspendendo o ambiente de introspecção através de uma pastoral, em tom maior (Mi bemol maior). Não é, no entanto,

uma pastoral pura, como no *Kyrie* ou no *Et Incarnatus*, mas tropificada sutilmente por uma *ombra* que está na figuração rítmica do coro (notas repetidas que na verdade são uma figura de retórica de intensificação dramática, a *palillogia*<sup>14</sup>) e no rulo do tímpano no quinto grau. Aliás, são esses dois elementos, mas não só, que asseguram o caráter grave que pede o trecho.

Porém vejamos o problema verso a verso. A frase *crucifixus etiam pro nobis* confirma a tópica pastoral do *exordium*, no entanto, leva a harmonia para uma suspensão na dominante. A expectativa dessa suspensão é intensificada por uma *aposiopesis*, dando à frase contígua — *sub Pontio Pilato* — uma sonoridade que realça o caminho harmônico. Tradicionalmente escrito com intensa depressão, o *sub Pontio Pilato* de José Maurício usa um acento textural para mudar o fluxo rítmico, ao mesmo tempo que toniciza para dó bemol maior (Dó bemol maior como bVI de mi bemol maior), ou seja, utiliza um empréstimo modal no sexto grau. Ademais, usa uma tópica marcial que é justaposta à pastoral em *passus, et sepultus est*. Tudo num ambiente de *ombra*, escrito como um esquema de *le-sol-fi-sol*. Aliás, é por esse esquema que José Maurício retorna à pastoral para concluir o *Crucifixus* (Fig.4).

The figure shows a musical score for the Crucifixus of the Pastoral Mass by José Maurício Nunes Garcia. The score is divided into five sections, each with its own key signature and mood:

- Crucifixus:** MibM (Mi bemol maior), Pastoral.
- Etiam pro nobis:** SibM (Si bemol maior), Pastoral.
- sub Pontio Pilato:** CbM (C bemol maior), Marcial.
- passus et sepultus:** Ombra (le-sol-fi-sol), Ombra.
- passus et sepultus:** SibM (Si bemol maior) and MibM (Mi bemol maior), Pastoral.

Figura 4 - Esquema do *Crucifixus* da *Missa Pastoral* de José Maurício Nunes Garcia

Vejamos agora o *Crucifixus* numa perspectiva do afeto. Como já afirmei, na tradição do *Crucifixus* há sempre uma tendência à figuração sobre o lamentoso e/ou fúnebre para consubstanciar o afeto de *tristitia* em toda a sua plenitude. Tradição que remonta ao século XVII, o *Crucifixus* é costumeiramente escrito num ambiente de *ombra*, ou seja, rico no uso de uma figura de estilo, como a *pathopoeia*. Em síntese, essa escrita se caracteriza por passagens ásperas que são eloquentes no uso de ligaduras de segunda e sétima (retardos e antecipações), hemíolas, *saltus* e *passus duriusculus*, cadências suspensivas, enfim, parâmetros que sustentam momentos de forte introspecção ou dor. A *pathopoeia* se justifica, também, na intenção de provocar uma comoção pela essência do sacrifício, pelo “cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo”.

Todos esses elementos vemos articulados em autores venezianos como Antônio Lotti (1667-1740) e Antônio Caldara (1670-1734), entre outros. Essa sonoridade patética do *Crucifixus* ainda estão fortemente ativas em compositores atuantes em meados do século XVIII, como o napolitano Francesco Feo (1691-1761). No entanto, a figuração mais áspera parece ter se mitigado na música eclesiástica de influência italiana na medida que o século XVIII avançava, principalmente nas missas. Tomando em consideração o que poderia ser as referências para José Maurício, mesmo que indiretamente, nota-se que o *Crucifixus* passou a ter um caráter mais contemplativo que, porém, não excluía os parâmetros que definiam o afeto em *tristitia*. Assim é no *Credo per soli e coro a 4 voci*, de G. B. Pergolesi (1710-1736); na *Missa em Ré Maior* de Niccolò Jommelli (1714-1774); na *Missa em Do menor* KV427 de Mozart (1757—1791); e na *Missa Grande* (c. 1782-1790) de

<sup>14</sup> As figuras de retórica citadas nesse trabalho seguem discussões que partem não só de tratados de época como o de Joachim Burmeister (*Música Poética*, 1606), mas, também, autores contemporâneos como Dietrich Bartel [*Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, 1997] e Ruben Lopéz Cano (*Música y retórica en el Barroco*, 2000).

Marcos Portugal (1762-1830). O próprio José Maurício escreve o *Crucifixus* da *Missa de Santa Cecília* nessa perspectiva mitigada da intensa exposição dolorosa, sem no entanto adotar um caráter eufórico como na *Missa Pastoril*, muito pelo contrário<sup>15</sup>.

No caso da *Missa Pastoril* parece evidente que o projeto de significação do *Crucifixus* está, primeiro, na relação de retroatividade com a unidade expressiva de toda a obra, ou seja, a celebração do nascimento de Jesus. Logo, podemos dizer que o problema não está no *Crucifixus* em si, e sim no devir, ou seja, a música que ainda não foi escutada, mas que já está anunciada desde o *exordium*. Parece-me que José Maurício foi atento a esse problema de forma radical, pois a seção final — *Agnus Dei* — é a recapitulação do *Kyrie*. Assim, a pastoral ganha sentido expressivo pela indexação que sustenta todo o discurso. Sem essa estratégia, o *Crucifixus* em maior seria apenas “exótico”.

Falta ainda analisar dois outros parâmetros que estão pensados para funcionarem como estruturas móveis de significação, logo na mitigação do sentido lato da *laetitia* que promove a pastoral: a métrica e a harmonia. Estes ajudam a sustentar um jogo complexo de simbolismos que vela um discurso ideológico sobre o conceito da crucificação.


Articulados pelo jogo tópico da ideia para a missa de Natal, a métrica e a harmonia deste trecho estão dispostas para representar uma mitigação da morte na cruz para o sentido expressivo da maternidade espiritual da cristandade a partir da morte de Cristo (o amor que nos redime). Na minha interpretação esse é o nó górdio do projeto de significação dessa seção: a ideia de anulação do corpo em detrimento de uma reespiritualização intimista, sustentada pelo protagonismo no projeto de significação musical pelo campo expressivo da pastoral.

Começando pela harmonia, duas escolhas sobressaem: (1) a tonalidade de mi bemol maior, quando deveria ser ré menor ou sol menor; e (2) a tonicização para dó bemol maior, quando deveria ser para dó menor.

A tonalidade de mi bemol maior joga com o *locus* vivido pelo majestoso. É a tonalidade do *coronatus*, dos nobres sentimentos. O próprio José Maurício usa essa tonalidade na *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, a “Rainha de Portugal”. O *Requiem* de Marcos Portugal igualmente opta por essa sonoridade para a missa fúnebre de Dona Maria I. Em comum, a coroa.

Já sobre a tonicização para do bemol maior pode-se dizer que é um momento de grande sutileza discursiva. Percorrendo autores de diversas culturas como Johann Sebastian Bach (*Missa em si bemol maior*), Niccolò Jommelli (*Missa em ré maior*), Luigi Cherubini (*Missa Solennelle* em sol maior) e até mesmo Lobo de Mesquita (*Missa em fá*), a frase *sub Pontio Pilato* é sempre escrita com um espírito circunspecto, no modo menor. Mesmo na *Missa Grande* de Marcos Portugal (ca. 1782-90), onde há também o uso do marcial como

---

<sup>15</sup> Esse *Crucifixus* (cf. [https://musicabrazil.org.br/sites/default/files/cpm113\\_missa\\_de\\_santa\\_cecilia\\_grade.pdf](https://musicabrazil.org.br/sites/default/files/cpm113_missa_de_santa_cecilia_grade.pdf), p.285) recorre a inúmeros recursos que ressaltam o fúnebre, a começar com o ritmo das cordas que marcam o passo da marcha fúnebre com a *tercina* característica dos tambores () e, nas vozes (de forma explícita nos compassos 19 a 22, mas não somente), por uma métrica que simboliza na literatura clássica a transfiguração: o hexâmetro dáctilo. O ambiente de marcha fúnebre, aliás é intensificada com uma progressão harmônica que parte no início dessa unidade no acorde de bVII e chega, no compasso 9, à dominante (uma grande sequência de esquemas *prinner*), criando momentos no baixo de cromatismos característicos da *pathopoeia*.

em José Maurício, a escolha dessa tonalidade é peculiar, pois a presença do modo menor mitiga a força da métrica iâmbica em detrimento do lamento.

Assim, considero que a passagem em dó bemol maior traz uma ambiguidade, pois ao mesmo tempo em que afirma uma situação em tom acusatório (a própria métrica assegura esse tom), traz uma negativa sutil: esse ato não impediu o plano divino do sacrifício, muito pelo contrário. Isso porque, essa ambiguidade foi construída sobre a quebra da expectativa do *locus* em muitos sentidos. A começar pela forma, pois a seção, dentro de um binário recorrente, tradicionalmente iria para um modo menor. Depois, no âmbito do discurso pelo caráter simbólico de uma morte que redime, ou seja, justifica-se uma euforia no sentido do nascimento da aliança divina com os homens, mesmo sendo eles o que condenaram Cristo. Essa perspectiva se acentua até mesmo quando a música mantém a ambiguidade exposta em *sub Pontio Pilato*. Primeiro porque a justaposição dessa frase com o ombra de *passus, et sepultus est* não quebra o fluxo sonoro do modo maior, pois essa passagem retoma a tonalidade de mi bemol maior. Essa justaposição é de caráter simbólico.

Ademais, ainda olhando pela harmonia, essa manutenção do modo maior é determinado pela estratégia discursiva, em sua retroatividade. Em que sentido? Na manutenção da ideia eufórica do discurso da missa determinado pela natividade como mensagem de esperança. Isso, aliás, fica mais evidente vendo a sequência, a frase *passus, et sepultus est*. Aqui José Maurício enfim apresenta o caráter grave do *Crucifixus*, agora, e inclusive, correspondendo à expectativa do trecho. Mantendo a tonalidade em maior, a música, após o uso de uma figura de intensificação — *aposiopesis* —, usa o estilo grave em ambiente de ombra, o que diminui o fluxo ritmo. Aliás, essa é uma forma tradicional de se escrever essa frase, como podemos ver, entre outros exemplares, no *Crucifixus* da *Missa Papa Marcelli* de Giovanni da Palestrina (1525-1594).

Não bastasse essa referencialidade ao cânone, José Maurício insere o ícone da cruz através de um esquema *le-sol-fi-sol*<sup>16</sup>. Esse é um detalhe importante, pois assim como a *palillogia* do início do trecho e o marcial do *sub Pontio Pilato*, José Maurício usa ícones contextuais, mas sem sair do discurso eufórico da crucificação. Aliás, o uso do *le-sol-fi-sol* faz mais do que legitimar simbolicamente essa unidade, o esquema insere peremptoriamente a música na tradição, o que até então estava sendo negado, a começar pelo uso do campo tópico de pastoral para um *Crucifixus*.

Tendo isso em mente, é fácil perceber que no *Crucifixus* da *Missa Pastoril* José Maurício recorre ao esquema para marcar, de certo modo, uma seção que negava o caráter disfórico tradicional. A ideia do disfórico, aliás, não está somente no esquema, mas na configuração retórica através de duas figuras típicas dos momentos

---

<sup>16</sup> Segundo Vasili Byros (2014), o *le-sol-fi-sol* é recorrente na música do século XVIII não só no estilo *ecclesiasticus*, mas também nos outros estilos, o *cubicularis* e o *sceni* — considerando a classificação de Marco Scacchi (Byros 2014, 396). Como gramática, o esquema é usado na transição harmônica, o que é sugestivo por toda a carga discursiva que está nesse *Crucifixus*. No campo da simbologia, o *le-sol-fi-sol* vai desde figuração retórica de um *circulatio* ou uma simples *word painting* — ícone da cruz (Ibidem, 397) — até a sua utilização tópica, como ocorre no *exordium* do primeiro movimento da *Sinfonia n.º 3* de Beethoven. Geralmente ele é recorrente dentro de uma textura de *ombra*, “used to represent mortal, funereal, and supernatural qualities and scenes, both in theatrical and sacred music environments” (Ibidem, 394). Byros também afirma que “namely, it is regularly encountered in the Credo of a Mass, notably in the Et incarnatus est. The schema is frequently set to the text ‘et homo factus est’, ‘Crucifixus etiam pro nobis’, and ‘passus et sepultus est.’” (Ibidem, 395); Por fim, e fundamental, o *le-sol-fi-sol* se associa à transubstanciação: “In the later *Requiem*, K. 626 (1791), the *le-sol-fi-sol* is used to represent eternal life: Et lux perpetua luceat eis” (Ibidem).

de intensa dor: a *aposiopesis* (a expectativa pelo silêncio) e, a mais intensa, as *apoggiaturas de lamento* — o movimento melódico que vai da nota Gb para D é feito por semitons desentendes (Gb-F/Eb-D). Ademais, o esquema leva a música para a recorrência da pastoral, ou seja, o *le-sol-fi-sol* é uma ponte harmônica, mas funciona, também, como discurso por tudo o que sabemos dos dogmas cristãos: a crucificação como plano divino para a redenção; o retorno à pastoral depois da cruz simboliza esse ato (Fig. 5).

Figura 5 - Seção B do *Crucifixus* da *Missa Pastoral* de José Maurício Nunes Garcia

Por fim, todo esse discurso pode ser visto, ou melhor, é construído pelo jogo tópico, onde a harmonia, métrica e figuras são apenas parâmetros associados. Nesse *Crucifixus*, a estratégia de persuasão foi usar a justaposição entre pastoral — marcial (na relativa maior) — *ombra* (pelo esquema de *le-sol-fi-sol*) — pastoral para, justamente, marcar a superação da morte. Note que essa estratégia reserva para a pastoral um elemento redentor se considerarmos, principalmente, a *ombra* onde está a metáfora da cruz e a solução da unidade musical na pastoral. Além dessa dialética, José Maurício usa uma sutil “marcação”. A tonalidade em modo maior marca o *Crucifixus*; a pastoral o marca também, mas num grau menos intenso, porque um *Crucifixus* pode ser escrito usando uma pastoral em menor. A *ombra* seria o ambiente comum de um *Crucifixus*, porém é marcado pelo modo maior. Enfim, o modo maior é o fator de “marcação”. Somente um elemento estaria isento desse processo, o que, no entanto, é significativo, pois legitima o *Crucifixus*: o esquema *le-sol-fi-sol*. Esse esquema, na obra de José Maurício não foi marcado, pois sua presença não marcada é justamente para deixar explícito sua iconicidade, a cruz.

Diante desse percurso, resta analisar o discurso em si da *Missa Pastoral*.

Primeiro, poderíamos supor que todo o projeto da significação musical estaria vinculado a um paradigma sobre a crucificação que não só respondia ao estímulo do *locus* do discurso, o natalício de Cristo, mas a uma mentalidade específica diante do mistério da salvação, como já venho apontando por outros exemplos aqui expostos. Nesse sentido, é necessário compreender que numa missa de Natal, onde se exalta não só



nascimento, mas a especificidade desse nascimento, o projeto do *Crucifixus* é condizente com a ideia primordial da data: a marcação do ato da concepção, ou seja, a alegria da *bem-aventurança*. É a expressão do devir.

Visto deste ângulo, o momento da crucificação não poderia ser um ato disfórico, mas a confirmação da maternidade de toda a comunidade cristã, pelo sacrifício de Cristo. Em outras palavras, o protagonismo da pastoral indica a mudança do simbolismo em direção à Maria que, por sua vez, se associa à redenção, logo justificaria o ambiente de *laetitia* representado por uma pastoral.

Esse, acredito que seja o elemento eloquente que localiza o problema, o que chamei de eufórico, não no sentido literal do termo, mas o que compreende o sacrifício de Cristo como um ponto de comunhão com uma nova espiritualidade. O próprio projeto induz, e reitero, essa interpretação pela disposição dialética por justaposição tópica (pastoral — marcial (Dó bemol maior) — *ombra (le-sol-fi-sol)* — pastoral). Esta montagem tópica para mim é clara em destacar a serenidade diante da morte, sublinhando a cruz (*le-sol-fi-sol*) como o caminho que leva à redenção plena. Em outras palavras, a morte para a paz eterna. Dentro de uma missa de Natal, esse discurso é uma manifestação clara da Mariologia.

## 6. Conclusão... em forma de ensaio

Há uma conclusão do problema que espero ter deixado claro nas linhas acima: a pastoral na música de José Maurício assume um papel importante na representação de uma ideia positiva da religião. Um papel que sempre remete a música para um ambiente eufórico, como representação da ideia de Cristianismo.

No entanto, há outra conclusão que abre para uma discussão da própria justificativa desse exercício hermenêutico. Essa discussão se encontra no inefável da música: sua dimensão sócio comunicativa.

Assim, abro essa conclusão afirmando o óbvio: escuta musical é um ato cultural. Mesmo autores que negam à música uma possibilidade de representação de ideias, não a negam o potencial sócio comunicacional que detém. Gerd Bornheim, em *Metafísica e Finitude*, chega a se questionar como posicionar-se diante dessa arte: “como dizer a música? Ou como dizer aquilo que a música diz?” (Bornheim 2001, 136). Porém, é seguro ao afirmar que a música tem um sistema próprio, “no som enquanto transformado em tom [...] essa organização sonora expressa algo, forma uma linguagem não redutível a uma linguagem conceitual” (Idem). No entanto, e pese essa negativa à significação musical, admite que escutar, ou interpretar, deve ir além de um subjetivismo que “se acerca perigosamente da fantasia” (Ibidem, 138). Afirma:

A música propriamente dita é o que deve ser sentido, e esse sentir obedece às coordenadas estabelecidas por aquele Humanismo intelectualista e subjetivista. Quero dizer que o intelectualismo subjetivista formou o homem de nossos dias. Realmente, a aptidão para escutar a música não deriva simplesmente do fato de que sou homem, de que tenho uma natureza humana, dotada de tais e tais propriedades; mais do que isso, o ouvir música pressupõe um comportamento cultural. Não apenas porque escuto uma obra que integra objetivamente o mundo da cultura, mas também e sobretudo no sentido de que minha ‘passio’ diante da música, meu modo de escutar, permanece culturalmente determinado. Deve-se mesmo afirmar, no sentido lato, o homem é consubstancialmente culto porque é necessariamente mundano, ou seja, formado no mundo pelo qual vive; mesmo sem ter recebido uma iniciação especificamente musical, todo homem tem ‘educação musical’ já

que recebe a música dentro de certos padrões culturalmente estabelecidos no envolver da História e aos quais não se poderia furtar (Bornheim 2001, 138).

Diante disso, concordo que há na busca de uma interpretação hermenêutica — onde a música se torna um discurso — sempre algo inefável que, no entanto, é atenuado pela perspectiva de investigação do compartilhamento das escutas. É um paradigma que a localiza como capital cultural herdado, e a ele se remete. A estética tópica é um dos caminhos para essa investigação.

Porém, há, também, algo que tangencia sempre o determinismo das escolhas e recortes para a interpretação, e nos recorda a cada passo o nosso lugar de fala; lugar sempre estranho daqueles de quem falamos. A estética tópica realiza essa mediação entre estranhos, guardando pontes de significação, mesmo com as possibilidades de multiplicar sentidos a partir de uma perspectiva universal de alguns campos expressivos, tradicionalmente adquiridos pelos agentes do discurso. Portanto, há, também, a possibilidade de observar idiosincrasias sem nos sentirmos impedidos por estranhos indizíveis (os agentes históricos). Há, por fim, a questão do *opacamento* da declaração pela perspectiva de trabalharmos com os fragmentos de um passado, admitindo o profundo abismo que existe entre as mentalidades separadas por longos tempos. No entanto, podemos traçar cadeias de significação com mentalidades expostas em tantos campos fora da música, e que discutem, como a antropologia, cadeias de sentido que podem simular os DNAs das crenças, ideologias e estruturas mentais.

Logo, buscar os discursos mesmo em zonas movediças de recuperação de sentido é uma ação pertinente a uma história da mentalidade, pois é uma atividade que incita a perceber como se constrói, e se projeta, a condição humana a partir de suas epistemologias, ou mesmo de alguns fragmentos de suas epistemologias. É algo que está além, muito além do patrimônio material. Por ser um espaço de valores latentes que muitas vezes, quase sempre, não temos a menor consciência de sua força, porém são forças que nos definem e ao mesmo tempo abrem possibilidades de diálogo pelas manifestações dos saberes que se materializam nas realizações dramáticas amparadas numa cadeia cultural histórica, como o discurso artístico.

Assim, ao tratar das questões dos discursos penso em muitas ações que as justificam. Penso em observar a ideia de um modo de estruturar saberes e experiências de vida, como o marianismo luso-brasileiro, e toda a sua afirmação como superestrutura moral que define uma ordem que vai além de um projeto estético ou de um sentir voluntarista de uma agência específica. É uma perspectiva de transversalidade, na medida em que o faço na busca dos “padrões culturalmente estabelecidos”, que nos diz Bornheim. Que vem ao encontro, também, do que Robert Gjerdigen chama de “antropologia da escuta”, ou seja, perscrutar espaços de compartilhamento de vivências musicais que formavam sentido pela tradição de uso, e eram usadas não só nas formas de sociabilização cortesã, mas para outros modelos de discurso, como a perspectiva da utopia iluminista do esclarecimento geral e irrestrito. Em síntese, a busca do discurso não só serena o fato de fazer esse exercício através da análise musical (ou parcialmente pela análise musical), mas como evoca uma postura hermenêutica, que considero vital para minhas proposições.

Por outro lado, considero que observar o trabalho discursivo, através da escrita tópica possibilita observar uma *heúresis* que, inclusive, se projeta na formação de estruturas significativas da música, até mesmo como gêneros expressivos, como trato de discutir sobre algumas obras de José Maurício Nunes Garcia. Logo, recorrer à análise hermenêutica da música é, também, compreender a expansão do entendimento da arte na sociedade, e todas as suas construções coletivas que ressignificam sentidos em metonímias dispersas dadas pelos *locais da cultura*. É perceber dizeres velados das formas de saberes e suas mentalidades.

Aliás, Foucault localiza bem o problema do resgate da análise do discurso como ato de uma arqueologia do saber, e sua relação ambígua com a observação da obra de arte a partir de aspectos relacionados com irrupções antropológicas da manifestação artística:

A arqueologia não é ordenada pela figura soberana da arte; não busca compreender o momento em que esta se destacou do horizonte do anônimo. Não quer encontrar o momento enigmático em que o individual e o social se invertem um no outro. Ela não é nem psicologia, nem sociologia, nem, num sentido mais geral, antropologia da criação. A obra não é para ela um recorte pertinente, mesmo se tratasse de recoloca-la em seu contexto global ou na rede de causalidades que a sustentam. **Ela define tipos e regras de práticas discursivas que atravessam obras individuais** (grifo meu), às vezes a comandam inteiramente e a dominam sem que nada lhes escape; mas às vezes, também, se lhes regem uma parte. A instância do sujeito criador, enquanto razão de ser de uma obra e princípio de sua unidade, lhe é estranha (Foucault 2013 [1969], 170, destaque meu).

Esse parece ser um ponto crucial para todo o esforço acima sobre o discurso mariológico em José Maurício: compreender práticas discursivas que tornam a obra um elo entre as manifestações culturais fundamentais para uma condição que justifica, inclusive, sua patrimonialização. Justifica-se, também, ao entender as experiências vividas e os processos locais que determinam escolhas, sentimentos e, por fim, subsídios para que a mediação do presente — a interpretação musical — não seja totalmente uma fantasia.

Para tanto, julgo necessário observar estruturas que muitas vezes estão veladas, mas emergem no processo sociocomunicativo da criação. A Mariologia de José Maurício acredito ser representativa para esse exercício. Ela, como tratei de apresentar, é uma *res pública* que se projeta em muitos sentidos: na forma imagética como o *Et Arcadia Ego* ou a pastoral numa missa de Natal; na consubstanciação mimética do mistério salvífico mariano na arte; ou na devoção sincera do homem comum na esperança de jazer em jardins floridos à espera do julgamento final. Tudo isso, acredito, deve se projetar num atitude crítica diante do desafio de interpretar e pensar as ideias expostas pelo compositor.

Por fim, e projetando futuras indagações, indico um problema não tratado neste texto e que, de certo modo, seria importante pensar para o estabelecimento dessas estruturas epistemológicas que fundam o discurso em José Maurício: a *ópera bufa*. Digo isso em conclusão, porque há algo na Mariologia que poderia ser relacionada com uma das principais ideias da dramaturgia da *ópera bufa*: o "final feliz".

Apesar do sincronismo da mentalidade que junta uma ideologia de vida com a adesão aos gêneros musical, essa construção do "final feliz" em José Maurício parece não ser necessariamente construída por uma concepção dramática que responderia, sozinha, a uma pressão pelo gosto da *res pública*. No entanto, há uma retroação que estabelece vínculos intrínsecos difíceis de determinar qual a grandeza na determinação de algo latente em José Maurício. Inclusive poderíamos supor que seria o modelo dramático da *ópera bufa* que estaria "disponível" para a mentalidade religiosa, na medida em que a tópica bufa se apresentaria apta para uma religiosidade do otimismo pelo senso da salvação que simboliza a natureza divina, e humana, do amor representado em Maria. O "demasiado humano" da estética bufa sustenta esse tipo de discurso, de correlação simbólica. Isso poderia ser considerado até mesmo como fator inerente de uma retroação, pois o modelo representacional da missa usando uma linguagem da *ópera bufa* seria uma inerência e não uma adaptação. Inclusive considerando que algumas tópicas, como a bufa e a pastoral, estariam numa tradição remota de representação ambígua do amor idealizado, se pensarmos que a pastoral, e depois a comédia,

tanto cantavam o amor proibido por uma pastora como, também, o amor redentor da Virgem (O'Neill 2006, 183).

Logo, aqui nasce a discussão que vale à pena fazer como musicólogo: os *inter-lugares* dos discursos. Isto estaria além do mapeamento dos usos tópicos ou do espírito otimista que emprega José Maurício ao lidar com meta-narrativas da redenção humana. Discussão, no entanto, que atualmente só consigo conceber como indagação: não poderíamos pensar os usos das estratégias discursivas para a mitigação da morte como estrutura epistemológica pensada numa tradição cultural enraizada numa tradição civilizacional colonial? Não seria a Mariologia, também, o que Bornheim chama de "padrões culturalmente estabelecidos" para a escuta da música, logo, entraríamos na perspectiva de entender a Mariologia como gênero expressivo?

Ao reconhecer que tais padrões eram, justamente, o modelo de controle das sociedades de corte (como afirma Norbert Elias sobre as pastorais) podemos pensar que haveria sim um modelo estável de um gênero musical mariológico. Isso porque mesmo considerando que os discursos estavam numa zona de ação para a opressão, eles também sustentavam a força das instituições que os usavam como estruturas ideológicas de edificação social, que se espalhavam por um processo de compartilhamento de significados para a distinção social. Nesse sentido, mais além das estruturas tópicas, há sob o discurso uma mentalidade. E a possibilidade de José Maurício buscar transformar em gênero uma expressão mariana se mostra absolutamente viável.

Seja como for, esse artigo buscou justamente pôr alguma luz sobre esse "algo" recorrente na música de José Maurício, ou melhor, sobre a música luso-brasileira de início do século XIX. Mais do que o mapeamento da forma/harmonia ou da estrutura tópica, o presente texto teve como propósito apresentar um problema de significação musical.

Ao trazer à discussão uma questão de época — mitigar o destino trágico da vida em prol de uma visão de felicidade utópica — busquei, também, mostrar como esse processo se dava como discurso, na medida em que se posicionava como produto representacional de uma ideologia, ou de várias ideologias, inclusive pela adesão ao modelo dramático de gêneros opostos ao espetáculo litúrgico, como ópera bufa. Nesse sentido, abro a possibilidade de não mais discutirmos alegorias feitas na metonímia das presenças, como seria o fato narrado por Sigmund Neukomm ao se dizer impressionado com a presença da sonoridade da ópera bufa na paisagem do Rio de Janeiro. Talvez as compreensões de Neukomm e Debret não fossem suficientemente generosas para compreender estruturas subjacentes de um local diferente, de uma religião diferente, de uma Maria diferente.

Por fim, julgando as estruturas de significação suspeito que muito dessa paisagem sonora bufa está além do gosto ingênuo marcado por um gênero específico. Está na projeção de uma mentalidade que, de forma contraditória, expõe um mundo onde a expiação é parte de um processo de purificação para a vida eterna. Era, nesse sentido, a expressão possível da valorização do homem comum que, agora, imprime seu sentir longe da idealização de eternidade dos predestinados que se impunham por mentalidades possivelmente sustentadas num conceito de salvação seletiva.

Por fim, prefiro enxergar a euforia condenada pelos viajantes pelo sincretismo de uma mensagem da Virgem Peregrina, para um universo de privações e opressões marcadas pelo sistema colonial. Também, por uma manifestação iluminista nativa que encontrava em Maria uma mensagem de renovação. Desta forma, concluo que a paisagem eufórica de nossa música religiosa era a conjunção de estruturas culturais que

devemos perceber como finalidade de um discurso posto para um processo de controle social, através da música.

## 7. Referências

- Allanbrook, W. J. 2014. *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteen-Century Music*. Oakland: University California Press.
- Ascombe, Jean-Claude; Ducrot, Oswald. 1994 [1988]. *La argumentación en la lengua*. Madrid: Editorial Gredos.
- Bhabha, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1998.
- Bonds, M. E. Wordless. 1991. *Rhetoric: Musical Form and the Metaphor of the Oration*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bornheim, Gerd. 2001, **Metafísica e Finitude**. São Paulo: Perspectiva.
- Byros, Vasili. 2014. "Topics and Harmonics Schemata: a Case from Beethoven". In: Mirka, Danuta (Ed.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. New York: Oxford University Press.
- Certeau, Michel. 2015 [1975]. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense.
- Ducrot, O.; Todorov, T. 1983 [1979]. *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Madrid: Siglo XXI.
- Elias, Norbert. 2001 [1969]. *A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Franco Junior, Hilário. 1996. "Ave Eva: Inversão e Complementaridade de um Mito Medieval". *Revista USP* . 31: 52-67.
- Foucault, Michael. 2013 [1969]. *A Arqueologia do Saber*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gallo, Alberto. 1983. "El Medievo II". *Colección Turner Música: Historia de la Música*. Madrid: Ediciones Turner.
- Gjerdingen, R. O. 2007. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press.
- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation Advances in Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hespanha, António Manuel. 2012. *Caleidoscópio do Antigo Regime*. São Paulo: Alameda.
- Machado Neto, Diósno. 2017. "A arte do bem morrer: O discurso tópico na Sinfonia Fúnebre de José Maurício Nunes Garcia". *Revista Portuguesa de Musicologia* 4: 33-66.
- Mcclelland, Clive. 2012. *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century*. Nova Iorque: Lexington Books.
- O'Neill, Mary. 2006. *Courtly Love Songs of Medieval France: Transmission and Style in the Trouve`re Repertoire*. Nova Iorque: Oxford University Press Inc.
- Schiller, Friedrich. 2008 [1793]. *Sobre graça e dignidade*. Porto Alegre: Movimento.