

Estaria Morto José Maurício?

Eduardo Seincman

I. ABERTURA

É impossível ficar impassível diante da obra musical de José Maurício Nunes Garcia. No Brasil fala-se muito em pesquisa, mas não se coloca em prática algo de essencial à própria vivificação dos compositores do passado: a edição completa de suas obras e, principalmente, a sua execução e gravação. Como, pois, manter vivo e atuante o padre e mestre-de-capela da Sé do Rio de Janeiro, se a maior parte de sua obra continua engavetada (sem a mínima segurança) nos armários seculares da Universidade? Teremos de nos contentar, eternamente, com uma poucas gravações nacionais que, salvo raras exceções, são de péssima qualidade sonora e/ou interpretativa e desvinculadas, em sua maioria, de uma pesquisa musicológica crítica e reflexiva?

Ainda impera, entre nós, uma visão estética historicista, de caráter diacrônico, acompanhada por um "possessivismo" musicológico mais afeito aos interesses pessoais do pesquisador que aos da comunidade. Além do mais, as teses existentes não são, em geral, publicadas, não atingindo aquilo que deveria ser o seu alvo principal: o público consumidor. Não se escuta e não se lê.

Após tantos anos, a despeito dos apelos de Mário de Andrade e de tantos outros, José Maurício continua a ser um "ilustre desconhecido". Ensaios biográficos proliferam, alguns romancesados, outros um pouco mais "objetivos"; mas nós não sabemos quase nada a respeito de suas composições: não as conhecemos, não as contextualizamos, elas não atuam no presente de modo que

possamos não apenas fruí-las, mas também re-significar nosso passado. Alguns mais afoitos arriscam-se, apressadamente, na empreitada de desvalorizar a qualidade das obras de José Maurício, comparando-o a Haydn e Mozart e mostrando a sua "insuficiência teórica" e a sua inferioridade técnica.⁽¹⁾

A ótica puramente evolucionista e historicista anacroniza a obra de arte, principalmente quando ela está associada a uma "ideologia de submissão" que vê o artista da colônia como alguém que tenta, a qualquer custo, imitar a linguagem europeia ocidental sem alcançar, no entanto, um padrão mínimo de qualidade e interesse, a não ser aquele puramente factual e datado. No entanto, no momento mesmo em que ouvimos algumas das obras de José Maurício, nada deste universo conceitual e esteticamente obtuso se nos apresenta: uma sensação de "prazer estético" aliada a um "estranhamento" de presenciar o universal no particular e o particular no universal, nos invadem. Esquecemos de D. João VI, da Família Real, de Neukomm, de Marcos Portugal, da biografia de José Maurício, para adentrarmos o estofado de sua linguagem: belos timbres; melodias singulares, ou pelo despojamento, ou pela filigrana de "fiorituras"; cortes abruptos de intensidade e na construção harmônica; ruptura com a métrica tradicional; vinculação imanente entre texto e música; eis algumas de suas idiossincrasias.

A audição de sua obra nos revela a presença não apenas de um "artesão", mas de um verdadeiro "inventor": por sob o texto propriamente dito, em que se mostra a sua grande habilidade técnica, navega uma estratégia composicional que o iguala a qualquer compositor, de qualquer época, digno deste nome. Algumas obras são o suficiente para observarmos estes aspectos: a profundidade metafísica e pré-romântica e o grau de maleabilidade formal de sua *Sinfonia Fúnebre* (1790); a invenção melódica e orquestral de sua última obra, a *Missa de Santa Cecília* (1826); a inquietude psicológica de seu *Requiem* (1816), uma espécie de monumento à glória de *Requiem* de Mozart, misturado à verve "modinheira" do padre-mestre; a tragicidade e a banalidade convivendo juntas em sua *Abertura em Ré* (s.d.); o dom "programático"

e visual, mesmo antes de Rossini, de sua *Sinfonia Tempestade* (s.d.); a beleza interior e dramática, quase um concerto, de sua *Missa de Nossa Sra. da Conceição* (1810); a beleza "premonitória" pré-schumanniana de algumas peças de seu *Compêndio de Música e Método de Piano-forte* (1821); ou ainda, a relação profunda entre texto e música, a "estranheza" de seus encadeamentos harmônicos e a "multiplicidade na unidade" presentes em suas *Obras Corais a Cappella* (anteriores a 1800), exemplos desconcertantes daquilo que os manuais não aconselham em matéria de composição musical.

Pode o nosso país dar-se ao luxo de descartar um artista de tal porte? Com efeito, seremos eternamente "ingênuos" e submissos se não conseguirmos **fixar raízes** - de nada adianta descobrirmos, a cada ano, que estas raízes existem se elas não possuem mais a seiva da vida; é preciso, pois, que elas ganhem força de atualidade ou, então, viveremos eternamente no limbo de um presente que não incorpora o passado e não atua no futuro: um tempo infinito em que não há mais memória e consistência, tempo e espaço, o ser e o ter.

É necessário, portanto, reatualizar a obra de José Maurício, incorporando-o às nossas experiências musicais: estudos musicológicos e históricos associados a um trabalho permanente de edição, execução e interpretação, calcados em elementos de análise estética e composicional. É preciso que os nossos compositores façam parte integrante do universo repertorial e referencial. A cultura brasileira é importante demais para que possa permanecer feudalizada nos gabinetes das universidades sem alcançar o público, para quem, afinal, as obras são escritas.

É preciso abandonar o eixo diacrônico que norteia a mentalidade do colonizado e resgatar a sincronicidade desta multifacetada e rica cultura brasileira.

José Maurício está morto? Vamos ressuscitá-lo!

II. MEIO JOGO

José Maurício Nunes Garcia é um compositor histórica e esteticamente vinculado ao classicismo iluminista. Seus dados biográficos apontam para o seu interesse em direção à literatura e ao conhecimento da época, tendo tido formação filosófica e sido aluno de retórica de Manuel Inácio da Silva Alvarenga (preso por alguns anos, por ser um dos membros e fundadores da "subversiva" Sociedade Literária do Rio de Janeiro). Mas o fundamental nisto talvez seja o fato de que essa inquietude existencial de José Maurício se projete claramente em sua obra, adquirindo concretude de cunho estético. O drama iluminista está aí presente de maneira irrefutável: tal como ocorre em Haydn ou Mozart, o equilíbrio clássico se apresenta não de maneira tranqüila, mas sob a égide de conflitos interiores, oposições internas, antíteses que se resolvem não na obra em si, mas pela presença de um ouvinte que, operando uma síntese *a posteriori*, reorganiza o percurso daquilo que no transcorrer da audição fora extremamente problemático.

Somente a partir de uma concepção dinâmica é que poderemos aproveitar e incorporar todo o universo estético que o Classicismo tem a nos oferecer: não basta a ótica tradicional de análise de arcações e esquemas formais das obras musicais, pois **forma e conteúdo** são de tal maneira indissociáveis, que a sua separação nos conduziria a muitos equívocos em todos os níveis, sejam de fruição, análise ou interpretação. É que o Classicismo, como bem frisou Ernest Cassirer, desloca o eixo (barroco) da **transcendência** para o da **imanência**: as obras adquirem uma organicidade tal, que já não é mais possível analisar fragmentos isolados sem levar em consideração a relação destes para com o todo.

A própria relação texto-música ganha, também, um perfil de organicidade, de modo que a expressão do texto pela música adquire uma força interior contundente, levada a efeito pela ação de novos dispositivos composicionais. Não há mais uma relação simbólica entre conteúdo textual e forma musical, como ainda ocorria, por exemplo, em Bach. O texto torna-se dramatizável pela

utilização de eixos de encadeamentos harmônicos que, não obstante serem mais simples, tornam-se mais distendidos no tempo e mais claros e objetivos quanto ao emprego das **modulações** que se encarregam de exprimir o tónus textual de maneira musical.

No caso da música religiosa, como o é a maior parte da obra de José Maurício, o texto adquire importância vital: é preciso observar sempre a ação dos vetores que interligam, recíproca e simultaneamente, música e palavra. Mas, em se tratando de José Maurício, isto não é ainda o suficiente, pois que ele problematiza a própria carga semântica do texto através da intervenção de dispositivos musicais que contradizem aquilo que seria a lógica natural de determinada expressão. No exemplo que se segue, tirado de sua obra *Cruz Fidelis* para coro a **capella**, constatamos, assim, uma mudança abrupta do "forte" para o "piano", exatamente no meio da palavra "fidelis"!:

Andante Sostenuto

Cruz fi - de - lis

Exemplo 1: *Cruz Fidelis* (comp. 1-4)

Estes contrastes abruptos estão presentes em grande parte de sua obra e revelam, como tão bem observou Boucourechliev em relação à obra de Beethoven, que o parâmetro **intensidade** adquire, em José Maurício, algo de profundamente essencial que o iguala,

de certa forma, aos outros parâmetros, notadamente o da **frequência** (altura do som, melodia, harmonia etc.).

Em suas obras corais a **capella**, José Maurício aplica um dispositivo, "quase lúdico", de utilização de trechos conflitantes, separados por pausas expressivas, que se comportam como verdadeiros blocos ("formantes") sonoros de características intrínsecas que os diferenciam uns dos outros. Há blocos harmonicamente dinâmicos e outros totalmente estáticos; uns construídos em "forte", outros em "piano"; uns com texto repetido, outros com texto sem repetição; uns com ritmo pronunciado, outros com a pulsação em suspensão. Toda esta construção coloca em jogo, de maneira contundente, o fator **tempo**: em suas obras aflora a questão da "presença-ausência" do tempo, problematizando, assim, a hierarquia da lógica cartesiana do antes e do depois, e colocando em xeque a própria essencialidade das questões vinculadas à relação obra-ouvinte. Há, em sua música, momentos de incrível estaticidade temporal, devida à obsessão melódica, rítmica e harmônica:

The image shows a musical score for three vocal parts (Soprano, Alto, and Tenor/Bass) and a basso continuo line. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are "in - ter om - nes Ar - bor u - na no - bi - lis". The score includes dynamic markings such as "cresc" (crescendo) and "p" (piano). A circled number "20" is placed above the second measure of the first vocal line. The basso continuo line is mostly empty, indicating a sustained bass line.

Exemplo 2: *Crux Fidelis* (comp. 17-22)

Há, na obra de José Maurício, construções formais extremamente flexíveis, como é o caso de sua *Sinfonia Fúnebre*, cuja estrutura se assemelharia mais a uma grande forma "espiral": trata-se de uma peça, uma "Abertura", em que a seção de **desenvolvimento** e o **final** estão sempre sendo adiados pela retomada de acontecimentos ocorridos anteriormente e não por novos elementos conflitantes.⁽²⁾

Estes exemplos são apenas alguns dos tesouros soterrados por nossa ignorância a respeito deste universo composicional fecundo que nos legou José Maurício. É preciso, pois, que o resuscitemos: sua obra merece atenção e cuidado, como uma semente em repouso que ainda poderá dar folhas, flores e frutos, como ele cantou nesta belíssima passagem:

30

Fronde, flo-re, ger-mi-ne: fran-de flo-re ger-mi-ne
 Fronde, flo-re, ger-mi-ne fran-de flo-re ger-mi-ne
 Fronde, flo-re, ger-mi-ne fran-de flo-re ger-mi-ne
 Fronde, flo-re, ger-mi-ne fran-de flo-re ger-mi-ne

Exemplo 3: *Cruz Fidelis* (comp. 27-34)

III. FINAL

Para finalizar, observaremos, de maneira "quase microscópica", algumas das características da técnica composicional mauriciana, tomando como exemplo a sua obra *Gradual para Domingo*

de Ramos, para coro a **capella**, formada de duas partes: o **Moderato** (Dó maior) e o **Tractus** (Lá menor).

O texto do Gradual é o que se segue:

"Moderato" (Gradual: S. 72,24)⁽³⁾

Tenuisti manum dexteram meam:

(Ó Meu Deus, vós me tomaste pela mão direita)

et involuntáte tua deduxisti me:

(e segundo a Vossa bondade me conduzistes,)

et cum gloria assumpsisti me:

(e me glorificastes)

Quam bonum Israël Deus rectis corde!

(Como é bom o Deus de Israel ao justo de coração!)

mei autem pene moti sunt pedes:

(meus pés quase que escorregavam,)

penne effusi sunt gressus mei:

(eu estava a ponto de cair,)

quia zelavi in peccatoribus,

(porque eu permanecia em pecado,)

pacem peccatorum videns.

(vendo a paz dos pecadores.)

"TRACTUS" (Tracto: S. 21,2-9)

Deus, Deus meus, respice in me:

(Deus, meu Deus, volta para mim os Vossos olhos:)

quare me dereliquisti?

(por que me abandonastes?)

Longe a salute mea verba delictórum meórum.

(Longe de minha salvação a palavra dos meus pecados.)⁽⁴⁾

No Gradual, constataremos a presença de dois tipos de estruturas ("formantes") sonoras, às quais daremos os nomes, respectivamente, de E (Eusebius) e F (Florestan). As principais características de E e de F são as seguintes:

E (Eusebius)

- simetria estática;
- movimento periódico;
- tempo cíclico;
- "piano" (p).

F (Florestan)

- simetria dinâmica;
- movimento evolutivo;
- tempo progressivo;
- "forte".⁽⁵⁾

AS ESTRUTURAS INTERNAS DO "MODERATO" (6)

Do Maior

I

Te - nu - is - ti te - nu - is - ti ma - num dex - terom

me - - - am et in vo - lun - ta - te tu - a de - du - xis - -

me - - - am et in vo - lun - ta - te tu - a de - du - xis - -

me - - - am et in vo - lun - ta - te tu - a de - du - xis - -

ti me et cum glo - ri - a et cum glo - ri - a as - sum -

ti me et cum glo - ri - a et cum glo - ri - a as - sum -

ti me et cum glo - ri - a et cum glo - ri - a as - sum -

Chord symbols: E_1 , F_1 , T , T_3 , D_5^7 , D_7^7 , D_5^7 , D_7^7 , T_3 , T_5 , (D_7^7-3) , S_2^3 , E_2 , E_2^1 , F_2 , E_3

-psis - ti assumpsis - ti me Quam bo - nus Is - ra - el De - us
 -psis - ti assumpsis - ti me Quam bo - nus Is - ra - el De - us
 -psis - ti assumpsis - ti me Quam bo - nus Is - ra - el De - us

D_3^7 T_3 T $D_4^6=5$ T_R^6 D_3^7 D_3^7 D_3^7 T_3 D_3^7 D_3^7 D_3^7 T

re - ctis cor - - del me - i au - tem pe - ne mo - ti sunt pe - - - -
 re - ctis cor - - del me - i au - tem pe - ne mo - ti sunt pe - - - - cresc.
 re - ctis cor - - del me - i au - tem pe - ne mo - ti sunt pe - - - -

S_3 D_4^6 D_3^7 D $D_3(S^0)_3^7$ D_5^7 D_5^7 $D_5^7(S^0)$ D_3 D_3^7 D_3^7 D_3^7

-des pe - ne ef - fu - si sunt gres - - sus me - - i: qui - a ze - la - vi
 -des pe - ne ef - fu - si sunt gres - - sus me - - i: qui - a ze - la - vi
 -des pe - ne ef - fu - si sunt gres - - sus me - - i: qui - a ze - la - vi

D_3 T D_3^7 T D_3^7 T $D_3^7[S]$ D_3^7 D_3^7 D_3^7 T S_3 D_4^6

E₆
VI_P
E₃¹¹ *cresc.*

P in pec-ca-to-ri-bus pa-cem pec-ca-to-rum vi-dens,
P in pec-ca-to-ri-bus pa-cem pec-ca-to-rum vi-dens,
P in pec-ca-to-ri-bus pa-cem pec-ca-to-rum vi-dens,
P in pec-ca-to-ri-bus pa-cem pec-ca-to-rum vi-dens,

P D⁷ D⁵ B⁷ B⁷ D⁵ B⁷ D T₃ D⁷ B D⁷ T D⁴=³ T_R⁶

SS

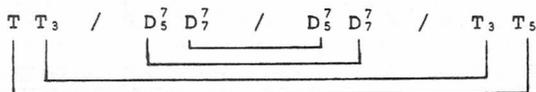
P vi-dens.
P [P] vi-dens.
P vi-dens.
P vi-dens.

P S D T

SEGMENTO I

- E₁ (comp. 1 a 4) - Possui todas as características do Eusebius:

- ocorre uma Simetria estática, ou seja, os comp. 3 e 4 são o espelho dos compassos 1 e 2 em termos melódicos e harmônicos:



Qual a conseqüência do uso da Simetria estática com relação ao Movimento e ao Tempo? Com relação ao Movimento a tendência é a de ele ser **periódico**, isto é, dar idéia de algo que gira ao redor de si próprio. Mas, percebe-se que José Maurício evita uma total estaticidade da simetria através da inversão dos acordes: a progressão melódica da voz do Baixo e do Contralto faz com que, apesar de a Simetria ser estática, o Movimento tenda a ser evolutivo. Assim sendo, a sensação temporal é um misto entre uma força simétrica que impele para o estático e uma outra que impele o movimento para uma não-estaticidade. Mas, de qualquer maneira, o resultado é a existência de um Tempo mais cíclico que progressivo; isso implica uma sensação de **tempo mais longo**, o que se deve a vários fatores: a intensidade em "piano", o repouso devido à simetria radial, um baixo grau de tensão harmônica, uniformidade rítmica etc.

- F₁ (comp. 5 a 8) - Possui todas as características do Florestan:

- A sua dinâmica contrasta repentinamente em "forte", além de possuir duas células rítmicas marcadas, onde uma é a ampliação temporal da outra: ♯ ♯ → ♯ ♯

O Florestan possui, ao contrário do Eusebius, uma simetria dinâmica: note-se que os compassos 7 e 8 são uma transposição espacial dos compassos 5 e 6, o que se reflete na harmonia:

$$(D_{7-3}^7) / S_{2-3}^2 / (D_{7-3}^7) S_R.$$

O importante é que isso implica um Movimento evolutivo que dá a sensação de algo que caminha para a frente, numa só direção, como se fosse uma flecha (ao contrário do que ocorre no Movimento periódico). Desse modo o Tempo será progressivo, a sensação será a de um Tempo que anda mais **rapidamente**.

SEGMENTO II

Neste segmento ocorrem dois tipos de estruturas Eusebius:

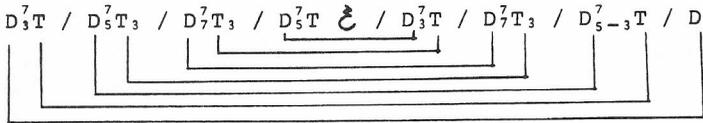
- E₂ (comp. 9 a 12): Novamente ocorre uma simetria estática do tipo radial:

$$D_3^7 T / D_5^7 T_3 / D_7^7 T_3 / D_5^7 T$$

Perceba-se que novamente a dinâmica está em "piano", com um crescendo e uma pausa que desestabilizam a sensação de um Tempo totalmente cíclico, pois criam uma certa expectativa para a próxima estrutura.

- E'2 (comp. 13 a 16): É uma remontagem de E₂ com a supressão do 2^o compasso daquele e uma pequena variação, por motivos cadenciais, nos compassos 15 a 16. Apesar de sua "assimetria", a verdade é que, por ser uma memória da estrutura anterior, esta estrutura guarda a personalidade de Eusebius. Mas o fato mais contundente do segmento II é que E₂ e E'2 formam, os dois juntos, uma simetria estática que tem por eixo a Tônica do compasso 12:

a)



b) ocorre, em termos de dinâmica, uma simetria bilateral:
 p cresc / p cresc

A supressão de um compasso na estrutura E'2, assim como a existência da simetria bilateral dinâmica e a cadência final na D, conduzem o Movimento para uma evolução apesar da grande tendência do segmento II em paralizar. Portanto, apesar de o Tempo ser aqui cíclico, há uma força um tanto progressiva que nos dirige para o próximo segmento.

SEGMENTO III

- F2 (comp. 17 a 29). Como não poderia deixar de ser, aparece aqui Florestan para contrabalançar o grande peso do Eusebius do segmento anterior. O mais interessante é que este Florestan imita a estrutura do Eusebius do segmento I, ou seja: repetição da letra (*Tenuisti, Tenuisti, —> et cum gloria, et cum gloria*) e uma pausa separando estes textos repetidos. Só que agora a dinâmica está em

"forte" e a simetria é dinâmica (transposição espacial: $D^7_{1-3-5-1}$ ———> $T_{5-1-3-1-5}$) que são características de Florestan, sem contar o fato contundente de sua célula rítmica reaparecer ($\text{♩} \text{♩} \text{♩}$).

Devido a todas essas características há uma sensação temporal de maior rapidez, inclusive por causa da tessitura geral que vai para o agudo causando mais tensão e deixando o timbre mais brilhante.

- E₃ (comp. 21 e 22). Há três razões para classificarmos estes compassos como Eusebius: A dinâmica muda repentinamente para "piano" e o ritmo é o mesmo que já ocorrera nas outras estruturas Eusebius. A terceira razão só será vislumbrada a partir do compasso 25 quando este segmento, que aqui só tem dois compassos, for repetido, tornando-se então, em termos de frequência, uma simetria estática que é, como vimos, a característica fundamental de Eusebius. Outro dado importante da Estrutura E₃ é o aparecimento do perfil cromático na voz do Baixo que irá ocorrer várias vezes na peça, sempre acompanhado de uma estrutura harmônica de ciclo de quintas. Este complexo harmônico e melódico tornar-se-á, ele próprio, um fator componente da personalidade de Eusebius.

- F₃ (comp. 23 e 24). Retorna repentina e indubitavelmente a figura de Florestan que, no Moderato, não irá mais resurgir: é como se a cadência de engano fosse aqui a grande desilusão de Florestan (que parecia que iria cadenciar sobre a T num gesto de grande triunfo e glória) e a vitória de Eusebius. Aqui, tanto o ritmo ($\text{♩} \text{♩}$) quanto a dinâmica (f) e a harmonia (em progressão) perfazem o caráter de Florestan.

Resta salientar que este conflito entre E₃ e F₃ é o mais próximo e, portanto, o de maior força dramática, fazendo com que haja um grande suspense em relação ao que virá a seguir. E o que vem é a confirmação da força de Eusebius, da simetria estática, da sensação de tempo mais longo.

- E'3 (comp. 25 a 28). Aqui torna-se patente que a estrutura E₃ dos compassos 21 e 22 era parte, realmente, de uma simetria

estática bilateral: percebe-se que os compassos 27 e 28 são uma repetição dos compassos 25 e 26. Mas José Maurício, mais uma vez, evita a total estatização do Movimento pelo uso de inversões dos acordes: faz com que a voz do Baixo passe para o Soprano, a do Tenor para o Baixo e a do Soprano para o Tenor, criando-se um Movimento que tende ao evolutivo apesar de a Simetria ser estática.

Um dado importante é a presença da célula rítmica do Florestan no compasso 27, o que vale dizer que Eusebius, para sobressair com relação a Florestan, incorpora alguns elementos deste último num verdadeiro processo ("antropofágico") de deglutição.

A sensação temporal de todo este trecho E'3 já é de um maior alongamento, de uma maior fluidez (o que ocorrerá de maneira ainda mais contundente nos próximos segmentos). Esta sensação de alongamento é corroborada também pela diminuição de intensidade que vai de "p" (comp. 25) para "pp" (comp. 28), assim como também da tessitura que vai da região média de cada voz para a mais grave, o que implica um timbre que se torna cada vez mais opaco e escuro. Esse timbre contrastará com a luminosidade do próximo segmento.

SEGMENTO IV

- E4 (comp. 32 a 35). Novamente a presença da Simetria estática elaborada de uma maneira contundente: em primeiro lugar, essa estrutura usa um processo de espelhamento radial semelhante ao da estrutura E2, só que numa versão cromática, surgida através da inversão do cromatismo descendente da estrutura E3. É interessante notar que o uso do cromatismo está associado a uma maior vaguidade temporal: realmente, apesar de poder se analisar todo o segmento IV em termos da Região de Dominante, a verdade é que a relação funcional entre os acordes deixa de existir para dar lugar a um melisma de terças cromáticas que desliza sob o "pedal" da nota sol. Esse clima de instabilidade/vaguidade e longuinquidade temporal é ressaltado também por outros fatores: o acorde de

"Dominante" (si-re-sol) está sempre em primeira inversão; utilização do acorde de (S^O) ———> D que contrasta com o "dó maior" da T; a densidade se rarefaz pela filtragem da voz do Baixo; ou seja, a textura tímbrica, o "piano", a harmonia dão uma luminosidade e um caráter evanescente/fluorescente a este trecho. Estas características são sugeridas pelo próprio texto que diz: "meu pé quase que escorregava".

Sem dúvida alguma é o trecho mais contrastante de todo o Moderato e representa também o ponto final do Florestan neste movimento: a presença da célula rítmica (♯ ♮) do compasso 32 está completamente assimilada a um contexto Eusebiano. O único fator que nos traz de volta a um possível tempo "normal" é a extensão cadencial dos compassos 36 e 37, que reafirmam a "realidade" do jogo tonal pela semicadência e pela presença do crescendo que nos afasta do mundo atemporal, arquetípico e "irreal" da estrutura anterior. O próximo segmento confirmará esta tentativa (até certo ponto frustrada) de sair de um mundo estático (de espelhos) e cíclico e voltar a um mundo dinâmico e evolutivo.

SEGMENTO V

- E₅ (comp. 38 a 39). Aparece aqui uma nova face de Eusebius: ocorre uma simetria estática do tipo bilateral (o comp. 39 é uma repetição do 38), ou seja, há uma estatização ainda maior que a de E₄ e que é, sem dúvida alguma, consequência deste último. Essa característica nos dá uma sensação real de Movimento cíclico (o "repouso" é evitado pelas colcheias anacrúzicas dos comp. 38 e 39), acompanhado de um clima de rarefação diferente da rarefação de E₄: aqui retorna-se ao uso das quatro vozes, porém, com a utilização da dinâmica "pp" e com a presença dos *staccatos*. Cria-se, além de um timbre especial, uma densidade altamente granulada. O compasso 40, neste sentido, funciona como figura conectiva entre a estrutura E₅ e a E₃: perceba-se que apesar do acorde ser novamente o de Tônica, há dois elementos que desesta-

bilizam a simetria e o movimento da estrutura anterior - a duração do acorde (\downarrow) e o aparecimento do **si_b** na voz do Baixo. Essa duração mais longa será a característica principal da próxima estrutura.

- E₃ (comp. 41 a 44). Reaparece a estrutura E₃ numa versão temporal totalmente ampliada. Se a estrutura E₅ possuía uma estaticidade em termos de frequência e uma certa dinamicidade em termos rítmicos, aqui ocorre a versão oposta: há uma dinamicidade de frequências propiciando o cromatismo Eusebiano, ao lado de uma total estaticidade rítmica. A consequência disto é a existência de um movimento que oscila, tal como na estrutura anterior, entre o periódico e o evolutivo, com uma pequena vantagem deste último devido à dinâmica em "crescendo". O compasso 44, através da nota anacrútica, funciona como conexão para a próxima estrutura.

- E₆ (comp. 46 a 48). O compasso 45 introduz a estrutura E₆ propriamente dita. Temos, aqui, uma Simetria estática do tipo bilateral (comp. 47 repete o 46), fazendo com que haja um Movimento periódico e uma sensação temporal que tende ao cíclico, ao rotativo, e, por isso, mais alargada. É importante frisar que a resolução do compasso 48 na Dominante, através de uma cadência perfeita (a primeira que ocorre na peça), remete-nos repentinamente a um tempo "real"; representa uma parada brusca (uma "freada"), porém, não definitiva.

Deve-se analisar o segmento V como um todo: há uma grande tendência ao estático, ao periódico, ao cíclico, através de três estruturas (E₅, E₃, E₆) que se justapõem, sendo cada uma delas um exemplo contundente de estaticidade. Toda esta tendência de alargamento temporal é contrabalançada, entretanto, por outras tendências direcionais que fazem com que o tempo não se paralise: vai-se da densidade mais rarefeita à mais espessa. Isto é acompanhado de uma dinâmica que vai do "pp" ao "f", de uma tessitura que vai da região grave para a aguda, de um timbre que vai do "opaco" ao "brilhante", de uma harmonia que vai do relaxado ao tenso.

SEGMENTO VI

- E^{'''}₃ (comp. 50 e 51). Esta estrutura reaparece aqui em outro contexto: ela é igual àquela do compasso 25/26 (ou 26/27), só que com nova inversão das vozes. Pode-se ver, portanto, que a personalidade de Eusebius (tonada pelo cromatismo) domina todo o Moderato a partir do compasso 25, aparecendo nada menos do que seis vezes (em quatro ele é cromático). Como já dissemos, este segmento é uma reexposição variada do primeiro conseqüente do Segmento III, aparecendo nos compassos 52 e 53, novamente uma cadência de engano sobre a T⁶_R que, no entanto, perde a característica Florestiana dos compassos 23 e 24 (o ritmo $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$). Essa ida a um fim de engano é sublinhada pelo timbre que obscurece pela queda da tessitura e pela dinâmica que faz um "crescendo". Nos compassos 54 e 55 ocorre a cadência final do Moderato, atenuada por dois fatores: a dinâmica está em "p" (ao contrário do esperado "f") e ocorre uma "meia" cadência perfeita na T (note-se que o Soprano possui a 5^a do acorde em vez da fundamental). Esses dois fatores são um indício de que a peça não terminou, algo novo ainda virá.

AS ESTRUTURAS INTERNAS DO "TRACTUS"

I
Tractus

E_1 ————— F_1 —————

pp *cresc.*

De -- us me -- us res -- pi -- ce in me --

pp *cresc.*

De -- us me -- us res -- pi -- ce in

pp *cresc.*

De -- us me -- us res -- pi -- ce in

II

T D_3^7 D_3^7 T D S_7-6 D_6^{\sharp} D_3^7 D *cresc.* F_1 —

pp *cresc.*

Qua -- re me qua -- re me de -- re -- li --

me. Qua -- re me qua -- re de -- re -- li --

me. Qua -- re me qua -- re me de -- re -- li --

D D^7 S_R D_3^7 T D

III

F_2 ————— F_1^{11} —————

pp *cresc.*

- qui -- sti? lon -- ge lon -- ge a sa -- lu -- te me -- a

- qui -- sti -- me? lon -- ge lon -- ge a sa -- lu -- te me -- a

- qui -- sti -- lon -- ge lon -- ge a sa -- lu -- te me -- a

$S_7-6 <$ D D D^7 T (D_7^7-6-5) S_2-1 \sharp_3^3 D \sharp_3^3

pp F_1^{11} ————— F_1^{11} —————

ver -- ba de -- li -- cto -- rum me o -- rum.

ver -- ba de -- li -- cto -- rum me o -- rum.

ver -- ba de -- li -- cto -- rum me o -- rum.

T_R^6 D_5 T D_3^7 T S_7-6-5 S_7-6-5 $D_3^{\sharp-6}$ D^4-3 T

SEGMENTO I

- E₁ (comp. 55 a 58). É uma estrutura de simetria quase que totalmente estática (do tipo radial). Só há um pouco de movimento porque o 2^o compasso está em 2^a inversão e o 3^o em 1^a inversão, o que é até atenuado por ser a voz do Baixo o retrógrado da voz do Soprano. Aqui estamos na presença de um Espaço estático, de um Movimento periódico e de um Tempo cíclico que quase se tornam respectivamente: um Espaço imóvel, um Repouso (não-movimento) e uma paralisação temporal. Acrescente-se a isso o fato de o Tractus mudar repentinamente para La menor, dando uma sensação de tempo mais lento, mais alargado. É interessante notar, também, que este Eusebius usa a mesma figuração rítmica da estrutura E₃ do Moderato que, associada à dinâmica "pp" e ao relaxamento harmônico, transporta-nos para um mundo irreal, suspenso, quase eterno.

- F₁ (comp. 60 a 63). Assinalamos a presença de Florestan, aqui, mais como uma possibilidade próxima devido à ocorrência de duas características: a dinâmica indo para um "f" e a Simetria dinâmica (progressão harmônica). Além disso, observa-se também um aumento incrível de tensão em relação à estrutura anterior, a começar pela função dissonante do comp. 61 (SR⁷⁻⁶) e pela semi-cadência na Dominante (comp. 63).

SEGMENTO II

- E₂ (comp. 64 a 68). Ocorre neste segmento uma outra face, aliás bastante contundente, da personalidade de Eusebius: a existência de uma simetria estática por defasagem de entradas (não deixa de ser uma simetria bilateral), o que implica um Movimento que é, ao mesmo tempo, periódico e evolutivo e uma sensação temporal cíclica, mas também um tanto quanto progressiva. Outra característica de Eusebius aqui presente é a dinâmica sempre em "p" (apesar da tendência normal de haver um "crescendo").⁽⁷⁾

- F₁ (comp. 68 a 71). Note-se que há uma repetição variada da estrutura F₁: a harmonia dos dois trechos é a mesma (D SR⁷⁻⁶ DD⁷ D) (sendo que a da estrutura F₁ é ainda mais tensa pelo uso do re[#] e pela 5^a diminuída - fa como sensível superior do mi no compasso 70); ocorre uma figura melódica idêntica nos dois trechos (mi-mi-re) sobre a função de SR; a dinâmica em "crescendo" apresenta-se em ambos os trechos. Por falar em tensão, note-se a presença do proibitivo trítone paralelo no compasso 70. Toda esta tensão, tanto do F₁ quanto do F₁, leva-nos a uma sensação de tempo mais rápido que contrasta com o caráter estático, longínquo e lânguido de Eusebius.

SEGMENTO III

- F₂ (comp. 72 e 73). Se F₁ e F₁ tinham uma tendência a se tornarem Florestan, não resta dúvida de que agora estamos novamente diante do Florestan em pessoa, ocorrendo várias características de sua personalidade:

- a dinâmica está, finalmente, em "f";

- no compasso 73 observa-se a figura rítmica (♯ ↓)
própria do Florestan;

- compare-se este trecho ao F₂ do Moderato (comp. 17 a 20): ambos possuem uma progressão harmônica de D/T; ambos possuem uma letra repetida separada por pausa; ambos estão separados do trecho seguinte também por uma pausa.

- F₁ (comp. 74 a 78). Este trecho continua em "f", característica de Florestan, e representa, na realidade, uma variação harmônica (a função SR⁷⁻⁶ se transforma em S₂₋₁) e melódica (a linha do Soprano dos comps. 60 e 61 é ampliada pela linha do Baixo nos comp. 74 a 78) de F₁ e F₁. Além disso, voltam a ocorrer, no comp. 75, trítonos e 4^{as} paralelas, o que pode ser considerado uma forte relação com a ocorrência dos trítonos paralelos do comp. 70 de F₁.

- F₁ (comp. 79 a 84). Novamente uma variação das estruturas F₁ anteriores: note-se que a figura melódica reaparece no Soprano (mi-mi-re) (sobre a mesma função harmônica de SR⁷⁻⁶),

estando ela seqüenciada nos compassos seguintes. Mas uma diferença fundamental para com as outras estruturas de Florestan é a ocorrência repentina da dinâmica "pp" - é como se Eusebius estivesse querendo dominar novamente Florestan, levando-nos a uma dinâmica que por si só impõe uma sensação de tempo mais longo, mais retardado. Isto é corroborado pela tessitura que, do comp. 79 ao 84, vai do mais agudo até o mais grave, de um timbre brilhante e translúcido para um timbre fosco e opaco.

NOTAS

- 1) Cleofe Person de Mattos afirma: "nascido e vivido longe dos grandes centros culturais, faltou-lhe (a J.M.), como base de formação musical, a oportunidade de submeter a sua escritura à luz da experiência dos mestres de contraponto". Ou ainda, "a música (...) de José Maurício estampa as características da fase evolutiva na qual incide. Qualidades e defeitos". (In: *Obras Corais a Capella*. Rio de Janeiro, Associação de Canto Coral, s.d., p. 15.)
- 2) Consultar, a este respeito: Eduardo SEINCMAN, *Sinfonia Fúnebre: Uma Idéia Musical*. São Paulo, ECA-USP, 1983. Dissertação de Mestrado.
- 3) Não é nossa intenção, neste item, efetuar a análise da relação texto-música no Gradual, algo que seria da maior importância; mas não podemos deixar de observar, à guisa de informação, que o "Moderato" se divide em duas partes principais: a primeira, que vai até o 4º verso (*Quam bonum Israel...* etc) e a segunda, que se inicia com o 5º verso (*mei autem pene...* etc.). Note-se que a primeira parte representa o mundo da glória, do sagrado e que ela é, de modo geral, **diatônica**; enquanto que a segunda parte representa o mundo do pecado, do profano e que ela introduz, de modo contundente, o **cromatismo**. Note-se, também, ao nível do conteúdo textual e musical, a importância dramática do conflito tonal entre o "Moderato" (Tônica) e o "Tractus" (Tônica relativa).
- 4) Texto extraído do Missal Romano: Domingo de Ramos.
- 5) Estas são as características principais destas estruturas sonoras, o que não impede que, em determinados momentos, os elementos de Eusebius e Florestan se meschem.
- 6) Obs.: os algarismos romanos I, II, III etc., representam os diversos segmentos (frase e períodos) da obra.

- 7) Não podemos deixar de ressaltar a similaridade melódica e temporal entre este trecho e o "Assai sostenuto" do *Quarteto op. 132* de Beethoven.

Eduardo Seincman é Compositor e Professor Doutor do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.