



Ofertórios: um microcosmo estilístico de André da Silva Gomes (1752-1844)

Paulo Augusto Soares*
Edilson Vicente de Lima**

Resumo

Os ofertórios de André da Silva Gomes apresentam muitas características comuns concernentes aos parâmetros composicionais que comportam diferentes encaminhamentos no trato musical dos textos litúrgicos. Os elementos de sintaxe musical estão fundamentados nas soluções de expressividade associadas ao Barroco, incluindo o uso constante de figuras retórico-musicais, e são analisados à luz dos preceitos expostos no seu tratado musical *A Arte Explicada do Contraponto*. Essa série de obras pode ser considerada um microcosmo estilístico do compositor ao transitar com liberdade pelos diferentes estilos musicais vigentes em sua época, desde as rigorosas escolas de escrita contrapontística dos séculos XVI e XVIII, à importante música napolitana adaptada aos horizontes ibero-brasileiros.

Palavras-chave

Período Colonial – música sacra – estilo barroco – escola napolitana – música luso-brasileira.

Abstract

The Offertories by André da Silva Gomes present many common characteristics concerning their compositional parameters which allow different musical approaches towards liturgical texts. The elements of musical syntax are based on solutions of expressiveness associated with the Baroque, including the constant use of musico-rhetorical figures, and are analyzed under the light of the precepts laid down in his treatise *The Explained Art of the Counterpoint*. This series of works can be considered a microcosm of the composer's style while transiting with freedom by different musical styles in force at the time, since the strict contrapuntal writing of the schools of the 16th and 18th centuries, to the important Neapolitan music adapted to the Iberian-Brazilian horizons.

Keywords

Colonial period – sacred music – Baroque style – Neapolitan school – Portuguese-Brazilian music.

AS OBRAS

O ano de 1998 marcou o início dos trabalhos de seleção e diagramação do tomo *Música Sacra Paulista*, da editora Arte e Ciência (Duprat, 1999), coletânea de partituras da música colonial brasileira pertencentes aos séculos XVIII a XIX. Nessa publicação, jovens musicólogos sob a coordenação do prof. Régis Duprat apresentaram o resultado das pesquisas que vinham sendo realizadas sobre o assunto. Uma das ideias do volume era servir como material didático e de execução para conservatórios de música, agrupamentos corais independentes; e também para escolas que man-

* Procuradoria Geral do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: soarespa@gmail.com.

** Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brasil. Endereço eletrônico: edli@superig.com.br.



tivessem a disciplina de Música em seus currículos; bibliotecas das Universidades do Brasil e do exterior. Enfim, uma publicação com larga distribuição.

Dentre as obras selecionadas encontrava-se um conjunto de peças intituladas *Ofertórios*, de autoria de André da Silva Gomes, mestre-de-capela da Sé de São Paulo na transição do século XVIII para o XIX. Das 15 peças desse gênero pertencentes ao catálogo de manuscritos do autor, 14 foram publicadas e uma única, da Missa de Defuntos, por encontrar-se incompleta, optou-se por não incluí-la no conjunto; ainda que com grande resignação! As 14 peças estão subdivididas por período litúrgico: são quatro peças para o período do Advento; quatro para a Quaresma; e peças individuais para a Quarta-feira de Cinzas, Ascensão do Senhor, Domingo da Paixão, Natal e Conversão de São Paulo Apóstolo. Após estudo minucioso dessa coletânea chegamos a algumas conclusões as quais daremos conhecimento neste artigo.

O OFERTÓRIO

Ofertório é um dos segmentos que constituem a missa cristã. Sua importância vem do fato de preceder os ritos da Liturgia da Eucaristia, trecho da cerimônia originalmente reservado àqueles presentes já submetidos ao sacramento do batismo (Barofio, 2001, p. 514). A Eucaristia é parte de uma sequência programática de caráter metafórico de eventos chave da paixão de Cristo; durante a Santa Ceia afirmase que o pão e o vinho consumidos naquele momento compõem o corpo e o sangue do filho do Criador; tal mistério resume a ideia central e original da doutrina cristã: a abolição da dicotomia criador e criação (perfeito e imperfeito) pela repetição do ato de consumação (alimentar) ali inaugurado pelo Cristo; mais precisamente, ao longo da missa, no oferecimento do vinho pelo sacerdote, e pela ingestão por parte dos presentes das hóstias – uma espécie de pão – consagradas para a ocasião.

Os textos dos ofertórios contém um apelo emocional profundo e prepara os presentes para a transformação interior que virá com sua participação ativa na Eucaristia. Não espanta, pois, que em uma variante da missa do passado, o rito hispânico, o ofertório seja conhecido como *sacrificia* (sacrifício), uma alusão ao momento limite de abandono de uma vida, conjugado ao advento de uma nova. E nesse sentido, não espanta que nos ofertórios a relação entre retórica e música, ou seja, a representação do sentido da palavra através da música, seja sempre uma constante (Soares, 2000).

COLETÂNEA

336 Pudemos observar ao longo desse estudo que os ofertórios de André da Silva Gomes apresentam muitas características comuns no que se referem aos parâmetros



composicionais. Não constituem o que supúnhamos a primeira vista um conjunto de obras de estruturação formal homogênea em estado avançado de organização. O fato de possuírem na prática o mesmo agrupamento executante, ou seja, coro misto (simples ou duplo) mais acompanhamento de baixo contínuo, conduziu o compositor, isto sim, a diferentes encaminhamentos no trato musical dos textos litúrgicos que utilizou.

Encontramos nesta coletânea elementos de sintaxe musical fundamentadas nas soluções de expressividade costumeiramente associadas ao Barroco, ou estilo antigo, predominante na escrita do compositor: o ritmo contínuo e intermitente imposto à música, o acompanhamento instrumental concebido por meio do baixo cifrado e o desenvolvimento da obra baseado na oposição entre as seções solistas e corais estão presentes, de forma associada ou não, em todas as obras deste estudo, além do uso constante de figuras retórico-musicais (Soares, 2012). Segundo testemunho de época expresso por Morgado de Mateus, o estilo moderno invocaria “características da ‘boa’ música religiosa: abandono do estilo ‘a capela’, ‘vozes italianas’, implicando em novo estilo ‘elevado’ de cantar, certamente com abundância de floreios, adornos, ligeireza da linha melódica, de constâncias rítmicas, do baixo, levando-nos a crer que André da Silva Gomes estaria mais distante da influência italiana, apesar de ter vindo de Lisboa, do que o gosto predominante aqui encontrado” (Duprat, 1995[1966], p. 52); portanto, mais afinado com o estilo antigo.

Não podemos esquecer de que se trata de um compositor cuja formação se dá em Portugal no terceiro quartel do século XVIII; devemos considerar, pois, esses recursos de estilo como elementos ligados ao passado ou, ainda, à tradição, já que suas obras são concebidas, na íntegra, em torno de um universo de expectativas do meio litúrgico, historicamente dominado por diretrizes avessas às mudanças do gosto e à experimentação, em oposição direta às novas tendências que predominavam nos grandes centros europeus à época da composição das obras estudadas.

André da Silva Gomes insere em sua música soluções bastante pessoais – possibilidades abertas pelo conteúdo dramáticos dos textos – para a representação dos estados de espírito que emergem da leitura dos salmos bíblicos, textos de grande concentração emocional, matéria-prima principal dos ofertórios. Esses textos têm uma parcela decisiva nos contornos muito particulares que cada uma das obras acaba por adquirir no conjunto: como são determinados a priori para cada ocasião do calendário litúrgico e pertencem a um ritual de duração bastante limitada, em sua elaboração é notória a opção pela não aplicação do recurso de formalização mais comum da escrita musical, a repetição, seja de trechos da obra seja de suas seções. Essas ocorrem, de maneira esporádica, no interior dos ofertórios, como processos de reiteração ligados à mensagem do texto do respectivo ofertório e seu conteúdo emocional. A opção que faz, portanto, é por realizar uma exposição em



desenvolvimento contínuo. Cada segmento adequa-se aos contornos prosódicos e formais do texto de trabalho, raramente permitindo a unificação formal por meio da padronização rítmico-melódica ao longo da obra.

Simultaneamente a esse aspecto ligado ao passado no seu estilo de escrita (o estilo antigo), André da Silva Gomes esboça soluções formais cujos conceitos assemelham-se ao que havia de mais moderno em seu tempo. Certamente não terá conhecido a música que chega aos dias de hoje como a que melhor representa a maturidade do Classicismo europeu, identificado na obra de J. Haydn, seu ilustre contemporâneo. Utiliza, outrossim, formulações que o aproximam do mestre de Viena, mais pela singeleza da sugestão do que pela iminência em concretizar o ambicioso projeto formal elaborado por aquele ao longo de sua bem sucedida trajetória profissional.

Algumas modulações inesperadas para tonalidades homônimas ao centro tonal corrente, como na cadência final do Ofertório da Missa do Quarto Domingo da Quaresma (C/Cm), em conjunto a uma clara alteração do andamento (o “*rallentando* escrito”) demonstram o desejo do autor em interromper o fluxo contínuo da escrita de ritmo intermitente, uma das características mais caras à música do Barroco, buscando alterar o caráter emocional expresso pelo segmento citado. O autor renova a atenção da audiência, até então submetida ao rigor da concentração direcionada numa obra calcada na homogeneidade do *pathos* emocional (Exemplo 1).

Exemplo 1. Cadência final com incursão à homônima da Tônica (Cm).

Com esse mesmo intuito, utiliza as mudanças de articulação das vozes do coro e do acompanhamento, proporcionando variedade e aumentando o interesse na fruição da obra. A importância do princípio em que se baseiam essas nuances, a *varietas*, é descrita de forma reveladora no seu tratado musical “A arte explicada do contra-



ponto” (Duprat et al., 1998), em que seu emprego é recomendado com ênfase, na qualidade de virtude composicional inequívoca.

O acervo morfológico do autor apresenta um leque de recursos que são encontrados também em outras peças de seu catálogo temático, como, por exemplo, a já publicada Missa a 5 vozes em Sol maior (Duprat, 1999a). Podemos arrolar dentre os principais o emprego do ponto pedal nas introduções dos ofertórios (Exemplo 2); a escrita contrapontística, em seções independentes, na forma de fugatos (Exemplo 3); a “antecipação solitária” (Soares, 2000), que ocorre quando uma das vozes do coro se antecipa, em anacruse, anunciando a apresentação de um segmento *tutti* (Exemplo 4); todos pertencem ao grupo de figurações bastante particulares do autor. Contudo, é o esquema depressivo sua formulação mais reveladora e de maior densidade, uma seqüência melódico-harmônica descendente que estabelece um clima de introspecção emotiva bastante acentuado no interior da obra (Exemplo 5).

Con - for - ta - mi - ni

Exemplo 2. Ponto pedal inicial.

Ni - mis ni - mis con - for - ta - tus est ...
Ni - mis ni - mis...

Exemplo 3. Fugato.

re - tri - bu - et

Exemplo 4. “Antecipação solitária”.



Exemplo 5. Esquema depressivo.

A cronologia dos ofertórios parece obedecer as indicações das páginas de rosto dos manuscritos, estabelecendo o biênio 1810-1811 como o período em que o autor teria concentrado seus esforços na composição da maioria das obras dessa coletânea. Alguns casos são bem particulares, como o Ofertório da Missa do Domingo da Paixão, com sua curva tonal em que predominam as tênues relações harmônicas entre as regiões das subdominantes, parecendo obedecer a uma formulação composicional muito recuada no tempo; ou o Ofertório da Missa do Terceiro Domingo do Advento que, em contrapartida, apresenta soluções formais muito próximas à música do Classicismo (o estilo moderno), onde estão presentes a célula de um pensamento de clara polarização dos centros tonais (tônica / dominante), o emprego moderado da harmonia sequencial, e a economia dos recursos de escrita pelo emprego de uma incipiente recorrência motivico-temática. Repete estes procedimentos, com alteração do centro tonal secundário (tônica / tônica relativa) no Ofertório da Missa do Quarto Domingo da Quaresma, anteriormente citado; são, curiosamente, as obras que apresentam coros duplos em sua formulação.

Esse fato conduziu-nos, a princípio, à crença de que essas peças consubstanciassem a expressão do ponto culminante da coletânea em termos de maturidade estilística do autor: contar com dois coros em suas composições só teria sido possível após longo período de treinamento dos meninos cantores, e a intimidade com o melhor trato de suas capacidades vocais vinculadas a esse fato. Alguma verdade repousa nestas afirmações, sem dúvida.

O conjunto de considerações nos levou a concluir, contudo, que o autor utilizou seu amplo domínio da arquitetura musical em prol da representação mais adequada da expressividade dos textos de trabalho, fossem soluções que remetessem aos antigos mestres ou às suas próprias experimentações mais recentes. Uma grande conquista, com certeza, é poder transitar com liberdade pelos diferentes estilos musicais vigentes em sua época, desde as rigorosas escolas de escrita contrapontística dos séculos XVI e XVIII, à importante música napolitana – apreendida nos anos juvenis de estudo no Seminário Patriarcal – adaptada aos horizontes ibero-brasileiros, da qual nosso mestre-de-capela foi a personalidade de maior expressão em sua época. E dentro desse contexto, conseguiu alinhar procedimentos tradicionais da escrita religiosa da época com procedimentos modernizantes e, em certo sentido, efetuou uma síntese entre a busca de “modernidade” preconizada por Morgado de



Mateus que visava civilizar os paulistas pela ópera de feições clássicas; e seu protetor, o bispo Frei Manuel da Ressureição, que se mantinha fiel à estética da igreja.

Isolado dos grandes centros europeus do período, o autor concretiza no Novo Mundo um importante projeto artístico-educacional: estabiliza a atividade musical da Sé de São Paulo, forma cantores e instrumentistas que exercerão seus ofícios nos novos cargos que surgirão na capital e imediações; traduz em música, nas obras de sua autoria intituladas ofertórios, sentimentos que vão da alegria de um jovem mestre na plenitude de suas forças, repleto de esperanças em alcançar o reconhecimento e a realização profissional em vida, à perplexidade de um erudito algo cético com os contratempos do devir e atormentado pelas preocupações constantes com a sobrevivência longe de sua terra natal. Os ofertórios apresentam, enfim, um microcosmo da exuberante produção artística de André da Silva Gomes na distante São Paulo colonial dos séculos XVIII e XIX.

Embora os ofertórios de André da Silva Gomes constituam apenas uma parte de sua produção constituída por 18 missas, 36 salmos, 10 hinos e 8 motetos, entre outros gêneros como ladainha, antifonas, matinas, sequências, Te Deum, divertimentos e peças para a Semana Santa, consideramos que esse conjunto de ofertórios oferece uma síntese privilegiada para o entendimento de seu estilo musical. Evidentemente, que sua estabilização como profissional atuante no Planalto de Piratininga, dependeu de muitos fatores, pois seu salário de mestre de capela – 40.000 contos anuais – seguramente não lhe permitia grandes sofisticacões no que tange ao incremento do coro e uso constante de uma orquestra que pudesse abrilhantar ainda mais a música da Sé de São Paulo nesses fins de tempos coloniais.

E foi seguramente a fim de possibilitar condições materiais que lhe propiciassem a segurança para que pudesse abrilhantar a música litúrgica de sua época que galgou outros postos, tal como mestre régio de Gramática Latina, talvez o mais importante, pois lhe possibilitava um salário digno para tocar sua vida, no valor de 400.000 (quatrocentos mil) réis anuais. É sabido que também prestou serviços a outras igrejas e comarcas e trabalhou para a Câmara, tornou-se tenente coronel e recebeu a patente de “capitão mestre-de-capela da Ordem Terceira do Carmo”, além de participar ativamente como membro do Governo Provisório estabelecido em São Paulo, em 1821.

Nesse sentido, André da Silva Gomes, mostra o quanto foi ativo e participante da sociedade que o escolheu para mestre de capela da Sé de São Paulo, cargo de importância fundamental na estrutura colonial da época; e o quanto honrou seu posto não somente como profissional competente, mas atuando também como cidadão responsável.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barofio, G. B. "Offertory". In: *Grove Dicctionary*, 2001, v. 10, p. 514.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. (Publicação da Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Brasília, 1966). São Paulo: Paulus, 1995.
- Duprat, Régis. *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte&Ciência, 1999.
- Duprat, Régis. *Missa a cinco vozes: coro, solistas e orquestra: André da Silva Gomes*. São Paulo: Edusp, 1999a.
- Landi, Márcio S. *Lições de contraponto segundo a Arte explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2006.
- Soares, Eliel A. *A utilização de elementos e figuras de retórica nos Ofertórios de André da Silva Gomes*. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- Soares, Paulo Augusto. *Os ofertórios de André da Silva Gomes (1752-1844)*. Dissertação (Mestrado em Artes – Música). São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2000.

PAULO AUGUSTO SOARES é mestre em Artes – Música pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp (2000). Atualmente é agente da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo.

EDILSON VICENTE DE LIMA é docente da Universidade Federal de Ouro Preto desde 2012. Foi docente da Universidade Cruzeiro do Sul (2002-2008), onde foi coordenador do Núcleo de Música e professor das disciplinas História da Música e História da Música Brasileira. Foi professor convidado pela Universidade do Estado do Amazonas, onde ministrou as disciplinas de Prosódia Musical, Contraponto e Harmonia, e participou do projeto "Pesquisa e Restauração do Patrimônio Musical do Brasil Colonial: lírica na Amazônia e seu âmbito de diálogo cultural durante o século XVIII". Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) e bacharel em Composição e Regência pela mesma instituição. Publicou o livro *As Modinhas do Brasil* (Edusp, 2001). Dirigiu e produziu o CD *Modinhas de amor* (2004) e *Lundu de Marruá* (2008). Participou das publicações: *A arte aplicada de contraponto de André da Silva Gomes* (1998), *Música Sacra Paulista* (1999) e *Música no Brasil colonial – Vol. III* (2004). Colaborou com partituras para a gravação dos CDs *André da Silva Gomes – Brasilessentia Grupo Vocal* (1994), *Ofertórios de André da Silva Gomes – Madrugal Umesp* (1999), *Compositores brasileiros, portugueses e italianos do século XVIII – Americanita* (2003) e *Responsorios para officio da Sexta-Feira Santa – Ensemble Turicum* (2004). Efetuou diversas trilhas para espetáculos teatrais destacando *Fausto*, de Goethe (1998); *O Banquete* (1997), *Matéria Correções* (1995), composição ambiental efetuada para *Estalação Artística; A inconveniência de ter coragem*, de Ariano Suassuna (Expo98, Lisboa).