

Figuras retórico-musicais no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto

Rhetoric-Musical Figures aspects in the *Te Deum* by
Luís Álvares Pinto

*Denise de Lima Santiago Figueiredo*¹
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES
deniselsantiago@gmail.com

*Leni Ribeiro Leite*²
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/CNPq
leni.ribeiro@gmail.com

*Mônica Vermes*³
Universidade Federal do Espírito Santo – UFES/CNPq
mvermes@gmail.com

Submetido em 29/04/2020
Aprovado em 11/09/2020

Resumo

A retórica tem seu nascimento e desenvolvimento na Grécia e posteriormente em Roma, alcançando toda a Europa no final da Antiguidade e se estendendo ao medievo, contribuindo para o enriquecimento de várias esferas do conhecimento humano, bem como da música. O contato entre as duas artes se dá, a partir do século XVI por meio dos tratados que vão desde compositores alemães, franceses, italianos, até os portugueses, chegando então, aos músicos brasileiros estudantes na metrópole, o conhecimento consciente da utilização de elementos e técnicas que estabelecem, entre outras possibilidades, uma maior aderência junto à plateia. Situado neste quadro está Luís Álvares Pinto, compositor e professor brasileiro que, por meio de seu contato com os estudos humanísticos, trouxe à sua obra *Te deum Laudamus* possíveis figuras de elocução que caracterizam a aplicabilidade da retórica em sua música.

Palavras-chave: Retórica. Música. Luís Álvares Pinto. *Te deum*.

Abstract

Rhetoric has its birth and development in Greece and later in Rome, reaching all of Europe at the end of Antiquity and extending to the Middle Ages, contributing to the enrichment of various spheres of human knowledge, as well as music. The contact between the two arts takes place, from the 16th century through treaties ranging from German, French, Italian, and Portuguese composers, reaching then, to Brazilian musicians students in the metropolis, the conscious knowledge of the use of elements and techniques that establish, among other possibilities, greater adherence to the audience. Located in this framework is Luís Álvares Pinto, Brazilian composer and teacher who, through his contact with humanistic studies, brought to his work *Te deum Laudamus* possible figures that characterize the applicability of rhetoric in his music.

Keywords: Rhetoric. Music. Luís Álvares Pinto. *Te deum*.

1 Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo – (UFES). Mestra em Letras - Línguas e Representações - (UESC). Pesquisadora do Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos da UFES (NELM).

2 Leni Ribeiro Leite é graduada em Letras (Português-Latim) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1999), Mestre em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2003) e Doutora em Letras Clássicas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2008). Fez Pós-Doutoramento no ano acadêmico 2013-2014 na University of Kentucky, junto ao Institutum Studii Latinis Provehendis. É professora de Língua e Literatura Latina na Universidade Federal do Espírito Santo, credenciada como permanente no Programa de Pós-Graduação em Letras e no Programa de Pós-Graduação em História da mesma instituição. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa (PQ-2) pelo CNPq.

3 Bacharel em Música (Composição e Regência) pelo IA-Unesp (1988), Mestre em Artes (Música) pela mesma universidade (1996) e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (2003). Realizou um estágio de pós-doutorado no Departamento de Música da ECA/USP (2004-2005) e um segundo estágio no Instituto de Artes - Unesp (2012-2015). Atualmente é Professora Associada da Universidade Federal do Espírito Santo, onde leciona as disciplinas de história da música na graduação e atua nos programas de pós-graduação em Letras (PPGL) e em Comunicação e Territorialidades (PÓSCOM). Membro da Diretoria da IASPM-AL (Associação Internacional para Estudo da Música Popular - América Latina) - 2016-2018. Bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional (2016-2017). Membro do Comitê Acadêmico da Music Criticism Network.

1. Introdução

Comunidades humanas costumam diferenciar os modos de comunicação entre o especializado e o cotidiano. Segundo Thomas Habinek (2005, p.1), a distinção ordena o caos implícito na própria linguagem humana, e a fala, neste contexto, organiza a linguagem e a diversidade de uma comunidade e, ao mesmo tempo, articula suas crenças e aspirações compartilhadas.

A retórica insere-se como tradicional meio utilizado para produção de atos comunicativos. Na atualidade, ainda não há consenso em sua utilidade e definição: chega a ser entendida como mera manipulação ou ornamento linguístico, e ainda como discurso que serve de artifícios racionais e psicológicos sem argumentação de valores e princípios nutridos por raciocínio crítico e válido. Assentada também como um conjunto prático que deriva de uma teoria e não uma teoria que deriva de uma prática, de forma simples, pode-se sintetizar a técnica retórica não como arte de falar o bem ou a verdade, mas sim, de falar bem.

Desde Platão, fazem-se presentes a tensão e a guerra entre retórica e filosofia, que aparecem em posições contrárias quanto à autoridade e à autenticidade da técnica (BARTHES, 1975, p.161). A visibilidade dada a ela pelo filósofo grego, como uma técnica que não se preocupa com a verdade, mas com um discurso de defesa dentro de um empirismo, voltada para uma mera forma de adulação e manipulação, desqualifica seu estatuto de arte e a relega somente ao perímetro da persuasão.

De acordo com Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho (2010), ainda há uma prática comum em vincular as ideias de Górgias, personagem de Platão, como expoente da arte retórica e definir, assim, a arte retórica como arte da persuasão. A autora lembra que, por estarem, no diálogo, ficcionadas as ideias de Platão, conseqüentemente, sua definição de retórica apresenta-se a serviço de sua crítica a ela.

Além de Platão, Aristóteles, outro filósofo que na Antiguidade deu muita atenção à retórica, também não tinha uma opinião muito favorável a seu respeito. Aristóteles não se desprende tanto das ideias de seu mestre, e tem uma postura próxima à defendida por Górgias no diálogo de Platão. Então, mesmo considerando a retórica uma arte, entendia que poderia ser usada tanto de forma justa como de forma injusta, apoiado na compreensão do poder persuasivo da palavra. Mesmo a justiça e a verdade seriam submetidas à complacência de um auditório, já que este poderia ou não compreender os desdobramentos de determinados argumentos.

Em seu texto *Retórica*, Aristóteles (Ret. VIII) declara que a retórica é a outra face da dialética, para ele, ambas não se tratam de ciências, mas se ocupam de questões ligadas ao conhecimento comum. Em sua visão, todas as pessoas de alguma maneira participam de uma ou de outra, pois todas elas tentam em certa medida questionar e sustentar um argumento, defender-se ou acusar. Por isso, critica os outros discursos sobre a retórica que levam pelo *pathos*, pois, em sua opinião, devem ser levados pela *logos*. Aristóteles (Ret. VIII), ao sistematizar a retórica, marca seu tempo histórico e seu influxo cruza o medievo, chegando até o XVIII com categorias balizadas. As sistematiza-

ções das técnicas da instituição retórica dos gêneros oratórios gregos feitas por ele, foram elementos de textos doutrinários, com variados usos, e que, como lembra Hansen (2015, p. 17), cada vez mais propagavam o nome de Aristóteles como “princípio unitário de autorização da autoria e da autoridade da discursividade: “A ‘Retórica’ segundo Aristóteles”. Hansen (2015, p.17) ainda escreve:

As técnicas da instituição retórica foram sistematizadas em textos doutrinários desde a *Técnica retórica*, de Aristóteles, por volta de 360 a. C. Depois, principalmente, pela *Retórica para Herênio*, do Anônimo romano, por volta de 80 a. C.; pelos vários textos de Cícero, como o *De oratore* e as *Partitiones oratoriae*, no século I a. C.; pelo texto de Quintiliano, *Institutio oratoria*, e o de Tácito sobre os oradores, no séc. I d. C., e por muitos textos de autores conhecidos como *rhetores latini minores*, como Rufiniano, Fortunaciano, Victorino, Júlio Severiano; e, ainda, por Santo Agostinho, Marciano Capela, Empório; e autores da romântica ‘Idade Média’, Beda, Boécio, Vinsauf, *grands rhétoriciens* franceses etc.; e textos de autores dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, como Hermolau Barbaro, Lorenzo Valla, Agrícola, Scalígero, Robortello, Minturno, Melancton, Erasmo de Roterdã, Pierre La Ramée, Alfonso de Torres, Tasso, Fray Luis de Granada, Diego de Valadés, Emanuele Tesauro, Baltasar Gracián, Matteo Peregrini, Sforza Pallavicino, Francisco Leitão Ferreira, Lamy, Luzán, DuMarsais, Fontanier, Cândido Lusitano etc.

Assim, desde a Antiguidade Clássica, os estudos retóricos apresentam flexibilidade. Neste sentido, não se trata de um sistema uniforme e preciso, e nem tampouco de uma manobra no campo linguístico. Seus desdobramentos no discurso atuam como diferentes possibilidades para a utilização da linguagem. Segundo Hansen (2013), o termo “retórica” com o sentido que tem na fórmula grega *tékhne rhetoriké*, “técnica retórica”, e na latina, *ars rhetorica*, “arte retórica”, são adjetivos, como em português, técnica retórica, significando portanto, uma qualidade. Segundo o pesquisador, “com o adjetivo, evita-se a ilusão da existência de um corpo unitário, fechado e acabado, como saber ou objeto positivo que apenas espera reconhecimento”. Além disso, ao subtrair a ideia do substantivo, “elimina-se o idealismo e ressalta-se a materialidade contingente das práticas que recorrem às técnicas retóricas” (HANSEN, 2013, p. 13), que dentro da tradição da instituição retórica greco-romana, especifica mimeticamente os enunciados dos regimes discursivos da oratória antiga.

À medida em que se firmou como arte do falar e do pensar, a retórica foi sendo compreendida como saber que se nutre e se coloca a serviço de tantos outros saberes. Como forma de comunicação interdisciplinar e transdisciplinar faz-se presente na filosofia, na dialética, no direito, e em outras artes, como na literatura e na música.

2. Retórica e música: aproximações

Ao analisar a retórica aristotélica em sua divisão clássica, Barthes (1975) descreve os dois tratados distintos escritos por Aristóteles como duas técnicas autônomas, com seus encaminhamentos específicos: a técnica retórica – que trata de uma arte da comunicação cotidiana, do discurso público – a que regulamenta a progressão do discurs-

so, de ideia a ideia; e a técnica poética – uma arte de evocação imaginária, a progressão da obra, de imagem a imagem. Para o pensador francês, é justamente a oposição destes dois sistemas, um poético e outro retórico, que definem a retórica aristotélica.

A fusão da retórica e da poética consagrou-se no vocabulário da Idade Média, em que as artes poéticas são retóricas, pois os grandes retóricos são poetas. Barthes (1975, p.164) salienta que esta fusão é capital, ou seja, está na origem mesma da ideia de literatura – a retórica aristotélica enfatiza o raciocínio. Em seguida, aconteceu o contrário, a retórica se identificou com os problemas, não de prova, mas de composição e de estilo: a literatura, ato total da escrita, definiu-se pelo bem escrever.

Neste sentido, mantendo a retórica dentro do âmbito da linguagem, é que ainda no medievo, a partir do raciocínio baseado no sistema pedagógico da Antiguidade Clássica, organizou-se o ensino de disciplinas chamadas artes liberais⁴. Separadas em grupos distintos, este conjunto de estudos se dividiam em *trivium*, que concentrava gramática, retórica e dialética, pertinentes ao campo da linguagem, e *quadrivium*⁵ que englobava o ensino por meio de quatro ferramentas relacionadas à matéria e à quantidade: astronomia, aritmética, geometria e música.

A inclusão da música nessa categoria se dá pela aceção, oriunda da tradição pitagórica⁶ que a projeta como capaz de harmonizar o próprio universo. Essa concepção também está em Boécio (*De inst. mus.* 1,2):

Em primeiro lugar, [a música] cósmica é perceptível sobretudo pelo que é visto no próprio céu, ou na combinação dos elementos, ou na sucessão de estações, pois como é possível que uma máquina tão veloz como a do céu se mova em uma trajetória muda e silenciosa? Ainda que seu som não chegue aos nossos ouvidos, porque por muitas causas é necessário que assim seja, não é possível, contudo, que um movimento tão veloz de corpos assim volumosos não produza absolutamente nenhum som, principalmente porque os cursos das estrelas estão ajustados em uma harmonia tão grande, que nada tão perfeitamente unido, nada tão perfeitamente ajustado pode ser concebido. De fato, umas órbitas se

4 Na Antiguidade, o ensino da música como importante paralelo ao da retórica já estava prescrita entre os gregos. Para Platão (*Rep.*, 401d), na discussão entre Sócrates e Glauco, a música aparece como parte importante da educação, pois, seria capaz de atingir mais profundamente a alma de um cidadão: “a educação musical é a parte principal da educação, porque o ritmo e a harmonia têm o grande poder de penetrar na alma e tocá-la fortemente, levando com eles a graça e cortejando-a, quando se foi bem-educado. E também porque o jovem a quem é dada como convém sente muito vivamente a imperfeição e a feiura nas obras da arte ou da natureza e experimenta justamente desagrado. Louva as coisas belas, recebe-as alegremente no espírito, para fazer delas o seu alimento, e torna-se assim nobre e bom; ao contrário, censura justamente as coisas feias, odeia-as logo na infância, antes de estar de posse da razão, e, quando adquire esta, acolhe-a com ternura e reconhece-a como um parente, tanto melhor quanto mais tiver sido preparado para isso pela educação”. Gertrud Mersiovsky (2005, p. 104), salienta que: “O sistema educativo, intitulado *septem artes liberales*, tinha sua origem na Antiguidade. Permaneceu ao longo dos séculos, com aplicações e algumas modificações, até o final do século XVIII. Hippias de Elide (V/IV século a.C.) é tido como o criador do sistema educativo, baseado nas *artes liberales*. O saber, como unidade de técnicas múltiplas (*pleistai téchnai*, Platão), é liberal, porque se dedica a atividades dignas do homem, dando-lhe honra e glória”. Um entendimento que se perpetuou, e em *De magistro*, escrito por Tomás de Aquino no século XIII d. C., as artes liberais mantiveram sua forma razoavelmente inalterada, no que tange a divisão em dois grupos de estudo.

5 O *Trivium* etimologicamente significa “o cruzamento e articulação de três ramos ou caminhos” O *Quadrivium* etimologicamente o cruzamento de quatro ramos ou caminhos.

6 Uma espécie de cosmologia, aqui descrita por José Miguel Wisnik (2014, p. 99): “a descoberta de uma ordem numérica inerente ao som faz da analogia entre as duas séries, do som e do número, um princípio universal extensivo a outras ordens, como a dos astros celestes. A pesquisa das proporções intervalares provoca e alimenta o demônio das correspondências e a suposição do caráter intrinsecamente analógico do mundo, pensado através da convergência de considerações aritméticas, geométricas, musicais e astronômicas. A ordenação progressiva que se percebe na seriação interna ao som, em que certas qualidades melódicas se revelam regidas por quantidades numéricas, integra uma cadeia maior de similitudes que liga a terra e o céu e onde, num eco micro e macro-cósmico, os astros tocam música”.

deslizam mais acima, outras mais abaixo, e de tal forma giram todas com o mesmo impulso que, por meio de distintas desigualdades, a ordem desses cursos se conduz invariável. Assim, não pode faltar a essa revolução celeste a ordem invariável de uma fixa sequência de sons.

Então, se no *quadrivium* estão as disciplinas baseadas no número, manifestando por meio do racional, pitagórico, cosmológico, o caminho para chegar à sabedoria, a presença da música no *quadrivium* explica-se por suas características matemáticas de proporção e razão. Assim entendida, a música é matemática acusticamente manifestada, contendo sua face especulativa, a *musica theorica*.

Concomitante a esta construção, no *trivium* estão as disciplinas da palavra, portanto, da linguagem, culminando na *musica practica (ars cantus, ars compositionis)*. Desse modo, mesmo pertencendo fundamentalmente ao *quadrivium*, muitos tratados musicais setecentistas tratam a música como “imitação sonora”, e como escreve a pesquisadora Mônica Lucas (2007, p. 225):

A voz (cantada), a melodia e o ritmo musicais são entendidos como veículos para mover o público, imitando as paixões humanas. Essa semelhança de finalidade entre a música e o discurso verbal, reiterada pela própria presença da palavra nos discursos cantados, possibilitou que se procurasse realizar aproximações sistemáticas entre música e oratória.

Esta natureza múltipla, manifestada no deslocamento entre o *trivium* e o *quadrivium*, apresenta a música como linguagem e como matemática, o que constitui uma de suas mais peculiares características. No entanto, ao longo dos séculos, a humanidade passava a assumir o controle de sua própria cosmovisão, não mais como um ser dependente da vontade divina. Barthes (1975) afirma, que a relevância do estudo do *trivium* advém, primordialmente, do revezamento da importância alcançada por cada uma das disciplinas em diferentes momentos da história e do modo como cada uma delas interveio sobre as demais durante esses períodos. Dentre esses revezamentos, não se pode desconsiderar a supremacia alcançada pela lógica sobre a retórica a partir da revolução científica iniciada por Galileu, uma vez que o método lógico dedutivo se firmou como um dos principais pilares daquilo que se convencionou denominar, a partir dos séculos XVI e XVII, como a moderna ciência da natureza. Então, o *trivium* alcançou um espaço nunca antes ocupado⁷, e, conseqüentemente provocou o aprofundamento no pensamento retórico, especialmente baseado na *Institutio Oratoria*, de Quintiliano.

Inscrita como arte e como ciência nas poéticas musicais dos séculos XVII e XVIII, em textos técnicos, a música destaca-se em sua concepção discursiva, alcançando o viés retórico. Logo, a aproximação do escritor, ou orador com os conhecimentos mu-

7 A contribuição dos chamados músicos práticos, como o cantor, foi fundamental para o entendimento da música como parte do *trivium*, como lembra Dietrich Bartel (1997, p. 12) em sua obra *Musica Poetica*: “A música aplicada era considerada uma arte que lidava com elocução ou entrega e, portanto, era mais parecida com a retórica do que com a matemática. Além de dirigir a escola ou os coros da igreja e ensinar os rudimentos da música, o cantor também era freqüentemente chamado a ensinar outras matérias do *trivium*, especialmente o latim e a retórica [...]. Enquanto as disciplinas lingüísticas eram consideradas inferiores ou triviais ao lado dos sujeitos *quadriviais* no ordenamento medieval das sete artes liberais, esse ranking mudaria com o alvorecer do renascimento. Retórica e poesia, em vez de matemática, seriam cada vez mais consideradas como disciplinas irmãs da música”.

sicais também é evidente e necessária, segundo o que foi preconizado por Quintiliano (*Inst.or.* 1, 10, 22-23):

A música tem dois ritmos nas vozes e no corpo, pois é necessário que ambos tenham regras próprias. O músico Aristóxeno divide o relativo à voz em ritmo e melodia, um dos quais diz respeito à cadência e o outro, ao canto e aos sons. Assim sendo, porventura tudo isso não é necessário ao orador? O primeiro deles se relaciona com a gesticulação, o segundo com a colocação das palavras e o terceiro com as inflexões da voz, que na prática são também muitas: a não ser talvez que apenas nos poemas e nos cantos se exijam certa estrutura e uma adequada convergência das vozes, que na oratória são dispensáveis, ou que não se usem no discurso a disposição das palavras e as inflexões da voz de modo tão variado conforme o assunto, como na música.

Por conseguinte, a convergência entre música e retórica é percebida desde a Antiguidade, e durante o medievo estabelece-se pelo sistema das *artes liberales*, revigora-se como retórica musical no século XVI, pela redescoberta de Aristóteles, Cícero, Quintiliano e pela reforma luterana no Centro e Norte da Alemanha, onde se torna fundamento e exigência da composição, até o fim dos tempos de Bach, como lembra Mersiovsky (2005). Neste sentido, os escritos de Quintiliano foram fundamentais para as obras teóricas dos séculos XVI a XVIII na Alemanha luterana e aplicadas nas Escolas de Latim e universidades: “O músico instruído, cantor e compositor, teria frequentado estas instituições e absorvido vigorosamente esses ensinamentos” (MERSIOVSKY, 2005, p. 105).

Na esteira do pensamento de Quintiliano, encontra-se ainda outro ponto de contato entre retórica e música que se faz a partir da própria elaboração e produção de um discurso retórico, estabelecido por meio da persuasão. É perceptível que não há uma única definição para a Retórica. Por conseguinte, uma denominação que foi muito utilizada é a retórica como forma de comunicação. Como arte e ciência, com técnicas, sistema de métodos e meios comunicativos que possuem fins persuasivos: “Falar bem é próprio do orador, mas a retórica consiste na ciência de falar bem; ou, como outros pensam, cabe ao artífice persuadir, mas a força da persuasão provém da arte” (QUINTILIANO, *Inst.or.* 3, 3, 12). E como lembra Alexandre Júnior (2005, p. 24) na introdução da versão brasileira de *Retórica*, de Aristóteles, sobre as definições da retórica clássica levantadas pelo mesmo Quintiliano, com base em pensadores da Antiguidade: “Num aspecto todas as definições concordam: que a retórica e o estudo da retórica têm em vista a criação e a elaboração de discursos com fins persuasivos”.

Entende-se que o objetivo da arte retórica é pois, auxiliar o orador na adesão dos ouvintes ao que foi apresentado, coadunando a habilidade oratória no emprego da linguagem para obter resposta emocional da plateia. Para tanto, os recursos que são utilizados desde a Antiguidade, como metáforas, alegorias, analogias e demais figuras retóricas, estabeleciam relações de conceitos cognoscíveis entre si. Então, a retórica foi chamada ao processo composicional musical.

Desde o medievo, os teóricos musicais se apropriaram de conceitos e termos da retórica clássica. Segundo Rubén Lopez Cano (2008), do século XVI, quando se desen-

volveu na Europa central uma tradição teórica sólida, até o fim do XVIII, a relação ficou mais contundente e diversos tratados foram escritos.

3. Tratados retóricos-musicais: divisão retórica na música

Com a redescoberta da *Institutio Oratoria*, de Quintiliano, por volta de 1416, estabeleceu-se o principal caminho para a interação entre retórica e música⁸. As peculiaridades simbióticas entre oratória e música, percebidas também no pensamento retórico clássico, como em Aristóteles, enfatizam a relação entre as duas áreas, o que ganha corpo com os tratados do período barroco.

As obras designadas comumente como *Tratados Musicais* são textos de carácter teórico e prático, surgidos com maior incidência nos séculos XVII e XVIII, e estabelecem uma sistematização na compreensão das duas artes. Seus autores procuram organizar cientificamente estas relações, assim como indicar quadros conceituais e perspectivas teóricas inovadoras de forma aprofundada. Segundo Cano (2008), é com o nome de "*musica poetica*"⁹ que em muitos destes tratados resume-se à primeira teoria de composição e o primeiro sistema de análise musical conhecido. Portanto, a música poética apresenta-se como um princípio de escrita que adapta procedimentos e etapas do processo de construção retórico e gramatical para a produção musical. Segundo Claude V. Palisca (2006, p. 51):

A musica poetica mostra que a composição é mais do que fazer contraponto, pois o compositor dirige uma mensagem, como o autor de um poema ou de uma oração, ao ouvinte ou leitor. A música expande, amplia e interpreta a mensagem transmitida pelo texto verbal.

Portanto, com a efervescência humanista em que a Europa estava inserida, também a Alemanha, sobretudo a partir dos reformadores protestantes que vislumbravam por meio da música, a capacidade humana, a ponto de levar os estudos pertencentes ao *quadrivium*, para as aulas de retórica, disciplina do *trivium*.

Então, esta noção foi progressivamente desenvolvida a partir do início do século XVI em obras, principalmente de teóricos musicais alemães, como *Rudimenta musices*

8 Música e retórica mantêm caminhos próximos ao longo da história. Como lembram William T. da Silva e Silvio Ferraz (2015, pp. 14-15), desde as menções feitas por Aristóteles, passando por Agostinho, e mesmo na Renascença, "quando as academias italianas a estudaram em busca de uma arte de fato humana, como já vislumbrara Petrarca ao estudar Cícero. Quase que paralelamente, a efervescência humanista que a Europa assistia fez com que também na Alemanha essa relação fosse aprofundada, sobretudo a partir dos reformadores protestantes que viram a potencialidade humana contida na música". Assim, "tão logo a música passou a fazer uso da retórica como um conjunto de princípios que conduziria à persuasão de outrem, ela também assumiu suas diretrizes acerca da disposição do material e seu desenvolvimento dentro do corpo discursivo. Não é demais lembrar que o principal tratado de retórica e mais constante objeto de estudo na área era a *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Logo, o entendimento dessa dimensão discursiva partia, para boa parte dos músicos, das proposições estruturais mais complexas de Quintiliano".

9 "O foco cosmológico da música revelado nas abstrações numerológicas da música teórica deslocou-se para um enfoque antropológico revelado nos poderes retóricos da *musica poetica*. Isso se assemelha à mudança de renascimento da ênfase do quadrivium matemático para o trivium linguístico. Na Itália, essa mudança foi realizada no início da era barroca. A composição musical foi assim percebida esteticamente e não especulativamente. A própria música havia se tornado a linguagem. Enquanto os escritores renascentistas e barrocos italianos tendiam a aderir às divisões bipartidas da música em *musica teorica* e *musica pratica*, alguns escritores luteranos alemães começaram a promover uma terceira categoria, a *musica poetica*" (BARTEL, 1997, p.19).

de Nicolaus Listenius, de 1533, seguido de outros nomes, como cita Bartel (1997): Joachim Burmeister, Joachim Nucius, Athanasius Kircher, Elias Walther, Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Tomás Baltazar Janovka, Mauritius Johann Vogt, Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson, Meinrad Spiess, Johann Adolf Scheibe, Johann Nikolaus Forkel, e ainda, Johannes Lippius, que cunhou o termo tríade harmônica, e Sethus Calvisius. No século seguinte, o mesmo conceito foi profusamente desenvolvido por muitos outros teóricos, entre eles Joachim Burmeister. Segundo Bartel (1997), um uso sistemático de princípios retóricos, incluindo o conceito de figuras retórico-musicais, foi estabelecido na disciplina de música poética através dos escritos de Burmeister.

Em *Musica Poética*, publicada em 1606, o poeta e compositor cria e estabelece um quadro conceitual baseado nos princípios, noções e designações da gramática e da retórica intencionando fornecer aos seus alunos um instrumento de análise teórico-musical, o que permitia aos aprendizes não apenas observar, como também imitar posteriormente obras de outros compositores, recorrendo ao método de aprendizagem mais difundido e praticado ao longo de séculos pelos mestres de retórica: o da observação – imitação¹⁰. Júlio Versolato e Dorotea Kerr (2007, p. 65) lembram que a associação da música com os princípios da retórica firma “o traço mais marcante do racionalismo musical barroco, modelando o pensamento teórico e estético do período, e definindo o pensamento musical seja quanto ao estilo, forma, expressão, métodos composicionais e performance”.

Outro ponto importante de contato com a retórica se deve à ênfase na comunicação persuasiva, que foi difundindo a prática musical em duas subcategorias: a tradicional *ars cantus*, que focava na execução de uma composição, e a nova *musica poetica*, que evidenciava a composição expressiva do texto. Bartel (1997) salienta que, enquanto alguns teóricos alemães incluíram a *musica poetica* como uma subcategoria de música prática, mantendo assim a classificação bipartida italiana, outros a definiram como uma categoria musical independente. Nos dois casos, o compositor teoricamente informado recebia a mais alta classificação como um verdadeiro *musicus poeticus*, substituindo a medieval *musicus-theorista*. Bartel (1997, p. 20) ainda ressalta:

As explicações de Werckmeister sobre os papéis de teórico e praticante apontam claramente para a superioridade de quem dominou ambas as disciplinas: enquanto o teórico apenas conhece as regras, mas não pode aplicá-las praticamente tocando ou compondo e enquanto o praticante pode compor ou tocar de acordo com as regras, mas não pode compreendê-las ou explicá-las, o músico ideal é especialista em ambas as áreas.

10 Toma-se aqui a imitação como conceito; para tanto, recorremos ao artigo de Thiago Saltarelli (2009). Nele, o pesquisador explica que a partir do cruzamento dos conceitos de *mimesis* e de *zêlosis*, de *imitatio* e de *aemulatio*, surge a ideia de que imitar a natureza equivale a inventar os casos retóricos, ou seja, “escolher as tópicas ou lugares da tradição poética e dispô-los conforme a conveniência dos gêneros literários” (SALTARELLI, 2009, p. 258). O pesquisador acredita que essa definição dada por Ivan Teixeira resume bem as principais características da imitação, e exemplifica com os próprios procedimentos da organização retórica do discurso: “a escolha das tópicas caracteriza a fase da *inventio*, enquanto a sua disposição conforme a conveniência dos gêneros caracteriza o processo da *dispositio*”.

Compreende-se então, que “a *musica poetica* adotou conceitos e linguagem literária e retórica para descrever e definir seu próprio mandato” (BARTEL, 1997, p. 23). Durante os séculos XVII e XVIII, a música poética, paulatinamente, adotou todos os princípios e procedimentos retóricos, e suas figuras foram eventualmente substituindo o papel dominante do texto.

Quanto à execução, muitos teóricos e músicos barrocos sublinhavam a necessidade articulação musical que deveriam ter os instrumentistas, como tinham os cantores. Aqui, nota-se a recorrência aos escritos de Quintiliano (*Inst.or.* 1, 10, 25), que embasam os pensamentos manifestados no período barroco:

E assim também ao discursar, a intensidade, o abaixamento e as inflexões da voz visam despertar os sentimentos dos ouvintes; e por um lado, pela inflexão da frase e da voz, para usar o mesmo termo, buscamos o desagrado do juiz e, por outro, sua compaixão. Isso acontece também com os instrumentos musicais, com os quais não se podem expressar palavras, que percebemos levarem os espíritos a sentimentos diversos.

Assim, entende-se que dentro do âmbito barroco as terminologias musicais vinculadas à execução e à performance devem obedecer basicamente aos padrões da fala. Uri Golomb (2008, p. 05) destaca que, para tanto, a fala deverá ser articulada:

John Butt, por exemplo, aponta que quando os tratados barrocos exortam os instrumentistas a imitar os cantores, eles não estão defendendo legatos longos e sustentados; em vez disso, esperava-se que os cantores apresentassem as palavras com clareza e trouxessem sensibilidade aos acentos métricos (ou seja, batidas fortes e fracas no mesmo espaço), e os instrumentistas foram direcionados para uma articulação detalhada semelhante.

Diante disto, alguns recursos são utilizados para aproximar a performance musical da abordagem retórica como discurso. A alternância de tempos fortes e fracos, a flexibilidade rítmica, a dinâmica que evidencia contrastes de intensidade, o agrupamento de notas. A elaboração da melodia com técnicas de ornamentação, bem como, a vinculação da melodia vocal com a instrumental, também fundamentam a percepção retórica dentro das práticas musicais.

Outra implicação mais imediata da retórica na música são as técnicas e figuras musicais utilizadas na composição e na arte da execução e performance. A aplicação destes conceitos se deu de forma gradativa: a princípio, na música vocal, em que o acompanhamento musical seguia o texto através do uso destas figuras musicais, externalizando um afeto próprio, e posteriormente, na música instrumental.

Além disso, os conceitos basilares, em relação às partes da oratória foram mantidos, preconizados por nomes como Aristóteles, Cícero e Quintiliano (*Inst.or.* 3, 3, 1): “A arte oratória, segundo ensinaram a maioria dos autores e os expoentes máximos, consta de cinco partes: a invenção, a disposição, a elocução, a memória e a pronúncia ou ação, pois se diz dos dois modos”. Eles trazem junto ao cânon da elocução, na aplicabilidade das técnicas de apresentação dos dados, a própria forma do discurso, e para tanto, a utilização das figuras retóricas; no caso da música, as figuras musicais.

A importância da retórica na música barroca não ficou restrita somente aos tratadistas alemães. Embora franceses, italianos, espanhóis nem sempre utilizassem a terminologia *musica poetica*, adaptavam algumas técnicas voltadas ao contexto da relação entre gramática, poética e retórica, nas concepções musicais.

Em Portugal, país em que estudou o compositor em análise, desde o século XVI a retórica ganha destaque, sendo tratada como exigência para ingresso nas licenciaturas em Artes (LAUBERG, 2004, p. 23):

No século XVI era a retórica ensinada em todas as escolas portuguesas, desde o colégio de S. Antão em Lisboa e do Colégio das Artes em Coimbra, à escola de Braga, onde ensinou Clenardo e depois Vaseu, e à universidade de Évora. Sob D. João III ensinava-se retórica no colégio fundados pelos jerónimos no Mosteiro de Penha Longa, que depois foi transferido para o mosteiro da Marinha da Costa nas proximidades de Guimarães. Este colégio tinha, em 1534, o privilégio de conferir graus em Artes. Em 1543 é ele incorporado na universidade de Coimbra. Também no Primeiro Regimento, referente ao Colégio das Artes, promulgado em 1552 por D. João III, se considerava a retórica adentro das disciplinas de estudo. Seguindo esta mesma orientação lemos nos Estatutos da Universidade de Coimbra de 1559 que faziam parte obrigatória do programa para os que se apresentavam à licenciatura em Artes as cadeiras de gramática e retórica.

Vemos, por conseguinte, que, muito embora não nos fosse possível traçar um panorama circunstanciado dos programas escolares do século XVI, o ensino da retórica deve ter feito parte integrante do ensino pré-universitário incorporando-se, por certo, no ensino das humanidades que formavam os espíritos da época.

Em relação as artes musicais, a retórica surge ao lado da gramática como um dos principais elementos de comparação com a música. Desse modo, a teoria musical embasava suas metodologias e aplicabilidade no ensino empregando a retórica e a gramática. Como consequência, surge a necessidade da criação de normas que estabilizassem essas duas disciplinas nas obras musicais portuguesas desde o começo do século XVII.

No século XVIII, segundo Paixão (2008), José de São Lourenço desenvolve convergência entre retórica e música ao destacar que persuasões e provas retóricas deveriam variar pela razão dos ouvintes, bem como o músico precisaria acomodar-se pela diversidade do ouvir. Concomitantemente, Antonio das Neves Pereira considerava que a música era uma área privilegiada de intersecção com a literatura, principalmente com a retórica. Pereira, destacava aspectos como a eloquência e defendia que o mesmo movimento produzido pelo discurso se realizava na música.

Assim, neste período, a Europa passa pelas transformações sentidas a partir do movimento Iluminista e os estudos ganham outra dimensão, já que se direcionam à compreensão de que era necessária uma profunda mudança na estrutura da sociedade cristã. Como consequência dessa renovação cultural que atinge também Portugal, a música brasileira começaria a percorrer um caminho em que o sistema organizacional, por meio de suas linguagens e funcionalidades, teriam como objetivo principal o ensino. No entanto, confrontando com a ordem cultural de seu principal colonizador, o Brasil passou a ter a religião como escopo principal desta delegação no ambiente musical.

4. Luís Álvares Pinto: um profícuo músico nordestino

Apesar do deslocamento do eixo econômico para a região das Minas Gerais, é nas capitanias gerais da Bahia e Pernambuco que se encontram as referências musicais comprovadamente mais antigas do Brasil, de acordo com Harry Crawl (2012). A relação histórica entre a cultura nordestina e a portuguesa estabelecia o gênero musical difundido no Nordeste, com preferência para os gêneros religiosos portugueses. Segundo Paulo Castagna (2003, p. 02):

O Nordeste assistiu, inclusive, à administração holandesa e não católica entre 1630-1654, avessa ao tipo de música que se praticava nas regiões católicas. Mas a prática musical no Nordeste, na segunda metade do séc. XVII e em todo séc. XVIII, exibiu uma rápida assimilação da música portuguesa, partindo do puro *cantochão*, passando pelo estilo *renascentista* e *barroco*, chegando, na segunda metade do séc. XVIII a um estilo intermediário entre o *barroco* e o *clássico* (e, por isso, denominado por vários musicólogos de *pré-clássico*), pelo que se depreende dos exemplos musicais hoje conhecidos.

Neste cenário encontra-se um dos nomes mais ilustres da música pernambucana colonial, o patrono da cadeira nº 2 da Academia Brasileira de Música, Luís Álvares Pinto. De acordo com muitos textos biográficos, o provável fundador da Irmandade de Santa Cecília dos Músicos, de Recife¹¹, foi um dos primeiros brasileiros a estudar música na Europa, em seu caso, Lisboa. Nascido em 1719 na capital pernambucana, em Portugal Luís foi aluno do organista da Sé de Lisboa, Henrique da Silva Esteves Negrão¹². Além de música, o brasileiro estudava latim, filosofia e retórica, e, para se manter em terras lusitanas, tocava violoncelo na capela real, além de lecionar para a nobreza.

Por volta de 1761, quando voltou a Pernambuco, publicou a *Arte de Solfejar*¹³, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Lisboa, e passou a viver do ensino das primeiras letras e da música, ajudando na formação de muitos compositores e músicos atuantes no meio pernambucano no século XVIII. Também foi militar, com a patente de capitão do Regimento de Milícias em 1766, e comediógrafo, com uma produção em três atos, intitulada *Amor mal correspondido*, encenada no Recife por volta de 1780 e reapresentada várias vezes até 1783. Escreveu, ainda, várias obras didáticas, dedicadas à teoria musical, e até às primeiras letras: *Dicionário pueril para uso dos meninos ou dos*

11 Conjectura-se como fundador, pois o compositor foi mestre de capela da Igreja da Irmandade de Nossa Senhora do Livramento e da Igreja de São Pedro dos Clérigos, ambas em Recife, sendo que nesta última, em 1788 ou pouco antes, foi fundada a referida Irmandade de Santa Cecília, com o nome de Luís Álvares Pinto registrado como primeiro juiz e com a patente de sargento-mor. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=luiz-alvares-pinto&id=58>. Acesso em 01 de novembro de 2018.

12 José Mazza (1944, p. 367), escritor italiano que viveu em Portugal no século XVIII, deixou um manuscrito, que somente em 1944 foi impresso pelo Padre José Augusto Alegria, o *Dicionário biográfico de músicos portugueses*. Nele, Mazza descreve o trabalho de Henrique da Silva Esteves Negrão: “[...] tucava grandes dificuldades, soube Contraponto com muita profundidade, era bem digno de ocupar huma cadeira desta faculdade, compos salmos, responsorios, Missas, Ladainhas, e muitas tucadas de Cravo, deixou grandes Discipolos, era consultado pelos organeiros para lhes dar a melhor norma de fazerem orgãos, e cravos” (sic). Disponível em: <http://purl.pt/773/>. Acesso em 03 de novembro de 2018.

13 O tratado, a segunda obra teórica sobre música escrita no Brasil, foi publicado pelo Pe. Jaime Diniz com um importante estudo preliminar sobre o compositor e a obra, editado em Recife pela Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Pernambuco/FUNARTE, em 1977. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=luiz-alvares-pinto&id=58>. Acesso em 01 de novembro de 2018.

que *principiam o abc e a soletrar* (1784). Foi o musicólogo e padre Jaime Diniz, da Academia Brasileira de Música, quem divulgou, nos tempos atuais, o nome de Luís Álvares Pinto em sua obra *Músicos Pernambucanos do Passado*, de 1969.

Segundo a pesquisa de Alexandre Cerqueira de Oliveira Röhl (2016), apesar de ter sido um frutífero músico, compositor, professor e escritor, pouco restou de suas produções: restaram apenas um *Te Deum Laudamus*, para 4 vozes mistas e baixo contínuo, cuja orquestração se perdeu, e uma *Salve Regina*, para 3 vozes mistas e baixo, e ainda as obras didáticas *25 lições de solfejo* e *Divertimentos harmônicos*, reeditadas em 2017 pelo musicólogo Paulo Castagna. O *Te Deum*, provavelmente composto em 1760, teve sua primeira apresentação moderna em 1968, regida por Jaime Diniz.

Luís Álvares Pinto morreu em 1789.

4.1 Figuras retórico-musicais em *Te deum Laudamus*¹⁴

De acordo com Bartel (1997), o processo de estruturação retórica consta de cinco partes, bem como foram descritas anteriormente por Quintiliano: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *actio* ou *pronuntiatio*. Enquanto a *inventio* se preocupa em determinar o assunto e reunir informações pertinentes, a *dispositio* se concentra em organizar o material logicamente. O terceiro passo, *elocutio*, traduz as várias ideias e pensamentos em palavras e frases, acrescentando quaisquer dispositivos necessários que memorizem e entreguem. As duas últimas partes são a *memoria* e a *actio* ou *pronuntiatio*, que tratam da memorização da oração e do ato da performance, acrescentando gestos e inflexões adequadas. Sobre a *elocutio* Bartel salienta (1997, p. 67):

Em relação à *elocutio*, suas expectativas estilísticas são resumidas nas quatro virtudes elocutivas: sintaxe (*puritas, latinitas*), clareza (*perspicuitas*), linguagem figurativa (*ornatus*) e adequação da forma ao conteúdo. É nessa terceira "virtude", *ornatus*, que as figuras e tropos retóricos encontram seu lar. Os tropos são entendidos como expressões metafóricas, enquanto figuras são descritas como desvios da escolha, ordem ou estrutura normal das palavras e frases. É acima de tudo essas figuras de linguagem, que servem para embelezar, amplificar e retratar vividamente os pensamentos, que foram consideradas as ferramentas mais úteis para apresentar e despertar as afeições.

Em música, o término da escrita iniciada na *dispositio* se dá na *elocutio* e na oratória, para que o discurso organizado na *dispositio* pudesse ser persuasivo, fazia-se necessário reforçá-lo por meio das figuras retóricas.

Portanto, na composição apresentada neste estudo, analisa-se figuras retórico-musicais cuja utilização segue o intuito decorativo, embora cada uma das figuras estabeleça sua finalidade dentro da obra. Por meio da utilização destas figuras, pode-se

14 Trata-se de um hino cristão, usado principalmente na liturgia católica, em eventos solenes de ações de graças. O hino é encontrado também em práticas litúrgicas de outras igrejas cristãs, incluindo o Livro de Oração Comum da Igreja Anglicana, as matinas luteranas e, de modo menos regular, em outras denominações protestantes e evangélicas. Das três primeiras palavras do primeiro verso, *Te Deum laudamus* "A ti louvamos, Deus", deriva o nome pelo qual o hino ficou conhecido. Sua autoria é atribuída a Santo Ambrósio e a Santo Agostinho, em 387. Algumas correntes o atribuem a Santo Hilário ou, mais recentemente, ao bispo Nicetas de Remesiana. (GUTJAHR; HOLLER, 2013).

chegar mais facilmente à correta expressão do afeto musical desejado, como é o caso da *noema*. Segundo Burmeister (1606 *apud* BARTEL, 1997, p. 341) esta figura “é uma condição da harmonia ou período caracterizado por vozes unidas com o mesmo número de notas. É agradavelmente estimulante e maravilhosamente reconfortante aos ouvidos e ao espírito, se for apropriadamente introduzido”, ou seja, há um momento em que as vozes se encontram para dar ênfase tanto às próprias vozes, quanto à cadência. A partir deste encontro, se percebem figuras rítmicas musicais de valores iguais e texto equivalente. Na composição de Álvares Pinto, nos compassos 91, 92, 93 (figura 1) o encontro destas vozes proporciona uma exaltação também em relação ao texto, já que a intenção de um *Te deum* é o louvor, o enaltecimento ao nome de Deus, de seu poder:

Figura 01: *Noema* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Em Luís Álvares Pinto também é observada a *imitatio*, que é, segundo Bartel (1997, p. 324): “(1) repetição de um *noema* em um tom diferente; (2) uma imitação aproximada ao invés de estrita de um assunto em diferentes alturas”. Na faculdade retórica, a *imitatio* está ligada à *mimesis*, que possui um significado advindo do contexto literário, em que a principal função se dá por meio da aproximação. Aqui a *mimesis* acontece nas quatro vozes, no baixo contínuo¹⁵ e nos dois violinos que acompanham a melodia (figura 2). O discurso musical do século XVIII que se refere à música sacra era tratado pelo compositor com plena consciência em relação à ordenação e disposição das ideias percebidas no texto litúrgico, por intermédio da retórica que, por sua vez, conduzia o discurso, estabelecendo o elo entre o orador (intérprete/autor) e o ouvinte, e transmitindo a expectativa, as emoções e as paixões intrínsecas. Neste sentido, o violino representa da melhor forma o mimetismo musical, e estabelece o elo entre orador e ouvinte, como um instrumento teatral, e que, no contexto dado, poderia imitar a voz humana.

15 O baixo contínuo consiste numa linha de baixo que podendo ou não ser figurada evidencia ao executante a harmonia a ser executada (e improvisada). O baixo contínuo, teve início no século XVI e perdeu espaço no final do século XVIII. (MANNIS, 2005). Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mannis-Introducao_Historia_Continuo.pdf. Acesso em 27 de novembro de 2018.

Figura 02: *Mimesis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Outra figura observada é a *aposiopesis*, que se trata de “uma figura que causa um completo silêncio em todas as vozes através da colocação de um certo sinal” (BURMEISTER, 1606 *apud* BARTEL p. 205). Este descanso nas vozes acontece em outros momentos na composição (figura 03).

Figura 03: *Aposiopesis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Epizeuxis, trata-se de “uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase” (BARTEL, 1997, p. 263) e é presente nesta composição. Com ela, o compositor enfatiza e canoniza em todas as vozes o poder soberano perpetuado pela figura do *Patrem immensae majestatis* (Pai de imensa majestade) com a repetição de *majestatis* (Majestade), que se dá ao longo de alguns compassos.

The image shows a musical score for the *Te Deum* by Luís Álvares Pinto. It consists of four staves: Soprano, Alto, Tenor, and Baixo. The lyrics are written below the notes. Red boxes highlight the phrase "ma - - - jes - - - ta - - - tis" in various parts and measures, illustrating the rhetorical device of epizeuxis. The score is in G major and 4/4 time. The lyrics are: "trem im - men - sae ma - - - jes - ta - tis, ma - - - jes - ta - tis, ma - - - jes - ta - tis, tis, ma - - - jes - - - ta - tis, ma - - - jes - - - ta - - - tis, ma - - - im - - - men - - - sae ma - - - jes - - - im - - - men - sae ma - - - jes - - - im - - - men - sae ma - - - jes - - - jes - - - ta - - - tis, ta - - - tis, ta - - - tis, ta - - - tis." The score is numbered 180, 184, and 189.

Figura 04: *Epizeuxis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Synaeresis, “a colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por sílaba” (BARTEL, 1997, p. 394), é averiguada na composição de Álvares Pinto nas vozes de contralto e tenor. Na frase *Tu Patris sempiternus es Filius* (Tu, do Pai és Filho sempiterno), ao destacar a primeira sílaba da expressão *Patris* acentua-se o poder soberano do pai e de sua constante piedade, adicionando duas notas para uma mesma sílaba, tanto de forma

descendente com uma maior duração de tempo com o uso das semínimas em *Patris*, como de forma ascendente com as colcheias em *sempiternus*.

Figura 05: *Synaeresis* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Com a utilização da *Gradatio*, também conhecida como *Clímax*, uma figura que Bartel (1997, p. 220) define tanto como “Uma seqüência de notas em uma voz repetida em um tom mais alto ou mais baixo” quanto “Duas vozes movendo-se em movimento paralelo ascendente ou descendente”, o compositor cria uma intensidade a medida que enfatiza a expressão *Sanctus* (Santo), nas vozes do soprano e tenor, em terças maiores, como na figura 6.

Figura 06: *Gradatio* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Outra figura utilizada, *Suspiratio*, que “lembra os afetos naturalmente expressados por vários suspiros criados através de pausas” (KIRCHER, *apud* BARTEL, 1997, p. 393), traz à composição de Álvares Pinto uma reflexão do estado emocional apresentado em *Pretioso sanguine Redemisti* (Precioso sangue redimiste). Especificamente com a expressão *Redemisti* (redimiste) colocada entre pausas em todas as vozes, o compositor assevera a compaixão pela vida humana por meio do ato de sacrifício com o sangue divino derramado.

Figura 07: *Suspiratio* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Ainda, foi observada *Syncope*, que segundo Bartel (1997, p. 396) traz “suspensão, com ou sem dissonância resultante”. Assim, também auxilia no contato com a platéia por meio do elo teórico-musical com a retórica. Na composição a figura manifestada por meio da nota fá na voz do contralto e ré na voz do tenor, causam deslocamento da acentuação rítmica.

Figura 08: *Syncope* no *Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch.
Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

A partir das observações destas figuras dentro da composição de Álvares Pinto, percebe-se o influxo retórico oriundo de um viés italiano, que valorizava a persuasão e a performance. A escrita polifônica, uma das condições básicas para algumas figuras retórico-musicais, pode ser entendida pelo próprio compositor ao descrevê-la como “estilo italiano” em seu *Método, Muzico e Moderno Systema*:

Ora, ninguém negará que são hoje os Italianos de gosto o mais exquisito e delicado invento, que todas as outras Nações, na composição Dramática; porém com esta composição tanto tem contaminado o Canto Eclesiástico, que hoje mais parecem Arias os Motetos, e teatros os templos (PINTO, 1776, p.04 *apud* ROHL, 2016, p. 36).

Assim, seu *Te Deum* lembra muito mais a polifonia da chamada escola romana do que o classicismo da segunda metade do século XVIII, como assevera Harry Crowl

(2012), um estilo composicional derivado da música barroca que preservou características da música polifônica, como a independência das vozes e as imitações de motivos melódicos. Ainda segundo o mesmo musicólogo, a composição traz uma fuga dupla no final, que possivelmente trata-se da única composta por um brasileiro no período colonial, e que faz da obra uma das poucas peças brasileiras que realmente merecem ser classificadas como barrocas. Isso inscreve a peça ainda mais no contexto retórico, pois a fuga, “apresenta um dispositivo composicional no qual uma voz principal é imitada por vozes subsequentes” (BARTEL, 1997, p. 277), o que na composição em análise é aparente. A repetição por outras vozes a partir do tema desenvolvido pelo soprano vão se dando sucessivamente, pois vão entrando e continuando de maneira entrelaçada, enquanto a primeira continua desenvolvendo com um acompanhamento contrapontístico.

Figura 09: *Fuga no Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Figura 10: *Fuga no Te Deum* de Luís Álvares Pinto. Editada por Jean-Christophe Frisch. Disponível em: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares)).

Considerações finais

Ao longo do período Barroco, os aspectos de singularidade e descoberta em torno da mudança causada pela aplicabilidade da retórica dentro do âmbito estético e teórico

musical foram de suma importância para abrir caminhos no entendimento, entre outros aspectos, dos agentes que fazem parte do contexto musical como autor/compositor e plateia/ouvinte. A novidade promovida por estas mudanças trazia para a música humanidade e afetividade, e a inscrevia cada vez mais dentro do âmbito da linguagem, estabelecendo uma espécie de discurso em sons, posicionando a composição e performance próximas da apresentação oratória verbal. Isso ocorria mesmo na música instrumental, já que uma de suas finalidades era a imitação da própria natureza, que se dava por meio da imitação da eloquente voz do ser humano.

A obra de Luís Álvares Pinto consegue produzir esta aproximação: por meio das figuras e de outros recursos retóricos, o compositor categoriza sua criação estabelecendo entre texto e música um discurso organizado, alinhado à emoção, corroborando para a manifestação do despertar dos afetos na prática da Arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABM. Academia Brasileira de Música. *Luís Álvares Pinto*. Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico.php?n=luis-alvares-pinto&id=58>. Acesso em: 08 de outubro de 2018.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. Ed. Lisboa: Casa da Moeda, 2005.
- BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in Germany Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BARTHES, Roland. A retórica antiga. In: COHEN, Jean et al. *Pesquisas de retórica*. Tradução Leda Pinto Mafra Iruzun. Petrópolis: Vozes, 1975, p. 147-232.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica*. Rostok: S. Myliander, 1606. In: BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in Germany Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- BOÉCIO. *De Institutione Musica*, livro 1. Tradução de Carolina Parizzi Castanheira. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- CASTAGNA, Paulo. *Apostila do curso de História da Música Brasileira*. São Paulo: UNESP, 2003.
- CANO, Rubén Lopez. Música y retórica: encuentro y desencuentros de la música y el lenguaje. *Revista Eufonia. Didáctica de la música* 43, p. 87-99, 2008.
- COELHO, Maria Cecília de Miranda Nogueira. Retórica, filosofia e lógica: verdade como construção discursiva em Górgias. In: ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó; FLORES

JÚNIOR, Olimar; MARTINHO, Marcos (org). *Ensaios de Retórica Antiga*. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 27-55.

CROWL, Harry. A música no Brasil Colonial anterior à chegada da Corte de D. João VI. Ministério das Relações Exteriores: *Revista Textos do Brasil*, edição 12, 2012, p. 22-31.

GOLOMB, Uri. Keys to the performance of Baroque Music. *Goldberg Early Music Magazine*, v. 51, 2008. Disponível em: <http://www.bach-cantatas.com/Articles/Rhetorical-Performance-Golomb.pdf>. Acesso em 02 de dezembro de 2018.

: [https://imslp.org/wiki/Te_Deum_\(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares\)](https://imslp.org/wiki/Te_Deum_(Pinto%2C_Lu%C3%ADs_%C3%81lvares))

GUTJAHR, Simone; HOLLER, Marcos. Um Te Deum em Desterro no Século XIX. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, n.2, 2013, p. 67-77.

HABINEK, Thomas. *Ancient rhetoric and oratory*. Malden: Blackwell, 2005.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Revista Matraga*, Rio de Janeiro, v. 20, n.33, jul/dez, 2013, p. 11-46.

KIRCHER, Athanasius. *Musurgia Universalis sive ars magna consoni et dissoni*. Rome, 1650. In: BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rhetorical figures in Germany Baroque music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de Retórica Literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de Raul Miguel Rosaldo Fernandes. 5ª Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbernkian, 2004.

LUCAS, Mônica. Retórica e estética na música no século XVIII. *Revista ArtCultura*, Uberlândia, v.9, n.14, p. 223-234, jan-jun, 2007.

MANNIS, Guilherme Daniel B. *Introdução a História do baixo contínuo*. Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. 2005. Disponível em: http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Mannis-Introducao_Historia_Continuo.pdf. Acesso em 27 de novembro de 2018

MAZZA, José. *Dicionário Biográfico de músicos portugueses*. Lisboa: Editorial Império, 1944/45. Disponível em: <http://purl.pt/773/>. Acesso em 12 de novembro de 2018.

MERSIOVSKY, Gertrud. *Organo pleno e retórica musical nos prelúdios e fugas de Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Dois passos, 2005.

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3ª.ed. Belém: Edufpa, 2017.

PAIXÃO, Ana Margarida Madeira Minhós. *Retórica e técnicas de escrita literária e musical em Portugal entre os séculos XVII-XIX*. Tese de Doutorado em Literatura comparada. Programa em Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

PINTO, Luís Álvares. Dicionário Pueril para o uso dos meninos, ou dos que principião o ABC, e a soletrar dicções, 1784 apud RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII*. Tese de doutorado. UNESP, 2016.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição oratória*. Tradução e notas: Bruno Fregni Bassetto. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2015.

RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII*. Tese de doutorado. UNESP, 2016.

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. *Aletria: Revista de Estudos de literatura*, UFMG, v.19, n. especial, jul-dez., 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1517/1613>. Acesso em 10 de janeiro de 2019.

TEIXEIRA, William; FERRAZ, Silvio. *Dispositio: uma leitura retórica da forma musical contemporânea*. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 16, jan-abr., 2015, pp. 116-133. Disponível em: http://revistavisos.com.br/pdf/Viso_16_WilliamTeixeira_SilvioFerraz.pdf. Acesso em 08 de janeiro de 2019.

VERSOLATO, Júlio; KERR, Dorotea Machado. A teoria e a análise musical sob o influxo da retórica no período Barroco. *Revista Per Musi*, Belo Horizonte: UFMG, n.17, 2008, p. 64-68.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.