

O tropo retórico como artifício musical e trágico e sua utilização na Missa em Si menor de J.S. Bach

Katia Regina Kato Justi (UNICAMP)
pkjusti@uol.com.br

Resumo: Um engenhoso artifício retórico foi o responsável por desenvolver grandes mudanças no campo do teatro e da música; trata-se do tropo, que embora inicialmente concebido como ferramenta retórica, aliado à música criou uma forma primitiva de tragédia litúrgica católica, o "drama sacro". Esta forma trágica era musicada, encenada e inicialmente apresentada durante o serviço litúrgico católico, mas graças à sua transformação, desenvolveu outras formas dramático-musicais religiosas tais como as *Paixões* e o luterano *Actus Musicus*. A ferramenta do tropo, tanto na sua forma retórica quanto musical, bem como suas variantes, metáfora e alegoria, foram amplamente utilizadas pelo compositor J.S. Bach ao longo de toda sua obra, porém, é na sua Missa em Si menor (BWV 232) que esse artifício e suas variantes podem ser claramente observados.

Palavras-Chave: tropo; retórica musical; J.S. Bach; *Missa em Si menor* (BWV 232).

The rhetorical trope as musical and tragical device in J. S. Bach's Mass in B minor

Abstract: An ingenious rhetorical device was responsible for developing changes in theater and music, it is the trope that although initially was conceived as rhetorical device, combined with the music created a primitive form of Catholic liturgical tragedy, the "Sacred Drama". This tragic form, presented during Catholic liturgical service, developed other religious dramatic musical forms such as the Passions and the Lutheran *Actus Musicus*. The device of the rhetorical and musical trope, have been widely used by the composer J.S. Bach throughout his work, however, is in his Mass in B minor (BWV 232) that this device can be clearly observed.

Keywords: Trope; musical rhetoric; J.S. Bach; Mass in B minor (BWV 232).

O tropo retórico assume várias e importantes funções na elaboração do discurso. Por definição (REBOUL, 2000, p.252) o tropo é uma mutação semântica, uma técnica de denominação que consiste em tomar uma palavra com o sentido de outra, é um desvio, uma transposição da flecha semântica que liga uma palavra a seu significado e é substituída por uma ligação diferente. O tropo se desdobra em muitas espécies, sendo as mais importantes a metáfora, a metonímia e a sinédoque, que, segundo LOTMAN (1989, p.241) não devem ser entendidos como meros ornamentos retóricos, mas como essência do pensamento criativo, sendo sua esfera mais ampla que a arte. Lotman acredita ainda que o tropo é um artifício engenhoso que age como uma espécie de tradutor, substituindo unidades semânticas por outras, sendo a sua finalidade não apenas a de enunciar, mediante uma determinada substituição semântica, aquilo que pode ser enunciado, mas o de exprimir um conteúdo, transmitir uma informação que não poderia ser transmitida de outra maneira, construindo analogias concretas à partir de ideias abstratas. Cícero, que em *Brutus* e em *De oratore* foi o primeiro a teorizar sobre o tropo, o define precisamente como um *modus transferendi verbi*, ou seja, uma "maneira de transferir uma palavra" a outro significado.

WHITE (1994, p.14), corrobora tais informações e afirma que a palavra tropo significa no grego clássico "mudança de direção", "desvio". A palavra ingressa nas línguas indo-europeias modernas por meio de *tropus*, passando a significar

"metáfora" ou "figura de linguagem" no latim clássico. Para White, os tropos geram figuras de linguagem ou de pensamento mediante a variação do que "normalmente" se espera deles e por via das associações que estabelecem entre conceitos que habitualmente se supõem estarem ou não relacionados de maneiras diferentes da sugerida no tropo utilizado.

A função retórica principal dos tropos é o estranhamento¹ que funcionalmente convém ao *ornatus* (LAUSBERG, 2004, p.143). O ornamento (*ornatus*) possui uma importante função discurso e sua utilização nas artes, sobretudo no discurso musical, foi de extrema valia na composição do discurso elevado. LAUSBERG (*ibidem*, p.138) explica-nos que o *ornatus* corresponde à necessidade que todo o homem sente de que haja beleza nas expressões humanas da vida e na apresentação do próprio homem em geral. Afirma ainda que, nas artes elevadas, a intenção primária do artista é a de representar, através da mimese, a beleza. Como artes elevadas podem ser considerados os diversos graus magistrais de perfeição em certas artes que criam obras (escultura, pintura, poesia, composição musical) e nas outras artes que reproduzem obras (recitação, representação teatral, interpretação musical, dança).

Uma das formas mais importantes assumidas pelo tropo é a metáfora. A metáfora se faz presente tanto no discurso retórico quanto no discurso musical, assumindo nas composições de Bach um nível de excelência altíssimo. A utilização do tropo na forma de metáfora já era preconizada por Aristóteles nas artes imitativas fazendo parte dos artifícios engenhosos para a composição do discurso elevado. Na *Poética* (1457b), ele a define:

A metáfora consiste no transportar para uma coisa o nome de outra, ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie de uma para a espécie se outra, ou por analogia (ARISTÓTELES, 1998, 1457b).

Aristóteles ainda revela que a metáfora é o engenho natural do poeta e seu emprego no discurso trágico é de grande importância, pois *bem saber descobrir as metáforas significa aperceber das semelhanças* (*Poética*. 1459a4).

Na *Retórica* (1405b), diz que as metáforas devem ser tiradas de coisas belas, quer em som, em efeito, em poder de visualização, ou em qualquer outra forma de percepção e afirma (1410b) fazer ela parte das "expressões elegantes", responsável pelo bom entendimento do discurso, sendo a metáfora bem elaborada associada com o estilo elevado. Ele explica:

(...) uma aprendizagem fácil é, por natureza agradável a todos; por seu turno, as palavras têm determinado significado, de tal forma que as mais agradáveis são todas as palavras que nos proporcionam também conhecimento. É certo que há palavras que nos são desconhecidas, embora as conheçamos no seu sentido "apropriado"; mas é sobretudo a metáfora que provoca tal (ARISTÓTELES, 2003, 1410b).

Ainda na *Retórica* (1404b), ao discorrer sobre as qualidades do enunciado, defende a virtude do discurso artificioso como exercício de clareza e coloca a metáfora como um dos meios mais proveitosos para esta finalidade:

Só o termo "próprio" e "apropriado" e metáforas são valiosos no estilo da prosa. Sinal disto é que são só estes que todos utilizam. Na verdade, todos falam por meio de metáforas e de palavras no seu sentido "próprio" e "apropriado", o que deste modo demonstra que, se se compõe corretamente, o texto resultará algo de não familiar, mas, ao mesmo tempo, será possível dissimulá-lo e resultar claro. Esta, disse, é a maior virtude do discurso retórico (ARISTÓTELES, REFERENCIA)..

Emanuele Tesauro, em seu tratado *Il Cannocchiale Aristotelico*ⁱⁱ (1654), afirma que a metáfora é uma ferramenta divina, aguda e engenhosíssima que consiste em ligar as mais remotas e separadas noções dos objetos propostos, levando à mente não apenas a palavra, de um gênero a outro, mas também exprimindo um conceito por meio de um outro muito diverso, encontrando em coisas dessemelhantes a semelhança. Ele elabora uma teoria explicando a metáfora como uma Agudeza Divina responsável pelo princípio universal da consciência. No Capítulo III, afirma:

O que há de engenhoso no mundo ou é Deus ou é de Deus. A mente que fecunda as outras mentes de conceitos não pode ser estéril. Só os mais felizes e agudos engenhos conscientes dos segredos celestes sabem da casca da letra descarregar os mistérios escondidos (...) (TESAURO, 2000, p.37).

Para Tesauro, a consciência metafórica é igualada à criativa, e mesmo o ato da criação divina surge a ele como uma espécie de Agudeza suprema que cria o mundo mediante metáforas, analogias e conceitos. Ele acredita que:

As agudezas metafóricas de Deus são de longe mais engenhosas que as dos mortais. Na humana eloquência o falar próprio exclui o figurado, mas na divina mitologia, dentro da propriedade literal, está envolvida a agudeza tropológica, sob esta a alegórica, mais dentro se concentra a anagógica, de modo que em uma palavrinha haverá três conceitos e em um conceito três metáforas. (TESAURO, 2000, p.38)

Outra grande forma do tropo é a da alegoria. Esta forma pode ser encontrada na hermenêutica através do desenvolvimento da teoria e da prática de interpretação do sentido figurado das Sagradas Escrituras, a chamada tropologia bíblica, que se inicia durante os primeiros séculos da Idade Média. LAUSBERG (*apud* HANSEN, 2006, p.7), retomando as definições dos antigos, redefine a alegoria como sendo a metáfora continuada como tropo de pensamento, que consiste na substituição do pensamento, ao qual está ligada, numa relação de semelhança a esse mesmo pensamento.

De acordo com HANSEN, (2006, p.226) a igreja cristã medieval já utilizava uma forma de alegoria, denominada alegoria factual (*alegoria in factis*), como maneira de interpretar seres e acontecimentos da Bíblia como escritura divinaⁱⁱⁱ. É preciso notar, no entanto, que mesmo antes da tropologia bíblica surgir, a metáfora e alegoria já eram utilizadas como elemento de ensino e doutrinação religiosa, basta nos lembrarmos que o próprio Cristo fazia suas pregações e ensinamentos em forma de parábolas.

BENJAMIN (2004, p.187), ao discorrer sobre o uso de alegorias na composição do drama barroco, afirma que "nenhuma escrita parecia mais adequada do que esta escrita de enigmas, apenas acessível aos eruditos, para encerrar no seu hermetismo as máximas intrinsecamente políticas da autêntica sabedoria de vida".

Lutero em sua igreja reformada ao criar o "Sermão Sonoro" (*Predicatio Sonora*), aliando a música ao texto sagrado, também utiliza a metáfora e a alegoria, tanto a tropológica bíblica, quanto a musical, como forma de transmitir e ensinar aos fiéis a correta interpretação das Escrituras e na sua *Tischreden* é possível encontrar instruções sobre o uso e funções da alegoria. Um exemplo de como ocorre a utilização das metáforas e alegorias no entendimento teológico da música para Lutero pode ser observado em uma das muitas maneiras como a Trindade poderia ser demonstrada. Lutero diz que *na música [a Trindade é expressa] em três [notas] ré, mi, fá^{iv}* (*Tischreden*, 815) e escolhe estas três notas por conterem os dois intervalos fundamentais do qual toda escala musical depende: o tom e o semitom^v. Lutero acredita que as notas re, mi, fá, são fundamentais à música, assim como a Trindade é fundamental à teologia. Outro exemplo da hermenêutica musical de Lutero se encontra em seu hino composto em 1524, *Aus tiefer Not* (Da mais profunda necessidade), quando demonstra visual e acusticamente a frase com um intervalo descendente de quinta.



Exemplo 01. Início do Hino *Aus tiefer Not* de Lutero.

O fervoroso Bach, tal como um sacerdote, segue à risca os preceitos litúrgico-musicais propostos por Lutero e em suas cantatas pregava e edificava a Palavra fazendo uso da paródia, das metáforas e alegorias. LEAVER (2007, p.289), em sua *A Música Litúrgica de Lutero*, afirma que Bach, apesar de não ser teólogo, ao realizar suas composições, agia como tal. Fica claro que, na função de *Kantor*, Bach acabou atuando como um profissional "teólogo", pois, entre suas obrigações, estava o ensino teológico básico no catecismo e a responsabilidade de providenciar a música que seria ouvida em ocasiões litúrgicas e em contextos homiléticos específicos que continham conteúdos teológicos distintos. Em sua música Bach demonstra perspicácia teológica em diversos momentos de suas obras sacras, como podemos ver a seguir em alguns exemplos na Missa em Si menor. Na estrutura da divisão dos movimentos musicais na Missa, Bach demonstra a Trindade várias vezes através da obra. Esta forma de estruturação simétrica entre os movimentos musicais, como maneira de entendimento teológico, foi utilizada e desenvolvida por Lutero em sua liturgia vernacular reformada, sendo fielmente adotada por Bach. Uma possível demonstração ocorre na estrutura do *Gloria*, com nove movimentos, que sugerem três vezes a Trindade. Centralizado no *Domine Deus*, entre ele observa-se uma clara distribuição dos movimentos que revela uma preocupação do compositor em fazer um arranjo simétrico entre árias e coros.

5. *Domine Deus*
4. *Gratias* (coros S,A,T,B) 6. *Qui tollis*
3. *Laudamus te* (solos) 7. *Qui Sedes*
2. *Et in terra* 8. *Quoniam*
1. *Gloria* (coros S(I,II),A,T,B) 9. *Cum Sancto Spiritu*

Exemplo 02. Simetria entre os movimentos do *Gloria da Missa em Si Menor* de J. S. Bach.

Uma outra demonstração ocorre no *Credo*, também com nove movimentos, cujo ponto central é o *Crucifixus*. O *Credo da Missa em Si menor*, chamado por Bach de *Symbolum Nicenum*, é uma declaração teológica significativa de uma música profunda, com seus coros e árias simetricamente arranjados em torno do *Crucifixus*, que pode ser visto, tanto como um pivô central do movimento, como também como o centro da teologia trinitária, com movimentos que envolvem a encarnação, a crucificação e a ressurreição de Cristo.

5. *Crucifixus*
4. *Et incarnatus* (coros centrais) 6. *Et resurrexit*
(Período de Cristo na Terra)
3. *Et in unum* (solos) 7. *Et in Spiritum*
(Segunda e Terceira pessoas da Trindade)
2. *Patrem* (coros) 8. *Confiteor*
(Primeira pessoa da Trindade)
(Vida Eterna)
1. *Credo* (coros) 9. *Et expecto*

Exemplo 03. Simetria entre os movimentos do *Symbolum Nicenum – Credo da Missa em Si Menor* de J. S. Bach.

Outro exemplo da perspicácia teológica de Bach pode ser encontrado no *Kyrie* (BWV 233a), composto em Weimar e mais tarde incorporado na *Missa em Fá maior* (BWV 233). Também esta é uma declaração musical que atinge a teologia trinitária formalmente simbolizada em três seções e em um contraponto fugal triplo a três vozes (SAT) (LEAVER, 2007, p.289).

seqüências ou prosas, que poderiam ser repetidas várias vezes, formando estrofes. Com o passar do tempo criou-se também o hábito de interpolar não só as palavras, mas também uma melodia original ligada à melodia primitiva. Essas novas melodias, reunidas pela abadia de Saint-Martial de Limoges nos séculos X e XI, tiveram êxito imediato, firmando-se como canções sacras independentes, que eram inseridas na liturgia entre os cantos regulares (CANDÉ, 2001, pp.218-219). E é nesta peça cantada inserida na liturgia que se encontra a origem do "drama litúrgico" que se desenvolverá através dos tempos, dando origem, entre outras formas, às Paixões.

Kyrie

I
Ky-ri-e e-lei-son (3 times) Chri-ste e-lei-son (3)
II
Ky-ri-e e-lei-son (2) Ky-ri-e e-lei-son.

Tropo-Kyrie

I
1. Om-ni-po-tens ge-ni-tor, De-us om-ni-um cre-a-tor: e-ley-son. 1. Chri-ste, De-i for-ma vir-tus
2. Fons et o-ri-go bo-ni, pi-e lux-que per-en-nis: e-ley-son. 2. Chri-ste, pa-tris splen-dor, or-bis
3. Sal-vi-fi-cet pi-e-tas tu-a nos, bo-ne rec-tor: e-ley-son. 3. Ne-tu-a dam-ne-mur De-u
II
pa-tris-que so-phi-a: e-ley-son. 1. Am-bo-rum sa-crum epi-ra-men ne-xus a-mor-que: e-ley-son.
la-psi re-pa-ra-tor: e-ley-son. 2. Pro-ce-dens fo-mes vi-tae, fons pu-ri-fi-cans nos: e-ley-son.
fac-tu-ra be-nig-ne: e-ley-son.
III
3. Pur-ga-tor cul-pae, ve-ni-ae lar-gi-tor op-ti-me, of-fen-sas de-le, sanc-to nos mu-ne-re re-pte: e-ley-son.

Exemplo 05. Kyrie e Tropo-Kyrie: Omnipotens de Tuotilo (c. 915)^{vii}.

Quando o tropo se tornou completamente independente das peças litúrgicas, gerou composições originais, os versos, que passaram a ser compostos para todos os momentos "vazios" da liturgia, em particular para acompanhar os diferentes deslocamentos durante o ofício, o *conductus*, que, a partir do século XIII, passará a ser um dos principais gêneros polifônicos nos quais se baseará a escola de Notre-Dame.

Al-le-lu-ia ¶ Do-minus in Si-na in san-cto, as-con-dens (etc.)
I
1. Christus hunc di-em jo-cundum cun-ctis con-cc-dat es-se Chri-sti-a-nis a-ma-to-ri-bus su-is. 2. Chri-ste Je-su, fi-li De-i,
3. Of-fi-ci-is te An-ge-li
II
me-di-a-tor na-tu-rae no-strae ac di-vi-nae, Ter-ras, De-us, vi-si-ta-sti ac-ter-nus, ae-the-ra no-vus ho-mo trans-vo-lans.
at-que nu-bes sti-pant ad pa-trem re-ver-su-rum. Sed que mi-rum, cum lac-tan-ti ad-huc stel-la ti-bi ser-vi-ret et An-ge-li ?
III
4. Tu ho-di-e ter-re-stri-bus rem-no-vam et dul-cem de-di-sti, do-mi-ne, spe-ran-di coe-le-sti-a. 6. Quan-ta gau-di-a tu-os re-
5. Te ho-mi-nem non sic-hum levan-do su-per si-de-re-as ma-fas regum, do-mi-ne. 7. Quis de-di-sti cer-ne-re, te
IV
8. plent a-po-sto-los, 8. Quam hi-la-res in coe-lis ti-bi se-cur-runt no-vi or-di-nes 10. Quem, Chri-ste, bo-ne pastor, dignare custodire.
coe-los per-ge-re. 9. In hu-me-ris portanti di-u dis-per-sum a lu-pis gre-gem u-num.

Exemplo 06. *Aleluia: Dominus in Sina com Sequencia: Christus hunc diem* de Notker

A função do tropo, assim como na retórica, também é trazer estranhamento e surpresa ao discurso musical, podendo assumir a forma de uma introdução a um canto gregoriano, ou de uma série dessas introduções: uma para o canto como um todo e outras para as suas seções. Podia também ser uma série de interpolações num canto, consistindo de música com ou sem palavras; além disso, podia significar um substituto de um canto, transmitindo o mesmo significado do canto e ocupando a mesma posição litúrgica. Um tropo deveria destacar aspectos do texto, tornando-o, em geral, mais dramático.

Na missa católica, tanto o *próprio*^{viii} quanto o *ordinário*^{ix} utilizavam tropos cantados. Os tropos do *ordinário* são caracterizados por uma total liberdade de invenção, já os do *próprio* estão submetidos ao quadro musical da peça que serve de base à sua elaboração.

Segundo MASSIN (1997, p. 153), os tropos diferenciam-se entre si de três maneiras distintas: os que provem do acréscimo melismático a uma melodia preexistente; os de acréscimo de textos aos cânticos preexistentes e os de acréscimo, de uma só vez, de um texto e de uma melodia a um cântico.

O primeiro tipo é certamente o mais antigo. O acréscimo melismático recebe o nome de *Neuma* ou então de *Melodia* e, em se tratando do *Aleluia*, de *Sequentia*. Talvez devido à dificuldade de execução, esses tropos foram os primeiros a desaparecer. O segundo tipo, que refere-se aos acréscimos de textos aos cânticos preexistentes, é utilizado sobretudo para o canto responsorial e para o *Aleluia*, como por exemplo o *Dicite in gentibus*. São denominados *Prosae* ou *Prosulae*, mesmo quando, no curso de sua evolução, a prosa é substituída pelo verso, sendo que no *Kyrie* não é raro encontrar os dois tipos juntos. O terceiro tipo, os que recebem acréscimo, de uma só vez, de um texto e de uma melodia a um cântico, utiliza-se no *Intróito*, no *Gloria*, no *Sanctus* e no *Agnus Dei*. Possuem uma escrita inteiramente livre não precisando, portanto, prender-se nem a um texto, nem ao modo de uma melodia preexistente e nem ao comprimento de um melisma.

De acordo com a divisão dos tropos proposta por Massin, no caso específico da Missa em Si menor de Bach, nos tropos do *Ordinário* da missa podemos observar que ao realizar as paródias ele utiliza o segundo tipo de tropo, onde há o acréscimo de texto a uma melodia pré existente, e, ao utilizar um antigo *cantus firmus*, o terceiro.

A ideia do diálogo é inerente ao tropo e isso se manifesta, de maneira geral, através do canto do tropo pelo *chantre* com a resposta do coro com o intróito. Os textos dos tropos são formados geralmente de frases tomadas da Bíblia, como ocorre com muitos cantos gregorianos (SADIE, 1994, p.965). Essa ideia do diálogo que ocorre entre coro e *chantre* também pode ser observada tanto nas formas musicais que apresentam árias, recitativos e coros, como também na forma da tragédia grega, onde existe a interpolação de diálogo entre o protagonista e o coro.

É interessante notar também que o texto dos primeiros corais alemães surgidos no século XIII são tropos realizados através da inclusão de estrofes de textos alemães ao *Kyrie* latino. Estes cantos tropados eram chamados de *Kirieleisen* e segundo SCHWEITZER (1955, p.4), foi desta forma que a poesia religiosa alemã se introduziu na Igreja. Mais tarde, a nova poesia religiosa alemã experimentou abordar novos temas parafraseando em versos o "Pai Nosso", o *Credo*, os "Dez Mandamentos" e as "Sete Últimas Palavras de Cristo"

De acordo com MASSIN (1997, p.154), não há dúvida de que o teatro e o canto profano têm como fonte os tropos litúrgicos e através deles haveria de surgir uma enorme quantidade de criações estranhas ao espaço sagrado, que nada mais tinham a ver com a liturgia gregoriana.

O tropo musical foi responsável pelo desenvolvimento de uma das formas mais antigas de teatro litúrgico, o Drama Sacro. Aproveitando-se do sucesso obtido pelas melodias tropadas executadas durante a Missa, cujo teor do texto sobre a antiga melodia favorecia a encenação dramática, os clérigos criam representações pantomímicas sacras de quadros vivos, encenadas intercaladamente no serviço litúrgico católico. Surgidos na mesma época nos mosteiros em Sankt Gallen, Saint-Martial de Limoges e Fleury (Saint-Benoît-sur-Loire), essas melodias tropadas encontram-se no núcleo dos dramas litúrgicos, bem como outras formas de ação dramática com música.

John Gassner (*ibid*, p.160) relata que aos poucos essas representações sacras foram se tornando mais complexas e a transposição visual dos Evangelhos, que começara nas artes plásticas, atingiu seu clímax no drama sacro.

A própria Igreja católica começa a fomentar o desenvolvimento do drama. Os clérigos, que inicialmente se opunham ao teatro popular, foram os responsáveis por produzir em seus mosteiros pequenos dramas para um pequeno círculo de eruditos. Com o passar do tempo, com o intuito de disseminar a moral cristã e graças aos ricos recursos que possuíam, tornam-se verdadeiros dramaturgos, passando a criar peças mais populares.

Tem assim início o teatro religioso medieval, cujo objetivo didático era, combater o paganismo e levar a religião a um povo iletrado, familiarizando os fiéis com os mistérios da religião e possibilitando um fortalecimento de sua fé.

No princípio do século X, na Abadia de Sankt Gallen, antes do intróito da Missa de Natal, cantava-se o tropo antifônico *Hodie cantandus est nobis* ("Hoje vamos cantar"), atribuído pelo historiador de Sankt Gallen, Ekkehart IV, ao poeta de tropos Tuotilo^x e, antes do intróito da Missa de Páscoa, cantava-se o tropo dialogado *Quem quaeritis in sepulchro*^{xi}. Este tropo era realizado, em fins do século X, no *Ofício* noturno da Páscoa, sendo apresentado diante do sepulcro armado na Igreja. Quando o drama litúrgico se encontrava no apogeu a "Representação de Páscoa" entrou numa fase de grande desenvolvimento e atingiu extraordinária popularidade. No século XII foram acrescentados novos cantos litúrgicos à celebração pascal; relacionadas com essa celebração surge

mais tarde na Alemanha a conhecida *sequencia* pascal *Victimae paschali laudes*, cantada algumas vezes como segunda parte da celebração. Estas "Representações da Páscoa" distinguem-se, em relação às antigas celebrações, fundamentalmente em dois aspectos: ainda eram executadas no âmbito da Igreja, sendo realizadas, por exemplo, nos portais dos templos, porém já não integrada nas celebrações religiosas; deixam de ser cantadas ininterruptamente, passando a ser entremeada por diálogos e canções ou corais à maneira do *Singspiel* (representação cantada).

De acordo com STEPHAN (1968, p.129), a partir de uma combinação de diferentes cenas dramáticas com a "Representação da Páscoa", desenvolveu-se finalmente a "Representação da Paixão". Diz o autor que, de início, a "Representação da Páscoa" era precedida de várias cenas consagradas a episódios da Semana Santa, desde a entrada de Cristo em Jerusalém, passando pela Santa Ceia, pelo cativoiro, pela flagelação até ao Calvário. Por fim, o número de cenas ainda aumentou, compreendendo desde a queda de Lúcifer até ao Juízo Final, o que gerou a "Representação da Paixão". Esta forma da "Representação" teve o seu período áureo já a partir do século XIV, prolongando-se até o início do século XVIII. No decurso da sua evolução, o elemento sacro que servia como mote para as "Representações", foi sendo abandonado, passando gradualmente para um plano secundário. Por fim, as "Representações", agora com um teor mais profano, passam a adotar textos em idioma vulgar, principalmente em alemão. Os temas dos dramas litúrgicos são tomados de empréstimo das cenas dramáticas da Bíblia, dos episódios mais notáveis da vida de Jesus, da vida dos profetas, dos milagres, etc., e os diálogos versificados em língua vulgar, inseridos com frequência cada vez maior, como verdadeiros tropos do drama, deram origens às primeiras obras do teatro.

Representados a princípio nos mosteiros, depois nas igrejas, local onde se procurava utilizar o máximo possível das particularidades arquitetônicas, os dramas litúrgicos, ou "autos" como se começa a chamá-los, saem para o adro das igrejas no final do século XII, sendo depois transportados até o cemitério e as praças públicas. Separam-se então definitivamente da liturgia e abrem-se às influências profanas. Para serem mais bem vistos pelos espectadores, assim como as primeiras tragédias de Ésquilo, os protagonistas representavam em um tablado elevado, montado diante de um dos pórticos da igreja, que eventualmente representa a porta do céu ou da "casa de Deus". Figurinos, cenários e artifícios diversos permitem tornar a encenação mais explícita.

3. A utilização do tropo na Missa em Si menor

Como vimos, o tropo na sua forma de artifício retórico musical apresenta, assim como na retórica, funções de desvio e simultaneidade. Ele aparece sob a forma de metáfora musical, observada tanto no âmbito do texto, quanto no da música, na forma da polifonia, onde existe a simultaneidade de vozes e, sobretudo, na forma de paródia, com a substituição de um texto por um outro, com significado análogo.

Na obra de Bach a utilização do tropo e suas diversas formas é muito evidente e em sua Missa em Si menor a observação destas formas é ainda mais contundente, como podemos observar, por exemplo, através da utilização do *cantus firmus* gregoriano do *Credo IV* no *Credo* da Missa em Si menor (Figura 7).

IV.

I. 

C Re-do in unum De-um,

Tenore. 

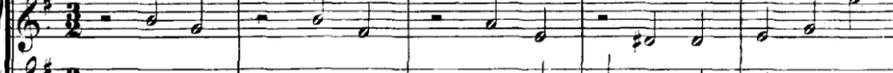
Exemplo 07. Início do *cantus firmus* do *Credo IV*^{xii} e da *Missa em Si menor*^{xiii} de J. S. Bach.

Outro exemplo observado é a da utilização do tropo como figuras de retórica musical^{xiv} como maneira de representação de afetos (Figura 8 e 9).

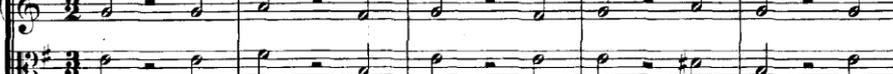
Continuo. 

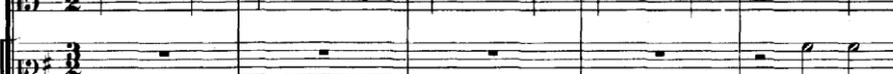
Exemplo 08. Representação da dor através do cromatismo encontrado na figura de retórica musical *Passus Duriusculus*^{xv} no Continuo do *Crucifixus* (c.1-5).

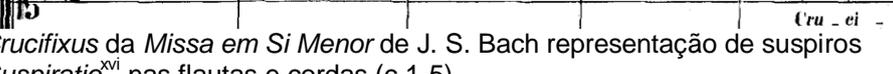
Flauto traverso I. 

Flauto traverso II. 

Violino I. 

Violino II. 

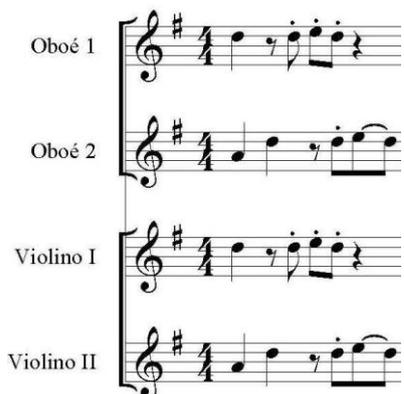
Viola. 

Soprano II. 

Cru - ei -

Exemplo 09. No *Crucifixus* da *Missa em Si Menor* de J. S. Bach representação de suspiros através da figura *Suspiratio*^{xvi} nas flautas e cordas (c.1-5).

Outra maneira da utilização do tropo como metáforas e alegorias musicais aparece também na forma de intervalos, células rítmicas, distribuição dos movimentos, escolha dos instrumentos e vozes, etc. Por exemplo, no movimento *Et in unum Dominum*, observa-se a representação do mistério da consubstanciação, ou seja, o mistério das duas personalidades, Pai e Filho, unidas em uma mesma substância, através da combinação de dois grupos de instrumentos distintos (Oboé I+Violino I, Oboé II+Violino II) que realizam um mesmo tema com dois tipos de fraseado, *stacato* e *legato*:



Exemplo 10. Representação do mistério da consubstanciação em *Et in unum Dominum* (c.1).

Bach ainda utiliza o tropo como ferramenta de elocução^{xvii} de três maneiras distintas:

1. substituindo, através das paródias, o texto original oriundo da cantata luterana pelo texto latino previsto no Ordinário da Missa;
2. realizando composições musicais distintas sobre o mesmo texto, o que ocorre no *Kyrie I* e *Kyrie II*;
3. realizando a mesma composição musical em dois textos distintos, o que ocorre no *Gratias* e *Dona Nobis*.

Nos movimentos do *Kyrie II* e *Gratias/Dona Nobis*, há ainda um tropo duplo, pois trata-se de movimentos parodiados aos quais foram adicionados, respectivamente, nova música e novo texto.

Outra maneira de utilização do tropo nas composições de Bach foi na sua forma "tropo coral". RATHEY (*in MELAMED*, 2011, p. 42) em seu artigo sobre as formas e funções do "tropo coral" nos Oratórios de Bach explica que, de uma maneira geral, como recurso para momentos de reflexão, Bach utilizava em suas obras sacras não apenas árias e recitativos, mas também hinos. Entretanto, enquanto o foco das árias, entoadas pelo solista, tivesse uma perspectiva individual, o foco dos hinos, entoados pelos coros, tinha a perspectiva de toda a congregação Cristã, agindo como uma voz coletiva, cujos enunciados de fé luteranos atravessariam várias gerações até alcançar a própria congregação de Bach. A conexão entre estas duas camadas, a da reflexão individual e da comunidade, é feita através de um tipo de composição coral, o tropo coral, que combinava um novo texto escrito com um hino tradicional. A função deste tipo de composição é significativamente diferente

dos outros hinos compostos em larga escala nos Oratórios de Bach, que ocorriam somente no início e no final das seções e não eram integrados no desenvolvimento dramático. O "tropo coral", ao contrário, aparecia em momentos cruciais, principalmente em pontos onde a dúvida individual deveria, incitada pela narrativa bíblica, ser superada por intermédio da fé da congregação. Desta forma, ao cantarem juntos, tanto o indivíduo como a comunidade deixavam de ser meros espectadores, passando a fazer parte da ação dramática.

O "tropo coral", portanto, é a combinação de um hino com um poema independente ou com um texto bíblico que poderia tanto ocorrer simultaneamente com um segundo texto (tropo simultâneo), ou ainda, como uma linha simples do hino que era interrompida por outro texto (tropo alternado). Bach utilizou esta maneira de politextualidade em aproximadamente setenta e oito movimentos de suas obras, desde seu período em Mühlhausen até a metade da década de 1730. Esta técnica não foi inventada por ele, e sim foi herdada dos compositores do século XVII tais como Andreas Hammerschmidt (1611-1675) e Wolfgang Carl Briegel (1626-1712), além de ter sido também largamente utilizada pelos membros da sua família, compositores que o antecederam. Entretanto, apesar de Bach emprestar um modelo historicamente estabelecido de composição, é notável como ele consideravelmente a utiliza em suas obras vocais. Podem-se observar diferentes tipos de "tropo coral": alguns deles combinam um hino com um recitativo; alguns com árias; outros fazem uma justaposição do coral com moteto. Todos estes tipos podem ser encontrados nas obras sacras de Bach, porém, ao contrário do que ocorre em suas *Paixões*, na *Missa em Si menor*, essa maneira de interpolação não foi observada.

Desta forma podemos observar que, através da transformação de um artifício retórico em uma ferramenta de imitação em música, o tropo, foi possível o desenvolvimento de uma forma de "poética religiosa", o drama sacro, cujas partes: enredo, elementos musicais, elocutivos e de encenação, muito se aproximam das partes da tragédia mencionados por Aristóteles em sua *Poética* tais como o mito, a melopeia, a elocução e a *opsis*. Ademais, outra aproximação possível entre a tragédia e os Dramas Sacros, ocorre através de sua função pedagógica, edificante e catártica, uma vez que, através e pela observação da história narrada, o fiel poderia ser movido em muitos afetos, purgando suas emoções, sem necessariamente vivenciá-las. Além disso, notamos que todas as funções agudas e engenhosas do tropo retórico e musical são claramente aproveitadas no discurso musical concebido por Bach, cuja finalidade é criar um discurso de estilo elevado, didático, claro, belo e em plena sintonia com os preceitos retórico-poéticos preconizados desde Aristóteles, movendo os fiéis afetivamente, impelindo-os à virtude.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 2003.

_____. *Política*. Trad. Torrieri Guimarães. Hemus Livraria Editora Ltda. São Paulo, 1966.

JUSTI, K. – *O tropo retórico como artifício musical e trágico e sua utilização na Missa em Si menor de J. S. Bach.*

Revista Música e Linguagem – Vitória/ES. Vol.1 nº 3 (2013), p.57-72.

_____. *Retórica*. Trad. Manuel Alexandre Júnior. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lisboa, 1998.

BARTEL, D. *Musica Poetica*. University of Nebraska Press, Nebraska, USA, 1997.

BENJAMIN, W. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Assírio & Alvim, Lisboa, Portugal, 2004

BURMEISTER, J. *Musical Poetics*. Yale University Press, London, UK, 1993.

BUTT, J.; RUSHTON, J. (Editors). *Bach: Mass in B minor*. Cambridge University Press, 1991.

CANDÉ, R. *História Universal da Música* - Vol. 1. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

HANSEN, J.A. *Alegoria – Construção e Interpretação da Metáfora*. Editora Unicamp, Campinas, 2006.

HAUPTMANN, M. (Editor). *Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 8 - Messen*. 1858.

LAUSBERG, H. *Elementos de Retórica Literária*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.

LEAVER, R.A. *Luther and Bach, the "Deutsche Messe" and the Music of Worship*. Lutheran Quaterly, Volume XV, 2001. Disponível em: http://www.lutheranquarterly.com/Articles/2001/3-Autumn/lq153_04.317_335.pdf Acesso: 10.07.2008 10:34h

_____. *Luther's Liturgical Music*. William B. Eerdmans Publishing Co., Cambridge, UK, 2007.

LOTMAN, J.M. *Enciclopédia Einaudi*, vol. 17. Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1989.

LUTHER, MARTIN. *Obras Seleccionadas*, vol. 2. Comissão Interluterana de Literatura, São Leopoldo, RS, 2000a.

_____. *Obras Seleccionadas*, vol. 7. Comissão Interluterana de Literatura, São Leopoldo, RS, 2000b.

_____. *Table Talk*. Bridge-Logos, Gainesville, USA, 2004.

_____. *Tischreden*. Herman Bohlaus, Weimar, 1912.

MASSIN, J; MASSIN, B. *História da Música Ocidental*. Editora Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1997.

MELAMED, D. (Editor). *J. S. Bach and the Oratorio Tradition*. University of Illinois Press, USA, 2011.

NETTL, P. *Luther and Music*. The Muhlenberg Press, Philadelphia, USA, 1948.

REBOUL, O. *Introdução à Retórica*. Martins Fontes, São Paulo, 2000.

SADIE, S. *Dicionário Grove de Música*. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 1994.

_____. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan Publishers Limited, USA, 2001.

SCHWEITZER, A. *J.S. Bach – El Musico Poeta*. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1955.

_____. *J.S. Bach Vol. I-II*. Dover Publications, New York, 1966.

SLOANE, T.O. *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford University Press, New York, 2001.

SMEND, F. *Messe in h-Moll - Urtext der Neuen Bach-Ausgabe*. Bärenreiter-Verlag, Kassel, 2006.

SPITTA, P. *Johann Sebastian Bach*, Vol I-II. Dover Publication, New York, 1951.

STAUFFER, G. *Bach – The Mass in B Minor – The Great Catholic Mass*. Yale University Press, USA, 2003.

STEPHAN, R. *ENCICLOPÉDIA MERIDIANO FISCHER*. EDITORA MERIDIANO, LISBOA, 1968.

TESAURO, E. *Il Cannocchiale Aristotelico O Sia Idea Dell'Arguta Et Ingeniosa Elocutione Que Serve À Tutta L'Arte Oratoria, Lapidaria, Et Simbolica Esaminata Co'Principij Del Divino Aristotele* (Torino, 1654) (*fac-simile*). Savigliano: Editrice Artistica Piemontese, Itália, 2000.

WHITE, H. *Trópicos do Discurso – Ensaio Sobre a Crítica da Cultura*. EDUSP, São Paulo, 1994.

Sobre a autora:

Katia Regina Kato Justi é doutora em Música pela UNICAMP, onde defendeu a tese "A Missa em si menor de Johann Sebastian Bach: a Poética e o Trágico". Ainda pela mesma instituição, conclui o bacharelado com habilitação em oboé e o mestrado com a dissertação "O Oboé e a Representação da Confiança nas Árias das Cantatas Sacras de J.S. Bach". Atualmente é docente do curso de licenciatura em música da Faculdade Nazarena do Brasil e desenvolve atividade camerística, atuando como oboísta em grupos de diversas formações.

Notas

ⁱO estranhamento é o efeito anímico exercido no indivíduo pelo inesperado, como fenômeno do mundo exterior. Este efeito é um choque psíquico, que se pode realizar de diferentes maneiras e graus. A vivência do estranhamento pode ser provocada pela própria matéria e pelos fenômenos da elaboração, especialmente, pelos pensamentos, pela *elocutio*, pela *dispositio* e pela *pronuntiatio*. Há variantes mais fracas e mais fortes da vivência do estranhamento: as variantes mais fracas são, por exemplo, obtidas por meio do *docere* intelectual e pelo *delectare* afetivo, ao passo que as variantes mais fortes são obtidas pelo *movere* afetivo. Dentro do *docere* podem-se distinguir duas espécies de estranhamento intelectual: 1) ao *docere* informativo correspondem, como fenômenos de estranhamento, o *genus obscurum* e os tropos e figuras que procuram a *obscuritas*; 2) ao *docere* que tenta provar correspondem como fenômenos de estranhamento, o *genus admirabile* e os tropos e figuras que procuram o paradoxo, muito especialmente a hipérbole e a ironia (LAUSBERG, 2004, p.112).

ⁱⁱ Tradução Monica Lucas.

ⁱⁱⁱ Como exemplo dos possíveis níveis de significação do texto bíblico, podemos citar aos exemplos do autor medieval Rábano Mauro (*apud* HANSEN, 2006, p.103). O termo "Jerusalém, por exemplo, assumiria os sentidos: a) Histórico = cidade dos Judeus; b) Alegórico = Igreja de Cristo; c) Tropológico = a alma do homem; d) Anagógico = Cidade de Deus.

^{iv} *in musica re mi fa, ter.*

^v É preciso lembrar que no período de Lutero a escala musical, na qual baseava-se o canto gregoriano, era designada como uma seqüência de seis notas (dó-lá) que formavam o hexacorde.

^{vi} Fonte: HAUPTMANN, M. (Editor). **Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 8 - Messen.** 1858.

^{vii} Fonte das Figuras 5 e 6: DAVISON, A.T; APEL, W. **Historical Anthology of Music.** Harvard University Press, USA, 1972, p.13).

^{viii} Tropos do *próprio* da missa: tropos do *Intróito; Gradual; Aleluia; Ofertório e Comunhão.*

^{ix} Tropos do *ordinário* da missa: os do *Kyrie; do Gloria; do Hosanna e do Agnus Dei.*

^x Cujo exemplo de Tropo-Kyrie foi dado na *Figura 5.*

^{xi} Diácono: "Quem procurais no sepulcro, filhas de Cristo?"

Sacerdote: "Jesus de Nazareth, filhos do Céu! (...)",

^{xii} Fonte: *LIBER USUALIS*, p.71

^{xiii} Doravante, todos os exemplos musicais da *Missa em Si menor* serão de RIETZ, J. (Editor). **Bach-Gesellschaft Ausgabe. Band 6 - Messe H moll.** 1856.

^{xiv} A relação completa das figuras de retórica musical utilizadas por Bach na *Missa em Si menor* pode ser encontrada em LORETO, M.B. **Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe und die Figurenlehre,** Berlim, 2008.

^{xv} Por definição (BARTEL, 1997, p.357), *passus duriusculus* é uma alteração cromática ascendente ou descendente na linha melódica que representa "passos, ou passagens, difíceis".

^{xvi} Por definição (BARTEL, 1997, p.392), a figura *suspiratio* é a representação musical do suspiro através de pausas.

^{xvii} A elocução (*elocutio*) é a expressão do pensamento (*dianoia*). Realizada através da fala ou da escrita, é o processo de combinar as palavras em uma seqüência inteligível. Na *Poética* a elocução relaciona-se tanto com os aspectos literários da composição da obra, quanto com os aspectos orais do discurso que estão presentes nos modos de expressão do pensamento tais como: explicações, ameaças, perguntas, súplicas, louvores, etc., que são realizados pelo ator. Na estrutura retórica, a elocução é a terceira das cinco fases do discurso, fase em que se traduz as várias ideias e pensamentos em palavras e sentenças, escolhendo-se, para tanto, as várias ferramentas e artifícios retóricos possíveis para dar ênfase aos argumentos. No discurso retórico musical, a *elocutio* é também a terceira fase do discurso e assim como na retórica, segue as mesmas "virtudes elocutivas". Esta fase se caracteriza pela escolha das figuras retóricas musicais, pois, assim como a *elocutio* retórica fez uso de figuras de linguagem e de pensamento para dar ênfase ao texto, a doutrina da *Musica Poetica*, base da retórica musical, cultivou o conceito de figuras musicais, cuja função era vivificar o texto e provocar afecções no ouvinte .