

**Públio Athayde**

**Música colonial, cérebro retórico  
e êxtase religioso.**

**A interpretação de peças de música de outras épocas é uma mimese contemporânea, posto que o distanciamento histórico, os problemas técnicos e as transformações ambientais inviabilizam a reprodução da obra como teria sido em sua origem. O pensamento retórico e a religiosidade são alguns dos fatores que interferem na leitura da música colonial.**

**Ouro Preto  
2007**

## Sumário

1	Da descrição do som, do tom e da melodia colonial .....	2
2	...à demonstração da harmonia, do ritmo e da composição retórica.....	8
3	...à mimese na composição, no desempenho, na escuta... ..	12
4	...à compreensão da retórica e êxtase religioso. ....	17
5	Bibliografia .....	22

## Ilustrações

Ilustração 1 - Dois observadores, A e B, diante de uma viola.....	4
Ilustração 2 - CD da Slovak Philharmonic Orchestra and Choir.....	14

## 1 Da descrição<sup>1</sup> do som, do tom e da melodia colonial<sup>2</sup> ...

A caverna em que habito fica numa região em que há muitas outras.<sup>3</sup> Passei nela uma madrugada acordado, tentando ouvir o silêncio da noite – nem havia estrelas. As outras pessoas que vivem comigo não produziam nenhum ruído, provavelmente dormissem...

Mas o que menos pude ouvir foi o silêncio. Não havia nenhum fogo em minha espelunca, mas várias luzes penetravam pelas frestas, nenhuma delas natural. Mas havia ruídos das cavernas adjacentes, de todos os lados, das pessoas transitando entre elas, e dos fogos sempre acesos em algumas delas, de animais... Nunca há silêncio, quando há tantas cavernas.

Do silêncio da noite, aquele que nos permite ouvir a voz das estrelas, só pude ter a saudade de algum dia bem distante quando estive em lugar bem menos habitado, lugar em que o fogo mais perto, em linha reta, teria viajado alguns anos antes de chegar a mim. E os ruídos eram das folhas, dos insetos, o ar se movimentando... Sons que não se sobrepõem ao éter ou ao atrito da atmosfera com o planeta em seu giro diário.

---

<sup>1</sup> Os títulos dos capítulos deste trabalho se inspiram na retórica tradicional, mas foram tomados em sentido lato. Descrição, aqui emulado apenas o sentido de *descriptio*, sem a amplitude de ἔκ-φρασις. Demonstração será empregado adiante no sentido de *demonstratio*, sem necessária referência a καλον ου αισκρον. Mimese será empregado como referência às fontes que foram emuladas. Retórica, elocução e disposição serão empregados no sentido retórico próprio. Outros aspectos dos títulos e da estrutura do texto são emulações da obra de JOURDAIN (1998), como será referido.

<sup>2</sup> JOURDAIN, 1998, caps. 1, 2 e 3.

<sup>3</sup> JOURDAIN, 1998, Introdução.

Fiquei imaginando qual seria, há 200 anos, o som da noite no lugar mesmo em que nasci<sup>4</sup>... Quando ali haveria poucas cavernas e a centésima parte das pessoas dentre as quais eu vivo. E muito poucos lumes e candeias competiam com a radiação dos astros.

Entendi então que, para ter uma idéia qualquer sobre a noção de som, a compreensão de tons e a melodia da música colonial, o ponto de partida seria a aceitação do fato de que os habitantes das cavernas por perto de onde eu nasci, 200 anos antes dessa efeméride, seriam em número muito menor, teriam muito menos fogos a crepitar pela noite, ficariam muito mais recolhidos depois de o sol se por... E estariam muito mais propriamente afetados pela calada da noite. E não é na calada da noite – agora no sentido moderno mesmo da expressão – que estamos mais afetados pelos medos, pelas melancolias, pelos fantasmas e pelas fês? Acredito que a centésima parte das pessoas produzam a centésima parte dos ruídos e tenha motivos para ter cem vezes mais medos.

Fico imaginando a acuidade auditiva dessas pessoas acostumadas a perscrutar dentre o mais profundo abismo sonoro das noites setecentistas os ruídos mas horripilantes das travas e os mais alentadores hinos angelicais.

Nesse contexto de outrora e de agora, dois elementos de análise surgem a se considerar: o som enquanto fenômeno físico e, simultaneamente, inserido em

---

<sup>4</sup> Ouro Preto.

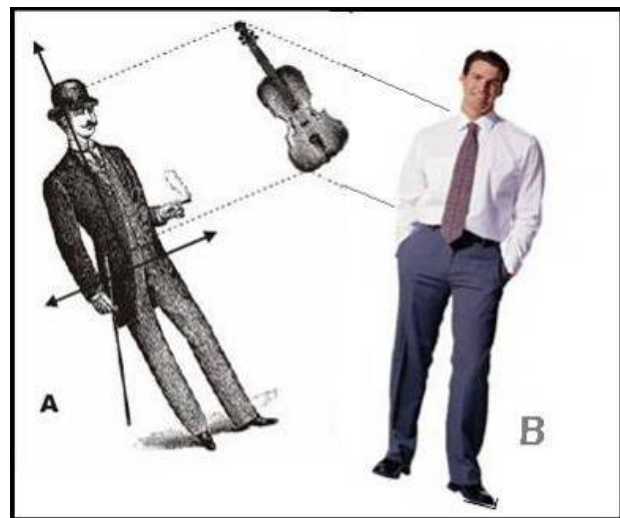
concepções culturais; e, do outro lado, a música propriamente dita, isto é, o som “culturalmente organizado” pelo homem.<sup>5</sup>

Fico imaginando como reagiriam aqueles mesmos *mallei, inci, estapi et colcleæ*<sup>6</sup>, que nunca ouviram música eletrônica, nunca se submeteram à poluição moderna, e que receberam sempre a centésima parte do esforço a que os nossos sistemas estão submetidos. Certamente, o sistema auditivo não há de ser o mesmo há 200 anos. É um período muito curto para que tenhamos mudado, fisicamente, pelo processo evolutivo, genético, mas pelo ambiente e pelas transformações nele, certamente o fenótipo há de ser outro.

Será que os dois senhores da montagem que se seguem ouvem da mesma viola o mesmo som?

**Ilustração 1 - Dois observadores, A e B, diante de uma viola.**

A relatividade é elemento importante na representação. A realidade do som da viola para de A



foi diferente da realidade do da mesma viola para B.<sup>7</sup>

O gramático John Wallis (*Grammatica Linguae Anglicæ*, 1653)<sup>8</sup>, na busca de uma iconicidade na linguagem e, portanto, dos sons, resumiu assim a fórmula: “*Soni rerum indices*.” Para ele, a ordem das palavras reflete a ordem do mundo, teoria que, já

<sup>5</sup> PINTO, 2001.

<sup>6</sup> Martelos, bigornas, estribos e cócleas.

<sup>7</sup> Lima, 2004:12, adaptado.

<sup>8</sup> *Apud* LIMA, 2004: “os sons são os índices das coisas”.

no passado da semiótica, parece simpática para uma abordagem do que tencionamos nesse artigo.

No ocidente, o som sempre teve um quê de misterioso. Onipresente e, ao mesmo tempo, evanescente, o som não se rende ou se submete facilmente a um raciocínio acostumado com coisas, locais e configurações estáveis, som é mutação.<sup>9</sup>

Som é mutação e música é som no tempo. Quando esse tempo é histórico, quando falamos de música do passado, a relativização é exponencial, pois estamos lidando com um objeto artístico produzido e consumido naquele tempo, algo que se esgotou em sua fruição. Os registros que permanecem do objeto, as partituras, são imperfeitos em mais de um sentido, longe de serem capazes de propiciar a reprodução dos sons daquela época. As performances atuais de músicas do século XVIII serão sempre reinterpretações.

E se os sons são representações das coisas, observemos que são representações sincrônicas, representam as coisas que lhe são contemporâneas em sua evanescência. O sons e as coisas do passado se contaminam reciprocamente pela natureza vã de sua essencialidade, por pertencem concomitantemente ao tempo do *perfectum*. Um tempo de outra mentalidade, de outras pessoas, diferentes motivações e tudo o mais que costumamos costurar sob o rótulo de ideologia.

“Na terminologia da teoria da recepção, o leitor ‘concretiza’ a obra [musical], que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. (...) A obra cheia de ‘indeterminações’, elementos que, para terem efeito, dependem da

---

<sup>9</sup> PINTO, 2001.

<http://pathayde.multiply.com>  
[pathayde@hotmail.com](mailto:pathayde@hotmail.com)

interpretação (...), e que podem ser interpretados de várias maneiras, provavelmente conflitantes entre si.”<sup>10</sup>

Segundo Terry EAGLETON<sup>11</sup>, pelas concepções ideológicas, abrem-se os conceitos e as determinações estruturais sobre as possibilidades “dos sentidos dos signos”, remetendo-se à desconstrução – crítica das oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental: dentro/fora, corpo/mente, literal/metafórico, fala/escrita, presença/ausência, natureza/cultura, forma/sentido. Assim, o sujeito e objeto constituem um sistema complexo com contradições, oposições, contrastes, que vivem e se auto-influenciam e, com isso, ampliam o jogo lingüístico:

(...) “a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercambio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionando com tudo.

<sup>12</sup>

A relatividade exposta acima, em História, é elemento absoluto, qualquer deslize nos leva à diacronia, ao mais terrível equívoco no ramo. Quando estamos tratando de historiar aspectos sensoriais, temos que ter a noção precisa de que os sentidos também sofrem modificação ao longo dos séculos, tanto por fatores ambientais, os mais diversos, quanto pela forma como eles são educados.

---

<sup>10</sup> EAGLETON, 1983:82.

<sup>11</sup> EAGLETON, 1983.

<sup>12</sup> EAGLETON, 1983:144.

Refletirá a ordem, a percepção e a retórica dos sons a natureza das coisas. A música espelhará, como estrutura orgânica de som assim como a linguagem – de alguma – forma a essência de uma sociedade, uma era, um pensamento? Sou levado a crer que sim e é nessa hipótese que calço meu argumento. Mas não podemos ouvir a música com nossos ouvidos modernos supondo que o homem de alguns séculos a ouviu com o mesmo ouvido, nem do ponto de vista físico.

A semiótica, como ferramenta que nos permite a compreensão de sons, palavras, imagens em todas as dimensões, fundamenta toda linguagem baseada em esquemas perceptivos. Os processos de percepção são objetos dos estudos semióticos. Sendo a semiótica, também, o estudo dos processos de comunicação – não há mensagem sem signos nem comunicação sem mensagem<sup>13</sup> – a aplicação destes conceitos, que são de emocionais, sensoriais até os mais sofisticados de elaboração em tropos e simbólica, nos processos de criação artística são inexoráveis para o sucesso análise de um signo qualquer, sincrônico ou diacrônico.

---

<sup>13</sup> SANTAELLA, 2004.

<http://pathayde.multiply.com>  
[pathayde@hotmail.com](mailto:pathayde@hotmail.com)



## 2 ...à demonstração da harmonia, do ritmo e da composição retórica<sup>14</sup> ...

O povoamento de Minas contou com a presença de homens que para cá vieram movidos pelo desejo de fortuna, atraídos pela oportunidade de nova vida, ou fugidos de um mercado de trabalho já saturado. Aqui eles cavaram e ocuparam suas tocas. Não estiveram somente os diretamente interessados na atividade extrativa. Aos poucos, os aglomerados iniciais de pessoas transformaram-se em vilas e a formação desses pequenos grupos de cavernas atraiu, além dos caçadores de riquezas, inúmeros representantes das artes e ofícios e, entre suas fileiras, os músicos estavam presentes e bastante ativos. Isso se constata pelas as inúmeras festas da Igreja e da Coroa para as quais foram constantemente requisitados. A pesquisa sobre a prática musical religiosa em Minas Gerais concentrou-se em torno de vilas cuja prosperidade econômica e cultural já se mostrava conhecida pelos estudos desenvolvidos a respeito de seus artistas e artífices mais representativos. Como no caso de Ouro Preto e Mariana, também pelo fato de terem sido capitais.<sup>15</sup>

Segundo Francisco Curt Lange<sup>16</sup>, os colonizadores das Minas “achavam-se limitados a um só gênero: a música religiosa”. E as funções litúrgicas eram “o principal *métier* dos músicos mineiros”. Tal visão foi ainda mais estimulada a medida em que os arquivos remanescentes nada registravam fora desta área. Não se acreditava na possibilidade dessa “música particular”, ou profana, não ter sobrevivido ao tempo pelo

---

<sup>14</sup> JOURDAIN, 1998, caps.4 e 5.

<sup>15</sup> MIRANDA, 2002.

<sup>16</sup> LANGUE, 1979:43.

fato de não ter sido guardada pelas instituições religiosas e municipais, como as obras sacras. Mas a ausência de prova não prova a ausência.

Hoje se sabe que os rituais da vida cívica estavam, da mesma forma, eivados de musicalidade. Infelizmente, os registros musicais dessa outra face da expressão musical não se preservaram como aqueles religiosos, pelas mais diferentes circunstâncias.

É de se esperar que a natureza retórica dessa “música cívica” tenha sido correspondente à da religiosa, mas especular não é lícito em História, exceto como exercício de hipótese preliminar. Havemos de nos ater ao discurso retórico da música religiosa, para os efeitos deste texto. Tentarei estabelecer alguns pontos de aproximação entre o que se pode perceber por algumas interpretações e reinterpretações contemporâneas, bem como de algumas emulações daquele estilo.

As características formais da música religiosa setecentista nas Gerais está bem assente:

“O discurso musical barroco é um discurso fundamentado inteiramente na *varietas* permanente, oferecida pela harmonia seqüencial, pela continuidade melódica. (...) Outroa parâmetros introduzem-se no discurso para garantir o princípio da *varietas* que, preocupação essencial da retórica do Barroco, passa a integrar o discurso musical na sua totalidade.”<sup>17</sup>

Duprat continua o fragmento acima, contrapondo o *παθηος* como característica contrastante, no classicismo, às *varietas* do barroco. As variações podem indicar uma retórica de circunlóquio em contraste à sedução emotiva. Aqui se pode notar o caráter

---

<sup>17</sup> DUPRAT, 2001:250.

didático da obra barroca. Não estamos, no século XVIII em época de inovações, pelo menos não é época em que as investidas estéticas não são muito bem vistas.

Vive-se nas Minas, entrementes, um paradoxo: a liturgia, a retórica teológica e o pensamento político estimulam e até mesmo impingem um padrão de decoro em todos os comportamentos e manifestações, inclusive as de natureza estética. Esse padrão se alicerça nas emulações, no argumento de autoridade, na repetição sígnica, como garantia de significados. No entanto, os clássicos a serem emulados não estavam presentes. As bibliotecas permaneciam na Europa, os arquivos, as anotações dos mestres... O único suporte abundante – até por ser ambulante – era a memória e esta, malgrado os prodígios de que era capaz àquela altura, é um parco recurso à emulação. De tal circunstância resulta que à emulação pretendida sucede uma criação sub-reptícia, contrafeita, hipoteticamente indesejada, mas que podemos constatar inexorável.

A *varietas*, nesse processo, restringe-se aos aspectos da *τεκνε* tal como hoje a compreendemos, em detrimento das *ars* contemporânea. E o *πατοησ* se imiscuí *avant la letre* no contexto musical dessa sociedade culta desgarrada, mas não descontextualizada. O desgarramento, segundo meu entendimento, leva a certos avanços e peculiaridades que fazem da música produzida nas Minas do século XVIII possuidora de características que a identificam pelo isolamento, a contextualizam pela técnica e a distinguem por sua emotividade singular.

DUPRAT acredita<sup>18</sup> que a próxima etapa do estudo desta música seja caracterizá-la no que ela tem de próprio, depurando do distanciamento e das miscigenações étnicas o produto no que lhe é singular, abandonando o ranço de estar nele sempre em busca do

---

<sup>18</sup> DUPRAT, 1999:176.

modelo europeu emulado. Trata-se de superar os aspectos musicológicos técnicos pela abordagem etnomusicológica, sociomusicológica e semiológico-musicológica. A interdisciplinaridade e a transversalidade das abordagens não podem mais ser relegadas.

A proposta é que a releitura da música do Setecentos seja consciente de que será, para sempre, distanciada de sua época. Não terá mais sua função social, religiosa, teológica ou sígnica. Nenhum CD, *home theatre*, *surround*, ou qualquer parafernália nos transportará ao século XVIII. Tampouco instrumentos de época, levantamentos musicológicos aprofundados e absolutamente eficazes do ponto de vista técnico, locação em templos coloniais, performance litúrgica... Nada disso é máquina do tempo. O homem, o ouvinte será outro. Será ignorante dos signos, será incrêdo, será intimorato, será surdo aos apelos setecentistas por uma série de razões. Nossa capacidade tecnológica pode romper as barreiras da similitude física dos sons além de nossa acuidade auditiva, mas ainda assim a experiência que vivenciaremos será estética, artificial, hedonista mesmo, já que o próprio sentido da representação evanesceu.

O ritmo pode ser o mesmo, mas o coração vai bater diferente. A harmonia das notas pode ser recuperada inteiramente, mas sua interpretação não estará, nunca mais, em harmonia com os sentimentos dos ouvintes. Os ouvidos para os quais aquelas músicas foram feitas retornaram às cinzas e mal lhes poderemos suceder. Somos os herdeiros do patrimônio musical, mas, como soem os sucessores, malversamos.

### **3 ...à mimese na composição, no desempenho, na escuta<sup>19</sup> ...**

As principais referências da música sacra brasileira sempre incluem nomes do período colonial, como Padre José Maurício Nunes Garcia, Lobo de Mesquita, Manoel Dias e outros de Minas e do Rio, em maior escala. Pesquisadores ainda acrescentam estudos de alto nível e descobertas de obras perdidas ou não-catalogadas ao acervo já existente. Por influência da formação católica da época e sem a presença de uma música popular – que estava longe (no tempo) de encontrar sua identidade e longe (no espaço) dos centros de ensino musicais, quase todos religiosos – não poderia ser diferente. Os compositores se aperfeiçoaram na vertente sacra e deixaram peças de qualidade comparável às de grandes mestres europeus do barroco e do classicismo.<sup>20</sup>

Dos nomes mais atuantes da música erudita nacional contemporânea, destaca-se Amaral Vieira, membro da Academia Brasileira de Música, um dos compositores brasileiros mais premiados e que reproduz a ambientação das grandes missas barrocas e românticas, como no *Te Deum* (1984).

Ao compor emulando a música setecentista, Amaral Vieira o faz com mais propriedade a aproximação com aquela música que, de certo ponto de vista, muitos daqueles que procuram reviver as composições de Lobo de Mesquita e seus coetâneos. Essa alegação eu faço no sentido em que, provavelmente, para aqueles autores antigos, as peças tinham função determinada... Eram compostas para serem executadas numa efeméride, efemeramente. Sem repetição. A música composta para um missa ou um

---

<sup>19</sup> JOURDAIN, 1998, caps.6, 7 e 8.

<sup>20</sup> MIRANDA, 2002.

ato cívico não era executado em outro. Muitas vezes não era executada nunca mais. Essa idéia de repertório, de construir um acervo, como uma discoteca em que escolhemos um CD ou uma peça segundo nosso humor ou a ocasião, era completamente desconhecida; o comum, certamente, seria o uso didático das composições prontas ou mesmo a auto-emulação: usar fragmentos ou idéias de uma composição em outra, combinados com idéias novas e emulações de outros autores.

Assim, qualquer estudo, emulativo em composição, performático no desempenho, tem o mesmo sentido reinterpretaivo, historicizante – no sentido de Spengler<sup>21</sup>, nunca poderá ser visto como *revival* existencial.

O estudo do desempenho musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto “produto” para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como “processo” de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo historiográfico do desempenho deverá, de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções na comunidade, adotar perspectiva processual do acontecimento cultural.<sup>22</sup>

Sabe-se que toda ação social está sujeita a uma dinâmica própria de cunho cultural. Além dos aspectos simbólicos e dos teores comunicativos, são importantes para o processo cultural incluindo seus parâmetros de contexto, forma e gêneros. Para a pesquisa musical, em que música significa uma forma específica de comunicação não-

---

<sup>21</sup> Compreensão dos fenômenos sociais e culturais como elementos integrantes de épocas, períodos ou civilizações distintas, possuindo sentido unicamente contextual e, portanto, relativo; historicismo relativista.

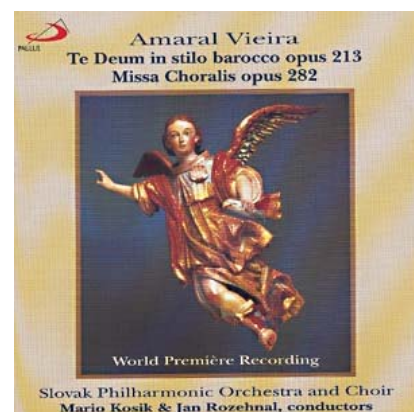
<sup>22</sup> PINTO, 2001.

verbal e em que o fator processual, as partes não-fixadas (registradas) e improvisadas tomam espaço central da investigação, é importante adotar o mesmo enfoque que nos estudos de outras manifestações culturais etéreas.

Ao mesmo tempo em que um sistema definidor de espaço e tempo dá ao desempenho musical limitação nessas duas dimensões principais, há outros sistemas de signos, dos quais dispõem os seus agentes ativos: a formação do “elenco”, os atores/interpretes, a interpretação, a entonação, a comunicação corporal. Ao lado dos signos visuais como a decoração e a organização do espaço, há os elementos acústicos, como a música e outros tipos de sons, ecos, ressonâncias, reverberações. Devem ser considerados texto e enredo do desempenho, com seus significados léxicos, sintáticos e simbólicos. Os produtores e protagonistas do desempenho dependem desta soma de elementos, que constituem o plano sensorio e de convenção geral. Conjuntamente aos elementos da dramaturgia, temos aí a matéria-prima com a qual se constroem outras grandezas, pelo desempenho o acontecimento sonoro da música traz à tona fenômenos diversos, por vezes inesperados e inclusive extra-acústicos.<sup>23</sup>

**Ilustração 2 - CD da Slovak Philharmonic  
Orchestra and Choir.**

Vou considerar alguns aspetos do **Te Deum in Stilo Barroco**, Opus 213 do pianista e compositor Amaral Vieira com a interpretação da Slovak Philharmonic Orchestra and Choir, sob a regência de Mario Kosik.<sup>24</sup> Escrita em 1986, é um adequado



<sup>23</sup> PINTO, 2001.

<sup>24</sup> VIEIRA, 1998.

tributo, particularmente na recriação da sonoridade das grandes obras corais do período Barroco, bem como no caráter essencialmente religioso da composição. Esta obra, eu a comparo outras que me ocorrem, mas com a limitação de minha memória e minha ignorância musical, minha percepção dessas performances será sumária e certamente eivada de equívocos, mas corro o risco.

Já na Abertura, ouço referências a Händel, desde os primeiros compassos, mas a linha de perguntas e respostas que se sucede já me lembra ainda que remotamente, os autores mineiros. Trata-se de uma abertura festiva, portanto creio que a grande quantidade de instrumento, o tamanho da orquestra, apresenta-se coerentes com o número de músicos que se poderia reunir em uma ocasião muito especial. Em situações mais rotineiras essa grande orquestração seria incoerente. Os metais discursam em primeiro plano, com as cordas os suportando em contraponto. A Abertura se divide em duas partes, me parece que a segunda é construída sob a forma de fuga, com um discurso articulado em forma evolutiva, retórica mesmo.

O Te Deum,<sup>25</sup> propriamente, é a parte em que o coro se apresenta pela primeira vez, depois de uma breve introdução eivada de referências à Abertura. Aqui os temas e sua evolução se tornam ricamente emuladas dos compositores setecentistas, dos fins do século, mesmo me parecendo que orquestração um pouco grandiosa demais, muito rica

---

<sup>25</sup> *Te Deum laudamus: te Dominum confitemur./ Te aeternum Patrem omnis terra veneratur./ Tibi omnes Angeli, tibi caeli et universae Potestates:/ Tibi Cherubim et Seraphim incesabili voce proclamant:/ Sanctus: Sanctus: Sanctus Dominus Deus Sabaoth./ Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae./ Pleni sunt caeli et terra majestatis gloriae tuae./ Te gloriosus Apostolorum chorus:/ Te Prophetarum laudabilis numerus:/ Te Martyrum candidatus laudat exercitus./ Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:/ Patrem immensae majestatis:/ Venerandum tuum verum, et unicum Filium:/ Sanctum quoque Paraclitum Spiritum/ Tu Rex gloriae, Christe./ Tu Patris sempiternus es Filius./ Tu ad liberandum suscepturus hominem,/ non horruisti Virginis uterum./ Tu devicto mortis aculeo,/ aperuisti credentibus regna caelorum./ Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris./ Judex crederis esse venturus.*



em estruturas segundo MELO<sup>26</sup>. A emulação de Händel, principalmente nas frases dos metais, ainda é uma constante. Os louvores, marcados pela percussão, são ampliados pelo unísono do coro e sublinhados pelos metais. Seria grande a comoção que essa peça provocaria, certamente mesmo no século XVIII. Não imagino que ela causasse estranheza ao grande público se fosse executada há 200 anos. Seguem-se o *Te ergo quaesumus*<sup>27</sup>, intimista e delicado, o *Aeterna fac*,<sup>28</sup> no qual a grandiloquência do *Te Deum* reaparece, o *Salvum fac populum*<sup>29</sup> é em ritmo declamatório e o *In te Domuno speravi*<sup>30</sup> retorna aos temas da Abertura, articulando, nas partes formais da peça, seqüências do texto e das apropriações em clara retórica de proposição circular.

Tive o cuidado de fazer minhas observações antes de ler o crítico (James Melo) e a felicidade de encontrar nele boa parte de meus apontamentos corroborada. A mais clara referência, Händel, é a tópica dominante.

Destaquei esse autor e essa obra por pretender exemplificar que a emulação, como exercício ou manifestação estática pertinente e com validade para a fruição, não perde sua aplicabilidade com o advento do neoclassicismo.

Nem mesmo a função se distancia, nem a forma, nem a mercantilização da música como produto. Essa peça foi encomendada para um casamento. Certamente um casamento “burguês” – usando essa palavra num sentido antiquado e impreciso.

---

<sup>26</sup> In VIEIRA, 1998.

<sup>27</sup> *Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni, quos pretioso sanguine redemisti.*

<sup>28</sup> *Aeterna fac cum sanctis tuis in gloria numerari.*

<sup>29</sup> *Salvum fac populum tuum Domine, et benedic hereditati tuae./ Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum./ Per singulos dies, benedicimus laudamus te./ Et laudamus nomen tuum in saeculum, et in saeculum saeculi./ Dignare Domine die isto sine peccato nos custodire./ Miserere nostri Domine, miserere nostri./ Fiat misericordia tua Domine super nos,/ quemadmodum speravimus in te.*

<sup>30</sup> *In te Domine speravi: non confundar in aeternum. Amem.*

## **4 ...à compreensão da retórica e êxtase religioso<sup>31</sup>.**

Como parte da retórica, tradição e religiosidade, a música estava nas ruas – acompanhando cortejos, procissões, danças e cavalhadas – e nos templos, no ato das missas e quaisquer outros ofícios. “Imprescindíveis em qualquer ato solene, os serviços musicais possuíram lugar cativo nesses eventos, servindo tanto ao anúncio da festa, para os quais muitas vezes usavam-se trombetas, tambores e sinos; quanto ao acontecimento festivo em si, onde os conjuntos assumiam a cena musical.”<sup>32</sup>

Por permear tantos momentos nas vidas das pessoas, organizar calendários festivos e religiosos, inserir-se nas manifestações tradicionais, representando, simultaneamente, um produto de altíssimo valor comercial, quando veiculada pelas mídias – globalizando o mundo sonoro – faz da música um assunto complexo e rico de possibilidades para a investigação e o saber histórico, musicológico e antropológico.

Mas estamos tratando de música religiosa, que tem função litúrgica ou paralitúrgica, e que sempre subordina sua estética à retórica de uma religião que, por sua vez, também tem funções sócias, políticas e na formação ideológica.

“Se a religião cumpre funções sociais, tornando-se, portanto, passível de análise sociológica, tal se deve ao fato de que os leigos não esperam da religião apenas justificações de existir capazes de livrá-los da angústia existencial da contingência e da solidão, da miséria biológica, da doença, do sofrimento ou da morte. Contam com ela para que lhes forneça justificações de existir em uma posição social

---

<sup>31</sup> JOURDAIN, 1998, caps.9 e 10.

<sup>32</sup> MIRANDA, 2002.

determinada, em suma, de existir como de fato existem, ou seja, com todas as propriedades que lhes são socialmente inerentes”.<sup>33</sup>

Na introdução à obra de BOURDIEU, MICELI sintetiza a noção de campo religioso como:

“campo de forças onde se enfrentam o corpo de agentes altamente especializados (os sacerdotes), os leigos (os grupos sociais cujas demandas por bens de salvação os agentes religiosos procuram atender) e o “profeta” enquanto encarnação típica do agente inovador e revolucionário que expressa, mediante um novo discurso e por uma nova prática, os interesses e reivindicações de determinados grupos sociais”.<sup>34</sup>

A utilização da noção de campo intelectual serve para determinar uma característica fundamental de autonomia da produção de bens simbólicos dos intelectuais e, a partir disto, como eles se prestam a “progressivamente a ingressar por sua própria conta, e não mais apenas por procuração ou por delegação, no jogo dos conflitos entre as frações da classe dominante”<sup>35</sup>. Mais do que situar o músico nas relações de forças no dentro do campo intelectual, discuto como esta característica da autonomia que contém o campo intelectual é matizada pela música no interior do campo religioso em relação de forças com a Igreja e o Estado absolutistas.

As práticas religiosas acompanhadas por música, e que comportam esta observação através do campo intelectual e do campo religioso, este com mais intensidade, devem ser observadas na medida em que a realidade e a musicalidade se

---

<sup>33</sup> BOURDIEU, 1982:42.

<sup>34</sup> BOURDIEU, 1982:XXV.

<sup>35</sup> BOURDIEU, 1989:191.

integram no plano político e social, sem se oporem ao plano místico e religioso, mas em concerto harmônico e discreto.

A arte, como possibilidade sensível de apreender e elaborar verdades sobre o mundo, manifesta-se, entre outras maneiras, pela música sacra, notadamente, pela inerência da dimensão religiosa evocada. Entretanto, tal evocação não significa arte pela arte, destituído de adequação à realidade, pois viver a sensação pura não é arte, mas catarse, movimento mecânico funcional na direção de uma descarga descomprometida com a forma. A música pode ser apreendida atualmente como movimento de ir e vir. Para nós, o ir e vir musicais pressupõem construção, desconstrução e reconstrução da realidade, e não mero movimento fechado em si mesmo como certamente seria a altura do Setecentos. Na música sacra, ao se permitir evadir da vida real e adentrar a dimensão lúdica da própria existência, o religioso potencializa o real e o perspectiva em razão de seus sonhos, desejos e crenças mais profundos, a serem ditos apenas pela linguagem sensível e simbólica. A missa é a forma excelentíssima de teatro sacro, uma vez que dramatiza a dimensão mística diante das regras de representação dos papéis por elas impostos à cena. Interpretar música sacra significa ter muito bem incorporadas as regras de conduta a serem representadas e, ao mesmo tempo, possuir a misticidade para convencer a “platéia” dessa apresentação. A musicalidade, na sua manifestação visceral, caracteriza-se como estado profano, diferente do sagrado como parte integrante do cotidiano e que pode ser visto até como reforço desse mesmo cotidiano. A musicalidade pura é o mito sem o rito. É Dioniso em sua errância, sem qualquer comprometimento em suas manifestações, a não ser consigo mesmo. O músico sacro ritualiza o mito mediante o rito: Dioniso é contextualizado. A idéia de sacralidade musical difundida pelo senso comum relaciona-se à força do significado, do envolvimento do músico em

relação à fé. Interpretar música sacra chega a ser, em determinadas situações, uma espécie de devoção. No entanto, a autonomia da música remete o intérprete para fora da realidade, e não para acima dela, dimensão sagrada por excelência. O tempo do intérprete é o do prazer ou o do desprazer mundano. Não há qualquer abertura concreta que possibilite comunicação com os deuses. Por outro lado, não se pode deixar de pensar também que o êxtase religioso é uma forma de manifestação da sensibilidade levada ao extremo, em que o músico é jogado pelo movimento que ele detonou... A vertigem musical pode remeter a um sentimento de ascese... E se o sagrado por definição é tudo aquilo que se opõe ao profano, o numinoso é uma realidade além dos pares de opostos: sacerdotes, ministros, autores e intérpretes de música sacra quase sempre são pagos... Mas isso é uma eternamente em aberto.

Afinal, o que são os templos, senão grandes cavernas onde as pessoas se encontram para ouvirem sons, músicas e palavras, cuja natureza, organicidade, propósito, estrutura e fundamentos desconhecem? O que seria das pessoas se tivessem consciência de que há muito mais que transcendência mística naqueles sons?

O que menos pude ouvir num templo foi o silêncio. Há ali sempre luz, natural ou sobrenatural. Há ruídos, de todos os lados, das pessoas transitando e dos fogos sempre acesos, de deuses... Nunca há silêncio, quando há cavernas sagradas.

Do silêncio da noite, aquele que me permitiu ouvir a voz das estrelas, só pude ter a saudade de algum dia, bem distante, quando estive em lugar em que havia fé, lugar em que o fogo estaria mais perto. E os ruídos eram das folhas, dos insetos, o ar se movimentando... Sons a que não se sobrepõem aos das libações sagradas ou ao atrito das moedas fazendo, com o planeta, seu giro diário.

Ficarei mesmo imaginando qual seria, há 200 anos, o som da noite no lugar mesmo em que nasci<sup>36</sup>... Quando ali havia poucas cavernas e a centésima parte das pessoas dentre as quais eu vivo. E muito poucos lumes e candeias competiam com a radiação dos astros.

---

<sup>36</sup> Ouro Preto.

<http://pathayde.multiply.com>  
[pathayde@hotmail.com](mailto:pathayde@hotmail.com)

## 5 Bibliografia

- AMARAL, Carlos Eduardo. A música sacra brasileira, hoje. **Continente Multicultural**, julho de 2006.
- ATHAYDE, Públio. **Manual para redação acadêmica**. Belo Horizonte, Editora Keimelion, 2003.
- BASTOS, Rodrigo Almeida. **A ordem sagrada da república colonial**. Mimeo, s.n.t.
- BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou A fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BOSCHI, Caio César. **Os Leigos e o Poder**. Irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- DUPRAT, Regis. A música sacra no Brasil Imperial; **Revista IPHAN** 29, 2001. p243-255.
- JOURDAIN, Robert. **Música, cérebro e êxtase**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1988.
- LANGE, Francisco Curt. A Música no Período Colonial em Minas Gerais. **Seminário sobre a cultura mineira no período colonial**. Belo Horizonte. Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais, 1979.
- LIMA, Patrícia C. **Fonemas da criação | uma doce investigação semiótica dos começos**. Universidade Federal de Pernambuco, Brasil. Centro de Artes e Comunicação, Departamento de Design - Curso de Pós-graduação em Design da Informação. Recife, setembro, 2004.
- MIRANDA, Daniel. **Músicos de Sabará: a prática musical religiosa a serviço da Câmara (1749-1822)**. UFMG/FAFICH, 2002. Dissertação de Mestrado.
- NEVES, José Maria. Arte, artesanato e tradição na música colonial brasileira; **Revista IPHAN** 28, 1999. p174-197.
- PEDERIVA, Patrícia Lima Martins e TRISTÃO, Rosana Maria. Música e Cognição. **Ciências & Cognição**; Ano 03, vol 09, 2006.
- PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**. vol.44 no.1 São Paulo 2001.
- ROSANVALLON, Pierre. Por uma História Conceitual do Político (nota de trabalho). In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, 15(30). 1995.
- SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.
- SCHAFF, A. **Langage et Connaissance**. Paris: Anthopos, 1974.
- VIEIRA, Amaral. **Te Deum in stilo barroco, opus 213. Missa Choralis, Opus 282**. Slovak Philharmonic Orchestra and Chois. Reg. Mario Kisik. São Paulo: Pulus, 1998.
- EAGLETON, Terry. “Intentio Lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção”. In: EAGLETON, Terry. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.