

# A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

*Rhetorical Figures and Elements Applied in Two André da Silva Gomes' Offertories*

*por Eliel Almeida Soares e Diósnió Machado Neto*

## RESUMO

A partir dos estudos de George J. Buelow, Dietrich Bartel e Leonard G. Ratner, a musicologia tem se mostrado cada dia mais atenta aos problemas das significações tópicas e suas construções retóricas. Tais investigações são tratadas como via de acesso às formas de concepção da música anterior ao século XIX, contribuindo para o entendimento da condição do pensável e por estar ampliando as questões de compreensão do discurso musical. No universo luso-brasileiro, os estudos sobre a retórica musical estão em fase inicial, porém, sem ainda equacionar o problema dentro de uma concepção sistemática, considerando a música. O objetivo deste trabalho é apresentar a possibilidade da aplicação de elementos retóricos em dois ofertórios de André da Silva Gomes e igualmente observar o domínio do uso da linguagem retórica.

**Palavras-chave** *Retórica; Ofertórios; Análise; André da Silva Gomes; Música Colonial Brasileira*

## ABSTRACT

From the studies of George J. Buelow, Dietrich Bartel and Leonard G. Ratner, musicology has proved to be attentive to the problems of topical meanings and their rhetorical constructions. Surely such investigations are treated as forms of musical conceptions before the XIX century. In the Luso-Brazilian world, the studies about musical rhetoric are in early stage. However, the problem in a systematic design considering the music has not been addressed yet. The purpose of this paper is to present the possibility of applying rhetorical elements in two offertories of André da Silva Gomes and also observe the domain of the rhetorical language use.

**Keywords** *Rhetoric; Offertories; Analysis; André da Silva Gomes; Brazilian Colonial Music*

### Introdução

A aplicação de elementos e figuras retóricas, aliadas a um discurso altamente organizado, foram estruturas essenciais para a música barroca e início do classicismo, não só pelo fato de elas disporem de instrumentos persuasivos e eloquentes, advindos da tradição escolástica renascentista, mas, igualmente, pela consumação de um parâmetro composicional que, por sua vez, abrangeu toda a Europa e até mesmo o Brasil. Tal teorização e sistematização retórico-musical, a partir do final do século XVI, deram-se através de uma série de conjunturas históricas relacionadas aos grandes pensadores, tratadistas e compositores ocorridos desde a Antiguidade<sup>1</sup>.

Para melhor compreender em qual direção se orientou essa doutrina, a musicologia contemporânea começou a realizar diversas pesquisas que, por sua vez, servem de contributo para o desenvolvimento de nova forma de análise musical, visando esclarecer a relação entre música e afeto, isto é, o discurso musical<sup>2</sup>. Por exemplo, em 1966, George W. Buelow escreveu um artigo sobre a aplicabilidade dos diversos *Locus*<sup>3</sup> nas obras do último quartel do século XVI ao XVIII. Posteriormente, em 1980, produz outro trabalho<sup>4</sup> tratando da disposição das figuras retóricas. No mesmo ano, Leonard G. Ratner desenvolveu investigação sobre as relações tópicas e retóricas com os diversos gêneros e formas musicais, dentre eles a forma sonata. Por fim, pode-se citar Dietrich Bartel que, em 1997, publica um livro<sup>5</sup>, onde são descritas inúmeras citações de tratadistas, orientado a forma correta de empregar as figuras retóricas na música.

---

1 Ou seja, pelas ideias discursivas de cunho poético-retórico de Aristóteles, as quais não se restringiam somente à poética, mas eram aplicadas também, nas relações entre ética e política, do manual de oratória de Cícero ou por Quintiliano, que exaltava a virtude do bem dizer e pensar (PLEBE, 1978, p.51).

2 Essa preocupação esteve presente desde os primeiros tratadistas de figuras retórico-musicais como Joachim Burmeister (1564-1629), que se preocupou em vincular teoria, poética e prática, relacionando-as com as figuras de retórica. Johannes Luppilus (1585-1612) considerava Marenzello e Lassus os grandes mestres que utilizavam elementos retóricos inseridos em suas obras, em plena Renascença. Johannes Nucius (1556-1620) estudou a fundo as figuras retóricas na música sacra, em seu tempo, e, por último, podem ser citados dois grandes pesquisadores Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) e Johann Mattheson (1681-1764). O primeiro é considerado o fundador da musicologia moderna, o segundo compositor, crítico e teórico musical (CANO, 2000, p.258).

3 A expressão *Locus Topici* foi utilizada pela primeira vez por Johann David Heinichen (1683-1729) em seu tratado *Der General-Bass in der Composition* (1728), o qual propõe a utilização de artifícios na adequação do afeto de um texto, ou seja, havia uma busca de inspiração e clareza sobre qual afeto deveria ser representado em textos precedentes (*antecedentia textus*), paralelos (*concomitantia textus*) e subsequentes (*consequentia textus*). Essa ideia, exposta por Heinichen, foi ampliada por outros tratadistas como Mattheson (VIDAL, 2002, p.54).

4 *Rhetoric and Music*.

5 *Música Poética: Musical-Rhetorical Figures in Germany Baroque Music*.

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

No universo luso-brasileiro, os estudos sobre a retórica musical estão em fase inicial, porém, sem ainda equacionar o problema dentro de uma concepção sistemática, considerando a música. Por essa razão, o presente trabalho se insere pela necessidade de observar a possibilidade da aplicação de elementos retóricos em dois ofertórios de André da Silva Gomes e, igualmente, examinar o domínio do uso da linguagem retórica.

### Consciência Retórica de André da Silva Gomes

André da Silva Gomes (1752-1844)<sup>6</sup> reconheceu em sua *Arte Explicada do Contraponto*, a importância da retórica para a formação de compositores e, em diversas ocasiões, o compositor luso-brasileiro apresentou os princípios contidos na doutrina dos antigos mestres ou sábios. Por exemplo, ele ressalta a importância da instrução literária e, especificamente, da retórica na prática musical, essa visão do autor remete à tradição medieval e barroca de se encerrar a própria essência da teoria musical no conjunto das disciplinas matemáticas, ou seja, o *Quadrivium*, que juntamente com o *Trivium*, constituíam as duas áreas do conhecimento humano na Idade Média:

*Daqui pode concluir o Compositor instruído, não só como Filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o Contraponto Harmonia Docente e a Composição Harmonia Utente<sup>7</sup>, isto é, parte que os apresenta em execução; mas também pode observar como Retórico a analogia da Faculdade Harmônica com Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e à Elocução<sup>8</sup>. Na Dissertação que*

6 Segundo a historiografia consolidada e principalmente amparada em Régis Duprat, o compositor luso-brasileiro, nascido em Lisboa, no dia 15 de dezembro de 1752, foi o quarto mestre de capela de São Paulo. André chegou ao Brasil bastante jovem, com 21 anos de idade, nos fins de 1773, para organizar e reger o coro de música da Catedral em princípios de 1774, dando início a uma nova fase na atividade musical da Sé de São Paulo. Sua vinda foi articulada pelo terceiro bispo de São Paulo, Dom Frei Manoel da Ressurreição, inserindo-se numa conjuntura de mitigação do projeto de administração colonial iluminista, desenvolvido com considerável autonomia pela Capitania de São Paulo, cujo governador era dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão (1722-1789) (DUPRAT, 1995, p.57).

7 Os adjetivos *docente* e *utente* são, respectivamente, formas participiais dos verbos latinos *doceo, docui, doctum, docere* (instruir, ensinar) e *utor, usus, sum, uti* (usar, servir-se). Nota-se que Silva Gomes preferiu atribuir à harmonia um significado bastante peculiar. O termo é empregado como elemento comum ou mediador: a doutrina *utente*, ou seja, a composição serve-se dos preceitos da doutrina *docente*, o contraponto (LANDI, 2006, p. 32).

8 Joachim Burmeister aplica figuras retóricas em sua estrutura discursiva onde o princípio seria o (*Exordium*), o meio (*Medium*) e o fim (*Finis*). Já Johann Mattheson utiliza-se das cinco fases da retórica, seguindo os cânones clássicos, porém, acrescenta partes novas, fazendo assim, uma ligação entre o discurso e a música: *Inventio*- ou invenção de ideias, abrangendo o ato de criação ►

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

*serve de princípio a esta obra fica após demonstrado quanto é preciosa ao compositor a Instrução Literária (André da Silva Gomes, lição nº. 1 f 2 Nota do original, apud- DUPRAT et al., 1998, p.17-18).*

Em síntese, mesmo não enunciando esses conceitos com maior amplitude, já que o considerava um saber de domínio universal, obrigação de qualquer indivíduo ligado ao discurso público, Silva Gomes, como professor régio de Gramática Latina, posto que assumiu em 1797, seguramente os tinha muito em conta, o que será mostrado em alguns exemplos abaixo. (LANDI, 2006, p.55).

### Exemplos de *Anabasis (Ascensus)*

É uma passagem musical ascendente que expressa exaltação ou imagens positivas dos afetos. A *Anabasis* recebe menção com Kircher, o primeiro autor não só a definir essa como uma figura específica, mas também para sublinhar o papel de forma consistente despertando o afeto das figuras retórico-musicais. Para Kircher a *Anabasis* ou *Ascentio* é uma passagem musical através do qual expressamos sentimentos de exaltação, ascenso ou pensamentos elevados e eminentes, exemplificando na ascensão de Cristo (BARTEL, 1997, p.179-180).

O Ofertório da Missa de Ascensão do Senhor é concebido por Silva Gomes em dois movimentos e seu texto foi extraído dos Salmos (Ps. 46,6/47,5)<sup>9</sup>.

*Ascendit Deus in jubilatione, Dominus in voce tubae, Alleluia.*

O Senhor subiu entre as nações, ao som de trombeta. Aleluia.

Trata-se de um salmo cuja autoria é atribuída aos filhos de Coré, e que retrata a grandeza do Senhor. Todos devem louvá-lo com as palmas e vozes de júbilo. Especialmente esse versículo tem a intenção de louvar o poderio e soberania de Deus, pois Ele é aclamado aos sons de trombeta como um verdadeiro rei que ascende sobre todos os povos e nações.

No que tange à utilização de figuras de retórica, André da Silva Gomes, dentro da *Dispositio*<sup>10</sup>, opta pela representação da *Anabasis* nos compassos 1 a 4 (exemplo

---

► e de recolha dos fundamentos expostos, ideias musicais etc.; *Dispositio*- atual estágio das ideias em seis partes do discurso, para o próprio processo de composição, formulário; *Elocutio* ou *Decoratio* - elaboração ou decoração de cada ideia para o desenvolvimento tanto dos itens quanto na sua ornamentação, também chamado *elaboratio* por outros autores; *Memória* - mecanismos e processos para memorizar o discurso, por extensão, o modo operativo de cada uma das fases retóricas; *Pro-nuntatio*- apresentação de expressão ou de ação, para a interpretação frente ao público.

<sup>9</sup> Salmos 46:6 seria o número e versículo na Bíblia Católica. Já na Bíblia Protestante, o texto está escrito no número 47:5.

<sup>10</sup> Esse elemento retórico é a segunda das cinco fases retóricas desenvolvidas por Mattheson, a mesma é dividida em seis partes, no qual distribui e organiza as disposições das ideias e argumentos encontrados anteriormente na *Inventio*, igualmente auxilia e antecede a expressão das figuras retóricas na *Elocutio* (*Decoratio*).

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

1), na voz da soprano reforçando a palavra *Ascendit Deus in jubilatione, Dominus* (O Senhor subiu entre as nações). Tal uso corrobora o apelo de exaltação feito pelo salmista, que louva a Deus por sua grandeza, ou seja, o orador introduz seu discurso com essa figura retórica de representação e descrição, proclamando sua magnitude.

**DISPOSITIO**  
**Exordium**

Ofertório da Missa da Ascensão do Senhor  
Cat. Duprat 1989

transcrição: Edilene de Lima

André da Silva Gomes  
1982 - 1983

Soprano  
Alto  
Tenor  
Baixo  
Órgão

Brisante

As - cen - dit De - us in ju - bi - la - ti - o - ne et

**ANABASIS**

Ex. 1: *Anabasis* no *Ofertório da Missa da Ascensão do Senhor* Catalogação e Organização Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.183).

A mesma figura pode ser observada no compasso 15 ao 17, na voz do baixo, na *Proposio-I*<sup>11</sup> e da mesma forma na *Proposio-II* (compasso 35), nas vozes da soprano e baixo, enunciando a tese fundamental que sustenta o discurso.

ba

As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit De - us

**ANABASIS**

Ex. 2: *Anabasis* na voz do baixo, comp.15-17- Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.185).

11 O discurso, em si, contém resumidamente o conteúdo ou o sentido do discurso dos sons, e pode ser de dois modos: simples ou composto (MATTHESON, 1739, apud VIDAL, 2002, p.63).

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

**Propositio-II**

The musical score for Propositio-II features four staves: soprano, alto, tenor/bass, and piano. The soprano and bass parts are highlighted with a box labeled 'ANABASIS'. The soprano part has the lyrics 'As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit' and a dynamic marking of *f*. The bass part has the lyrics 'vo - ce tu - bor As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit' and a dynamic marking of *f*. The piano part includes the marking 'cresc.' and a dynamic marking of *f*. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#).

Ex. 3: *Anabasis* nas vozes da soprano e baixo, comp.35 - Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.188).

No exemplo abaixo nos compassos 18 e 19, vê-se a aplicação por parte de Silva Gomes, da *Metabasis*<sup>12</sup>, ao mesmo tempo em que é inserida a *Anabasis*.

**Confutatio**

The musical score for Confutatio features four staves: soprano, alto, tenor/bass, and piano. The soprano and bass parts are highlighted with a box labeled 'ANABASIS'. The soprano part has the lyrics 'cen - dit As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit De - us et Do - mi - nas et' and a dynamic marking of *f*. The bass part has the lyrics 'As - cen - dit As - cen - dit As - cen - dit De - us et' and a dynamic marking of *f*. The piano part includes the marking 'cresc.' and a dynamic marking of *f*. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). A box labeled 'METABASIS' is also present, highlighting a specific musical phrase in the bass part.

Ex. 4: *Anabasis* nas vozes da soprano e baixo, comp.18-19 - Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.186).

12 Cruzamento de uma voz com outra ou cruzamento de vozes. Para Spiess: "A *Metabasis* (ou *diabasis*, *transgressio*, *transgression*) ocorre sempre que uma voz atravessa a outra" (BARTEL, 1997, p.319-320).

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

### Epizeuxis

Observa-se, no mesmo Ofertório, o emprego da *Epizeuxis* que é uma repetição imediata e enfática de uma palavra, nota, motivo ou frase. Walther disserta deste modo: “A *Epizeuxis* é uma figura de retórica pela qual uma ou mais palavras são imediatamente e enfaticamente repetidas” (BARTEL, 1997, p.263-265).

**Confutatio**

The image shows a musical score for a piece titled 'Confutatio'. It features five staves: four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and one piano accompaniment staff at the bottom. The lyrics are 'Do-mi-nus et Do-mi-nus et Do-mi-nus in vo-ce tu-ba in vo-ce in'. A box labeled 'EPIZEUXIS' highlights the repeated phrase 'Do-mi-nus et Do-mi-nus et Do-mi-nus' in all four vocal parts across several measures.

Ex. 5: *Epizeuxis* em todas as vozes, comp.21-22 - Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.186).

### Palilogia

Repetição de um tema no mesmo nível de altura, também pode ocorrer em alturas diferentes, na mesma ou em várias vozes. Para Burmeister *Palilogia* é uma repetição de uma inteiração ou apenas o começo da estrutura dos meios e temas sobre a mesma altura e voz, ocorrendo com ou sem intermédio de pausas em todos os eventos em uma voz. Já Walther complementa afirmando que ela é uma repetição por demais frequente das mesmas palavras (BARTEL, 1997, p.342-344).

The image shows a musical score for a piece titled 'Palilogia'. It features five staves: two vocal staves (Soprano and Tenor) and three piano accompaniment staves. The lyrics are 'In As-cen-dit As-cen-dit As-cen-dit De-us'. A box labeled 'PALILOGIA' highlights the repeated phrase 'As-cen-dit As-cen-dit' in both the soprano and tenor parts across several measures.

Ex. 6: *Palilogia* nas vozes da soprano e do tenor, comp.15-17 - Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1997, p.185).

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

### Catabasis (Descensus)

Esta figura é uma passagem musical descendente que expressa humildade ou imagens negativas dos afetos. Janovka a descreve da seguinte maneira:

*Catabasis ou Descensus é um trecho musical por meio do qual são expressos afetos opostos aos da Anabasis, tal como a servidão, humildade, baixeza, e finalmente, a veracidade, como no texto: “Estou, no entanto, muito humilde” (BARTEL, 1997, p.214-215).*

Walther, por sua vez, reforça dizendo que ela é uma passagem musical através do qual o humilde e insignificante são representados com desdém, por exemplo: “Ele desceu”, “Eu sou humilhado” e textos similares (BARTEL, 1997, p.215).

No Ofertório da Missa do 1<sup>o</sup> Domingo do Advento, observa-se a utilização de duas figuras retóricas acopladas, ou seja, a *Catabasis* e o *Passus Duriusculus*<sup>13</sup>, inseridas na *Confutatio*<sup>14</sup>, nos compassos 28 a 30, nas vozes da contralto e do tenor, enfatizando a palavra *Nom erubescam* (Não me envergonhe)<sup>15</sup>, repetida três vezes pelo autor em forma de súplica, pedindo a Deus, com servidão, submissão e humildade, para não ser humilhado ou envergonhado por seus inimigos.

*Ad te [Domine] levavi animam mean  
Deus meus in te confido, nom erubescam  
Neque irrideant me inimici mei  
Etenim [universi] qui te expectant  
[Qui se sustinent] non confundentur*

A ti [Senhor] elevei minha alma  
Deus meu, em ti confio, que não me envergonhe  
E não se riam de mim os meus inimigos  
Pois [todos os] que esperam  
[Que se sustentam] em ti não serão confundidos

13 Uma alteração cromática ascendente ou descendente de uma linha melódica. Bernhard afirma que o *Passus Duriusculus* ocorre quando a voz sobe ou desce um semitom menor. Essas progressões são consideradas por alguns como cromáticas, razão pela qual elas podem-se movimentar entre si. Também pode ocorrer quando o segundo grau é aumentado, uma terça é diminuída uma quarta ou a quinta é aumentada ou diminuída (BARTEL, 1997, p.357-358).

14 É a clarificação das objeções (isso é, ideias musicais oponentes ou contrastantes), e pode ser expressa na melodia através da combinação, ou mesmo citação ou refutação de elementos estranhos à música precedente. (MATTHESON, 1739, apud VIDAL, 2002, p.63).

15 O mesmo que fazer vergonha, desonrar, humilhar, sentir-se humilhado.



## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

**DISPOSITIO**  
**Confutatio**

te con - fi - do nom e - ru - bes - cam nom e - ru -  
 te con - fi - do nom e - ru - bes - cam nom e - ru -  
 te con - fi - do nom e - ru - bes - cam nom e - ru -  
 te con - fi - do nom e - ru - bes - cam

**CATABASIS**

**PASSUS DURIUSCULUS**

Ex. 7: *Catabasis* e *Passus Duriusculus* no Ofertório da Missa do 1º Domingo do Advento comp.28-30 Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.132).

**Confutatio**

bes - cam nom e - ru - bes - cam nom e - ru - bes -  
 bes - cam nom e - ru - bes - cam nom e - ru - bes -  
 bes - cam nom e - ru - bes - cam nom e - ru - bes -  
 nom e - ru - bes - cam nom e - ru - bes -

**CATABASIS**

**PASSUS DURIUSCULUS**

Ex. 8: *Catabasis* comp.30-32 Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.133).

Enfim, o Ofertório acima retrata uma longa prece, em duas estrofas, na qual o salmista pede pela remissão de seus pecados. Posterior à súplica, ele encerra o cântico com um apelo coletivo: “Ó Deus livrai Israel de todas suas tribulações”. (SOARES, 2000, p.92).

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

### Gradatio

Esta figura tem três definições: (1) sequência de notas em uma só voz, repetida em qualquer tonalidade maior ou menor, (2) duas vozes que se deslocam em movimento ascendente ou descendente paralelo, (3) um aumento gradual na intensidade e altura do som. Para Walther, a *Gradatio* pode ocorrer quando duas vozes se movimentam para cima e para baixo progredindo em terças paralelas (BARTEL, 1997, p.220-224).

The image shows a musical score for three voices: Soprano, Alto, and Tenor. The lyrics are: "us De - us me - us De - us me - us De - us". A box highlights the first four measures of the Soprano and Tenor parts, illustrating the *Gradatio* figure. Below the vocal staves, a box labeled "GRADATIO" is centered. The piano accompaniment is shown at the bottom of the page.

Ex. 9: *Gradatio* comp.21-22 nas vozes da contralto e do tenor - Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.131).

### *Suspiratio*

Expressão musical de um suspiro, através de pausas. Kircher argumenta dizendo que “A *Stenasmus* ou *Suspiratio* lembram os afetos naturalmente expressados por vários suspiros criados através de pausas” (BARTEL, 1997, p.392-394). Nesse Ofertório, essa figura enfatiza a palavra *erusbescam* (envergonhe), auxiliando a *Catabasis* na caracterização das imagens negativas dos afetos manifestados.

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes



The image shows a musical score for 'Suspiratio' comp.31. It features four vocal staves (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a piano accompaniment. The lyrics are: 'bes - cre - scit - cam - nom - e - ru - bes - cam - nom - e - ru - bes -'. A box highlights a section of the vocal line with the text 'SUSPIRATIO' below it.

Ex. 10: *Suspiratio* comp.31 - Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.133).



The image shows a musical score for 'Suspiratio' comp.33, focusing on the bass vocal line. The lyrics are: 'cam - nom - e - ru - bes - cam'. A box highlights a section of the vocal line with the text 'SUSPIRATIO' below it.

Ex. 11: *Suspiratio* comp.33 na voz do baixo - Catalogação e Organização de Régis Duprat (DUPRAT, 1999, p.133).

## Considerações Finais

A figura de retórica inserida na música enriquece não só o discurso das palavras, das melodias, mas, também, dos elementos afetivos mais intrínsecos do ser humano. Efetivamente esses mecanismos retóricos inseridos na música incluem grande quantidade de fenômenos musicais como repetições, desenvolvimentos, imitações, descrições, acordes, repetições de acordes, ornamentos, notas, seções de transição, contrastes, interrupções, silêncios, modificações dos timbres, condução das melodias, preparação das dissonâncias, posição e altura das notas, ou seja, existe um discurso altamente organizado pelos compositores com o intuito de convencer e induzir o ouvinte para um plano espiritual. (CANO, 2000, p.109-110).

Ao observar os dois Ofertórios de André da Silva Gomes, constata-se a aplicação de figuras e elementos retóricos, contextualizados de acordo com a necessidade do discurso, onde o compositor procura estabelecer relação direta entre o afeto e a figura. Por exemplo, no Ofertório da Ascensão do Senhor, Silva Gomes emprega como figura central, a *Anabasis*, onde há um chamamento de exaltação e alegria, diferentemente do segundo Ofertório analisado, onde ele utiliza a figura da *Catabasis*, fazendo um apelo ao ouvinte de humilhação e subordinação ao Senhor.

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

Em síntese, nas duas obras o compositor luso-brasileiro distribui de maneira organizada e coerente, todos os elementos e figuras. Inserido na tradição retórica de seu tempo, André da Silva Gomes demonstra ser detentor do conhecimento da doutrina retórica, dispondo-a a serviço da eloquência e persuasão.

## A Aplicação de Figuras e Elementos Retóricos em Dois Ofertórios de André da Silva Gomes

### Referências Bibliográficas

- > ALMEIDA, João Ferreira de. **Bíblia de Estudo Pentecostal**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Casa Publicadora das Assembléias de Deus, 1996.
- > \_\_\_\_\_. **Bíblia de Estudo Vida**. 2ª Edição. São Paulo: Editora Vida, 1999.
- > BARTEL, Dietrich. **Música Poética: Musical-Rhetorical Figures in Germany Baroque Music**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- > BUELOW, G.J. Rhetoric and Music. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Ed. Sadie, S., Tyrrell, J., New York: Oxford University Press Published, INC, 2001 vol. 21, p.260 - 275.
- > CANO, Rubén López. **Música y Retórica en el Barroco**. México, D.F: Gráfica da Universidade Nacional Autônoma do México, 2000, vol.1.
- > DUPRAT, Régis. **Música na Sé de São Paulo Colonial**. São Paulo: Ed. Paulus, 1995.
- > \_\_\_\_\_. **Música Sacra Paulista**. Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999.
- > DUPRAT, Régis et al. **A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- > FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. 3ª Edição. Curitiba: Editora Positivo, 2004.
- > LANDI, Márcio Spartaco. **Lições de Contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- > LAUSBERG Heinrich. **Elementos de Retórica Literária**. 5ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- > PLEBE, Armando. **Breve História da Retórica Antiga**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária Ltda/ EDUSP, 1978.
- > SOARES, Paulo Augusto. **Os Ofertórios de André da Silva Gomes**. 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) São Paulo, 2000.
- > VIDAL, João Vicente. **A Ideia do 'Clássico' no classicismo. Retórica e Música no Final do Século XVIII**. 171f. Dissertação de (Mestrado em Música). Escola de Música: Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro, 2002.

**Eliel Almeida Soares**, mestrando em musicologia pelo Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo- USP

*eliel.soares@usp.br* ou *elielsoares@yahoo.com.br*

**Prof. Dr. Diósnio Machado Neto**, professor associado (livre-docente) no Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto e da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo-USP

*dmneto@usp.br*