

○ USO DE ELEMENTOS E FIGURAS RETÓRICAS NO *LAUDATE PUERI* DE ANDRÉ DA SILVA GOMES

THE USE OF ELEMENTS AND RHETORICAL FIGURES IN LAUDATE PUERI BY ANDRÉ DA SILVA GOMES

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

Resumo

O artigo apresenta o uso de elementos e figuras retóricas no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Para tanto, haverá uma breve contextualização sobre o emprego retórico na música do final do século XVI até os primórdios do século XIX. Posteriormente, será exposto o interesse da musicologia dos últimos cinquenta anos em compreender a elaboração das estruturas retóricas. Conseqüentemente, mediante uma metodologia apoiada em análises retórico-musicais e em conformidade ao texto litúrgico, às funções harmônicas e à ordenação do discurso musical, se evidenciará que nessa obra esses recursos retóricos eram usados de maneira consciente pelo compositor.

Palavras-chave: retórica; análise musical; André da Silva Gomes; música colonial brasileira.

Abstract

The article presents the use of elements and rhetorical figures in *Laudate Pueri* by André da Silva Gomes. Thus, there will be a brief contextualization about the rhetorical use in music from the late 16th century until the early 19th century. Afterwards, the interest of musicology of the last fifty years in understanding the elaboration of rhetorical structures will be exposed.

Consequently, through a methodology based on rhetorical-musical analyses and in conformity with the liturgical text, the harmonic functions and with the ordering of the musical discourse, it will be evident that in this work these rhetorical resources were consciously used by the composer.

Keywords: rhetoric; musical analysis; André da Silva Gomes; Brazilian colonial music.

Introdução

Essencial para a constituição de um discurso, a retórica é o instrumento de persuasão objetivado em convencer o público através do emprego de artificios linguísticos (ABBAGNANO, 2007, p. 856). Em outras palavras, a finalidade precípua da arte da eloquência é a produção de um enunciado eficaz e consistente, o qual serve de embasamento e auxílio ao orador para adesão favorável dos ouvintes à tese por ele apresentada, evidenciando, dessa maneira, sua habilidade em empregar a linguagem para mover os afetos dos ouvintes (GUIMARÃES, 2004, p. 145). Para tanto, são necessários vários recursos, como metáforas, analogias, alegorias e figuras retóricas, os quais podem ser examinados desde a civilização greco-romana (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012b, p. 301). Diversos pensadores e teóricos como Aristóteles (394-322 a. C.), Cícero (106-43 a.C.), Quintiliano (c. 35-c. 96), Santo Agostinho (354-430), Santo Isidoro de Sevilha (570-636), entre outros, influenciaram o pensamento de vários tratadistas retórico-musicais, além de grande parte dos compositores do último quartel do século XVI e do princípio do século XIX (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012a, p. 71). Desse modo, na música produzida nesse período eram colocados em prática os mesmos processos e dispositivos retóricos pelos autores, com o objetivo de clarificar o conteúdo dos enunciados musicais (SOARES; MACHADO NETO, 2015, p. 337).

Não obstante, esses preceitos são evidenciados na *Arte explicada de contraponto*, de André da Silva Gomes (1752-1844)¹, que recomenda ao compositor estar bem informado, além de utilizar suas

1 Régis Duprat enfatiza que o tratado pode ser localizado em cópia escrita em 1830 por Jerônimo Pinto Rodrigues, sem mencionar precisamente a data do exemplar original (DUPRAT et al., 1998, p. 9).

formulações musicais com organização e diligência. Por fim, é ressaltado que o compositor deveria verificar, estudar e imitar os ótimos tratados dos notabilíssimos mestres, além de embasar-se nos princípios próprios das faculdades retórica e poética (DUPRAT et al., 1998, p.179-180).

Em outro trecho de seu tratado, Silva Gomes salienta a relevância da instrução retórica para que os compositores pudessem obter uma exposição segura e sólida:

Daqui pode concluir que o **Compositor instruido**, não so como **Filosopho**, a entidade differente de cada hum dos sobreditos empregos; podendo justamente distinguir o **Contraponto Harmonia Docente**, e a **Composição Harmonia Utente**, isto he, parte que dá preceitos; e parte, que os apprezenta em execuçaõ; mas tambem pode observar como **Rhetorico** a analogia da **Faculdade Harmonica com a Faculdade Rhetorica**; aqui se observa o **Contraponto relativo à parte da Invençaõ e a Composição relativa à Disposição e à Elocuçãõ**. Na Dissertaçaõ, que serve de principio a esta obra, fica [após?] demonstrando, quanto **He precioza ao Compositor a Instruçaõ Literaria** [sic]. (SILVA GOMES, lição nº 1 f. 2. Nota do original apud DUPRAT et al., 1998, p. 17-18, grifos nossos).

Em suma, apoiando-se nessas afirmações, este artigo expõe o uso de elementos e figuras retóricas no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes, evidenciando que tais mecanismos eram aplicados com a finalidade de efetuar um discurso persuasivo e eloquente. A metodologia usada consiste em análises retórico-musicais, relacionadas ao texto litúrgico, à harmonia e disposição do discurso musical, as quais serão apresentadas ao longo do trabalho.

O interesse da retórica musical para a musicologia dos últimos cinquenta anos

Indispensável para a formulação das estruturas discursivas nas músicas produzidas durante o final do século XVI e princípio do século XIX, a retórica contribuiu para o esclarecimento de sua aplicação relacionada com a gramática e adequação na linguagem musical vigente da época.

Tal processo foi constituído por intermédio de uma sistematização e teorização incrementada e aperfeiçoada por diversos autores, cuja premissa se fundamentava nos notabilíssimos mestres da retórica clássica, estabelecendo, assim, uma nomenclatura conhecida como *Musica Poetica*. Nessas obras, eram ressaltados os métodos e dispositivos necessários para que a música pudesse estar em consonância a um discurso eminentemente elaborado e organizado por elementos retóricos, objetivados em atrair, persuadir, impelir e mover os afetos de quem ouve (SOARES; MACHADO NETO, 2016, p. 651-652).

Nesse sentido, em seguimento à tradição de insignes tratadistas da música poética e retórica musical, como Gioseffo Zarlino (1517-1590), Callus Dressler (1533-1589), Johannes Nucius (1556-1620), Joachim Burmeister (1564-1629), Johannes Luppilus (1585-1612), Marin Mersenne (1588-1648), René Descartes (1596-1650), Athanasius Kircher (1601-1680), Wolfgang Caspar Printz (1641-1717), Johann George Ahle (1651-1706), Johann Mattheson (1681-1764), Johann Gottfried Walther (1684-1748), Johann Adolf Scheibe (1708-1776), Heinrich Christoph Koch (1749-1816) e Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), para citar alguns, a musicologia dos últimos cinquenta anos iniciou várias pesquisas, tendo como meta observar a relação entre música e afeto, ou seja, análises musicais visando à clarificação dos mecanismos empregados na constituição do discurso musical (SOARES; MACHADO NETO, 2016, p. 652).

Confirmando, dessa forma, que a retórica musical é um campo vasto, onde inúmeros trabalhos especializados são editados anualmente, devido aos abundantes tratados publicados entre 1535 e 1802 estabelecerem um elo com o *corpus* teórico do sistema retórico-musical, servindo de embasamento às atuais pesquisas acerca da poética musical barroca e clássica (LÓPEZ CANO, 2000, v. 1, p. 7).

As fases retóricas

Por intermédio de Aristóteles, a retórica foi reabilitada e integrada numa visão sistemática do mundo, onde ocupa seu lugar. Em outras palavras, Aristóteles transformou a retórica num sistema, o qual posteriormente seus sucessores trataram de desenvolver, porém mantendo suas características principais (REBOUL, 2004, p. 43).

Dessa forma, para melhor entendimento de como é organizado o discurso musical e o modo de o compositor trabalhar com cada elemento retórico, é relevante salientar que, com o passar dos tempos, estabeleceu-se como se conhece hoje a distribuição das cinco fases retóricas, expostas a seguir.

- *Inventio* – são descobertas pelo orador as ideias e os argumentos que sustentarão a sua tese, podendo abranger o ato de criação, das ideias musicais, entre outros.
- *Dispositio* – são distribuídos e ordenados ideias e argumentos localizados na *Inventio*.
- *Elocutio* – refere-se ao estilo. Nessa fase são estabelecidos os procedimentos de cada ideia para o desenvolvimento de cada parte e da sua ornamentação. É denominada *Decoratio* ou *Elaboratio* por outros autores.
- *Memoria* – são os mecanismos e processos empregados para memorizar o discurso e, por extensão, o sistema operacional de cada fase retórica.
- *Pronuntatio* – quando o discurso é proferido. É a última fase retórica, também conhecida como *Actio* ou ação (atuação). Corresponde à *performance*, ou seja, à interpretação diante do público.

Referente à *Dispositio*, alguns tratadistas, como Gallus Dressler e posteriormente Joachim Burmeister, estabeleceram uma versão simplificada em três partes (*Exordium*, *Medium* e *Finis*). Todavia, em conformidade aos mestres da retórica e oratória clássica, Johann Mattheson ordena em seis partes, desta forma:

- *Exordium* – começo do discurso.
- *Narratio* – narração ou divulgação dos fatos.
- *Propositio* ou *Divisio* – esclarecimento da tese fundamental.
- *Confutatio* – refutação aos argumentos apresentados e contra as provas contrárias. Nessa parte se localizam as ideias contrastantes.
- *Confirmatio* – confirmação da tese inicial.
- *Peroratio* – conclusão (BUELOW, 2001, p. 261-262).

Análise retórico-musical do *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes²

Inventio

Tendo seu texto extraído do livro dos Salmos (Ps. 112/113)³, o *Laudate Pueri* tem como epígrafe o Senhor, como o maior e mais digno objeto de louvor.

*Laudate, pueri, Dominum; laudate nomen Domini.
Sit nomen Domini bebedictum, ex hoc nunc et usque in
sæculum.
A solis ortu usque ad occasum; laudate nomen Domini.
Excelsus super omnes gentes Dominus, Et super caelos gloria eius.
Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia
respicit in caelo et in terra?
Suscitans a terra inopen, et de stercore erigen pauperem:
Ut collocet eum cum principibus, cum principibus populi sui.
Qui habitare facit sterilem in domo, matrem filorum lætanterm.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio
et nunc et semper et in sæcula sæculorum. Amen.*

Louvai, ó servos, louvai o nome do Senhor.
Seja louvado o nome do Senhor, desde agora e para sempre.
Desde o nascer do sol até o seu ocaso, seja louvado o
nome do Senhor.
Excelso é o Senhor, sobre todas as gentes e a sua glória
está acima dos céus.
Quem há como o Senhor nosso Deus, que está nas alturas,
e abaixa os olhos sobre o céu e sobre a terra?
Levanta do pó o desvalido, e tira da imundície o pobre,
Para o colocar com os príncipes, com os príncipes do seu povo.
E a que era antes estéril, fá-la viver em sua casa, como mãe
de seus filhos.
Glória ao Pai ao Filho e ao Espírito Santo. Assim como era
o princípio, agora e sempre e por todos os séculos dos
séculos. Amém.

2 Conforme o catálogo das obras de André da Silva Gomes, organizado por Régis Duprat, esse salmo é datado de 1780 (DUPRAT, 1995, p.185) e faz parte de um conjunto de três salmos que inclui igualmente o Salmo 121, *Lætatus Sum*, e o Salmo 126, *Nisi Dominus*. Esse conjunto foi escrito para as Vésperas de Nossa Senhora.

3 Salmo 112 seria o número na bíblia católica; já na bíblia protestante o texto está escrito no número 113.

Nos dez versículos desse Salmo, o salmista conclama os que devotam sua fé ao Senhor a louvá-lo, em todas as gerações e séculos. Esse ato se deve ao fato de Deus estar acima da criação, todavia Ele se faz presente ao seu povo. Somado a isso, para o povo hebreu esse Salmo é o primeiro dentre os vários que celebram as grandes festas anuais da Páscoa, das Semanas dos Tabernáculos, da Lua Nova e da Dedicção do Templo⁴ (ALMEIDA, 1999, p. 697).

Enfim, essa obra é constituída por 69 compassos, num andamento *Andante* na tonalidade Sol maior, ordenados em seis partes da *Dispositio*, trabalhadas pelo compositor com o propósito de despertar no ouvinte seus afetos.

Dispositio

Exordium

O Salmo se inicia de maneira veemente e jubilosa; todas as vozes, por meio da dinâmica *forte*, entoam a expressão *Laudate pueri Dominum* (Louvai ó servos do Senhor). Nota-se, de igual forma, que André da Silva Gomes utiliza a *Epizeuxis*, *Palilogia* e a *Synaeresis*⁵, para reforçar ainda mais o afeto de júbilo e enaltecimento quando a palavra *laudate* é repetida por três vezes. Além disso, na mesma palavra o autor coloca em saliência as sílabas *da* e *te* entre as funções da Tônica e Dominante com terminação na Cadência Autêntica Imperfeita. Por fim, no compasso 5, antes da entrada do solo, a pausa nas quatro vozes poderia ser considerada uma *Aposiopesis*, no entanto, para alguns tratadistas como

4 A festa da Páscoa ocorria no 14º dia do primeiro mês (*Abibe*/março-abril). Ela lembra a libertação dos hebreus da escravidão do Egito. A festa das Semanas dos Tabernáculos acontecia entre os dias 15 e 22 do sétimo mês (*Tisri*/setembro-outubro), e nela era observada a provisão que Deus dava ao seu povo. A festa da Lua Nova ou das Trombetas ocorria no primeiro dia do sétimo mês (*Tisri*/setembro-outubro), e nela acontecia um descanso, um memorial, com sons de trombetas, quando nenhum trabalho poderia ser realizado; todavia, haveria de ser realizada uma oferta de sacrifício ao Senhor. Por fim, a festa da Dedicção do Templo, que tem oito dias de duração, celebra-se no nono mês (*Quisleu*/novembro-dezembro). Essa festa comemora a purificação e restauração do templo nos tempos de Judas Macabeu e a revolta judaica contra Antíoco Epifânio (164 a.C.) (ALMEIDA, 1999, *passim*).

5 As definições, citações e referências de todas as figuras retóricas serão apresentadas no tópico "Figuras observadas na obra", através de uma tabela. Outro ponto a ser salientado são as cores em forma retangular, que foram usadas somente para diferenciar as figuras retóricas localizadas.

Thuringus, Nucius e Walther, seria uma figura retórica da *Homoiopoton* ou da *Pausa*⁶, e para outros especialistas consiste numa figura musical de silêncio e não descreve um afeto (BARTEL, 1997, passim).

Laudate Pueri
Salmo n.º112 Cat. Duprat 091

André da Silva Gomes
(1752-1844)

(EXORDIUM) Andante

EPIZEUXIS

Soprano *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni. *solo* Sit no - men

Alto *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni.

Tenore *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni. **SYNAERESIS**

Baixo *f* Lau-da-te pu-e-ri Do-mi-num lau-da-te lau-da-te lau-da-te no - men Do - mi - ni.

Sol Maior **PALIOLOGIA** **Cadência Autêntica Imperfeita**

Orgão *f*

I I⁶ V I⁶ V₂ I V₂ I⁶ V₂ V₅ I I⁶ V I

Figura 1: *Epizeuxis*, *Palilogia* e *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 2-3.

Fonte: Duprat (1999, p. 62).

Narratio

No solo da soprano é observável o uso da *Synaeresis*, onde a cada duas semicolcheias entoa-se uma sílaba. Pode parecer trivial o emprego dessa figura, entretanto, o autor a inseriu para realçar o afeto de devoção representado pela *Laetitia*⁷, através da frase *Sit nomen Domini bebedictum, ex hoc nunc et usuque in saeculum* (Seja louvado o nome do Senhor, desde agora e para sempre).

Propositio

Observa-se, entre os compassos 10 e 14, que Silva Gomes continua a aplicar a *Synaeresis* em todas as vozes com o objetivo de destacar o afeto de encômio e louvor mediante as expressões *A solis*

6 Assim como a *Aposiopesis*, as duas figuras retóricas servem para propiciar um descanso a todas as vozes, na maior parte pode ser localizada em cadências no final de uma frase ou seção.

7 Benedictus de Spinoza (1632-1677) enfatiza que a *Laetitia* pode causar afetos de prazer, amor, devoção, confiança, alegria, entre outros (JOACHIM, 1901, parte III, prop. LIX).

ortu usque ad occasum; laudate nomen Domini (Desde o nascer do sol até o seu ocaso, seja louvado o nome do Senhor).

(NARRATIO)

ni. Sit no - men Do - mi - ni sit be - ne - dic - tum ex hoc nunc et us - que us - que in sae - cu - lum. A so - lis

ni. A so - lis

ni. A so - lis

ni. A so - lis

Synaeresis

Semicadência

I V⁶ I IV - I⁶ V⁵ I V

Figura 2: *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 5-8.

Fonte: Duprat (1999, p. 62-63).

Igualmente, verifica-se que essa figura retórica, em consonância com as funções harmônicas, auxilia o deslocamento dos intervalos dissonantes de sétima situados na voz do contralto, no último tempo do compasso 10 (Sol sustenido - Lá), na Dominante da Dominante de Ré maior, assim como no quarto tempo do compasso 11 com as notas Lá e Sol sustenido, na sua Tônica paralela (relativa), na voz da soprano. Finalizando, outro aspecto a ser ressaltado são as duas cadências utilizadas nesse trecho: Semicadência com efeito suspensivo, no compasso 12, e a Autêntica Perfeita, no compasso 15.

(PROPOSITIO)

Observa-se o predomínio da SYNAERESIS

sae - cu - lum. A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni.

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni.

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni. Ex -

A so - lis or - tu us - que ad oc - ca - sum lau - da - bi - le lau - da - bi - le no - men no - men Do - mi - ni.

Ré Maior

SC

I IV I V⁶/V V IV I⁶ vi⁷/vii V I V IV I IV V I IV I⁴ V I **CAP**

Figura 3: *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 10-12, 14.

Fonte: Duprat (1999, p. 63).

Confutatio

Examina-se, na Figura 4, a predominância da *Synaeresis* no solo do tenor, onde o compositor novamente a utiliza com a finalidade de destacar a descrição feita pelo salmista da excelência, notabilidade e grandiosidade do Senhor, *Excelsus super omnes gentes Dominus, Et super caelos gloria eius* (Excelso é o Senhor, sobre todas as gentes e a sua glória está acima dos céus).

Do mesmo modo, evidencia-se o uso da *Synonymia*, a qual repete as palavras *gloria eius* de maneira modificada, ou seja, realçando a ideia de que a glória de Deus está acima dos céus. Por fim, observam-se as funções da Tônica, Dominante, Subdominante e Dominante da Dominante empregadas nesse trecho, além das cadências Autêntica Imperfeita, no compasso 19, e Autêntica Perfeita, no compasso 23.

(NARRATIO dentro da CONFUTATIO)

SYNAERESIS

Ré Maior **CAI**

I V⁶ I V⁴ I V I V³ I IV

SYNONYMIA

SYNAERESIS **CAP**

V/V V I IV V⁷ I IV I⁴V I

Figura 4: *Synaeresis* e *Synonymia* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 16-22.

Fonte: Duprat (1999, p. 64-65).

É tangível a predominância da *Synaeresis*, utilizada pelo autor para enfatizar não só as duas notas entoando uma sílaba, mas principalmente a expressão *Deus noster qui in altis habitat* (Nosso Deus que está nas alturas). Também é visível a aplicação da *Epizeuxis* enfatizando a expressão *et humilia* (se abaixa). Não obstante, é relevante destacar que, nesse contraponto textual de altura e baixeza, céu e terra, Silva Gomes introduz uma mudança de tonalidade de Ré maior para Si menor, assim como da dinâmica *forte* no início da frase *Quis sicut Dominus* (Quem há como o Senhor), no compasso 24, para a dinâmica *piano*, nos compassos 28 e 29.

No excerto da Figura 6, nota-se, além da *Epizeuxis* e da *Synaeresis*, empregadas pelo compositor para ressaltar por meio de repetição as expressões *humilia* e *Suscitans a terra*, além do deslocamento e entoação de uma sílaba por duas notas, a figura retórica da *Interrogatio*, a qual coloca em evidência a frase *Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?* (Quem há como o Senhor nosso Deus, que está nas alturas, e abaixa os olhos sobre o céu e sobre a terra?), com terminação numa cadência na Dominante.

(CONFUTATIO) Continua a predominância da *SYNAERESIS*

f *tutti* ²⁵
 Quis si-cut Do-mi-nus De-us nos-ter qui in al-tis in
 Quis si-cut Do-mi-nus De-us nos-ter qui in al-tis in
f Quis si-cut Do-mi-nus De-us nos-ter qui in al-tis in
f Quis si-cut Do-mi-nus De-us nos-ter qui in al-tis in

Si Menor

EPIZEUXIS

SC

I IV V i V i V/i⁶

V i V

Figura 5: *Synaeresis* e *Epizeuxis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 24-29.
 Fonte: Duprat (1999, p. 66).

(CONFUTATIO) EPIZEUXIS

INTERROGATIO

Si Menor i V⁴/iv iv⁶ V⁴/iv iv⁶ V

SYNAERESIS

SC

V i V i V

Figura 6: Epizeuxis, Interrogatio e Synaeresis no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 30-35.

Fonte: Duprat (1999, p. 67).

Averigua-se, nesse trecho, o uso da *Epizeuxis* e da *Synaeresis* nas vozes do contralto, no compasso 36, e nas vozes da soprano, do tenor e do baixo, no compasso 40, além do desenvolvimento harmônico realizado pelas funções da Tônica, Dominante sem fundamental,

No solo da soprano constata-se a aplicação das mesmas figuras retóricas, ressaltando o afeto de engrandecimento, através da expressão *cum principibus populi sui* (como príncipes seu povo).

(NARRATIO dentro da CONFUTATIO)

EPIZEUXIS

Si Menor

Predomínio da SYNAERESIS

i vii°⁶ i iv V i V

i iv V

Figura 8: *Epizeuxis e Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.

Compassos 42-47.

Fonte: Duprat (1999, p. 69).

Nos compassos 48 a 56 do *Laudade Pueri*, é exposta a parte final da *Confirmatio*, onde a expressão *Qui habitare facti strilem in domo/ matrem filorum lætantem* (E a que era antes estéril, fá-la viver em casa, como alegre mãe de seus filhos) é enfatizada pelas notas e vozes. Por sua vez, examina-se o emprego da *Abruptio* juntamente com a *Pausa*, ressaltando, através desse silêncio imposto abrupta e inesperadamente, além da separação entre pausas das palavras *facti strilem*, os afetos de prazer, alegria e confiança expressados pelo salmista.

De igual maneira, destaca-se o uso da *Synaeresis*, nas vozes da soprano entoando as notas Dó sustenido e Ré, Ré e Mi, o tenor entoando as notas Ré e Mi, Mi e Fá sustenido e, por fim, o baixo entoando as notas Mi e Ré, Ré e Lá, Fá, repetindo em forma sequencial por três vezes.

Enfim, esse estado de espírito pode ser notado através da passagem homofônica entre Tônica, Dominante da Dominante e Dominante, na mudança da tonalidade Si menor para Ré maior, trabalhado por Silva Gomes com o propósito de atrair a atenção do ouvinte.

Confirmatio

Nota-se, a partir do compasso 54, a utilização da *Synaeresis*, a qual dá ênfase à expressão *Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto* (Glória ao Pai, ao Filho e ao Espírito Santo). Destarte, a *Aposiopesis* é aplicada para oferecer um descanso para todas as vozes, além de ressaltar a cadência Autêntica Perfeita e antecipar a entrada do *duo*, da soprano e contralto, na tonalidade inicial da obra, isto é, em Sol maior.

(CONFUTATIO) ABRUPTIO PAUSA

tutti
p Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -
p Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -
p Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -
p Qui ha - bi - ta - re fa - cit ste - ri - lem *mf* ste - ri -

CAP **Modulação para Ré Maior**

mf

i V/V V i V⁴/₃/IV IV V⁴/₂

Predomínio da SYNAERESIS

lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem
 lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem
 lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem
 lem in do - mo *f* ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem

I⁶ V⁴/₁ I⁶ V I V IV V

Figura 9: *Abruptio*, *Pausa* e *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes. Compassos 48-56. Fonte: Duprat (1999, p. 70).

(CONFUTATIO) (CONFIRMATIO)

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem . duo
Glo - ri - a

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem .

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem .

ma - trem fi - li - o - rum læ - tan - tem .

Ré Maior **SYNAERESIS**

I **IV** **V** **I** **CAP**

glo - ri - a Pa - tri glo - ri - a Fi - li - o et spi - ri - tu - i

Sol Maior

I **V** **I** **V⁶** **I** **IV**

Figura 10: Synaeresis e Aposiopesis no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.
Compassos 54-59.

Fonte: Duprat (1999, p. 71).

É observável que o autor trabalha com os mesmos elementos retóricos utilizados em seções anteriores, ou seja, a *Synaeresis* e *Epizeuxis*.

(CONFIRMATIO) Nota-se o predomínio da **SYNAERESIS**

San - cto . *tutti* *f* Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et
f Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et
f Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et
f Si - cut e - rat in prin - ci - pi - o et nunc et

CAP

I **V⁴ I** **EPIZEUXIS** **V**

sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum
sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum
sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum
sem - per et sem - per et in sae - cu - la sae - cu - lo - rum

I⁶ **V² I⁶** **IV I⁶** **IV** **V** **I**

Figura 11: *Synaeresis* e *Epizeuxis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.

Compassos 61,63-65.

Fonte: Duprat (1999, p. 72).

Peroratio

A conclusão do discurso se dá mediante as figuras supracitadas da *Epizeuxis* e *Synaeresis*. Por meio delas, Silva Gomes reproduz o afeto de certeza, confiança, convicção da conclamação do salmista dirigida ao povo hebreu, de enaltecimento à magnificência do Senhor, além de seus atributos e das bênçãos que Ele poderia propiciar, destacando a frase *amem* (assim seja), numa cadência Autêntica Imperfeita.

(CONFIRMATIO) **(PERORATIO)**

saeculorum saeculorum. Amen amen.

saeculorum saeculorum. Amen amen.

saeculorum saeculorum. Amen amen.

saeculorum saeculorum. Amen amen.

Sol Maior **EPIZEUXIS** **SYNAERESIS**

I V_{5/4} V (Pedal de Dominante) IV I **CAI**

Figura 12: *Epizeuxis* e *Synaeresis* no *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes.

Compassos 66-69.

Fonte: Duprat (1999, p. 73).

Figuras observadas na obra (*Elocutio/Decoratio*)

Tabela 1: Figuras retóricas localizadas na *Laudate Pueri* de André da Silva Gomes

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
<i>Abruptio</i> (BARTEL, 1997, p. 168-170).	Interrupção e silêncio	Uma quebra súbita e inesperada na composição musical.	Mauritius Johann Vogt: "A <i>Abruptio</i> ocorre quando um trecho musical é interrompido no final pela colocação de algumas pausas".
<i>Aposiopesis</i> (BARTEL, 1997, p. 202-206).	Interrupção e silêncio	Um descanso em uma ou todas as vozes de uma composição: pausa geral.	Johann Gottfried Walther: "A <i>Aposiopesis</i> se refere a uma pausa <i>generalis</i> ou um completo silêncio em todas as vozes e nas partes da composição simultaneamente".
<i>Epizeuxis</i> (BARTEL, 1997, p. 263-265).	Repetição melódica	Uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase.	Johann Gottfried Walther: "A <i>Epizeuxis</i> é uma figura de retórica pela qual uma ou mais palavras são imediatamente e enfaticamente repetidas".
<i>Interrogatio</i> (BARTEL, 1997, p. 312-316). (BUELOW, 2001, p. 267).	Representação e descrição	Uma interrogação musical, gerada por: a) pausa, b) cadência (Frigia, Imperfeita ou Semicadência), c) movimento ascendente na nota final da frase musical.	Sethus Calvisius: "A <i>Interrogatio</i> pode ser utilizada numa cadência Imperfeita terminando na Dominante para expressar uma pergunta". Christoph Bernhard: "A <i>Interrogatio</i> ocorre quando perguntas são constantemente expressas finalizando a frase uma segunda acima da nota e sílaba anteriores". Johann Scheibe: "A <i>Interrogatio</i> é uma pergunta musical, no fim da melódica ou de uma passagem harmônica tendo no final uma segunda ou algum outro intervalo superior a nota ou das notas anteriores; Também pode ocorrer na Cadência Frigia".

FIGURAS E CITAÇÕES	TIPO	DESCRIÇÃO	TRATADISTA
<i>Pausa</i> (BARTEL, 1997, p. 362-365).	Interrupção e silêncio	Uma pausa ou descanso na composição musical.	Johann Gottfried Walther: “ <i>Pausa</i> refere-se a um período de repouso ou o silêncio na música, que é indicado por um determinado sinal”.
<i>Palilogia</i> (BARTEL, 1997, p. 342-344). (BUELOW, 2001, p. 264).	Repetição melódica	Repetição de um tema no mesmo nível de altura, também pode ocorrer em alturas diferentes na mesma ou em várias vozes.	Joachim Burmeister: “A <i>Palilogia</i> é uma repetição de uma inteiração ou apenas o começo da estrutura dos meios e temas sobre a mesma altura com a mesma voz, ocorrendo com ou sem intermédio de pausas em todos os eventos em uma voz”. Johann Gottfried Walther: “A <i>Palilogia</i> refere-se a uma repetição por demais frequente das mesmas palavras”.
<i>Synaeresis</i> (BARTEL, 1997, p. 394-396).	Dissonância e deslocamento	(1) Uma suspensão ou síncope, (2) a colocação de duas sílabas por nota ou duas notas por sílaba.	Mauritius Johann Vogt “A <i>Synaeresis</i> ocorre quando duas notas são colocadas em uma sílaba ou duas sílabas são colocadas em uma nota”.
<i>Synonymia</i> (BARTEL, 1997, p. 405-407). (BUELOW, 2001, p. 264).	Repetição melódica	É a repetição alterada ou modificada de uma ideia musical. A repetição de uma ideia melódica em notas diferentes na mesma parte.	Johann Gottfried Walther: “Um compositor também pode empregar muito bem diferentes figuras retóricas na elaboração de um texto. Por exemplo, além da <i>Epizeuxis</i> , que é a mais comum e enfática, pode usar, <i>Anaphora</i> , <i>Synonymia</i> , <i>Epistrophe</i> , <i>Epanalepsis</i> e assim por diante”.

Estrutura analítica da obra: Retórica e Harmônica

Tabela 2: Estrutura analítica da obra

RETÓRICA DISPOSITIO	FIGURA ELOCUTIO	COMP.	TONALIDADE	FUNÇÃO
Exordium	<i>Epizeuxis</i>	2-3	Sol maior	I
	<i>Palilogia</i>	2-3	Sol maior	I
	<i>Synaeresis</i>	2-3	Sol maior	I
	<i>Aposiopesis</i>	5	Sol maior	I
<i>Narratio</i>	<i>Synaeresis</i>	5-8	Sol maior	I
<i>Propositio</i>	<i>Synaeresis</i>	10-12	Ré maior	V
		14	Ré maior	V
<i>Confutatio</i>	<i>Synaeresis</i>	16-18	Ré maior	V
		22-23	Ré maior	V
		24-28	Ré maior, Si menor	V, iii
		33-34	Si menor	iii
		37-38	Si menor	iii
		40-41	Si menor	iii
		43-47	Si menor	iii
		51-55	Ré maior	V
	<i>Synonymia</i>	21-23	Ré maior	V
	<i>Epizeuxis</i>	28-32	Si menor	iii
		36-38	Si menor	iii
		42-47	Si menor	iii
	<i>Interrogatio</i>	30-34	Si menor	iii
	<i>Abruptio</i>	49	Ré maior	V
	<i>Pausa</i>	50	Ré maior	V
	<i>Aposiopesis</i>	56	Ré maior	V
<i>Confirmatio</i>	<i>Synaeresis</i>	57-59	Sol maior	I
		61,63	Sol maior	I
	<i>Epizeuxis</i>	64-65	Sol maior	I
<i>Peroratio</i>	<i>Epizeuxis</i>	66-67	Sol maior	I
	<i>Synaeresis</i>	66-68	Sol maior	I

Considerações finais

Como salientado no decorrer deste artigo, nas estruturas de determinadas músicas nos fins do século XVII e começo do século

XIX eram aplicados pelos mestres da composição diversos elementos retóricos a fim de atrair a atenção do ouvinte, através da persuasão. Certamente, para que esse procedimento pudesse ser exitoso, recursos retóricos como as figuras eram utilizados em conformidade às cadências, a harmonia, repetições e materiais motivicos, auxiliando dessa maneira o autor a distribuir ordenadamente o enunciado musical.

Côncio da eficiência dessa finalidade, André da Silva Gomes apropria-se desses mecanismos nessa peça, por exemplo, para destacar os afetos de júbilo e enaltecimento, manifestados na frase *Laudate pueri Dominum* (Louvai ó servos do Senhor), através da *Epizeuxis*, *Palilogia* e a *Synaeresis*. De igual maneira, para realçar as funções harmônicas da Tônica, Subdominante e Dominante, a entoação de duas notas em uma sílaba no solo da soprano, nos compassos 5 a 8 e a valoração do deslocamento intervalar e das cadências usadas nos compassos 12 e 15, mediante a *Synaeresis*, assim como as repetições de maneira modificada das palavras *gloria eius*, efetuada pela *Synonymia*, nos compassos 21 e 23.

Não obstante, para enfatizar o questionamento da expressão *Quis sicut Dominus Deus noster, qui in altis habitat, et humilia respicit in caelo et in terra?* (Quem há como o Senhor nosso Deus, que está nas alturas, e abaixa os olhos sobre o céu e sobre a terra?), com a figura da *Interrogatio*, juntamente com a *Epizeuxis* e *Synaeresis*. Finalizando, coloca em evidência, entre os compassos 48 e 69, os afetos expressados pelo salmista de alegria, engrandecimento e louvor, por meio das figuras já citadas e por outras três figuras retóricas de interrupção e silêncio: *Abruptio*, *Aposiopesis* e *Pausa*, além da *Palilogia*.

Em síntese, nos exemplos aqui examinados há de se ressaltar que a observação desses elementos e figuras retóricas, bem como do texto litúrgico, das funções harmônicas e dos afetos, evidencia o cabedal e arcabouço de André da Silva Gomes na formulação e organização do discurso musical, além da viabilidade do uso da retórica como ferramenta de análise para o entendimento dos processos composicionais utilizados pelos compositores no Brasil colonial.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. 5. ed. rev. e ampl. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALMEIDA, João Ferreira de. *Bíblia de Estudo de Genebra*. São Paulo: Cultura Cristã; Sociedade Bíblica do Brasil, 1999.

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

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

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

_____. (Org.). *Música sacra paulista*. Marília: Editora Unimar, 1999.

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

GUIMARÃES, Elisa. Figuras de retórica e argumentação. In: MOSCA, Lineide do Lago Salvador (Org.). *Retóricas de ontem e de hoje*. 3. ed. São Paulo: Humanitas, 2004. p. 145-160.

JOACHIM, Harold H. *A study of the Ethics of Spinoza: Ethica Ordine Geometrico Demonstrata*. Oxford: Clarendon Press, 1901.

LÓPEZ CANO, Rubén. *Música y retórica en el Barroco*. México: Gráfica da Universidade Nacional Autónoma do México, 2000. 2 v.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio. Figuras retóricas no Ofertório da Missa de Quarta-feira de Cinzas de André da Silva Gomes. *Música Hodie, Goiânia*, v. 12, n. 2, p. 71-86,

jul./dez. 2012a. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/22631/13490>>. Acesso em: 17 jul. 2017.

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

SOARES, Eliel Almeida; MACHADO NETO, Diósnio. A Aposiopesis em André da Silva Gomes. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA, Porto Velho, 2015. *Anais...* Boa Vista: Editora da UFRR, 2015. p. 337-348. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/0B76yJiCrjVAnSlp5ZnVrcGhaWfU/view>>. Acesso em: 21 jun. 2017.

_____. O uso de elementos retóricos no Gloria da Missa Abreviada em Ré de Manoel Dias de Oliveira. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA IBERO-AMERICANA, 4. 2016, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Escola de Música UFMG, 2016. p. 649-669.

Sobre o autor

Eliel Almeida Soares é graduado em Música, mestre e doutor em Musicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Desenvolveu, por intermédio do Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo (LAMUS/DM/FFCLRP/USP) e apoiado financeiramente com a bolsa de doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP-Processo nº2013/23600-3), pesquisas sobre as estruturas discursivas na música colonial brasileira. Também possui diversos trabalhos publicados sobre retórica musical.

Recebido em 29/09/2017

Aprovado em 02/04/2018