

ANÁLISE DE ALGUNS ASPECTOS RETÓRICO-MUSICAIS DE “DOMINE DEUS, AGNUS DEI” DO GLORIA RV 589 DE ANTONIO VIVALDI

ANALYSIS OF SOME MUSICAL-RHETORIC ASPECTS OF “DOMINE DEUS AGNUS DEI” OF GLORIA RV
589 BY ANTONIO VIVALDI

Ana Carolina Rodrigues (UFMG)
carolor@email.com

Resumo: Nas obras de arte barrocas, a estrutura interna possui um fundamento retórico com o intuito de mover os afetos do público. O sistema retórico-musical consiste na aplicação dos princípios retóricos clássicos à música, os quais objetivam a criação de discursos belos e persuasivos. Este trabalho apresenta uma análise de alguns aspectos retórico-musicais do oitavo movimento – “Domine Deus, Agnus Dei” – do *Gloria RV 589* de Antonio Vivaldi. Com a análise, foi possível verificar, na música, as diversas partes do discurso retórico e a presença de figuras retórico-musicais em cada uma delas. A análise exemplifica como os princípios retóricos estão fortemente presentes na música barroca.

Palavras-chave: Análise; *Gloria RV 589*; Música barroca; Retórica; Vivaldi.

Abstract: The inner structure of the baroque art works has a rhetorical foundation with the purpose to move the affections of the audience. The musical-rhetoric system consists of the application of classical rhetoric principles to music, which aim to create beautiful and persuasive discourses. This article presents a analysis of some musical-rhetoric aspects of the eighth movement – “Domine Deus, Agnus Dei” – of *Gloria RV 589* by Antonio Vivaldi. The analysis made it possible to verify, in the music, various rhetoric discourse parts and several musical-rhetoric figures in each of them. The analysis exemplifies how the rhetoric principles are strongly present in baroque music.

Keywords: Analysis; *Gloria RV 589*; Baroque music; Rhetoric; Vivaldi.

Este artigo consiste na apresentação da análise de alguns aspectos retórico-musicais do oitavo movimento do *Gloria RV 589* de Antonio Vivaldi – “Domine Deus, Agnus Dei”. O artigo encontra-se dividido em duas partes. A primeira apresenta uma revisão a respeito da influência da retórica na música barroca e expõe a composição do sistema retórico-musical. A segunda parte consiste na análise do movimento mencionado, a partir dos princípios retóricos expostos.

1. Música e Retórica no período Barroco

O período Barroco, compreendido entre o século XVII e meados do século XVIII, caracterizou-se por empregar todos os meios e recursos pos-

síveis para transformar a arte em instrumento de persuasão. O alcance de tal espírito persuasivo, por sua vez, exigia um grande conhecimento da natureza e funcionamento dos *afetos* ou *paixões da alma*, o que era possível com o uso da retórica. Beristáin (1988, p. 421) define retórica como “a arte de se fazer discursos gramaticalmente corretos, elegantes e, sobretudo, persuasivos”. Assim, nas obras de arte barrocas a estruturação interna possuía um fundamento retórico com o intuito de mover os afetos do público.

1.1 Barroco e Retórica

A retórica exercia uma influência determinante nas atividades de literatura, poesia, teatro, música e artes plásticas. Especificamente em relação à música, segundo Cano (2000, p. 27), entre 1599 e 1791 foi escrito o que se tornaria o grande corpo de textos de retórica musical do Barroco. Em tais tratados, de acordo com o autor, faz-se referência direta à íntima relação entre música e retórica, ao papel do músico como um orador cuja tarefa principal é persuadir o público, à origem e funcionamento dos afetos e à maneira como opera o sistema retórico-musical.

É importante ressaltar, como aponta Cano (*ibid*, p. 44), que a vinculação da música a estados emocionais afetivos específicos pode ser observada desde os tempos da cultura grega. Entretanto, é no período Barroco que tal idéia alcança o mais alto grau de refinamento e teorização. Também convém destacar a oposição existente entre o período Romântico, que abrange o século XIX, e o período Barroco no que se refere à idéia de afeto. Enquanto, no primeiro, ela se relaciona a uma expressão sentimental subjetiva e espontânea, no segundo, se refere a conceitos racionalizados e objetivos.

1.2 O Sistema Retórico-Musical

Primeiramente, é necessário situar o período de formação do sistema retórico, no qual houve o estabelecimento de seus princípios teóricos fundamentais. Cano (*ibid*, p. 20) menciona os principais autores responsáveis por essa sistematização e suas respectivas obras:

- Aristóteles (384-322 a.C.): *Poetica, Retorica*;

- Cícero (106-43 a.C.): *De Inventione, De Oratore, De Optimo Genere, Oratorum, Partitiones oratoriae, Orador, Topica*;
- Quintiliano (35-aprox. 100 d.C.): *Institutio Oratoria*.

Segundo estes autores, “o sistema retórico é composto por cinco partes: *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria e Pronuntiatio*”. Todas elas, com exceção da *memoria*, foram aplicadas à música. De acordo com Cano (*ibid*, p. 71), o sistema retórico-musical se preocupa com os afetos em cada uma de suas fases, as quais encontram-se descritas a seguir:

Inventio – Descobrimiento ou invenção das idéias e argumentos que sustentarão o discurso. Anteriormente à *inventio* analisam-se a origem e o funcionamento de cada afeto, bem como as possibilidades de serem representados musicalmente.

Dispositio – Distribuição das idéias e argumentos ao longo do discurso, de forma apropriada e eficaz. Na *dispositio* são estabelecidos o momento e a maneira de intervenção de cada tipo de afeto, de acordo com sua intensidade.

Elocutio – Verbalização das idéias já determinadas e distribuídas. Na *decoratio*, parte da *elocutio*, são estabelecidas as figuras retórico-musicais apropriadas para a representação de um afeto determinado.

Pronuntiatio – Execução do discurso. Na *pronuntiatio* é aconselhado ao intérprete que, no momento da execução do discurso musical, deixe-se levar pela mesma paixão contida na música, pois somente assim ele será capaz de despertar o mesmo afeto no público.

Em relação à *dispositio*, de acordo com Cano (*ibid*, p. 82), os retóricos distinguem seis momentos principais no desenvolvimento do discurso:

Exordium – Trata-se da introdução ao discurso, onde se prepara o ouvinte para o tema que será abordado. O *exordium* compreende dois momentos: *captatio benevolentiae* – que tem como objetivo seduzir e ganhar a confiança do ouvinte – e *partitio* – que anuncia propriamente o conteúdo, organização e plano conforme os quais o discurso será desenvolvido.

Narratio – Consiste em um relato, uma narração dos fatos, e funciona como uma preparação para a argumentação. Uma boa *narratio* deve ser objetiva, clara, breve e, principalmente, verossímil.

Propositio – É o anúncio da tese fundamental que sustenta o discurso.

Confutatio – Trata-se da argumentação, onde se apresentam os argumentos que confirmam determinado ponto de vista e se refutam aqueles que o contradizem. A *confutatio* caracteriza-se por incluir um grande número de idéias contrárias entre si.

Confirmatio – Consiste na volta à tese fundamental. Após a argumentação há uma reexposição do ponto de vista original, porém agora com uma maior carga afetiva.

Peroratio – É o epílogo do discurso, onde se resume e enfatiza o que já foi exposto ou se anuncia algum tipo de conclusão.

Cano (*ibid*, p. 85) salienta que a *dispositio* não é um esquema formal pré-estabelecido que divide o discurso em partes bem delimitadas. Todas as seções podem ser omitidas, mudar de posição, fundir-se, subdividir-se ou modificar-se tanto quanto o discurso exija. O autor ressalta que a *dispositio* deve ser entendida como uma infra-estrutura que permite entender cada momento musical como parte funcional de um todo orgânico, e que se relaciona diretamente com o discurso musical em ação.

Em relação à *decoratio*, conjunto de figuras retóricas e parte da *elocutio*, Cano (2000, p. 101) afirma que se trata do tópico mais conhecido e estudado da retórica. De acordo com o autor, a figura retórica é uma operação que desvia uma expressão verbal, literária ou musical do uso gramatical comum. Portanto, trata-se de um processo de transgressão à regra, no qual, em determinado contexto, a forma “correta” de expressão dá lugar a outra de caráter inesperado e inusitado que modifica notavelmente o aspecto do discurso e o efeito que este produz no ouvinte. Ainda, segundo o autor, as figuras retóricas determinam um estilo. Por meio da escolha de determinadas figuras, o discurso se individualiza, caracteriza suas expressões, adquirindo uma personalidade própria pela qual o ouvinte o identifica. A figura confere beleza, refinamento e elegância ao discurso, fornecendo-lhe um caráter de agudeza, com o intuito de mover os afetos do ouvinte.

De acordo com Cano (*ibid*, p. 109), as figuras retórico-musicais incluem uma grande quantidade de eventos musicais como repetições, imitações, acordes, contrastes, interrupções, modificações de registro, condução melódica, preparação e resolução de dissonâncias, modos, etc., que, em determinado contexto, são percebidos como desvios ou alterações da gramática musical. Deve-se ressaltar, como aponta CANO (*ibid*, p. 111), que a retórica não codifica o inusitado que se opõe a todos os sistemas de expectativas do código ou da psicologia dos ouvintes, mas, sim, o que, ainda sendo inusitado, é capaz de integrar-se ao sistema de expectativas dos mesmos. Logo, considerando que o objetivo da retórica é a persuasão, pode-se entender a figura como um desvio, mas um desvio que não compromete o entendimento do discurso.

É interessante mencionar algumas considerações dos tratadistas barrocos, citadas por Cano (*ibid*, p. 112-114), a respeito das figuras retórico-musicais. Segundo Burmeister (1606) e Nucius (1613), “a figura é um ornamento”. Entretanto, este termo deve ser entendido em seu sentido mais

amplo, já que, como coloca Bernhard (1660), tal ornamento pode consistir em “uma arte especial de utilizar as dissonâncias”. Do mesmo modo, como é possível observar no registro das figuras, estas também podem envolver uma “arte especial de utilizar” a harmonia, a melodia, ou outro elemento musical. Assim, segundo Cano (*ibid*, p. 114), isso constitui exatamente a idéia de desvio à norma, presente na definição de figura retórica. Para Nucius (1613), Kircher (1650) e Scheibe (1745), “as figuras tornam o discurso agradável, refinado, elegante” e, além disso, podem ser consideradas o meio musical dos afetos. De acordo com Scheibe (1745), “podem existir figuras sem afetos, mas não afetos sem figuras”. Ao mesmo tempo em que representa um afeto em si mesma, a figura retórico-musical se propõe a mover o mesmo tipo de afeto no ouvinte. Segundo Cano (*ibid*, p. 115), talvez seja possível afirmar que a qualidade afetiva é o princípio e o fim de toda figura retórico-musical.

Desde o início do período barroco, tanto a música vocal quanto a instrumental envolveram o uso de figuras retóricas. Entretanto, como resalta Cano (*ibid*, p. 115), é no âmbito da primeira, onde se observa de maneira mais evidente a articulação de seus recursos e mecanismos. Na música vocal, originou-se uma relação singular e um desenvolvimento interativo entre a retórica do texto e a realização instrumental, já que o conteúdo ou a elaboração retórica dos textos determinavam as alterações retóricas do discurso musical. Assim, na música vocal, a figura retórico-musical foi utilizada de maneira determinante para apoiar o sentido e a intenção do texto.

2. Análise de “Domine Deus, Agnus Dei” do *Gloria RV 589* de Antonio Vivaldi

O *Gloria RV 589* foi escrito provavelmente em 1715, e é considerada uma das mais importantes e conhecidas obras de Vivaldi. Compõe-se de doze movimentos:

- | | |
|---------------------------------------|-------------------------------------|
| I. <i>Gloria in excelsis Deo</i> | VII. <i>Domine Fili unigenite</i> |
| II. <i>Et in terra pax</i> | VIII. <i>Domine Deus, Agnus Dei</i> |
| III. <i>Laudamus te</i> | IX. <i>Qui tollis peccata mundi</i> |
| IV. <i>Gratias agimus tibi</i> | X. <i>Qui sedes</i> |
| V. <i>Propter magnam gloriam tuam</i> | XI. <i>Quoniam tu solus sanctus</i> |
| VI. <i>Domine Deus</i> | XII. <i>Cum Sancto Spiritu</i> |

A presente análise, que enfocará a *dispositio* e a *decoratio*, será feita sobre o oitavo movimento – “Domine Deus, Agnus Dei”. Trata-se de um movimento relacionado aos afetos de devoção, lamento e humildade, inserido em uma obra que, como um todo, possui um caráter de júbilo.

O texto do oitavo movimento e sua respectiva tradução encontram-se a seguir:

Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris
Qui tollis peccata
Domine Deus, Rex Coelestis
Qui tollis peccata
Domine Fili Unigenite
Qui tollis peccata
Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris
Qui tollis peccata mundi
Miserere, Agnus Dei
Miserere, Filius patris
Miserere nobis
Miserere
Miserere nobis.

Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai
Que tirais o pecado
Senhor Deus, Rei dos Céus
Que tirais o pecado
Senhor Filho Unigênito
Que tirais o pecado
Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai
Que tirais o pecado do mundo
Tende piedade, Cordeiro de Deus
Tende piedade, Filho de Deus Pai
Tende piedade de nós
Tende piedade
Tende piedade de nós.

Em linhas gerais, dois pontos precisam ser ressaltados. Primeiramente, trata-se de uma música na tonalidade de ré menor, a qual é associada ao “caráter devoto” (Charpentier, 1670), à “religiosidade” (Mattheson, 1713) e à “tristeza” (Rameau, 1722), conforme o apresentado por Cano (*ibid*, p. 67). Além disso, as catábases¹ são extremamente freqüentes no movimento. Em particular, dois desenhos são recorrentes – o de quatro colcheias e o de três colcheias e duas semicolcheias – o que poderia, então, ser considerado como uma *anaphora*², no sentido de uma repetição geral. Portanto, tanto a tonalidade quanto a ocorrência de catábases refletem o caráter de devoção, lamento e humildade da peça. É interessante observar

também a escolha do timbre de contralto, assim como do baixo na instrumentação, para a melodia principal, o que contribui para a idéia de algo denso, pesado. Portanto, a opção pela voz de contralto representa o caráter sério e maduro do orador do discurso, o que está plenamente de acordo com o sentido do texto que o mesmo possui.

A *dispositio* encontra-se estruturada da seguinte forma:

The image shows a musical score for Vivaldi's Gloria, "Domine Deus, Agnus Dei". The score is in G minor, 3/4 time, and marked "Adagio". It features a piano introduction with "f espress." dynamics, followed by a contralto solo with lyrics "Do - mi - ne De - us, A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -". The piano accompaniment includes "mf" and "p sempre espress." markings.

Exemplo n^o 1: Vivaldi, *Gloria*, “Domine Deus, Agnus Dei”. *Exordium* c.1-5

O exordium contém o *captatio benevolentiae*, mas não o *partitio*, já que não anuncia propriamente a organização e o plano conforme os quais o discurso será desenvolvido, mas coloca o ouvinte nos afetos desejados – lamento, humildade, devoção. Algumas figuras retórico-musicais podem ser destacadas. Primeiramente, é importante notar, na catábase dos compassos 2 e 3, a presença do tetracorde descendente (da tônica à dominante) que é um elemento típico de lamento. Além disso, há *suspiratio*³ nos compassos 1, 3 e 4, o que contribui para uma idéia de dor, de “respiração difícil”; *saltus duriusculus*⁴ nos compassos 2 e 3, que estão associados ao caráter de dificuldade, aspereza; e *auxesis*⁵ entre os compassos 3 e 4, que reflete uma tensão na repetição da idéia musical. O *exordium* termina com uma longa catábase, o que reforça o caráter descendente dos afetos associados ao movimento.

5 **CONTRALTO (Solo)** *f*
 Do - mi - ne - De - us, *mf* A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

9 tris. Do - mi - ne De us, Do - mi - ne De us, *piu f* A - gnus De - i, Fi - li - us Pa -

13 tris. *mf* Do - mi - ne - De - us, Rex Cae - lestis.

Sopr. *f* Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, *f*
 Contr. *f* Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, *f*
 Ten. *f* Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, *f*
 Bassi *f* Qui tol - lis pec - ca - ta, qui tol - lis pec - ca - ta, *f*

17 Do - mi - ne - Fi - li U - ni - ge - nite. Do - mi - ne - De - us, Do - mi - ne -

f qui tol - lis pec - ca - ta, *f*
f qui tol - lis pec - ca - ta, *f*
f qui tol - lis pec - ca - ta, *f*
f qui tol - lis pec - ca - ta, *f*

p *f* *mp*

Exemplo n° 2: Vivaldi, *Gloria*, “Domine Deus, Agnus Dei”. *Narratio* c.5-19

A *narratio* inicia-se com a introdução do canto e consiste na apresentação do seguinte texto: “Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai, que tirais o pecado; Senhor Deus, Rei dos Céus, que tirais o pecado; Senhor Filho Unigênito, que tirais o pecado”. Logo no início da *narratio*, há uma *abruptio*⁶ nas cordas, o que dá um grande destaque à voz da solista. Isto confere um caráter bastante pessoal à expressão de lamento. No compasso 6, nota-se a presença de *synaeresis*⁷, pois as sílabas *mi* e *ne* contêm, cada uma delas, duas notas. A ocorrência de *abruptio* nas cordas, concomitantemente à *synaeresis* no solo, pode ser observada também nos compassos 14 e 17. É importante notar que a *abruptio* ocorre exatamente no momento da *synaeresis*, o que dá um grande destaque à mesma e, portanto, enfatiza a palavra “Senhor”. Como a *synaeresis* ocorre em catábase, tal ênfase é caracterizada por uma forte expressão de lamento. Nos compassos 7 e 8 do solo, quando o texto diz: “Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai”, há uma *circulatio*⁸. Como esta figura expressa a idéia de eterno, perfeito e completo, há uma total identidade entre a mesma e o significado do texto. É interessante verificar que, inserido na *circulatio*, na segunda metade do compasso 8, existe um trítone na harmonia. Isso pode representar que a referência ao eterno, perfeito, enfim, à divindade, é feita com uma certa tensão ou temor, o que é plausível, considerando-se o sentido do texto do movimento como um todo. A *narratio* ainda contém, como o *exordium*, *suspiratio* nos compassos 7, 15 e 18 (na instrumentação), e *salus duriusculus* nos compassos 15 e 17 (no solo) e em 16 e entre 18 e 19 (na instrumentação).

Por fim, é importante destacar o contraste existente entre a linha melódica da solista e o *noema*⁹, representado pela massa sonora que ocorre com a entrada do coro. O *noema* ocorre três vezes, nos compassos 13 e 14, 15 e 16, 18 e 19, e, em todas elas, há *epizeuxis*¹⁰, pois se observa uma repetição de notas nas quatro vezes e, portanto, uma repetição na harmonia. Deve-se notar que esta é dissonante e confere, por isso, uma tensão à repetição. É interessante observar que a linha melódica da solista apresenta expressões, ainda que lamentosas, de exaltação a Deus: “Senhor Deus”, “Cordeiro de Deus”, “Filho de Deus Pai”, “Rei dos Céus”, “Filho Unigênito”. Enquanto isso, a massa sonora do coro possui a expressão: “que tirais o pecado”. Assim, é possível contrapor o individual e fluido, que ressalta a divindade, ao coletivo e estacionário, que menciona o pecado. A presença

de uma massa sonora densa e repetitiva separa, enfaticamente, a menção ao pecado da exaltação a Deus.

17
Do - mi - ne Fi - li U - ni - ge - nite. Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne
qui tol - lis pec - ca - ta,
qui tol - lis pec - ca - ta,
qui tol - lis pec - ca - ta,
qui tol - lis pec - ca - ta,
p *mp*

21
De - us, A - gnus De - i, Fi - lius Pa - tris,
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.
qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.

Exemplo n° 3: Vivaldi, *Gloria*, “Domine Deus, Agnus Dei”. *Propositio* c.19-24

A *propositio* consiste na defesa da idéia apresentada na *narratio* e possui o seguinte texto: “Senhor Deus, Senhor Deus, Cordeiro de Deus, Filho de Deus Pai, que tirais o pecado do mundo”. Da mesma forma que a *narratio*, a *propositio* apresenta, nos compassos 19 e 20, *abruptio* nas cordas ressaltando a *synaeresis* do solo e, nos compassos 23 e 24, *noema* com *epizeuxis* nas quatro vozes do compasso 23. Além disso, há *auxesis* no solo dos compassos 19, 20 e 21, onde a passagem musical com a expressão “Senhor Deus” é enfatizada, de maneira tensa, por este tipo de repetição. Portanto, a *auxesis* ressalta o caráter de tensão presente na evocação à divindade.

25

mi - se - re - re, mi - se - re - re

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

A - gnus De - i, Fi - li - us Pa - tris,

p *mf* *f*

29

mi - se - re - re - re, no - bis,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

f *mf*

33

f *tr* *senza rall.*

mi - se - re - re - re, no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

mi - se - re - re no - bis,

f *ff* *ff* *ff*

Exemplo nº 4: Vivaldi, *Gloria*, “Domine Deus, Agnus Dei”. *Confutatio* c.25-36

A *confutatio* é marcada pela inserção de um novo texto, a súplica “tende piedade de nós”, e pela presença de idéias contrárias entre si. Novamente verifica-se a ocorrência de *abruptio* nas cordas ressaltando a *synaeresis* do solo, nos compassos 25 e 27, sendo que em 29 e 33 há somente *synaeresis*, a qual contribui para enfatizar o pedido de misericórdia. Há também *suspiratio* nos compassos 29 e 33 (na instrumentação) e *saltus duriusculus* nos compassos 27, 29 e 33 (no solo) e em 26, 29, 33, entre 31 e 32 e entre 34 e 35 (na instrumentação). Nota-se que a *confutatio* é a parte da *dispositio* que possui a maior quantidade de *saltus duriusculi*.

É interessante observar que, nos quatro primeiros compassos da *confutatio*, os pedidos de misericórdia e as evocações a Deus estão intercalados (pedido – evocação – pedido – evocação), o que aumenta a expectativa em relação à súplica. O segundo pedido, no compasso 27, está entre duas grandes massas sonoras. Tais massas (final do compasso 26 e início do 28), além de possuírem uma grande intensidade sonora, como é observado na performance, exibem trítonos na harmonia. Estes atributos conferem uma grande tensão às evocações, tornando tenso também o pedido de misericórdia, o qual fica, de certa forma, comprimido entre as duas massas.

Nos compassos 31 e 32, a súplica adquire um caráter diferente do que foi apresentado até então. Em primeiro lugar, nota-se uma *gradatio*¹¹, já que na performance observa-se um aumento gradual de intensidade. Entretanto, é importante ressaltar que como se trata de uma opção interpretativa, a *gradatio*, nesse caso, não seria classificada como figura retórico-musical. Além disso, a harmonia desses compassos apresenta uma seqüência de acordes maiores. Estas características contribuem para uma idéia de “pontos de luz” que se tornam cada vez mais amplos. Tal surgimento e ampliação de claridade podem estar associados ao nascimento de uma esperança, uma confiança no real atendimento do pedido de misericórdia. É interessante observar que esse momento de luz é temporário, pois logo em seguida, no compasso 33, há o retorno da tonalidade de ré menor, caracterizando uma volta à realidade. Finalmente, no compasso 35, o caráter de tensão na súplica é reforçado com a presença de *epizeuxis*, com a repetição de notas nas quatro vozes, ocasionando uma repetição na harmonia, a qual é tensa devido à presença de trítonos. Além disso, observa-se, na performance, uma grande intensidade sonora nesse compasso, o que contribui para ressaltar a tensão. É possível notar, então, a existência de um contras-

te significativo entre os pedidos de misericórdia dos compassos 31 e 32 e do compasso 35. Enquanto nos primeiros a súplica pode ser associada à luz e esperança, no segundo ela exhibe um caráter de escuridão e tensão.

33 *f* mi - se - re - re - re no - bis. *tr* *senza rall.*

ff mi - se - re - re no - bis.

ff mi - se - re - re no - bis.

ff mi - se - re - re no - bis.

ff mi - se - re - re no - bis.

37

Exemplo nº 5: Vivaldi, *Gloria*, “Domine Deus, Agnus Dei”. *Peroratio* c.36-40

A *peroratio* é idêntica ao *exordium* e, portanto, possui as mesmas figuras retórico-musicais: catábase contendo o tetracorde descendente nos compassos 37 e 38; *suspiratio* em 36, 38 e 39; *saltus duriusculus* em 37 e 38; *auxesis* entre 38 e 39; e longa catábase em 39 e 40.

Considerações finais

A análise realizada neste trabalho exemplifica como os princípios retóricos estão fortemente presentes na música barroca. Foi possível verificar a estrutura da *dispositio*, bem como perceber a existência de figuras retórico-musicais, a *decoratio*, em cada uma de suas partes. Como aponta Cano (*ibid*, p. 43), a apropriação dos recursos utilizados pelos retóricos

para mover os afetos do público era uma tarefa fundamental para os músicos do período Barroco.

É interessante notar que o caráter não pré-estabelecido da *dispositio*, ressaltado por Cano (*ibid*, p. 85), pode ser observado no movimento analisado, uma vez que não foram encontrados *partitio*, no *exordium*, e nem mesmo *confirmatio*. Assim, é importante reconhecer a imprevisibilidade das seções da *dispositio* e percebê-la como uma estrutura que emerge da música, e não como um esquema formal a ser encaixado na mesma – como já observavam os retóricos clássicos. Embora não tenha sido discutido no presente trabalho, é válido ressaltar, como aponta Cano (*ibid*, p. 69), que as figuras retóricas são fundamentalmente estruturas abertas e desprovidas de um significado único e definitivo, não sendo recomendável, portanto, associar um significado afetivo absoluto a cada figura retórica.

Notas

- ¹ *Catabasis*: Passagem musical descendente, que expressa imagens ou afetos negativos, de lamento, submissão ou humildade (Bartel, 1997. p. 214).
- ² *Anaphora*: (1) Repetição da linha do baixo; (2) Repetição da frase ou motivo de abertura em várias passagens subseqüentes; (3) Repetição geral (Bartel, 1997. p. 184).
- ³ *Suspiratio*: Expressão musical de um suspiro através de uma pausa (Bartel, 1997. p. 392).
- ⁴ *Saltus duriusculus*: Salto dissonante (Bartel, 1997. p. 381).
- ⁵ *Auxesis*: Repetição de uma passagem musical com a subida de um tom (Bartel, 1997. p. 209).
- ⁶ *Abruptio*: Interrupção repentina e inesperada na composição musical (Bartel, 1997. p. 167).
- ⁷ *Synaeresis*: (1) Suspensão ou síncope; (2) Colocação de duas sílabas por nota, ou duas notas por sílaba (Bartel, 1997. p. 394).
- ⁸ *Circulatio*: Série de, geralmente, oito notas, em uma formação circular ou senoidal (Bartel, 1997. p. 216).
- ⁹ *Noema*: Passagem homofônica inserida em uma textura de contraposição (Bartel, 1997. p. 339).
- ¹⁰ *Epizeuxis*: Repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase (Bartel, 1997. p. 263).
- ¹¹ *Gradatio*: (1) Seqüência de notas em uma voz repetida em altura superior ou inferior; (2) Movimento paralelo de duas vozes de maneira ascendente ou descendente; (3) Aumento gradual na sonoridade e altura, criando um aumento na intensidade (Bartel, 1997. p. 220).

Referências

BARTEL, Dietrich. Definitions and translations of the musical-rhetorical figures. In: BARTEL, Dietrich. **Musica Poetica**: musical-rhetorical figures in german baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997. p. 167-438.

BERISTÁIN, Helena. **Diccionario de Retórica y Poética**. Cidade do México: Porrúa, 1988.

BERNHARD, Christoph. **Ausführlicher Bericht vom Gebrauche der Conund Dissonantien**. manuscrito, 1660.

BURMEISTER, Joachim. **Musica Poetica**: definitonibus et divisionibus breviter delineate. Rostock: manuscrito, 1606.

CANO, Rubén López. **Música y Retórica en el Barroco**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, 264p.

CHARPENTIER, Marc-Antoine. **Résumé des Règles Essentielles de la Composition et de L'accompagnement**. manuscrito, 1670.

KIRCHER, Athanasius. **Musurgia Universalis, Sive Ars Magna Consoni et Dissoni**. Roma: manuscrito, 1650.

MATTHESON, Johann. **Das Neu-Eröffnete Orchestre**. manuscrito, 1713.

NUCIUS, Johannes. **Musices Poeticae, Sive de Compositione Cantus Praeceptiones**. Neisse: manuscrito, 1613.

RAMEAU, Jean-Philippe. **Traité de L'harmonie**. manuscrito, 1722.

SCHEIBE, Johann Adolph. **Der Critische Musikus**. Leipzig: manuscrito, 1745.

VIVALDI, Antonio. **Gloria**. Stuttgart: Carus-Verlag, 1981.

Ana Carolina Rodrigues – Graduada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal de Minas Gerais e mestranda pela Escola de Música da mesma universidade. Sua linha de pesquisa aborda a relação entre Música e Neurociência.
