rpm Revista Portuguesa de Musicologia
PORTUGUESE JOURNAL OF MUSICOLOGY

nova série | *new series*
4/1 (2017), pp. 33-66 ISSN 2183-8410
http://rpm-ns.pt

A arte do bem morrer: O discurso tópico na *Sinfonia Fúnebre* de José Maurício Nunes Garcia

Diósnio Machado Neto

Escola de Artes, Ciências e Humanidades
Universidade de São Paulo
(EACH-USP)

dmneto@usp.br

Resumo

Na *Oração Fúnebre* do Frei António de Santa Ursula Redovalho para as exéquias do Marquês do Lavradio, ocorrida no Rio de Janeiro em 1791, há uma citação do Livro dos Eclesiastes: «Cuida de um bom nome, porque ele te será mais permanente do que mil tesouros preciosos, e grandes». Esta era a chave para o entendimento da arte do bem morrer. O culto à boa morte, ou ao bonfim, substanciou-se na cultura luso-brasileira se transformando em um espaço de intensa fruição do imaginário coletivo. As irmandades da boa morte, as igrejas do bonfim, as cerimônias fúnebres, enfim, tudo o que envolvia o passamento era um espaço de articulação simbólica, assim como determinação de zonas de influência e poder. O objetivo desse artigo é observar a partir do conceito da significação musical como uma composição, no caso a *Sinfonia Fúnebre* do Padre José Maurício Nunes Garcia de 1790, representa musicalmente esse conceito. É também um texto para afirmar o alinhamento do pensamento galante na colônia brasileira. Especificamente, por esta obra trato de observar a expressão musical através de um jogo de estruturas tópicas de tradição europeia; a forma do discurso definida dentro de uma lógica de construção dos argumentos por *tropificação* – a composição sobre a «mescla» de tópicas; a forma musical alterada pelas necessidades da expressão retórica; e o uso dessa estrutura como discurso, veiculando a ideia do «bem morrer».

Palavras-chave

Música no Brasil colonial; José Maurício Nunes Garcia; *Sinfonia Fúnebre*; Tópicas musicais; Música e retórica; Arte do bem morrer.

Abstract

In the *Oração Fúnebre* by Fray Antônio de Santa Ursula Redovalho, composed for the exequies of the Marquês do Lavradio celebrated on January 1791 in Rio de Janeiro, the Book of Ecclesiastes is cited: «Honour a good name, because it is more permanent than a thousand great and precious treasures». This was the key to understanding the art of dying well. The cult of the 'good dead' was established in Luso-Brazilian culture as a space for the fruition of the collective imagination. Fraternities for the good dead, the 'Bonfim' Churches, funeral ceremonies, all the elements of the ritual of passage were part of this symbolic articulation, as well as a visible manifestation of areas of influence and power. This article aims to analyse how the *Sinfonia Fúnebre* from 1790 by Father José Maurício Nunes Garcia portrays an example of the way in which the concept of musical meaning can be represented in music. This text

intends to affirm *galant* thought in the Brazilian colony. In particular, through this piece I will examine the musical expression using topical structures from the European tradition; discourse defined by a logical construction using elements of *troping* – a composition which "blends" different topics; musical form altered by the demands of rhetorical expression; and the use of that structure as discourse to convey the idea of "dying well".

Keywords

Colonial Brazilian music; José Maurício Nunes Garcia; *Sinfonia Fúnebre*; Musical topics; Music and rhetoric; Art of dying well.

Introdução

COMO NOTA INTRODUTÓRIA PODE-SE DIZER EM BREVES LINHAS que um problema central na discussão sobre a música no século XVIII foi pensar a composição a partir da articulação entre dois campos congênitos, a expressão (afeto) e o estilo (técnica). A questão remontava a um antigo dilema: seria a música apta para expressar sentimentos reconhecíveis e ideias claras?

O problema era complexo, como demonstra o acúmulo de páginas escritas por músicos, filósofos e escritores de variadas formações e nacionalidades, desde o início do século XVI. Aliás, é por volta das primeiras décadas deste século, como fica demonstrado em um texto de Nikolaus Listenius, *Rudimenta musicae* (1537), que começou a sedimentação de uma reflexão que já se manifestava em movimentos musicais como o madrigalismo, ou mesmo a convicção dos luteranos sobre a propriedade edificante (moralmente edificante) da música. Inclusive Listenius definiu, na esteira do aristotelismo que o animava via Quintilianus, que haveria uma terceira via para o exercício da música, além do exercício prático e teórico, a *musica poetica*.

Desde então, a discussão sustentou inúmeras doutrinas, polêmicas e práticas. Tais movimentos fundamentavam-se sobre duas premissas que resgatavam princípios da Antiguidade Clássica: (1) a música inerentemente transmitia um *etos* (a morada de um argumento); e (2) a música era uma estrutura gramatical que, para alcançar seu objetivo, deveria se pautar numa organização como oratória, dentro dos princípios da retórica.

Assim, pensar e realizar os efeitos para «movimentar as paixões» deu suporte a visões no decorrer dos séculos XVII e XVIII como a que haveria na música uma *seconda pratica* ou uma *Affektenlehre* (século XVII); fundamentou princípios composicionais, como a ideia do fluxo contínuo de afetos contrastantes conseguidos pela fragmentação de motivos musicais, como se vê

Este artigo é parte de uma linha de pesquisa desenvolvida no Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da FFCLRP/USP que trata das estruturas discursivas da música no espaço luso-brasileiro, tendo como ponto de observação os usos das estruturas tópicas e figuras de retórica na música no Brasil colonial.

no estilo galante do século XVIII; impulsionou a perspectiva filosófica da autonomia da linguagem musical do ideal da música absoluta do século XIX.

Ademais, desenvolveram-se postulados sobre a condição expressiva da música. Podemos dizer que a questão partiu da percepção da eloquência de certas gestualidades musicais. Sobre essa perspectiva, Burmeister expõe em *Musica Poetica*, de 1606, que estruturas musicais poderiam ser pensadas como, ou eram de fato, figuras de linguagem que metaforizavam os sentimentos ampliando a capacidade de persuasão do texto, quando associadas as duas «linguagens» (como na ópera). Posteriormente, o problema se desdobrou para teorias cognitivas do sensível – o efeito que a música causaria –, como na teoria dos afetos de Athanasius Kircher (1650). Já na virada do século XVIII, escritores oriundos do racionalismo francês, como Jean-Laurent Le Cerf (*Comparaison de la musique italienne et de la musique française*..., 1705) e, posteriormente, Jean-Baptiste Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 1719), levando a questão para patamares onde o problema foi enunciado e debatido a partir da noção da imitação da natureza como pressuposto para a razão (MIRKA 2014, 12). Em outras visões sobre o mesmo problema, o empirismo de John Locke ganhava espaço nas justificativas da «razão» da música. Autores como Mattheson se vincularam à teoria das emoções via Locke. Para Mattheson o que determinava o movimento das paixões era a percepção sensível, ou seja, aquilo que o homem percebe através do seu sistema nervoso (MIRKA 2014, 14). Tal percepção fundamentaria a mimesis – a imitação da natureza para o *Theatrum Mundi*. Já na geração de Johann George Sulzer, ou seja, de meados do século XVIII, o princípio passou a ser o da «simpatia». A ideia de Sulzer (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1792) articulava o empirismo sensorial de Locke com os postulados da «origem das linguagens» de Rousseau. Este, superando a ideia da imitação como pressuposto da razão, acreditava que o movimento de emoção ocorria no que hoje poderíamos pensar como irrupções antropológicas, ou seja, condições inatas do homem para ter ou não adesão ao afeto exposto (MIRKA 2014, 14).

No entanto, o sentimento (*affectus*) era uma abstração que se consubstanciava no manuseio do material musical. O desafio era discutir a natureza das gestualidades – padronizar estruturas observando a tradição – para então discutir como tratar o afeto em música. O problema era o modelo de composição, desde a questão do contraponto até a organização estrutural e a natureza dos gêneros, como se manifesta em Monteverdi e seus contemporâneos.

Desde esse impulso, na virada do século XVII, autores como o já citado Kircher, assim como Marco Scacchi (*Breve discorso sopra la musica moderna*, de 1649) e Christoph Bernhard (*Tractatus compositionis augmentatus*, de 1657), intensificaram a reflexão sobre a forma de escrita, sobre o estilo. O que unia esses autores era a percepção de que a escrita deveria ser articulada no espaço de uso (ambientes como definiu Scacchi: *stylus ecclesiasticus*, *stylus cubicularis* e *stylus scenicus*) ou com a tradição de uso (gêneros como definiu Kircher: *stylus ecclesiasticus, canonicus,*

motecticus, phantasticus, madrigalescus, melismaticus, choriacus sive theatralis e *symphoniacus*). É nesse princípio, aliás, que Bernhard afirmou que a música se sustentaria na articulação de duas esferas, a *Figurenlehre* (o estilo como forma de escrita) e o *Affektenlehre* (a expressão tendo como suporte o afeto).

O afinco na busca da perfeita expressão dos sentimentos para a persuasão – quando a música se torna um discurso – surgiu nessa plataforma, a das ordens teleológicas. A questão, se discutida em termos da relação da música com a esfera moral onde a identificação dos afetos (já considerada como apta a representar os sentimentos da alma), deveria ser precisa para articular a escolha do tratamento. Essa é a plataforma onde se discutia o estilo. Assim, a preocupação com o estilo se tornava preponderante, já que a determinação exata da estrutura de manuseio era fundamental para a realização do movimento persuasivo, para o discurso.

No entanto, o ideal de organicidade entre afeto e estilo acabou fomentando o grande dilema do século XVIII: as relações de estilos diferentes dentro de uma mesma obra. Diante de uma tendência generalizada de usar o contraste por fragmentação como o fundamento para revelar as nuances dos sentimentos, a *intelligentsia* do século XVIII, principalmente de tradição germânica, impulsionada desde a música italiana de ópera questionava como numa obra se poderia transitar de um estilo ao outro sem que o gênero fosse afetado. Mais, em que medida os estilos poderiam transitar entre gêneros cujos vínculos inerentes com determinados espaços expunham uma impossibilidade, como no caso da presença de estilos do teatro na música religiosa?

Este foi o grande desafio da geração de estetas de meados do século XVIII. Inúmeros autores, entre eles Johann Mattheson, em 1739, e Charles Burney, em 1773 (DOWNS 1998, 179), apontavam que o que estava em jogo, naquele momento, era a fragilidade da relação entre gêneros e estilos, e a própria funcionalidade da música (Mattheson, expressando sua adesão ao modelo cartesiano de pensar, buscou sistematizar os estilos para demonstrar suas vinculações aos gêneros). Em síntese, era um esforço que respondia a uma mudança de atitude diante das novas formas de expressão dos sentimentos, não mais por estruturas musicais rígidas, expandidas, mas por contrastes e fragmentações das espécies miméticas.

Assim, o ponto central seria a forma de articular ideias «racionais» para realizar um modelo de exposição da ideia por princípios de uma geometria da razão lógica. Neste processo, em poucas linhas se pode dizer que o efeito prático foi marcado pela transição da escrita figurativa (*Figurenlehre /Affekenlehre*) para a ideia de estruturas gramáticas articuladas por «frases» (SPITZER 2004, 101). Neste princípio alterou-se o próprio sentido de construção da música, superando a ideia de uma circularidade construída por expansão metafórica de um único afeto – o que Bukofzer definiu como o princípio do «continuous expansion» (BUKOFZER 1992, 359) –, para o modelo do

pensamento sintético, definido por uma articulação concebida como «jogo lexical» dentro de uma estrutura sintática («frases» articuladas).[1]

No pano de fundo dessas questões estava um outro parâmetro: as modificações dos processos de comunicação musical operadas na própria transformação da estrutura socioeconômica que atravessa toda a Europa ocidental e seu sistema coligado, as colônias. No jogo da recepção, o processo comunicativo forçou os músicos a alterarem características de uso da linguagem diante de um público que se multiplicava, em número e gosto, e exigia adequações que dessem vazão a ordens múltiplas, desde a prática doméstica da música até ao vínculo da ópera como entretenimento de primeira grandeza. Era, contudo, um problema equacionado no processo de escuta.

As forças que provocavam essa transformação constituíam-se numa plataforma de reformas maiores, que não só determinaram a emancipação da filosofia das amarras escolásticas, mas se espraiaram sobre padrões metodológicos, teóricos e epistemológicos que afetavam a totalidade das áreas que sustentavam os discursos do progresso: ciência, religião, política e artes. Denotando uma mudança dos padrões socioculturais da própria vida cotidiana.

Em países periféricos, como Portugal, a questão envolvia em meados do século XVIII não só fazer reformas estruturais gerais que tratavam de reequacionar o modelo social em larga escala, desde as estruturas políticas até à formação intelectual. Era, sobretudo, transformar o próprio sentido da estrutura básica do discurso civilizador, em Portugal: a religião Católica e sua atuação no processo de organização do Estado (ARAÚJO 2003; CALAFATE 1998).

Sob o lema de reformas vivia-se um embate entre o antigo e o moderno em termos políticos e doutrinários. Aliás, é nesse momento que essa dicotomia ganhou impulso como processo racional de superação consequente com o desenvolvimento da mentalidade já exposta aos princípios do que chamamos capitalismo. Reformava-se a política, pela razão geométrica do entendimento da

[1] Spitzer localiza, em autores como Sulzer e Koch, a consubstanciação teórica desse problema, que tinha como pano de fundo a discussão das propriedades da música para a «imitação» da natureza. A questão, como posta na época, articulava a metáfora musical desde esferas onde natureza (representada por signos expressivos) e poesia (que organiza as estruturas sintáticas) criavam argumentos passíveis de reconhecimento cognitivo, não por uma tradição cultural de escuta, mas por suposta universalidade/racionalidade dos elementos expressivos indexados. Por sua vez, Stephen Rumph mostra como, no decorrer do século XVIII, o estudo dos signos e suas formas de representação estavam na ordem primeira de inúmeros pensadores, de diversas partes da Europa: «in fact, signs fascinated eighteenth-century writers, and they elaborated a sophisticated theory that embraced epistemology, language theory, psychology, economics, and aesthetics. The concern with signs stemmed largely from the new empiricist philosophy, codified by John Locke and ratified by Sir Isaac Newton's titanic achievements. If, as Locke claimed, all knowledge entered through the senses, then philosophy needed to study how the mind represented, ordered, and circulated sensory ideas. Aesthetic writers also gravitated to semiotics as they sought to define the precise nature of imitation; thus, Alexander Baumgarten, the founder of modern aesthetics, defined the poet's task as 'heuristica, methodologia, semiotika'. The famous treatises of the Abbe Du Bos, Charles Batteux, James Harris, Moses Mendelssohn, Gotthold Ephraim Lessing, Edmund Burke, and Johann Gottfried Herder all rely upon a careful analysis of signs and representation» (RUMPH 2012, 2). O outro problema, a estrutura de modificação de enunciação, desenvolveu-se, como afirma Spitzer, no decorrer do século XVIII, culminando na ideia da frase musical em detrimento da figura em expansão: «the classical theory of metaphor is a tension theory: 'natural' feeling filtered through 'artificial' syntax within the sentence» (SPITZER 2004, 101).

sociedade como um organismo lógico; reformava-se a religião, pela adesão ao episcopalismo e à doutrina da religião natural, onde a natureza era um espaço de entendimento entre Deus e o Homem; reformavam-se as artes e as ciências tratando de desenvolver uma postura mais crítica por uma postura analítica-experimentalista (MACHADO NETO 2013, 237 ss.).

Esse movimento conflui para a alteração de padrões retóricos que sustentariam, justamente, os discursos reformados sobre o entendimento do sensível (das ordens do mundo natural, como a ciência, até a ordem do mundo social como a política ou as estruturas cognitivas). Afetavam desde questões sobre a formulação do conhecimento, em autores que versam sobre método, como Luiz António Verney, assim como doutrinas que afetam a esfera teológica, tal como exposto por autores como Dom Frei Manuel do Cenáculo e o padre António Pereira de Figueiredo, ambos influenciados por doutrinas jansenistas. No plano político, o próprio regalismo foi reformado em direção a uma postura episcopalista, tendo à frende tanto o Frei Manuel do Cenáculo como o jurista José de Seabra da Silva (MACHADO NETO 2013, 248).

As reformas atingiram, como não poderia deixar de ser, a esfera artística. Saindo da década de 1760, surgiu em Lisboa a *Nova Arcádia*, que não só foi importante por reunir autores como Bocage e o poeta «modinheiro» Domingos Caldas Barbosa, mas, também, porque dela partiram ideais de modificação dos padrões estéticos que influenciaram, entre outros, o poeta natural das Minas Geais, Manuel Ignácio Silva Alvarenga, que se tornaria o principal mestre de retórica no Rio de Janeiro, em meados da década de 1780. Por este caminho das reformas retóricas, como apregoava Silva Alvarenga, toda uma geração de artistas, religiosos e intelectuais cariocas, como é o caso do Padre José Maurício Nunes Garcia, assimilaram as discussões estéticas que envolviam a questão do discurso na Europa: a definição dos estilos e gêneros dentro de uma razão categorial que respondia aos propósitos de um uso eloquente da música.

Para ilustrar a importância do problema basta resgatar a polêmica entre o governador de São Paulo, Dom Luiz António Botelho de Souza Mourão, e o Bispo Dom Manuel da Ressurreição. Quando o religioso, em 1774, nomeou um mestre de capela para a Sé de São Paulo substituindo o que havia sido indicado pelo governador, este deixou claro que o Bispo promovia, segundo suas próprias palavras, uma música «destituída de instrumentos», o que comprometia o decoro das cerimônias, pois faltariam «na música da Sé aquelas vozes italianas, e aquele estilo elevado que na Patriarcal, e em Roma faz a admiração de todos» (MACHADO NETO 2013, 395). Por estes caminhos sobre o estilo e o direito de prover os músicos, a querela acabou nas altas cortes da metrópole.

É nesta senda que está o objetivo deste texto: observar o fenômeno que aqui denomino de «reforma retórica» pela música do Padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830). O compositor nascido no Rio de Janeiro é uma ponte entre dois mundos. Sua educação se deu na atmosfera da transição para a retórica galante em Portugal (fusão de «estilos» e fluxo contínuo de contrastes para

criar correlações através de estruturas pré-composicionais). Desenvolveu-se em uma época marcada pelo exílio da corte portuguesa no Brasil, que inclusive culminou na independência política (1822), o que na música no Brasil colonial significou atuar numa época de forte influência da ópera italiana. Como compositor formado na Igreja, teve que atuar em um ambiente que promovia e permitia a fusão de estilos como se fosse sua própria natureza.

Na tentativa de exemplificar o que chamo de «retórica reformada» escolhi como exemplo eloquente do processo a *Sinfonia Fúnebre*, escrita provavelmente em 1790. Por ela tratarei de exemplificar alguns princípios elementares dessas «novas» atitudes: (1) a expressão musical através de um jogo de estruturas tópicas de tradição europeia; (2) a forma do discurso definida dentro de uma lógica de construção dos argumentos por tropificação – a composição sobre a «mescla» de tópicas (o que Silva Alvarenga denominava «confronto de espécies»), e confrontação de afetos – articulação horizontal dos argumentos; (3) a estrutura dos argumentos determinando a forma musical, ou seja, a forma alterada pelas necessidades da expressão retórica, o que pode ser definido usando o conceito de Robet Hatten de *expressive genre* (HATTEN 1994, 89); (4) o uso dessa estrutura como discurso, isto é, ato consciente de persuasão sobre uma doutrina reconhecida, como era a ideia do «bem morrer».

O discurso «reformado» da retórica no último quartel do século XVIII

A primeira questão a ser desembaraçada está em observar que o modelo ideológico, no qual tanto os ideais da *Nova Arcádia* como a própria música de José Maurício alinham, insere-se na imanência do discurso legitimador como processo de controle. Como afirma Van Dijk, a manutenção do controle social move uma estrutura ideológica pesada, «formada por cognições fundamentais, socialmente compartilhadas e relacionadas aos interesses de um grupo» (VAN DIJK 2012, 42). Esse processo forma-se, também, pelo controle do discurso público, gerenciado em muitas formas de ação que vão desde estruturas físicas, como a legislação ou modelos de educação, até, ou inclusive, a protocolização dos domínios simbólicos por cerimônias e expressões artísticas. Para Van Dijk, as «modalidades narrativas» são múltiplas, mas caracterizadas por funções pragmáticas diretivas. Podem ser normativas, buscando um impacto imediato, ou formativas, buscando uma ação futura. A educação entra nesse processo discursivo a longo prazo.

É neste ponto que inicio o problema, localizando as estruturas cognitivas adquiridas no processo de reprodução ideológica. O domínio foca-se nos princípios de formação e reprodução da ideologia dominante. Este é um nível primário de observação, mas que possibilita a percepção de domínios possíveis. Assim, quais seriam esses domínios no caso do padre José Maurício?

José Maurício nasce numa época marcada pelas Reformas Pombalinas, e impactadas pelas suas contrarreformas, como a Viradeira do reinado de Dona Maria I. Exemplificado pela *Nova Arcádia*,

o capital simbólico articulava uma mentalidade expressa pelas modalidades de uma razão operada pela síntese, mesmo que vinculada a uma percepção religiosa da vida. Sua formação se dá, em parte, na cátedra de Retórica de Silva Alvarenga.

Apoiado nas discussões coevas sobre a natureza do movimento das emoções, que determinariam as questões de estilo, Silva Alvarenga acreditava na transitoriedade dos elementos expressivos sustentada por relações de síntese, ou seja, a oposição das «espécies» poderia levar a um «outro» elemento expressivo, ou pelo menos ampliar o sentido da expressão.

Na introdução de *O Desertor* é o próprio Silva Alvarenga que dá posses dos domínios que entende por «reforma». Primeiro deixa claro a negação do afeto estático, fruto da ideologia da *ideia inata*. Afirma que, ao contrário da geração da qual ele descende, pode-se muito bem opor gêneros visando a clarificação de um mesmo sentimento. *O Desertor, poema heroi-comico* é o caso. Fazendo a conjunção (o que passo a entender como tropificação) entre os estilos trágico e cômico Silva Alvarenga busca um alargamento das possibilidades persuasivas na destruição dos limites que cada estilo impõe *a priori*. No prefácio do livro é o próprio autor que, sublinhando o que era um domínio da época, ou seja, a taxonomia dos afetos e a classificação dos estilos, determina sua ideia:

> Mas assim como o sábio pintor para mover a compaixão não representa um quadro alegre e risonho; também o hábil poeta deve escolher para a sua imitação ações conducentes ao fim que se propõe: por isso o épico, que pretende inspirar a admiração e o amor da virtude, imita uma ação na qual possam aparecer brilhantes o valor, a piedade, a constância, a prudência, o amor da pátria, a veneração dos príncipes, o respeito das leis e os sentimentos da humanidade. O trágico, que por meio do terror e da compaixão deseja purgar o que há de mais violento em nossas paixões, escolhe ação onde possa ver-se o horror do crime acompanhado da infâmia, do temor, do remorso, da desesperação e do castigo; enquanto o cômico acha nas ações vulgares um dilatado campo à irrisão, com que repreende os vícios (ALVARENGA 1774, 7).

No parágrafo seguinte, Alvarenga afirma que não há contradição na estrutura poética quando as qualidades de uma e de outra espécie de poesia são «misturadas»:

> O poema chamado heroi-comico [sic], porque abraça ao mesmo tempo uma e outra espécie de poesia, é a imitação de uma ação cômica heroicamente tratada. Este poema parece monstruoso aos críticos mais escrupulosos; porque não se pode (dizem eles) assignar o seu verdadeiro caráter. Isto é mais uma nota pueril, do que bem fundada crítica; pois a mistura do heroico, e do cômico não envolve a contradição (ALVARENGA 1774, 8).

Em suma, o que afirma Silva Alvarenga é o que entenderíamos como tropo, no sentido de glosas de ideias de estruturas diferentes (inclusive estruturas tópicas) que formam sentidos alterados

do original. Sentidos esses que se tornam estruturas complexas de significação, porque ao mesmo tempo em que mantém elementos do original, não tem mais o sentido inicial.[2]

Quando essas estruturas envolvem as tópicas, ou seja, «familiar style type with recognizable musical features» (HATTEN 2014, 516), o potencial de operação sobre a composição lexical destas («markedness of a topic») ampliam consideravelmente as possibilidades de (re)significações, como afirma Robert Hatten: «topical troping involves various axes of relationships between a topic and its new environment, the later understood to encompass the prevailing genre, style, and thematic discourse as well as any other neighboring topical imports, whether simultaneously superimposed or successively juxtaposed with the given topic» (HATTEN 2014, 515).

Como tratarei de mostrar, na *Sinfonia Fúnebre* de José Maurício Nunes Garcia esta poética é eloquente. Na obra ocorre uma enunciação da ideia do «bem morrer» por uma plataforma de estruturas tropificadas que envolve a composição entre vários estilos. Aqui há uma correlação à dor e expectativa diante da *morte* (representando os léxicos da dor, na qual o *lamento* é o principal afeto). O contraste está em transformar o lamento da morte (em *ombra*) em *dormição* (representado no afeto do amoroso e do triunfal, ou seja, da bem-aventurança), usando uma tópica *cantabile* (*singing style*).

O problema para o discurso: A «arte do bem morrer»

O dístico da *Oração Fúnebre* do Frei António de Santa Ursula Redovalho para as exéquias do Marquês do Lavradio, ocorrido no Rio de Janeiro em 1791, ou seja, um ano após a composição da *Sinfonia Fúnebre*, foi retirado do Livro dos Eclesiastes para afirmar um preceito fundamental para o bom cristão: «cuida de um bom nome, porque ele te será mais permanente do que mil tesouros preciosos, e grandes» (REDOVALHO 1791, 3).

[2] Para Wye Allanbrook, em *The Secular Commedia*, o impulso dessa nova estética se dá na ópera bufa em meados do século XVIII. Allanbrook observa que a Ópera Bufa causou grande impacto na audiência europeia. Afirma que seu sucesso deveu-se à renovação da proposta dramática, já que a ópera bufa seria um gênero mais dramático do que a ópera séria, esta dependente mais da força das árias. Sublinha que o que consubstanciava esse gênero era, primeiro, a caracterização forte dos personagens e, segundo, ser um gênero pensado para a *performance*. Para Allanbrook, a maior qualidade da ópera bufa foi conseguir que texto e música pudessem fluir muitos afetos com rapidez. O contraste seria o motor desse intenso fluxo que caracteriza o gênero. Apresenta então o que considero fundamental na sua exposição: que a estética que permitia essa nova abordagem do afeto estava no crescimento de uma ideia que vinha da botânica a partir do estudo da regeneração celular da hidra, desenvolvido por Abraham Trembley (1710-84). A exposição de Trembley teria causado grande impacto, segundo Allanbrook, redimensionado o pensamento sobre a própria natureza, já que a percepção da unidade da criação foi questionada. Tendo a própria natureza seres que poderiam ser fragmentados e do fragmento nasceria uma nova vida, postulou-se que o mesmo ocorreria na esfera dos sentimentos. Por analogia, a unicidade do sentimento, assim como do corpo, era equivocada. O que de certa forma já se via na música da ópera bufa: «the new form of comic theater that developed out of the Neapolitan comic tradition offered both to the philosophers and to critical witnesses in other European capitals a fresh kind of musical fiction of serious matter. With its engaging mode of mimesis it challenged the tradition-encrusted, hierarchical institutions of the reigning musical theater in the same way that calcified Cartesian and Christian notions of generation had metamorphosed under the pressure of Trembley's little polyp» (ALLANBROOK 2014, 11)

Mais do que uma citação, Frei Redovalho sublinhou, em seu discurso, o que era para o homem setecentista uma expressão cognitiva: a vida é a medida da morte, e para a morte é necessária a preparação por ações concretas como o testamento, a quitação das dívidas financeiras ou as normas morais, como o reconhecimento dos filhos naturais. Era o momento de revelar a virtude e pedir perdão pelos pecados e, por fim, reconhecer a vida em Cristo com todas as cerimônias possíveis, desde os sacramentos como a extrema unção, até a encomenda das missas pela alma, através de vultosas «doações» para as irmandades.

Era, acima de tudo, a expressão de um campo cultural que reiteradamente aparecia nos textos religiosos, das mais diversas formas. Porém, não só isso. O culto à boa morte, ou ao Bonfim, substanciou-se na cultura luso-brasileira se transformando em um espaço de intensa fruição do imaginário coletivo. As irmandades da Boa Morte, as igrejas do Bonfim, as cerimônias fúnebres, enfim, tudo o que envolvia o passamento era um espaço de articulação inclusive das negociações de poder. A morte media não só o prestígio de um cidadão, mas também articulava todo um capital simbólico ao redor de instituições religiosas pois, por elas, os santos venerados cresciam no imaginário coletivo como agentes de maior ou menor poder de proteção no pós-vida. Como afirmou João José dos Reis, «a morte é uma festa», e era «vivida como um ritual de descompressão tão mais eficaz quanto maior fosse a difusão de signos, quanto mais gestos e objetos simbólicos fosse capaz de produzir» (REIS 1991, 183).

Desta forma, o bem morrer tornou-se uma estrutura social. Percebe-se pelo surgimento e vigor de irmandades como a de São Miguel e Almas e de Nossa Senhora da Boa Morte, sem falar na dominância da Santa Casa de Misericórdia na articulação de zonas de influência e poder dentro da sociedade colonial. Percebe-se, também, no esforço material daquele que será sentenciado. Não há morto que não queira ser assistido, seja pobre ou rico. Se rico, o passamento torna-se um evento de proporções «festivas», desde a assistência ao moribundo até ao desfile viático. Se pobre, ou até mesmo escravo, o rico assistia financeiramente para garantir dividendos na ora de seu julgamento divino. Surgiu, assim, um novo modelo de apadrinhamento, agora para a morte!

Para a compreensão da estrutura discursiva do bem morrer, os textos religiosos são fontes preciosas. Para o padre jesuíta Antônio Vieira, o sentido da boa morte era o reconhecimento da virtude, já que para o homem virtuoso não deveria haver sobressaltos, pois o triunfo da vida eterna era garantido. Quando o falecido era um membro da família real, ou grande autoridade do reino, os panegíricos e elogios fúnebres excediam nas metáforas justamente sobre a integridade da moral do falecido; na morte de D. João V, por exemplo, os sermonistas não pouparam argumentos para afirmar que toda a terra chorava, mas o céu alegrava-se com a chegada daquele que teria sido o redentor do catolicismo moderno. Enfim, a morte era tão importante que os livros de religiosidade

popular, como o *Botica Preciosa* do padre-músico Ângelo de Siqueira, chegavam inclusive a receitar uma medicina espiritual para o bem morrer.

O discurso tópico da *Sinfonia Fúnebre*: A morte é um assunto da Igreja

Um aspecto fundamental da *Sinfonia Fúnebre* de José Maurício são suas escolhas retóricas, inclusive para a composição tópica. É fácil perceber que durante toda peça há algum elemento que não deixa de relacionar o discurso musical com o ambiente religioso. Isso porque a morte, na época de José Maurício, era um assunto específico da Igreja.

Segundo Phillipe Ariès, desde o século XIII a postura diante do pós-morte passa por uma profunda transformação: a morte foi «clericalizada» (ARIÈS 2014, 212). Chegando à época da Contra Reforma, a morte respondia não só a um sentimento, tornado doutrina, como a boa morte, mas a um complexo teológico e cerimonial pensado, organizado e executado pelo corpo religioso da sociedade, inclusive forjando a simbologia do macabro.

Para morrer serenamente a pessoa deveria seguir um protocolo, evidentemente sob a custódia da Igreja: confeccionar cartas de testamento com testemunhas eclesiásticas, quitar dívidas, reconhecer filhos naturais, encomendar missas pela alma e receber os sacramentos da morte, como afirmei acima. Nessa burocracia espiritual, a Igreja tornou-se a responsável pela «administração» da morte, o que incluía processos cartoriais; a unção dos enfermos e o viático; o enterro, a vigília dos sete dias; e a «guarda da alma» na *dormição*. Como afirma Ariès: «desde o último suspiro, o morto não pertence nem aos seus pares, companheiros ou à família, mas à Igreja» (ARIÈS 2014, 217).

Toda essa mobilização recorreu, e com muita força nas culturas ibero-americanas, a uma realização espetacular dos cortejos fúnebres. No Brasil, a «festa» da morte tinha as particularidades típicas de sociedades miscigenadas. Viajantes relatavam as atuações das *fanfarras religiosas* que acompanhavam os cortejos, inclusive entoando danças de caráter profano, como lundus ou miudinhos (REIS 1991, 139). Sabemos, também, que a festa de Nossa Senhora da Boa Morte, em Cachoeira, Recôncavo Baiano, tem como forte característica, e de imemorial origem, ocupar as ruas por um arabesco de sons, cores e coreografias, amealhados em tradições afrodescendentes, que culmina com o samba de roda. Já na festa do Senhor do Bonfim, em Salvador, é igualmente notório esse caráter da associação da morte com a mobilização coletiva de grandes proporções, também marcado pelos cromatismos de sons, cores e danças. Mesmo em regiões onde a cultura afrodescendente não era tão saliente, como na Cidade de Goiás, a Sexta-Feira Santa era, e ainda é, marcada por explosões de sonoridades que rompiam o silêncio da noite de *Tenebræ*:

> Procissões, por sua vez, estavam longe de ser totalmente silenciosas. De J. E. Pohl, naturalista austríaco que esteve na cidade de Goiás em 1819 por ocasião da Semana Santa, desprende-se o ressoar da matraca, os sons «cavos e abafados» arrancados de um «longo chifre» por um

encapuzado (um berrante?), o ruído de cruzes e correntes a desgastar as pedras do velho calçamento, cânticos da Paixão, o dobre dos sinos abrindo e encerrando as procissões e o rufar obstinado dos tambores (SOUZA 2008, 38).

Figura 1. Jean Baptiste Debret (1839), *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil,* tradução de Sergio Milliet (São Paulo, Livraria Martins Editora S.A., 1982)

Toda essa tradição que associava os rituais da morte a uma ocupação sonora das ruas confirma-se na tela de Jean Baptiste Debret (Figura 1). Em seu quadro «Extrema-unção levada a um doente» (1839), Debret, que se tornou uma referência para as imagens do cotidiano do Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XIX, não deixa dúvidas sobre a composição dos cortejos cerimoniais: o sineiro, as cruzes das irmandades, o pálio, e a fanfarra de música. Tudo «militarmente» organizado, porém musicalmente caótico, para os ouvidos cultos de um artista francês, como descreve o próprio Debret em um texto de 1839:

> É difícil, confesso, ter uma ideia da horrível algazarra produzida pela música estridente e desafinada desses seis negros executando com entusiasmo valsas, alemandas [sic], lundus, gavotas [sic], recordações de baile, *militarmente entrecortadas pela trombeta da retaguarda, que domina tudo com uma marcha cadenciada* [grifo meu]. A esse conjunto revoltante de melodias e ritmos contrários, junta-se ainda o movimento mais lento de um coro de vozes esganiçadas e fanhosas de

> uns trinta negros devotos, entoando as litanias intermináveis da Virgem. Essa inexplicável e indecisa mistura de instrumentos e vozes humanas acompanha-se ainda de um baixo contínuo de outro gênero: o carrilhão de cada uma das igrejas diante das quais passa o cortejo, ruído que se extingue aos poucos, gradualmente, na medida em que os sineiros perdem de ouvido o som da sineta argentina do irmão encarregado de dar uma dupla badalada de minuto em minuto. Em resumo, esse inexprimível imbróglio de estilo e de harmonia, que tanto de perto como de longe irrita o sistema nervoso com sua barbárie revoltante, imprime com efeito um sentimento de pavor no coração do homem, mesmo bem-disposto; efeito calculado, sem dúvida, no rito primitivo, mas que hoje ridiculariza essa cerimônia e retira dela qualquer dignidade religiosa (DEBRET s.d., 513).

Na paisagem sonora que podemos extrair de Debret vemos que há uma composição que poderia parecer exótica. Primeiro, a eloquência da figuração do trompete. Este seria o elemento da marcha, assim como o sino, que deveria marcar o passo junto com a caixa. Ainda seguindo Debret, nessa «polifonia» haveria as vozes entoando os cânticos da Virgem. Sendo uma procissão para a extrema unção poderíamos imaginar cânticos com *lamentos*. As danças de ordem profana como «alemandas, lundus, gavotas, recordações de baile», o que bem poderia ser a forma local de representar o *memento mori* numa referência ao espírito de *Et in Arcadia Ego*.[3]

Na obra de José Maurício todos estes elementos formam parte do projeto expressivo: a fanfarra cerimonial (*exordium*); o lamento (tema principal); a Bem-Aventurança (tema subordinado). Eles são léxicos de estruturas tópicas que, de forma geral, articulam discursos bem conhecidos do estilo teatral para a hora da morte, dentro da tradição europeia: *ombra*, *singing style, pastoral* e *learned style*. Este último, em particular, recorre a variações de uso para a correlação com o espírito eclesiástico da ocasião: *stilo antico*, pedal de órgão, contrapondo em estilo «livre». Na construção do sentido do *memento mori,* como *Et in Arcadia Ego,* veremos que José Maurício usa elementos sutis de referência pastoral, como pedal de órgão na tônica ou ritmos sugerindo a leveza de alguma dança (o que seria natural se considerarmos a descrição de Debret da procissão fúnebre). Enfim, a escolha dos elementos expressivos – a *inventio* – para a *Sinfonia Fúnebre* recorre a elementos tradicionais na formação da ideia da morte.

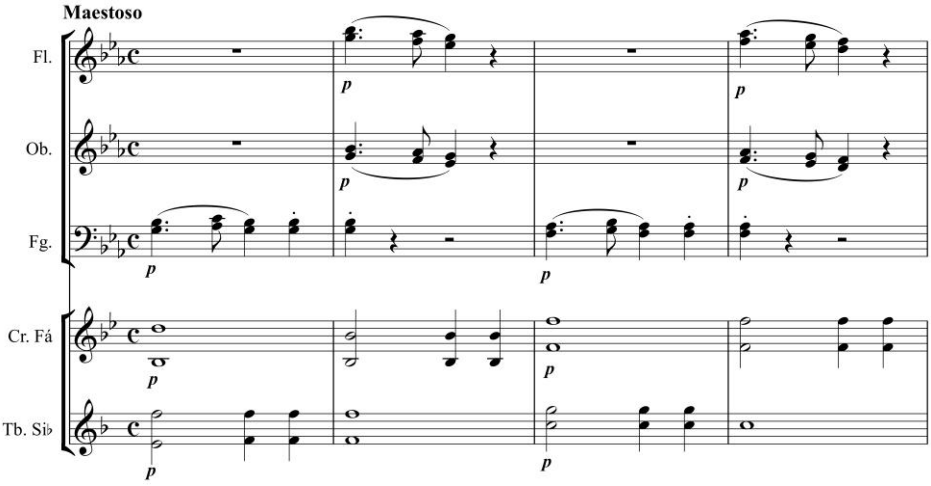
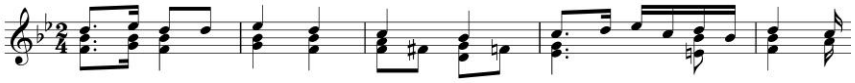
[3] O *Et in Arcadia Ego*, tornado célebre pelo quadro de Guercino (c. 1618), relaciona-se ao simbolismo da transfiguração, representada na figura de elementos pastoris e dos símbolos do macabro. Para Panofsky haveria um afeto do amoroso pela implicação dos pastores juntos ao principal símbolo macabro, o crânio (PANOFSKY 1955, 295). Esta cena pode, então relacionar-se com a imemorial ideia da *dormição*, na qual os mortos jazem, à espera do Juízo Final, em prados floridos. Diz Ariès: «se os mortos dormiam, era em geral em jardim florido. 'Que Deus receba todas as nossas almas nas santas flores', pede Turpin a Deus diante dos corpos dos barões. Do mesmo modo, Rolando reza para que, em santas flores Ele o faça jazer». Esse último verso contém perfeitamente a dupla realização do estado que perseguia à morte: «jazer, ou o sono sem sensações; em santas flores, ou no jardim florido» (ARIÈS 2014, 32). Relaciona-se, também, à natureza como mediadora da pureza, que de certo modo remete à ideia bíblica do Éden. De qualquer forma é muito sugestivo que, no princípio da boa morte, encontremos elementos pastoris, como ritmos de danças, que remetem a ideia de resgate pela utopia bucólica.

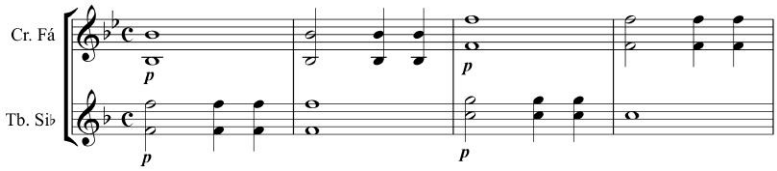
No entanto, pela *dispositio* podemos observar o que seria a nova retórica por «oposição de espécies». A poética está no assunto em si, nos recursos para expressar a boa morte pelos seus princípios básicos: chora-se a morte, mas a virtude em vida garante a bem-aventurança; ou, por que não, a crença do Paraíso representado no simbolismo da Arcádia. O discurso articula tópicas para «opor» expressões como a dor, a expectativa e a esperança. O mesmo ocorre com a questão afetiva, articuladas sobre dois sentimentos: o lamento e o amoroso (que chamarei de bem-aventurança). Este princípio leva José Maurício às técnicas de tropificação das tópicas, inclusive pela concepção das propriedades advindas do tratamento dos pés métricos (os princípios que Mattheson chamava de *rhythmopoeia*).[4]

Por fim, como não poderia deixar de ser, é importante marcar que a obra é pensada com a epistemologia da ópera. Esta perspectiva articula mentalidades que fundam realidades. Primeiro, uma mentalidade musical que se consubstanciava na perspectiva da relação da música com a palavra. Segundo, uma sociedade que cada dia mais fundia dois espaços de socialização: a casa de ópera e a igreja. Nesta rede de sentidos, a *Sinfonia Fúnebre* é o que deveria ser: uma espécie de abertura de ópera, mesmo sendo escrita para um evento fúnebre.

Exordium: A fanfarra cerimonial

Como se pode ver no Exemplo 1, os primeiros compassos da *Sinfonia Fúnebre* não deixam dúvidas quanto à tópica de fanfarra já que trompetes e trompas, a instrumentação icônica das fanfarras, estabelecem o ritmo do «passo», ou seja, a marcha, tal qual descreveu Debret. As madeiras, arranjadas por um dobramento de flautas e oboés podem ser uma alusão sonora às charamelas, instrumento usual nas bandas de rua do Brasil colonial. Pela angulação dos incisos complementares das semi-frases há uma sugestão do que Debret denominou «as litanias intermináveis da Virgem», isto é, uma angulação típica do *planctus*. Todo esse ambiente de lamentação se dá citando o *Chorale San Antoni* (Exemplo 2), um coral referenciado na tradição dos cânticos de peregrinações de Burgenland (FULD 2000, 525). Para a completa representação da fanfarra a única ausência seria a da percussão, no entanto, este papel é destinado aos metais, o que era bastante usual no período. Quanto ao ritmo, o domínio do logos, ou seja, o fúnebre, determina o lugar comum que marca uma de suas indexações expressivas: o uso do dátilo como expressão do passo de caráter grave (— ∪∪) (Exemplo 3).

[4] Para Mattheson, o principal elemento de definição e articulação dos afetos era o ritmo (MIRKA 2014, 11). Por *rhythmopoeia* Mattheson compreendia não só a classificação dos padrões métricos do ritmo musical, mas as suas possibilidades de articulação e associação com gêneros musicais específicos (MIRKA 2014, 11; CAPLIN 2010, 664). É bem provável que José Maurício não tenha conhecido o *Der vollkommene Capellmeister*, e sim absorvido a ciência do trato dos metros pelo processo da *imitatio*, ou seja, aprender o ofício pela cópia dos grandes mestres, assim como pela cultura adquirida pelo estudo da Faculdade da Retórica, onde, entre outros, se estudavam autores como Cícero, Virgílio e Ovídio.

Exemplo 1. *Fanfarra* do exórdium da *Sinfonia Fúnebre*

Exemplo 2. *Chorale San Antoni* (FULD 2000, 525)

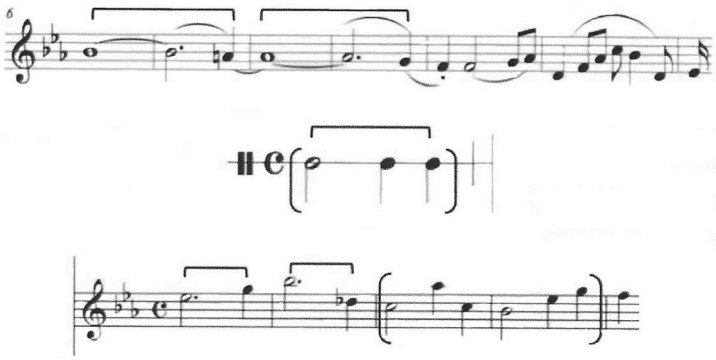


Exemplo 3. Parâmetro rítmico: Dátilo

O dátilo emerge da tradição do poema épico, vinculado sobretudo a temas sobre metamorfose, como se vê em Ovídio. Assim, passagens em dátilo, principalmente em hexâmetro dátilo, é um domínio erudito para momentos solenes, como o caminhar para a transfiguração. Já no século XVI, como podemos ver no motete *De profundis,* de Clemens non Papa, o dátilo é associado com o ambiente de morte, inclusive em momentos de suplícios ou dúvidas intensas. Obras célebres como a *Marcha Fúnebre* da *Sinfonia n.º 3* de Beethoven, ou os réquiens de Mozart, Cherubini, Michael Haydn, Marcos Portugal e do próprio José Maurício exemplificam o uso do dátilo dentro da tradição setecentista das cerimônias fúnebres. Porém, o dátilo de forma alguma se vincula somente ao fúnebre. O dátilo também aparece vinculado a passagens em *ombra* (MCCLELLAND 2012, 116), intensificando, por exemplo, a expectativa sobre o destino, como no coral de *Szene aus Faust* (D126b) de Schubert (MCCLELLAND 2012, 220), ou na ária *Io so qual pena sia*, da ópera *Demétrio* de David Perez (1741). Ademais, desde o último quartel do século XVIII, esse pé métrico aparece como base rítmica em obras que trabalham o estilo heróico, como a *Sinfonia n.º 40* de Mozart e a *Sinfonia n.º 7* de Beethoven.

No caso da *Sinfonia Fúnebre,* o dátilo é o que caracteriza a marcha cerimonial, como se vê nos primeiros compassos da obra, dentro da tópica de fanfarra. Porém, José Maurício explora outras características do dátilo, principalmente aquela que o assemelha ao *troqueo*, ou seja, o prolongamento da *thesis* fundindo o primeiro som breve na nota longa. Numa primeira forma de uso, como podemos ver no compasso 2 (Exemplo 1), sem alterar o padrão – ∪∪ a melodia termina no terceiro tempo e o pedal em Mi ♭, no quarto tempo, soa sozinho no trompete, fazendo com que a *arsis* seja apenas um som breve. Na prática isso resulta numa audição do dátilo no padrão – ∪, ainda ajudado pela harmonia em direção à dominante (Exemplo 1, cc. 2-3). É uma forma de uso do dátilo semelhante ao usado por Jean-Baptiste Lully na ópera *Alceste* na cena V do ato III, *Pompe Funèbre*. Em síntese, marcar a *arsis* em um tempo empresta solenidade à marcha, intensificando a gravidade, potencializando o sentido de expectativa. Podemos imaginar que essa figuração aumentava a intensidade do ato, como deveria ser no caso de um cortejo que se deslocava para atender o moribundo ou o falecido na hora da morte.

Essa característica primordial do dátilo, apresentado logo nos primeiros compassos, é trabalhado na formação tópica dos outros materiais. No tema principal da *Sinfonia Fúnebre* – *Lamento* –, a primeira semi-frase explora a *arsis* breve para a nota *uscita di tono* (Exemplo 3a). Essa ação fragiliza a própria compreensão do metro, diante do valor da nota do *tono*, mas ao mesmo tempo, intensifica o caráter do *planctus*. O recurso dá à melodia do *Lamento* um caráter distante do movimento áspero quando o cromatismo descendente está comprimido em um pequeno espaço de tempo, ou seja, este é um recurso de *word painting*.



Exemplo 3a. O parâmetro rítmico na formação dos elementos tópicos

Esfacelamento, serenidade, enfim, o adjetivo é difícil definir. Porém, parece claro que nesse momento do *Lamento* mitigar o dátilo intensifica a metáfora da boa morte, onde o pranto não deve ser efêmero. E esta expressão se justifica, de certo modo, no segundo material temático, quando o dátilo, transformado na combinação — ∪, compõe o corpo lexical do *singing style*, que expressa o afeto amoroso da bem-aventurança que espera o homem virtuoso.

Em relação à melodia do *exordium* considero que José Maurício remetia a audição a um discurso de afirmação da morte como fenômeno redimido pela Igreja. Isto porque a tópica da fanfarra se constitui numa tropificação desta com uma citação melódica de um coral de caráter religioso-popular, o *Chorale San Antoni*.

Sou levado a interpretar esta composição no sentido de intensificar o reconhecimento cognitivo da relação morte-igreja. Tornado célebre por Joseph Haydn em sua *Cassation n.º 1* em Si ♭ M, a sua citação por José Maurício poderia ser uma referência ou uma laudatória a Haydn, autor que sabidamente o compositor carioca estudava. Porém, a referida melodia nos leva, também, a uma outra interpretação: a de um gênero específico para o viático, a música da tradição do cancioneiro peregrino, como já afirmei apoiado nos estudos de James FULD (2000, 525). Ao que parece, o próprio Haydn usou essa correlação, pois a apresenta em uma *cassation*, ou seja, um gênero que é definido na própria etimologia germânica da palavra *gassatim gehen*: música tocada nas ruas (UNVERRICHT - EISEN s.d.). Portanto, o uso parcial do *Chorale San Antoni* seria um indexador que remete a ideia de procissão de rua, topificado por Haydn em um gênero camerístico, tropificado por José Maurício junto a uma fanfarra processional de uma abertura sinfônica.

Assim, no *exordium* José Maurício articulou dois sentidos usando uma mesma tópica: o primeiro representa a procissão, ou seja, a marcha «na rua»; o segundo, correlacionado ao processo expressivo da «tramitação» da morte, um aspecto que anuncia que a morte é um assunto da Igreja, através do uso citatório do *Chorale San Antoni*.

Os argumentos para a expressão da boa morte: O lamento e a bem-aventurança

Os indexadores do bem morrer formavam-se na composição de estados contrastantes: a dor da perda, mas a crença da absolvição. A transformação modal recorria aos elementos, primeiro, de distância (dor, saudade, constrição) e, posteriormente, de conforto (confiança, serenidade, piedade). A representação é linear, ou seja, chora-se a morte primeiro, depois se espera a salvação, a bem--aventurança.

Esta ordem é praticamente determinada por uma irrupção antropológica do homem na cultura judaico-cristã. Phillipe Ariès afirma que relatos da Era Patrista atestam que o costume de enlutar-se com fortes expressões de dor chegavam inclusive a receber censuras dos Padres da Igreja. A morte, na concepção da Patrística deveria ser «domada», a dor seria uma manifestação da laicidade, que não corresponderia a quem realmente acreditava na salvação. Assim, condenava-se desde este tempo a contratação de pranteadoras, prática que era comum na cultura luso-brasileira sob o nome de carpideiras. No entanto, o entendimento comum na qual o luto se projetou no tempo era a do «estardalhaço: o luto devia, por princípio, passar da conta» (ARIÈS 2012, 191). Este «passar da conta», ainda segundo Ariès, vinculava-se mais a um descarrego dos sobreviventes do que a

intenção, como declarada subjetivamente, de «acalmar os mortos». O *planctus*, assim, seria mais uma manifestação da vida diante do seu fator inexorável, ou seja, a consubstanciação do *memento mori*. Para a Igreja, «os que sofreram luto devem se manter na igreja, nos mosteiros, em casa, silenciosos, calmos e dignos, como deve ser os que acreditam na Ressurreição» (ARIÈS 2012, 191).

É diante desse problema que a Contra Reforma, apesar de condenar as devoções da boa morte, acaba por incorporá-la principalmente no que se refere a uma prática mariana. Tratava-se de diminuir a intensidade da perda que levava a misticismos considerados heréticos, pois envolvia um número incontável de relações mágicas com a morte. Ocorre, desde o século XVI, um movimento que valoriza a salvação, pela condenação da *avaritia*. Os discursos mudam de eixo e aos poucos a morte entra nos desejos dos justos, ou seja, aqueles que compreenderam que os bens materiais e as conquistas da vida são passageiras. Isso leva ao princípio da sobriedade (ARIÈS 2012, 409).

Assim, comparar o lamento (a *avaritia*) e a bem-aventurança (a *sobriedade*) é o tema principal da arte da boa morte. No entanto, essa estética não busca deixar estáticos os dois afetos, ou seja, em igualdade de valor, mas sim intensificar, sublinhar a salvação na antítese do *planctus*, ou como Ariès destaca de uma carta setecentista, «que nos golpeia para nos salvar e nos mata para que não morramos» (ARIÈS 2012, 411).

De uma forma geral esse é o esquema da *Sinfonia Fúnebre*: um tema principal de lamento e um subordinado dentro de um afeto amoroso, como bem-aventurança. Inclusive, adiantando, a própria forma musical obedeceu ao estado natural do bem morrer recorrendo a uma forma «alterada», que reexpõe a primeira parte sem desenvolvimento, ou seja, mantém intacto a disposição das ideias, inclusive a relação harmônica e a composição tópica que, igualmente, explora contrários: o *ombra* para a destemperança do *planctos*, e o *singing style* para a bem-aventurança.

O primeiro argumento: O lamento

O afeto de lamento é trabalhado por José Maurício por uma complexa rede de significações, a começar pela própria linha melódica, ou seja, um cromatismo descendente num espaço de quarta (Exemplo 4). Ademais, o pé métrico é aumentado, pois a nota de *tono* se estende e comprime a *arsis* a uma batida a cada dois compassos. A linha do lamento é escrita sobre uma tropificação que se compõe de uma tópica dominante, *ombra*,[5] com instâncias de *learned style* (no que ele se refere ao estilo eclesiástico: pedal de órgão, contraponto em estilo livre e, também, no estilo antigo) e *pastoral* (o pedal de órgão na tônica, o que o torna um bordão e não um pedal de órgão).

[5] Em outras circunstâncias o lamento poderia ser indexado como *ombra*, porém, no caso específico, o lamento funciona como elemento tópico, haja vista o processo expressivo onde o lamento é o tema em jogo, ao mesmo tempo a instância afetiva.

O primeiro aspecto que determina o estilo *ombra* (Exemplo 4) é o jogo harmônico, construído pelo cromatismo do lamento. José Maurício explora o valor da tensão harmônica, por fortes dissonâncias, como recurso retórico de *pathopoeia*. Já de partida estabelece um caráter de agitação pela figura rítmica do violino II, que de certa forma é um trêmulo sustentado sobre a rápida alternância de semitom (Mi ♭ e Ré). Esta figura desvela uma outra característica do *ombra,* que é a exploração da dissonância no choque do semitom. O sentido é intensificado, ainda, na relação da harmonia, pois sobre o pedal da tônica em Mi ♭ a passagem encadeia acordes de dominante, partindo da dominante individual da subdominante (Mi ♭^{7}), estabelecendo-se no V grau por um jogo de suspensão em notas dissonantes. A passagem é intensificada por dois outros recursos: um *passus duriusculus* (como a *uscita di tono* Lá ♮ que resolve na sétima da dominante Lá ♭, usada na *arsis*); e pela cadência por um acorde V$^{9}_{7}$, que se assemelha, em sonoridade, a um acorde vii^{ø7} (típico no estilo *ombra*), o que intensifica ainda mais a resolução no I grau.

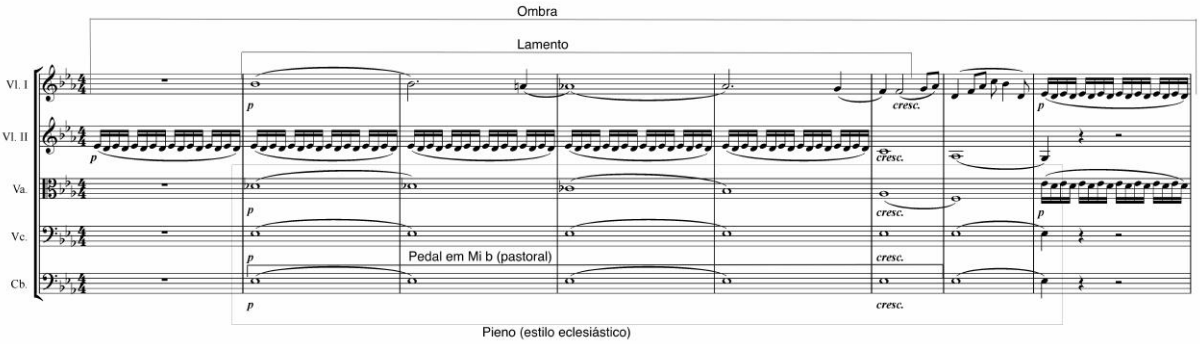
Sendo símbolos da expressão da dor, da passagem áspera a conjunção da progressão harmônica por «surpresas» e os cromatismos próprios do lamento que quebram a escala diatônica, os trêmulos que se distribuem entre violinos e viola marcam a expressão da expectativa, ou daquilo que se entendia como «terror», ou seja, uma força impactante e não necessariamente aterrorizante. Desta forma pragmática, entre a dor e o terror, José Maurício estabeleceu os mecanismos do estilo para trabalhar sobre o impacto emocional da morte. No entanto, como a morte não poderia ser entendida somente no lamento, percebe-se que a tropificação que estabelece através do estilo eclesiástico (como *learned style*) atua não como mediadora nesta passagem, mas como intensificadora do estado de sublime, onde o terror é a propriedade motora.

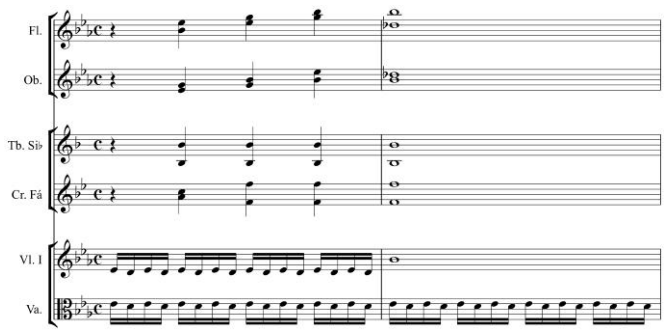
A relação do sublime com a ideia religiosa é a prostração diante de Deus, o temor humano diante do julgamento divino (MCCLELLAND 2012, 10) ou simplesmente diante da fúria divina, que a morte pode desencadear. A própria tradição musical que chega da ópera italiana associou em incontáveis obras, como afirma Clive McClelland, o estilo *ombra* ao estilo eclesiástico, de tal forma que parecia ser um estilo «amalgamado» (MCCLELLAND 2012, 2). Nesta tradição, que parece ter em José Maurício sua expressão, a morte é o princípio do julgamento mediado pela igreja como representante do divino.

Na construção da seção do lamento, o estilo eclesiástico apresenta-se por dois léxicos: o pedal de órgão, sobre a nota Mi ♭, e o coral em notas largas na tradição do *pieno* dentro do *stile antico*. Dois indicadores emergem desse recurso tópico do *learned style*: (1) o *pieno* como textura para os momentos penitenciais; e a própria harmonia do coral, que ao não ter as terças dos acordes ficaria correlacionado a uma escrita menos rigorosa do contraponto, contrariando as regras do «estilo estrito», usado em momentos de circunstâncias de grande cerimonial (CHAPIN 2014, 304).

A presença do lamento em combinação com o estilo *ombra* sugere a metáfora da morte do «homem comum». Primeiro porque o lamento era associado a *avaritia*; e o *ombra* à expectativa, o terror diante do julgamento. Essa combinação nunca seria indexada na morte do «homem santo», que «é a morte excepcional e extraordinária de um místico que a aproximação do fim enche de alegria celestial» (ARIÈS 2012, 17). O homem santo doma a morte e não a lamenta ou mesmo teme. No entanto, tanto a presença do estilo eclesiástico como a do pedal de órgão, na tônica (Mi ♭), indica que a morte é do justo. Isso porque esse pedal associa-se, aqui, a um elemento pastoril, ou seja, remete este momento a um prenúncio da bem-aventurança (Exemplo 4).

Este prenúncio é confirmado pela tópica de fanfarra. As notas ascendentes nas madeiras no início do consequente dessa estrutura peródica (Exemplo 5) é a consubstanciação da ideia antecipada do bordão em Mi ♭. Isso porque esse elemento ascendente da fanfarra, associado com ritmos de marcha, sobre o acorde de tônica, mais o trêmulo das cordas, reforça a ideia do temor (inclusive pelo ritmo de marcha fúnebre nos metais), porém indica um afeto de redenção, no qual se funda a bem-aventurança.

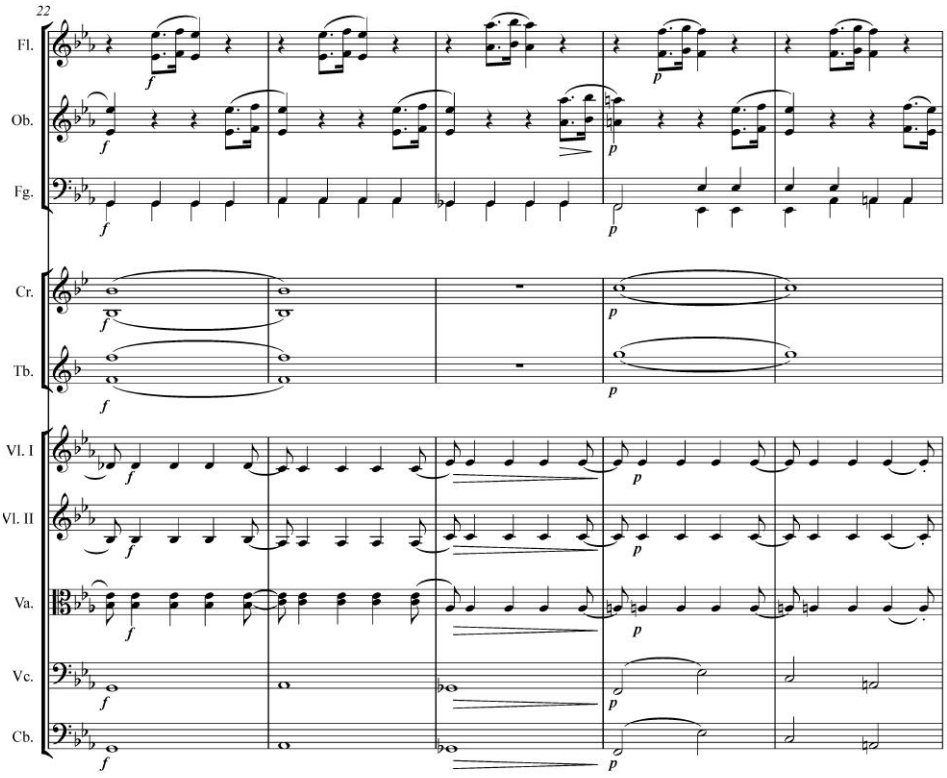


Exemplo 4. A estrutura de tropificação do tema principal (lamento)

Exemplo 5. Tópica de *Fanfarra* dentro do tema principal

Diante disso, afirmo que no projeto dramático de José Maurício a sobreposição da *avaritia* (lamento) com a *sobriedade* (a redenção via igreja) é o princípio primordial dessa seção. Assim, também se justifica a construção periódica das frases para reforçar a ideia exposta, apenas inserindo

uma passagem cromática descendente de quatro semibreves no violino II, intensificando ainda mais o *pathos* doloroso da passagem. No fim deste caminho está a bem-aventurança, como tema subordinado, ou, na linguagem retórica, o argumento contraditório, a *confutatio*. Antes, porém, a via dolorosa encontra seu ápice, na seção de transição entre os dois temas.

O recurso usado por José Maurício nessa transição ou ponte modulatória em direção à região de Si ♭ maior (Exemplo 6) é intensificar o *ombra*. Para tanto usa (1) o movimento sincopado nos violinos I e II e na viola; (2) o giro frígio no contrabaixo; (3) a diminuição do gesto primordial do *Chorale San Antoni* em uma célula pontuada. No entanto, esta intensificação é conseguida não só pela instabilidade harmônica (inclusive pelo aumento do ritmo harmônico, como a rápida tonicização para Lá ♭), mas também pelo controle do fluxo rítmico.

O esquema rítmico explora um sentido de agitação, (1) acelerando a densidade pela variedade dos padrões; (2) explorando o choque da síncopa com o ritmo pontuado; (3) contrastando esse movimento rítmico com o ostinato dos fagotes que mantém o passo da marcha; e (4) criando movimento de densidade rítmica através de um diálogo pontilhista entre as madeiras. O cromatismo das linhas pode igualmente ser pensado como apoio da estrutura rítmica, ajudando no plano de instabilidade.

Exemplo 6. Transição em *Tempesta*

Em síntese, essa ponte se consubstancia na expressão do terror. É a seção de maior densidade dramática justamente no momento onde ocorre a liquidação do lamento para expor o tema da bem--aventurança. Enfim, é a representação máxima da expectativa diante da morte na perspectiva do homem comum e seu vínculo com a *avaritia*.

Cabe aqui lembrar as palavras de Frei Redovalho na sua *Oração Fúnebre*, sublinhando a ideia da condenação da *avaritia* e ao mesmo tempo a necessária intervenção da Igreja para o bom encaminhamento da alma: «vós ainda o vedes na corte cercado de esplendor, e aplausos, eu já o vejo penetrado de dores e amarguras, sendo ele mesmo o único objeto de si próprio» (REDOVALHO 1791, 24).

Assim, me parece claro que o propósito desse trecho (uma ponte modulatória) está fundado nessa ideia de transição: o espírito que passa do momento de lamento para o momento de maior expectativa, a salvação. Sabia-se que chorar a morte era o rito inicial, mas o importante era a mobilização para a interseção dos anjos e santos. Era o momento dos legados piedosos, mas ao mesmo tempo da maior exposição do temor. Era o momento de pedir que o sangue do Cordeiro de Deus purificasse os pecados contraídos, como fala Frei Redovalho.

Segundo Ariès, essa cultura da «guarda» tem profunda raiz nas crenças da Antiguidade sobre a depauperação da vida terrena (ARIÈS 2014, 200). É, digamos, a própria natureza da boa morte, pois sua razão está na intercessão, como expõe o religioso em sua *Oracão Fúnebre*:

> Juntemos, Senhores, juntemos outra vez nossas vistas. Cheguemo-nos todos com piedade ao leito fatal: banhemo-lo com nossas lágrimas, e se tanto permite o pouco valor, que nos resta, vejamos apartar-se de nós um bem-feitor, um pai amigo, um protetor. Voa, enfim, alma cristã; saião em teu encontro os anjos bem-aventurados; eles te guardem, eles te encaminhem, eles te introduzam nos tabernáculos eternos. Lave o sangue do Cordeiro Imaculádo às máculas, que contraíste do mundo; cheguem em teu socorro as nossas súplicas; os nossos sacrifícios; e o Grande Deus, que te criou para nossa consolação, nosso amparo, receba por ti a nossa saudade, os nossos suspiros, as nossas lágrima. Amém (REDOVALHO 1791, 24).

Por fim, essa «guarda» justifica o *ombra*: intensificar a expectativa; expor os afetos da dor, porém sem a agitação máxima para uma aniquilação da razão, como seria natural de uma passagem em *tempesta*. Os recursos usados por José Maurício, assim, estavam consequentes com as causas imediatas da expressão do áspero: síncopas, trêmulos, dissonâncias (acordes diminutos, giros frígios, notas *uscita di tono*). Justifica também o tema em lamento, assim como o uso de figuras de retórica de intensificação (*gradatios*, *circulatios*, *cathacresis*) e dor, pelo uso do ambiente em *pathopoeia* (*passus* e *saltus* diriúsculos).

O segundo argumento: O socorro dos anjos bem-aventurados

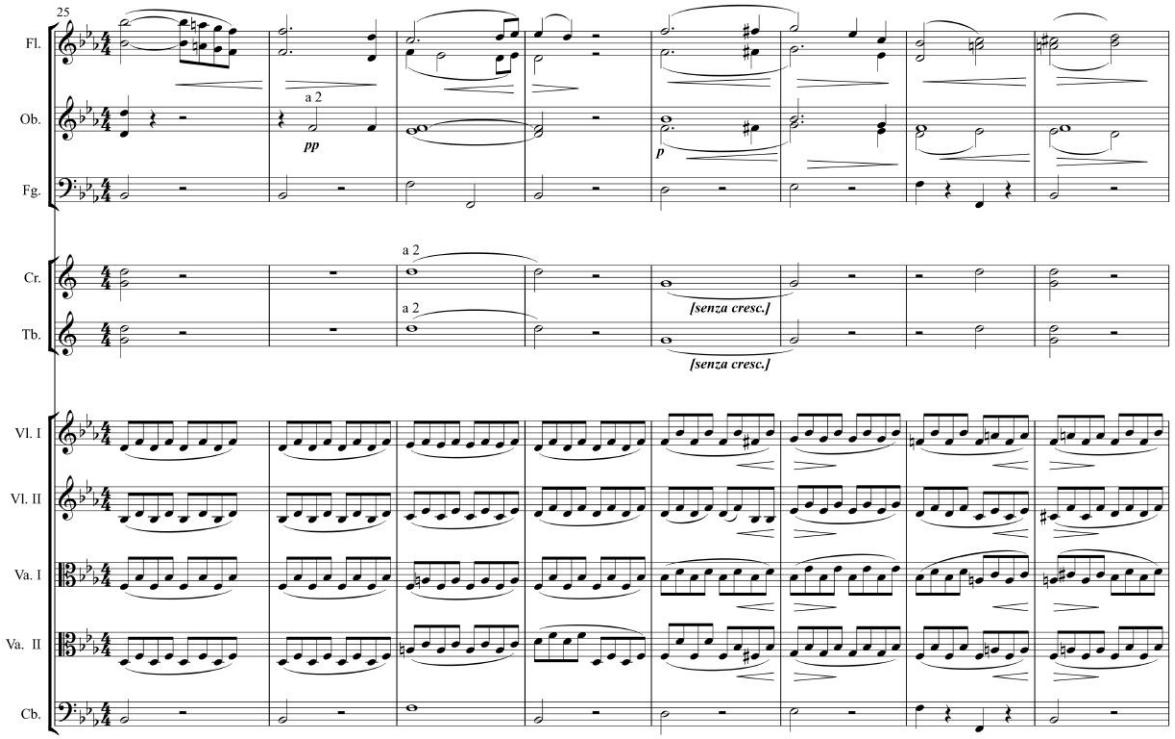
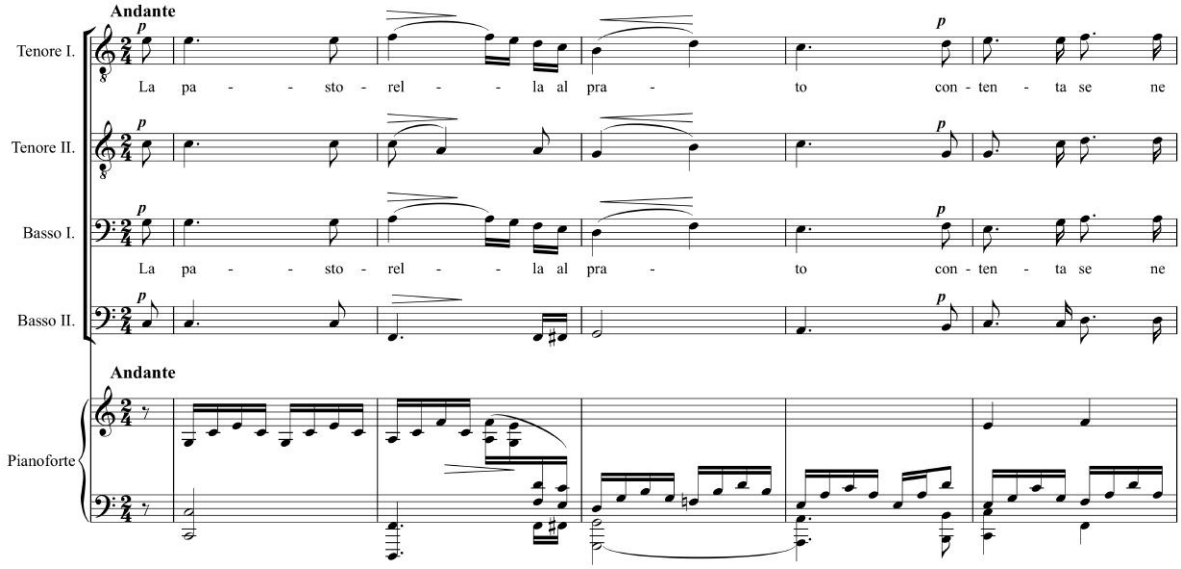
A ideia de encontro com Deus e a vida plena na natureza divina (associada a jardins floridos no Éden) é um tema recorrente dentro da simbologia da morte. Ariès afirma que já no século VII estavam formados os índices que estão presentes até os dias de hoje, como a ideia do desapego ou a *temporalia aut aeternia* (ARIÈS 2014, 253). Outra ideia secular é a da purificação, como sublinha Redovalho: «lave o sangue do Cordeiro Imaculádo às máculas, que contraíste do mundo» (REDOVALHO 1791, 24). Esta ideia tem sua base no Antigo Testamento, mas se projeta no índice crítico da sociedade judaico-cristã através do Sermão da Montanha. Este traz a mensagem, primeiro, da vida regrada espiritualmente, e, segundo, da compaixão.

Em termos da expressão, o princípio afetivo é o amoroso. O afeto amoroso na música de José Maurício é construído por uma tópica de *cantabile* (*singing style*), inclusive realçado por uma textura e construção melódica que induz a ideia de canto humano, o que contrasta com a textura do canto de lamento, polifonicamente construída. Assim, o compositor carioca consegue, além da oposição monodia-polifonia, um forte efeito de oposição à densidade dramática do *ombra* pela leveza de um estilo *cantabile*. Em síntese, a distribuição tópica dos dois temas está na medida da diferença dos estados emocionais diante do problema da morte: o temor do morimbundo ou dos seus companheiros em vigília, e a caridade divina como capital do homem justo.

A melodia desse *cantabile* é lírica (Exemplo 7). Move-se por um ritmo lento, usando o dátilo na sua configuração – ∪, porém, acrescentando no final de frase o espondeu, que dá repouso ao movimento rítmico do dátilo. O tema inicia com uma *catabasis,* ou seja, uma figura vinculada à humildade (BARTEL 1997, 214).

A *catabasis* se vincula a momentos de fragilidade emocional e é recorrente na expressão musical nos século XVII e XVIII. Mary Frandsen, por exemplo, indica que Guiseppe Peranda (1625-75) usa essa figura retórica no motete *Quo tendimus mortales* ao questionar os valores da vida, sugerindo a efemeridade da vida material diante da morte (FRANDSEN 2006, 215). André da Silva Gomes, mestre de capela da Sé de São Paulo, contemporâneo de José Maurício, igualmente associa esta passagem a momentos de submissão e humildade diante do Senhor, como no Ofertório da Missa de Domingos de Ramos. Porém Schubert (Exemplo 8) a usa relacionada à simplicidade de uma cena pastoril, o que não deixa de ser um espaço para a expressão da submissão contemplativa.

Na *Sinfonia Fúnebre*, a *catabasis* parece realmente se associar à humildade. Posta após o lamento ela sugere o momento da súplica, ou do resgate dos anjos bem-aventurados. Ao mesmo tempo induz a ideia do *Et in Arcadia Ego* – jazer em jardim floridos –, como deve ser o destino do justo. Outro elemento expressivo é a angulação do cromatismo. Se no lamento era descendente, em sua sinfonia José Maurício inverte a direção, tanto como embelezamento, como criando *appoggiature* que resolvem no tempo fraco da métrica do espondeu. É um delicado movimento que

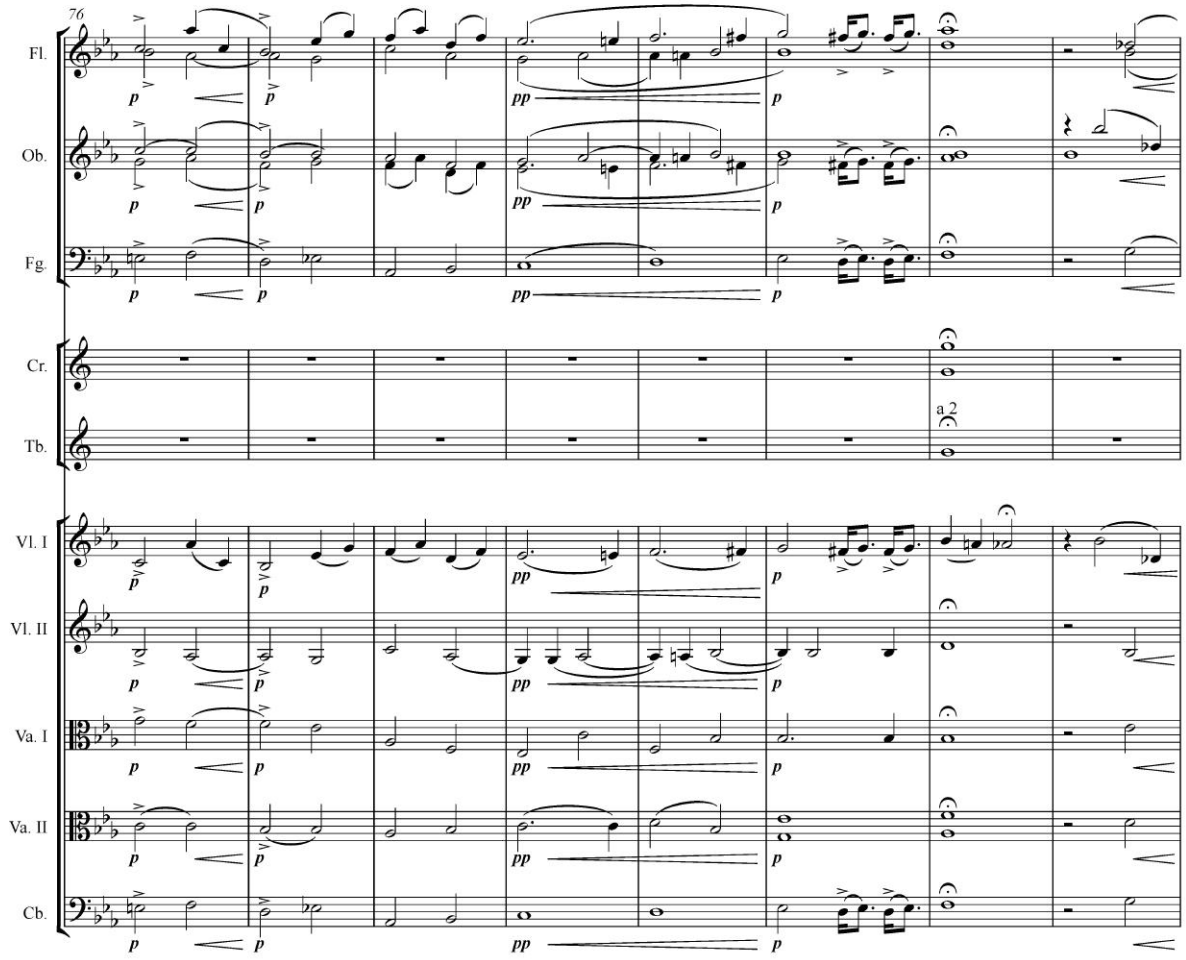
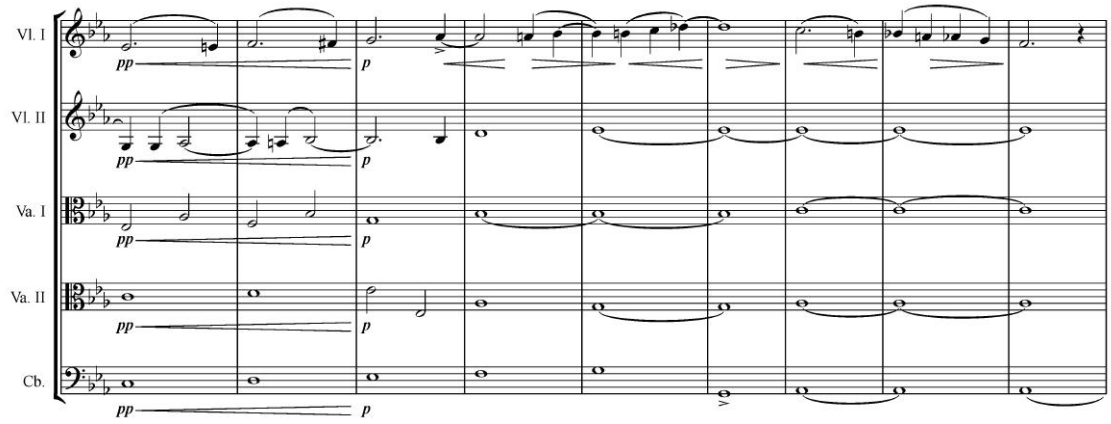
cria uma sensação de docilidade. Logo, considero essa passagem como uma *word painting*: descendente para o lamento, ascendente para a bem-aventurança.

Exemplo 7. Tema secundário em *Cantabile* (Boaventurança)

Exemplo 8. *La Pastorella* (D513), Schubert

A serenidade expressiva da bem-aventurança é construída, também, pela estrutura rítmica do acompanhamento. O segundo tema liquida o trêmulo do *ombra* do lamento em detrimento de um acompanhamento acordal realizado horizontalmente («broken-chord accompaniment») (Exemplo 7). O ritmo harmônico também é diminuído, ficando bastante polarizado na relação I -V. Há apenas dissonâncias nas *appoggiature* (inclusive usando acordes aumentados e diminutos), sublinhando o efeito da resolução no tempo fraco do compasso. A estrutura fraseológica igualmente opõe-se à seção de lamento, construída como sentença.

Destaco o compasso 32 – um acorde de sétima de dominante – como elemento importante para construção desse sentido de humildade/submissão. Aqui, a flauta realiza um trinado que muito remete a um ambiente pastoril, ou pelo menos à serenidade campestre, ou seja, volta-se a ideia do jazer em campos floridos. E essa ideia do pastoril percorre a própria melodia pelo caráter bucólico do canto, seu acompanhamento em colcheias e melodia com a *arsis* curta. Aliás, essa é uma recorrência na música pastoril. Podemos aqui exemplificar esse tipo de escrita pelo octeto de Schubert, *La Pastorella* D513 (Exemplo 8). Tal qual José Maurício, na obra de Schubert o ritmo é predominantemente dátilo, com os finais de frase em espondeu, e o acompanhamento em semicolcheias que quebram os acordes.

Ainda sobre o segundo material temático é importante destacar a sua função retórica de *confutatio*. Primeiro cabe dizer que na segunda parte da obra, o tema que chamei de bem aventurança (Exemplo 7) muda sua composição tópica, porém não perde seu caráter de argumentativo. Se na primeira parte da sinfonia o amoroso estava pleno, ainda apoiado por um caráter pastoril, na segunda esse afeto será composto numa tropificação similar a qual estava inserido o afeto de lamento: *ombra* + *learned style* (Exemplo 8).

Do *ombra* há a presença das hemíolas e síncopas que agitam a condução harmônica. Apesar de menos instável do que nas passagens do lamento, nos compassos 79 e 80, as ligaduras criam uma sucessão de acordes dissonantes – diminuto e aumentado – que acabam por repousar na sétima de dominante de Mi ♭ maior (Exemplo 9). Ademais, toda a textura polifônica que antes era *cantabile*, agora é em estilo eclesiástico. Assim, mesmo mantendo a estrutura básica da melodia apresentada anteriormente, acaba por ser mergulhada num ambiente reflexivo.

Essa passagem culmina num cromatismo extendido que vai de Mi ♭ - Ré ♭ e retorna a Fá, desenhando, ademais, uma figura de *circulatio* que resume bem a metáfora da instabilidade dos momentos de passamento (Exemplo 9.1). Todo esse momento, sobre um afeto amoroso, e não mais de lamento é, ainda, intensificado por figuras de *pathopoeia*, como os *saltus* e *passus duriusculus*: o primeiro na linha melódica construída sobre saltos de sextas descendentes, e o segundo nos próprios cromatismos da malha polifônica.

Exemplo 9. A tópica de *ombra*

Exemplo 9.1. *Circulatio*

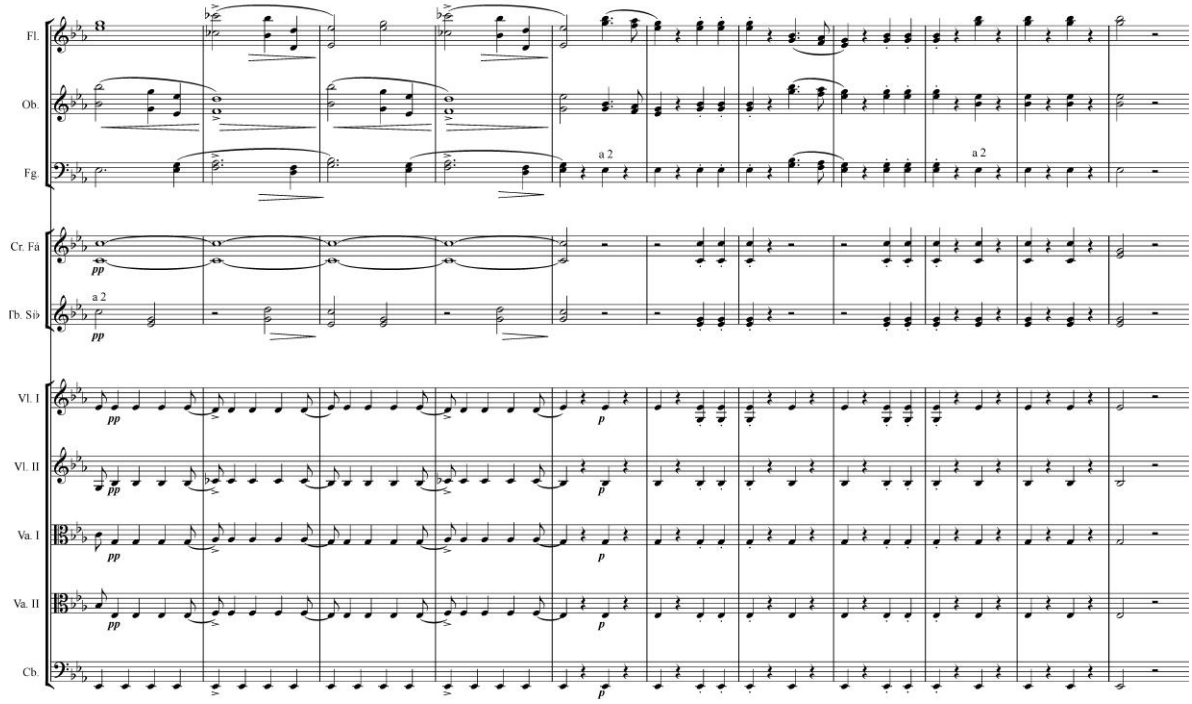
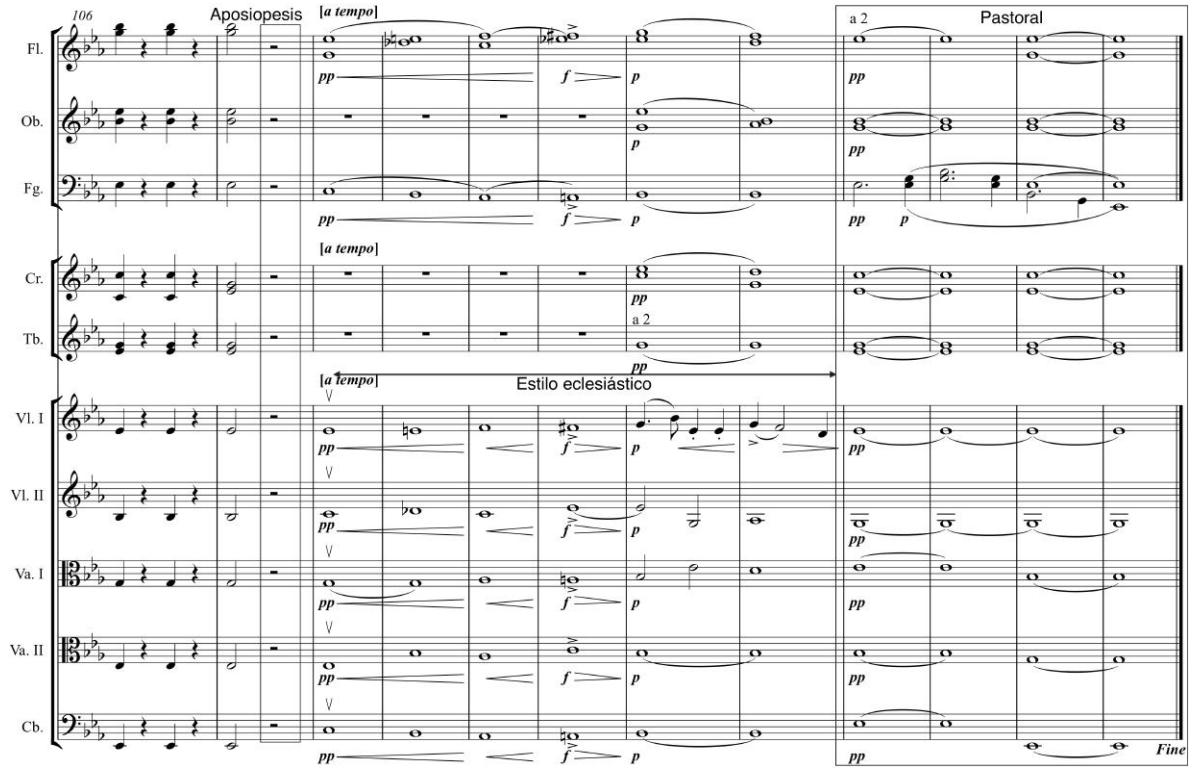
Toda essa composição tem uma justificativa: a peroração, que expressivamente estabelece o bem morrer como uma condição somente redimida pela Igreja.

Peroratio

A peroração da *Sinfonia Fúnebre* possui dois aspectos importantes: o primeiro formal e o segundo tópico. A questão formal é a grande dimensão dessa seção, mesmo para padrões da forma sonatina na qual está escrita. O motivo é justamente expressivo, e o que o determina é a presença de uma tópica em estilo eclesiástico, o que até então não havia acontecido. São dez compassos onde um coral em *pieno* não só conclui a música, como a conclui por um gesto de afirmação de que a morte é um problema da Igreja.

O primeiro a ser destacado é que a referência explícita da Igreja como intermediadora da morte está tanto na obra de José Maurício como na *Oração Fúnebre* do Frei António Redovalho. Este afirma «o ministério sagrado não degenera, quando respeita em uma criatura os dons de Deus» (REDOVALHO 1791, 4). Prossegue remetendo a morte a Deus quando pede na última sentença de sua oração que «o Grande Deus, que te criou para nossa consolação, nosso amparo, receba por ti a nossa saudade, os nossos suspiros, as nossas lágrimas».

José Maurício, depois do lamento, da expectativa da boaventurança, suplica pelo estilo penitencial em forma de coral homofônico. Em outras palavras, faz uso de uma tópica em estilo eclesiástico sem tropificações, sem mais, apenas em si mesma reflexiva. É a conclusão de que a morte é um assunto da Igreja, e por ela nos devemos fiar. Todo esse sentido é construído musicalmente de forma a surpreender o ouvinte. Isso porque antes do coral a música parecia realizar uma coda de forma usual, inclusive retomando o material da transição entre os temas da primeira parte, como as síncopas e o motivo em *saltus duriusculus*, e em seguida acoplando o motivo complementar do *Chorale San Antoni*, tudo sobre um pedal de tônica e um rítmo de passo (Exemplo 10).

A música parece encerrar-se na pausa de mínima, mas o que seria o silêncio final é, em verdade, uma *aposiopesis*. Esta figura cumpre a sua função de suspensão pelo silêncio criando uma surpresa que se substancia ao entrar um coral em estilo *pieno*. Este é um recurso retórico poderoso para cumprir com o papel da *peroratio,* ou seja, induzir no ouvinte a condição moral construída por todo o discurso. Usando esse recurso, José Maurício consegue enfatizar a entrada da tópica em estilo eclesiástico (*pieno*) é a mensagem que redime a obra, ou seja, a boa morte. E não seria boa morte se não houvesse a promessa da bem-aventurança, que se cumpre nos últimos quatro compassos quando surge uma tópica pastoral, simbolizada, principalmente, pela linha dos fagotes que, em um acorde de Mi ♭ maior, num ritmo dátilo (gestualidade do *Chorale San Atoni*), remete à sonoridade de um ambiente bucólico, apoiado num pedal de tônica. Enfim, ao Paraíso pelos caminhos da Igreja (Exemplo 11).

Exemplo 10. Prenúncio da Coda + *aposiopesis*

Exemplo 11. Coda

A estrutura aparente: A forma musical

A *Sinfonia Fúnebre* é a mais antiga obra instrumental sinfônica preservada no Brasil. Foi composta em 1790 para, segundo Cleofe Person de Mattos, uma cerimônia na Ordem Terceira do Carmo do Rio de Janeiro, e mais não se sabe. A data é singela, pois a situa nos momentos iniciais da carreira do compositor, inclusive nem mesmo tinha se ordenado clérigo.

Principalmente a partir de 1970, esta obra tornou-se uma obra referencial no patrimônio musical brasileiro. Já foi objeto de alguns estudos, entre eles o de Eduardo Seicmann, de 1983. Aliás, é deste musicólogo a primeira análise mais atenta da partitura. Nela defende que a obra traduz um problema teológico, a «transformação». Por esta perspectiva justifica a expressão formal fora de qualquer padrão por ele conhecido. Sua tese era que essa abertura era uma estrutura em «espiral», baseada no desenvolvimento de um motivo cromático como fio condutor (SEINCMAN 1983).

Essa interpretação de Seicman é induzida pelo retorno constante das seções de transição que, pela força motívica, acabam dando a sensação de seção temática. E mais, há um certo desequilíbrio entre as duas seções da obra. As partes têm cinco estágios com a especificidade de reiterar os dois primeiros sem nada alterar, ou seja, um verdadeiro «da capo». A questão é que o quarto e quinto estágios da segunda parte expandem a música, numa espécie de desenvolvimento. Acredito que essa reiteração pode ter determinado a interpretação de Seincman.

Proponho, contudo, uma interpretação mais simples. A *Sinfonia Fúnebre* é uma forma sonatina ou forma binária de movimento lento, uma vez que não há um desenvolvimento prévio à recapitulação. Simplesmente, como numa ária da capo, reitera-se o caminho da tônica para a dominante na segunda parte (Figura 2).

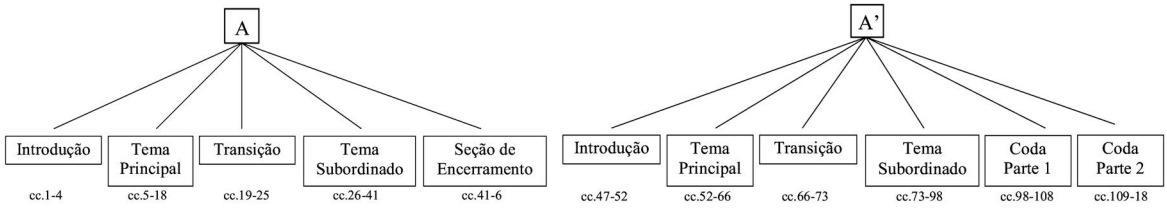


Figura 2. Estrutura formal

O problema que se coloca é a dimensão da segunda parte, principalmente em algumas seções como o tema subordinado e o que poderia ser chamado de coda, dividida em duas partes. Considerando a questão retórica, o problema desaparece, e nos remete a uma construção vinculada à expressão musical.

Primeiro, todas as seções nessa obra são expressivas:

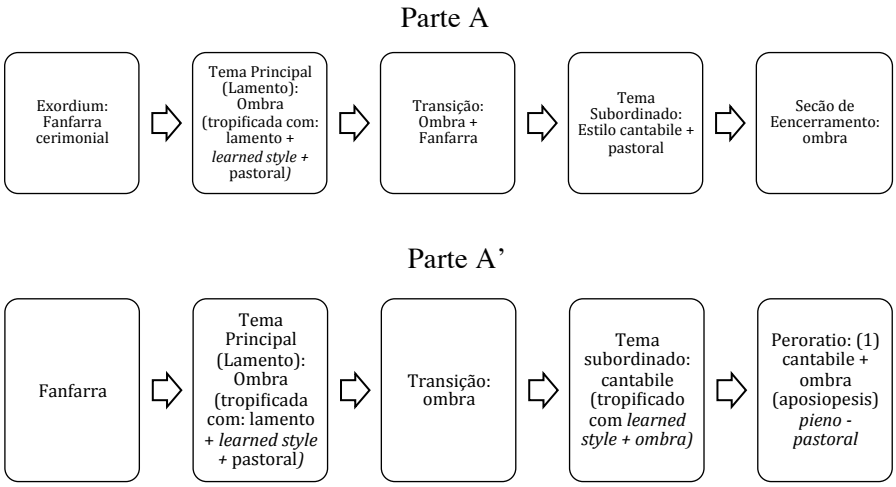


Figura 3. Estrutura dos campos tópicos da *Sinfonia Fúnebre*

Segundo, o que determina a dimensão «desequilibrada» entre as duas partes é o tema subordinado da segunda parte e o *peroratio*. A explicação é simples. A doutrina da boa morte é exposta como elemento retórico de persuasão, logo, expandir justamente a parte que se contrapõe ao lamento responde ao *prepositio* da ação retórica; a ideia é convencer que a morte do justo esteja amparada por Deus. Este *prepositio* está presente em muitos momentos e seu gesto é o movimento ascendente, seja cromático ou diatônico (Exemplo 5). O *prepositio* é justamente a ideia da ascensão, da redenção do homem justo; do triunfo da *sobriedade* sobre a *avaritia*. Assim, expandir a segunda seção do tema subordinado, que com seus 26 compassos afirma a preponderância do valor da compaixão e, inclusive, a deploração da *avaritia*, é uma necessidade expressiva do argumento da boa morte. O mesmo afeta o *peroratio* e a retomada da música, após uma cadência que parecia ser a cadência final. Terminar pela afirmação do eclesiástico seguido de uma pastoral é o último recurso retórico para afirmar a condição moral da boa morte.

Em síntese, a forma responde às necessidades dramáticas, e não a um rigor formal, apesar do esquema geral ser bem definido. Em outras palavras, o argumento que refuta o lamento deve preponderar, como assim foi no projeto de José Maurício.

Conclusão

A *Sinfonia Fúnebre* é um belo exemplar de exercício retórico, em momentos de reforma. Primeiro pela consciência formal bem definida, tanto do conceito de forma – a forma expressiva – como pela estrutura de argumentos e alinhamento com a ideia da escrita por «oposição de espécies».

Assim, afirmo que esta obra está condicionada pelos novos princípios retóricos que vigoravam desde a década de 1770, e no Brasil foram transmitidos sobretudo por Silva Alvarenga, professor de Retórica de José Maurício. O que me leva a essa afirmação é a constatação do que se segue: (1) a obra apresenta-se por confronto de argumentos, como deveria ser pela adesão do discurso analítico e era a essência do pensamento galante; (2) realiza o projeto da «oposição de espécies» tratando cada argumento, e suas relações dialéticas, dentro dos princípios de tropificação e transição entre espaços expressivos, como vimos pelo uso do pé métrico como elemento de unidade composicional e estética; liquidações de estruturas expressivas, como o trêmulo do *ombra* do lamento que se torna o acompanhamento em colcheias, no *cantabile*; por todo o jogo de justaposição dos estilos, sem quebrar as referências discursivas, como trabalhado em todas as seções da obra, cada qual com sua especificidade. Por fim, pode-se dizer que a obra expressa a consciência discursiva no domínio das formas de expressar a morte desde a perspectiva do bem morrer, ou seja, inerentemente propõe a perspectiva da «oposição de espécies» que defende Silva Alvarenga em sua «retórica reformada».

Diante disso poderia dizer que o enunciado da *Sinfonia Fúnebre* perfila-se dentro das formas de expressão dos discursos dominantes. Primeiro pela consciência do trabalho tópico dentro da tradição da Igreja, inclusive fazendo uso de uma expressão de gênero profano, sem tirá-la do decoro do sacro. Segundo, e principalmente, na formulação do discurso oficial sobre a morte, expressando musicalmente o que seria a arte do bem morrer, usando, inclusive, um estilo operístico de expor a ideia. Neste ponto, inclusive, encontra-se com a mesma fórmula retórica usada pelo maior sermonista de seu tempo, o Frei António Redovalho. Ambos parecem reafirmar, num contexto da regência de Dona Maria I, que sobre a Igreja está qualquer projeto de civilização e que há que se ter claro isso. Ambos afirmam seu discurso com as perspectivas de seu tempo: a oposição de espécies.

Bibliografia

ALLANBROOK, Wye Jamison (2014), *The Secular Commedia: Mimesis in Late Eighteenth-Century Music* (Oakland - California, University of California Press)

ALVARENGA, Manuel Igneacio Silva (1774), *O Desertor, Poema Heroico-Comico* (Coimbra, Real Oficina da Universidade)

ARAÚJO, Ana Cristina (2003), *A cultura das luzes em Portugal* (Lisboa, Livros Horizontes)

ARIÈS, Phillipe (2014), *O homem diante da morte,* tradução de Luíza Ribeiro (São Paulo, Editora da UNESP)

BARTEL, Dietrich (1997), *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (London, University of Nebraska Press)

BUKOFZER, Manfred F. (1992), *La música en la época barroca: de Monteverdi a Bach*, tradução de Clara Jónes e José Maria Martín Triana (Madrid, Alianza Editorial)

CALAFATE, Pedro (1998), *Metamorfoses da palavra: Estudos sobre o pensamento português e brasileiro* (Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda)

CAPLIN, Willian (2010), «Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», in *Western Music Theory*, editado por Thomas Christensen (Cambridge, Cambridge University Press)

CHAPIN, Keith (2014), «Learned Style and Learned Styles», in *The Oxford Handbook of Topic Theory,* editado por Danuta Mirka (New York, Oxford University Press)

DAY-O'CONNELL, Sarah (2014), «The Singing Style», in *The Oxford Handbook of Topic Theory,* editado por Danuta Mirka (New York, Oxford University Press)

DEBRET, Jean-Baptiste (s.d.), *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (São Paulo, Círculo do Livro), vol. 2

FRANDSEN, Mary E. (2006), *Crossing Confessional Boundaries: The Patronage of Italian Sacred Music in Seventeenth-Century Dresden* (New York, Oxford University Press)

FULD, James J. (2000), *The Book of World-Famous Music: Classical, Popular, and Folk* (Toronto, General Publishing Company)

HATTEN, Robert (1994), *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation (Advances in Semiotics)* (Bloomington, Indiana University Press)

HATTEN, Robert (2014), «The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works», in *The Oxford Handbook of Topic Theory,* editado por Danuta Mirka (New York, Oxford University Press)

MACHADO NETO, Diósnio (2013), *Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil Colonial* (Curitiba, Editora Prismas)

MCCLELLAND, Clive (2012), *Ombra: Supernatural Music in the Eighteenth Century* (New York, Lexington Books)

MIRKA, Danuta (2014), *The Oxford Handbook of Topic Theory* (New York, Oxford University Press)

PANOFSKY, Erwin (1955), *Meaning in the Visual Arts* (Garden City, New York)

REIS, João José (1991), *A morte é uma festa: Ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX* (São Paulo, Companhia das Letras)

REDOVALHO, António de Santa Úrsula (1791), *Oração funebre, à memoria do... Marquez do Lavradio, recitada na Cathedral do Rio de Janeiro, nas exequias, que lhe consagrarão os cidadãos da mesma cidade* (Lisboa, Typog. Nunesiana)

RUMPH, Stephen (2012), *Mozart and Enlightenment Semiotics* (California, University of California Press)

SEINCMAN, Eduardo (1983), «Sinfonia Fúnebre: Uma ideia musical» (tese de mestrado, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo)

SPITZER, Michael (2004), *Metaphor and Musical Thought* (Chicago, The University of Chicago Press)

SOUZA, Ana Guiomar (2008), «Paisagem Sonora da Paixão Villaboense (século XIX)», *Música Hodie,* 8/2, <http://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/5999/12353> (acedido em 30 de Julho de 2015)

VAN DIJK, Teum (2012), *Discurso e contexto: Uma abordagem sociocognitiva,* tradução de Rodolfo Ilari (São Paulo, Contexto)

UNVERRICH, Hubert and Cliff EINSEN (s.d.), «Cassation», *Grove Music OnLine*. [s.l: s.n.], <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05104?q=cassation&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit> (acedido em 1 de Agosto de 2015)

Diósnio Machado Neto é Professor Livre-Docente da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP) e professor do programa de Pós-Graduação em Musicologia da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). É membro do *Italian and Ibero American Relationships Study Group* (RIIA), sediado no IMLA-Veneza (*Istituto per lo studio della musica latinoamericana durante il periodo coloniale*); do Study Group IMS *Early Music in the New Word*; e do Núcleo Caravelas do CESEM da Universidade Nova de Lisboa. Recebeu Menção Honrosa no Prêmio Capes em 2009 pela tese «Administrando a festa: Música e iluminismo no Brasil colonial». É fundador da Associação Regional para América Latina e Caribe da International Musicology Society (ARLAC-IMS) e da Associação Brasileira de Musicologia (ABMUS), do qual atualmente é seu primeiro secretário. Coordena o Laboratório de Musicologia (LAMUS).

Recebido em | *Received* 17/03/2016
Aceite em | *Accepted* 15/03/2017