



**Modelos e singularidades na teoria musical luso-brasileira do Antigo Regime. A *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (Bahia, 1759-60)**

**Mariana Isabel Portas de Freitas**

**Tese de doutoramento em Ciências Musicais Históricas  
(Versão Corrigida)**

**Outubro de 2023**



Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Ciências Musicais Históricas, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Rui Vieira Nery.



Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente.  
O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

Mariana Isabel Fortes de Freitas

Lisboa, 25 de outubro de 2023.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo Júri a designar.

O Orientador,

Mirvete da Silva

Lisboa, 25 de outubro de 2023.



## Resumo

Estudo de caso e análise comparativa do tratado manuscrito *Escola de Canto de Orgão* (1759-60), em dois volumes, de Caetano de Melo de Jesus (ca. 1700 – ca. 1770), mestre de capela da Catedral Primaz da Bahia. Com cerca de 1.240 páginas, constitui a mais extensa obra de teoria musical em língua portuguesa do Antigo Regime, dotada de um extenso aparato teórico. O estudo permitiu identificar os modelos de teoria musical em circulação no espaço luso-brasileiro e a receção teórica no quadro de uma escolástica tardia. Entre referências a centenas de autores são citados cerca de 70 tratados de música europeus dos séculos XVI e XVII e alguns do século XVIII, da Península Ibérica. A intensa intertextualidade da obra assume formas como a transcrição, a paráfrase e a tradução de tratados de outras geografias.

Com um investimento maciço na *musica speculativa*, a Parte II configura um extenso tratado de proporções harmónicas com 490 páginas. Embora parte do texto não seja original, a singularidade reside por vezes na mediação e reelaboração de textos originados noutras línguas e geografias.

Realizada a transcrição diplomática integral dos manuscritos da *Escola de Canto de Orgão*, incluindo as polémicas em apêndice, os conteúdos teóricos foram objeto de uma análise comparada, confrontados com os de outros tratados de música da Península Ibérica dos séculos XVII e XVIII. A investigação permitiu contrastar o perfil do baiano com o de outros teóricos peninsulares, em torno de questões como a relação com os «Práticos», ou as adaptações teóricas face à prática musical corrente, tanto no campo tonal, como no da mensuração do tempo ou dos sistemas de afinação. A dimensão polémica do tratado baiano foi situada no contexto histórico local, designadamente a rivalidade entre diferentes instituições produtoras de música sacra.

O estudo assumiu três vertentes: o exame da «fisiologia» do tratado, isto é, das relações dinâmicas que ela estabelece com outras obras no exterior, e da auto-representação da figura do autor e do seu capital de erudição (*ethos*); a «anatomia» dos conteúdos, sua conceptualização e posicionamento na evolução do pensamento ocidental sobre a música (*logos*); a «patologia» do tratado, ou a tensão polémica e a conflitualidade subjacente, com a identificação dos antagonistas do autor, incluindo os adversários locais e alguns teóricos espanhóis (*pathos*).

**Palavras-chave:** Caetano Melo de Jesus – *Escola de Canto de Órgão* – teoria musical – tratados de música – música luso-brasileira – polémicas musicais

## Abstract

A case study and comparative analysis of the manuscript treatise *Escola de Canto de Orgão* (1759-60), by Caetano de Melo de Jesus (ca. 1700 – ca. 1770), a chapel master at the Cathedral of Bahia, Brazil, in the mid-18<sup>th</sup> century. This treatise on music – the largest in Portuguese language of the Ancien Régime – was written in Salvador, later sent to Lisbon and preserved, unpublished, at the Evora Public Library. The study deals with theoretical reception and circulation of intellectual models in the Portuguese-Brazilian empire. A number of 70 European musical treatises are quoted, although only a few were used as close models and sources of emulation.

A highly intertextual work, the *Escola de Canto de Orgão* presents interesting patterns of cultural mediation and adaptation of musical thought from different geographical contexts into a particular historical framework where scholasticism was still an important cultural model. Part II of the manuscript consists of a vast treatise on *musica speculativa* of 490 pages. Although not entirely original, Melo de Jesus reelaborated other European treatises on harmonic proportions, showing a vast erudition.

A full diplomatic transcription of the manuscripts was completed, and the texts were subject to comparative analysis with other Portuguese and Spanish music treatises of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> centuries. The comparative research revealed Melo de Jesus' high profile amongst local practical musicians, in open contrast with other theorists of the Iberian Peninsula, who were more flexible and open to modern adaptations of theory to current musical practice. Contrasts and common values were found in issues such as tonal organization, mensuration of time, and intonation. Two discussions included as appendixes to Part II are studied in the local historical context, namely the rivalry between Cathedral musicians and those of other religious centres.

The study highlighted three different dimensions: the work's «physiology», meaning the intertextual relationships with many other treatises and the author's self-representation as a local erudite (*ethos*); the «anatomy», or analysis of theoretical contents, conceptualization, and its place in the evolution of Western musical thought (*logos*); and the work's «pathology» or tension in terms of conflict and controversy, either in relation to local antagonists, or to «modern» Spanish music theorists (*pathos*).

**Keywords:** Caetano Melo de Jesus – *Escola de Canto de Órgão* – music theory – music treatises – Luso-Brazilian music – musical controversies

## **Agradecimentos**

A presente tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Departamento de Ciências Musicais – da Universidade Nova de Lisboa deveu-se em grande medida à persistência e generoso estímulo por parte do meu Orientador, Professor Doutor Rui Vieira Nery, cujo profundo saber e magistral intuição científica muito contribuíram para o progressivo alargamento do escopo da investigação, que nesta tese tem, apenas, um ponto de situação provisório, esperando abrir pistas para trabalhos futuros. Ao Estimado Professor Nery expresso a minha profunda gratidão, não só pelos resultados que me ajudou a alcançar e a visão crítica sobre o objeto de estudo mas também por um trajeto de formação cultural e humana que me ajudou a percorrer.

Um agradecimento especial é devido ao Professor Doutor Manuel Pedro Ferreira e à Professora Doutora Cristina Fernandes, pelas preciosas sugestões metodológicas e bibliográficas que me facultaram; ao Professor Doutor David Cranmer, pelas diversas oportunidades de partilha de resultados e de debate com colegas que proporcionou, no âmbito do Núcleo Caravelas; ao Professor Doutor Pablo Sotuyo Blanco (Universidade Federal da Bahia), pela partilha de informação tendo em conta as intersecções dos nossos campos de estudo. Devo também agradecimentos a vários Professores e Colegas, que prefiro não nomear, receando esquecer alguns, com os quais partilhei desafios tão enriquecedores ao longo do Curso de Doutoramento.

Dedico esta tese ao Edmund, pela sua infinita paciência e generosidade, ao longo dos muitos anos de estudo dedicados a este trabalho, e pela sua compreensão sobre a importância que reveste para mim a realização esta etapa académica.



# ÍNDICE

|                                                                                                                                                                  |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| CAPÍTULO 1. A <i>ESCOLA DE CANTO DE ÓRGÃO</i> DA BAHIA. SUA CONTEXTUALIZAÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO.....                                                              | 5   |
| <b>1.1. Introdução. Enquadramento e metodologia.</b> .....                                                                                                       | 5   |
| <b>1.2. Contextos teóricos. Teoria musical luso-brasileira no século XVIII.</b> .....                                                                            | 23  |
| <b>1.3. Contexto histórico</b> .....                                                                                                                             | 59  |
| 1.3.1. Salvador da Bahia em 1759: panorama político, social, intelectual. ....                                                                                   | 59  |
| 1.3.2. Entre a <i>ratio studiorum</i> dos Jesuítas e a Academia Brasílica dos Renascidos: afirmação de um eclesiástico na elite letrada do Brasil colonial. .... | 67  |
| 1.3.3. Música sacra em meados do século XVIII no Recôncavo da Bahia. ....                                                                                        | 75  |
| <b>1.4. Autor. Esboço biográfico.</b> .....                                                                                                                      | 80  |
| <b>1.5. Texto.</b> .....                                                                                                                                         | 92  |
| 1.5.1. Forma. ....                                                                                                                                               | 92  |
| 1.5.2. Conteúdo: morfologia. ....                                                                                                                                | 98  |
| <b>1.6. Estado da questão. Recepção moderna e contemporânea da <i>Escola de Canto de Orgão</i>. Revisão de bibliografia.</b> .....                               | 105 |
| <br>CAPÍTULO 2. <i>ETHOS</i> E A FISIOLOGIA DO TRATADO.....                                                                                                      | 113 |
| <b>2.1. Estrutura orgânica dos tratados.</b> .....                                                                                                               | 113 |
| <b>2.2. Escolástica e <i>auctoritas</i>. O método escolástico.</b> .....                                                                                         | 129 |
| <b>2.3. Aparato teórico: análise crítica do <i>corpus</i> de referências</b> .....                                                                               | 139 |
| 2.3.1. Obras de erudição geral. ....                                                                                                                             | 148 |
| 2.3.2. Tratados e «artes» de música. ....                                                                                                                        | 155 |
| 2.3.3. Níveis de intertextualidade. ....                                                                                                                         | 158 |
| 2.3.4. Compositores. ....                                                                                                                                        | 161 |
| 2.3.5. Hiatos sonoros: entre a polifonia renascentista e o <i>stile moderno</i> .....                                                                            | 164 |
| 2.3.6. Diagramas e representações visuais.....                                                                                                                   | 168 |
| <b>2.4. O <i>ethos</i> dos tratados. A recepção de modelos como singularidade</b> .....                                                                          | 173 |

|                                                                                                                                                         |            |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| CAPÍTULO 3. <i>LOGOS</i> . ANATOMIA DO TRATADO. ....                                                                                                    | 177        |
| <b>3.1. Mensuração do tempo.</b> .....                                                                                                                  | <b>177</b> |
| 3.1.1. Mensuração, diminuição, proporção. O legado teórico de Jean de Murs.                                                                             | 177        |
| 3.1.2. Sistema mensural antigo e notação rítmica moderna. ....                                                                                          | 185        |
| 3.1.3. Os abusos dos «Modernos». Refutação das proporções diante dos tempos binários ou imperfeitos .....                                               | 196        |
| 3.1.4. Figuras negras e mistas (coloração): o cúmulo da complexidade. A síncope e a hemiola ou sesquiáltera: chaves de simplificação.....               | 202        |
| <b>3.2. O espaço tonal.</b> .....                                                                                                                       | <b>208</b> |
| 3.2.1. Modos eclesiásticos, tons salmódicos e a bi-modalidade: afirmação dos tons de 3ª maior e 3ª menor. ....                                          | 214        |
| 3.2.2. O ciclo das quintas e a organização tonal na <i>Escola de Canto de Orgão</i> .                                                                   | 226        |
| 3.2.3. «Divisões-Conjunctas», «Divisões-Transportes» e a teoria dos suprimentos. Teorização própria (não) original. ....                                | 235        |
| 3.2.4. A estrutura modal prevalecente nos tons naturais e transportados. ....                                                                           | 249        |
| <b>3.3. <i>Musica speculativa</i>. Da afinação justa ao relógio harmónico.</b> .....                                                                    | <b>257</b> |
| 3.3.1. Afinação justa, tradição intelectual renascentista: a dualidade dos intervalos. Contra o temperamento igual e outros destemperos.....            | 260        |
| 3.3.2. O «engenhoso triangulo»: representação do diapasão com a «quinta do lobo» e outras irregularidades.....                                          | 269        |
| 3.3.3. Divisão múltipla da oitava e a tradição do relógio harmónico. ....                                                                               | 274        |
| 3.3.4. Epítome da complexidade: cinco espécies de semitom. ....                                                                                         | 279        |
| 3.3.5. A gama das consonâncias e dissonâncias: o <i>senario</i> ampliado. Gradação qualitativa (Zarlino) <i>versus</i> teoria quantitativa (Tosca)..... | 285        |
| <br>CAPÍTULO 4. <i>PATHOS</i> . TENSÃO POLÉMICA NO CERNE DO TRATADO.....                                                                                | <br>295    |
| 4.1. Da <i>disputatio</i> ao tom polémico. Afirmação intelectual entre centros e periferias.....                                                        | 295        |
| 4.2. Polémica transatlântica: <i>Discurso Apologetico</i> como palimpsesto.....                                                                         | 301        |
| 4.3. Polémica local: «Nones, não pares!». A <i>Dúvida de Gregório de Sousa</i> , entre a divisão harmónica e a divisão geométrica dos tons.....         | 314        |
| <br>CONCLUSÃO .....                                                                                                                                     | <br>327    |
| Recepção de modelos e singularidades: a obra no seu contexto.....                                                                                       | 327        |

|                                                                           |     |
|---------------------------------------------------------------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA.....                                                         | 335 |
| 1. FONTES .....                                                           | 335 |
| 2.2. Estudos: contextualização histórica, filosófica e metodológica. .... | 338 |
| 2.3. Estudos: contextualização teórica e analítica.....                   | 343 |
| Teorização geral .....                                                    | 343 |
| Mensuração do tempo .....                                                 | 348 |
| Organização modal e tonal.....                                            | 349 |
| Sistemas de afinação e temperamento. Teoria da consonância.....           | 350 |

## ANEXOS

|                                                                      |      |
|----------------------------------------------------------------------|------|
| ANEXO I – Transcrição dos manuscritos .....                          | 1    |
| • Critérios de transcrição .....                                     | 3    |
| • Índice das matérias – Partes I e II .....                          | 5    |
| • <i>Escola de Canto de Órgão</i> – Parte I – Diálogos I a IV .....  | 41   |
| • <i>Escola de Canto de Órgão</i> – Parte II – Diálogos I e II ..... | 757  |
| • <i>Discurso Apologético</i> .....                                  | 1363 |
| • <i>Dúvida de Gregório de Sousa</i> .....                           | 1469 |
| ANEXO II – Aparato teórico-bibliográfico .....                       | 1    |
| • Índice do Anexo II .....                                           | 3    |
| • Aparato teórico por ordem alfabética .....                         | 5    |
| • Aparato teórico alfabético – anotado .....                         | 81   |
| • Aparato teórico por ordem cronológica – comparado .....            | 217  |
| ANEXO III – Quadros comparativos analíticos .....                    | 219  |
| • Índice do Anexo III .....                                          | 221  |

## ÍNDICE DE ILUSTRAÇÕES

|                                                                                                              |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 1 – Frontispícios das Partes I e II da <i>Escola de Canto de Órgão</i> .....                          | 87  |
| Figura 2 – <i>El Melopeo y Maestro</i> (1613) de Pietro Cerone. Frontispício .....                           | 114 |
| Figura 3 – <i>El Porque de la Musica</i> (1672) de Andrés Lorente, Livro II .....                            | 117 |
| Figura 4 – Frontispícios da <i>Escuela Musica</i> (1724) I e II de Pablo Nassarre .....                      | 118 |
| Figura 5 – Épocas dos tratados de música citados na <i>Escola de Canto de Órgão</i> .....                    | 143 |
| Figura 6 – Tipologias de obras referidas na <i>Escola de Canto de Órgão</i> .....                            | 147 |
| Figura 7 – Tratados e «artes» de música mais citados na <i>Escola</i> .....                                  | 156 |
| Figura 8 – Trémulo: João Vaz Barradas, <i>Flores Musicaes</i> (1735) .....                                   | 166 |
| Figura 9 – Trémulo: Caetano de Melo Jesus, <i>Escola de Canto de Orgão</i> , I (1759) ....                   | 166 |
| Figura 10 – Mordente: João Vaz Barradas, <i>Flores musicaes</i> (1735) .....                                 | 167 |
| Figura 11 – Mordente: Caetano Melo Jesus, <i>Escola de Canto de Orgão</i> , I (1759) .....                   | 167 |
| Figura 12 – Trilo: João Vaz Barradas, <i>Flores musicaes</i> (1735) .....                                    | 167 |
| Figuras 13 – Trilo: Caetano Melo Jesus, <i>Escola de Canto de Orgão</i> , I (1760) .....                     | 167 |
| Figuras 14 e 15 – Proporções do género <i>multiplex</i> em A. Fernandes e M. Jesus .....                     | 169 |
| Figuras 16 e 17 – Proporções do género <i>superpartiens</i> em A. Fernandes e M. Jesus.                      | 169 |
| Figuras 18 e 19 – Proporções do género <i>superparticular</i> em A. Fernandes e M. Jesus.                    | 170 |
| Figuras 20 e 21 – Divisão boeciana tripartida da música em N. Silva e M. Jesus .....                         | 171 |
| Figuras 22 e 23 – Representações das esferas celestes e musas em Zarlino e M. Jesus.                         | 172 |
| Figura 24 – O sistema mensural no contexto luso-brasileiro no século XVII .....                              | 185 |
| Figura 25 – Sistema mensural: António Fernandes ( <i>Arte de Muzica</i> , 1626) .....                        | 187 |
| Figura 26 – Sistema mensural: Manuel Nunes da Silva ( <i>Explicações</i> , 1685) .....                       | 188 |
| Figura 27 – Sistema mensural segundo Lorente ( <i>El Porque de la Musica</i> , 1672) .....                   | 192 |
| Figura 28 – Caetano M. Jesus, <i>Escola</i> , Parte I (1759): Tábua das figuras mensurais .....              | 195 |
| Figura 29 – Caetano M. Jesus, <i>Escola</i> , Parte II, p. 491-A, «Taboa Universal».....                     | 211 |
| Figura 30 – Solfejos apontados nos Transportes brandos ( <i>E.C.O.</i> I, Diálogo IV, 512).                  | 213 |
| Figura 31 – Pablo Nassarre, <i>Escuela</i> (1724), III: claves de diapasões transportados ...                | 239 |
| Figura 32 – Barradas Morato, <i>Flores Musicaes</i> (1735): claves de diapasões transportados                | 242 |
| Figura 33 – <i>Escola de Canto de Órgão</i> , Parte I, Diálogo IV: «Divisões-Transportes».                   | 245 |
| Figura 34 – Estrutura escalar dos diapasões maior e menor (A. Nunes de Siqueira)....                         | 252 |
| Figura 35 – Caetano M. Jesus, <i>Escola</i> , Parte I, Diálogo IV: representação do diapasão.                | 268 |
| Figuras 36 e 37 – N. Silva (1685) e M. Jesus (1760): árvore das espécies do diapasão.                        | 270 |
| Figura 38 – António Fernandes ( <i>Arte de Muzica</i> , 1626): «Horologio armonico» .....                    | 275 |
| Figura 39 – J. Barradas Morato ( <i>Flores Musicaes</i> , 1735): «Relogio das consonancias» .....            | 277 |
| Figura 40 – Caetano M. Jesus ( <i>Escola</i> , Parte I, 503): relógio das consonâncias .....                 | 278 |
| Figura 41 – Caetano M. Jesus ( <i>Escola</i> , Parte II, 591-A): «Taboa universal» .....                     | 284 |
| Figuras 42 e 43 – Representação do <i>senario</i> por Zarlino (1558) e M. Jesus ( <i>Escola</i> , II).       | 288 |
| Figura 44 – O <i>senario</i> ampliado: Kircher ( <i>Musurgia</i> , 1650) e M. Jesus ( <i>Escola</i> , 1760). | 292 |
| Figura 45 – Exemplificação musical da <i>Dúvida de Gregório</i> ( <i>E.C.O.</i> , II, p. 587) .....          | 320 |

# CAPÍTULO 1. A *ESCOLA DE CANTO DE ÓRGÃO* DA BAHIA. CONTEXTUALIZAÇÃO E PROBLEMATIZAÇÃO.

## 1.1. Introdução. Enquadramento e metodologia.

As representações teóricas, sejam elas sobre música ou outras artes e saberes, configuram quadros cristalizados no tempo onde se projetam conceitos e doutrinas numa moldura normativa supostamente intemporal, mas que reflete por vezes uma profunda historicidade. Os textos teóricos permitem ao nosso olhar contemporâneo imergir na cultura e no pensamento dominante numa certa época e entrever, através dos filtros da retórica e da autocensura, os padrões normativos vigentes (*dever ser*) e as circunstâncias históricas concretas (*ser*). Quanto maior o grau de elaboração textual de um tratado teórico, maior tenderá a ser o grau de reflexividade e de informação histórica que o texto nos devolve. Segundo Thomas Christensen, as obras teóricas, tal como as obras historiográficas, criam janelas ou plataformas de observação a partir das quais podemos observar os padrões intelectuais e morais vigentes numa certa época e lugar (CHRISTENSEN 2002, 21). E assim sucede com as representações teóricas sobre a música, enquanto arte liberal que se cruzou com as mais diversas formas de sociabilidade e de poder. Em alguns tratados mais desenvolvidos é possível entrever, nas entrelinhas, as práticas sociais, as tensões e os conflitos subjacentes ao quadro normativo vigente, assim como algumas zonas em que a «cultura explícita» e oficial traz subjacente uma «cultura implícita», ou um discurso mais informal e quotidiano (RENOU 1991, 367-371).

Há várias décadas que venho explorando o campo da teoria musical, sobretudo dos séculos XVII e XVIII, no contexto da Península Ibérica. O interesse pelas representações teóricas estava já presente na dissertação de Mestrado que apresentei a esta Faculdade em 2003, na qual procedi à análise musical das obras polifónicas e policorais do compositor Diogo Dias Melgás (1638-1700). Procurei então contextualizar a análise de aspetos como a estrutura modal, tonal, rítmica e cadencial das composições à luz da conceptualização teórica de alguns tratados de música seiscentistas.

Ao tomar contacto com a teoria musical luso-brasileira do século XVIII, sob a orientação do Professor Rui Vieira Nery, apercebi-me de que se encontrava por estudar

na sua integridade um tratado teórico de grandes dimensões, *Escola de Canto de Órgão* (1759-60), da autoria de Caetano de Melo de Jesus, mestre de capela da Catedral Primaz da Bahia em meados de setecentos. Constituído por dois volumes manuscritos com cerca de 1.240 páginas, este tratado compósito e complexo, redigido num estilo empolado e enfático, recheado de gongorismos e figuras de retórica, constitui a mais extensa obra de teoria musical escrita em língua portuguesa durante o Antigo Regime. O seu estudo constituía uma tarefa prioritária da musicologia luso-brasileira, a qual, na sua progressiva integração e cooperação, tem chamado a atenção, quer do lado brasileiro quer do português, para a importância da análise e estudo deste legado teórico.

Elaborados na Bahia, os manuscritos da *Escola de Canto de Órgão* incorporaram textos anteriores resultantes de diálogos que Caetano manteve com músicos brasileiros e portugueses da metrópole. Segundo o autor anuncia no prólogo, os dois volumes teriam sido embarcados para Lisboa para serem dados ao prelo, por volta de 1760. Sucede, porém, que o contexto histórico era então particularmente adverso à publicação de tratados desta natureza, de uma vincada matriz escolástica. Estava-se em plena conjuntura da reconstrução de Lisboa após o terramoto de 1755 e, sobretudo, da implementação do ideário iluminista e das reformas anti-escolásticas do marquês de Pombal. Neste quadro, ao cabo de um trajeto transatlântico de contornos ainda mal conhecidos, os códices manuscritos da *Escola* viriam a incorporar a biblioteca do bispo de Beja, e mais tarde arcebispo de Évora, D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas, que foi deputado da Real Mesa Censória desde 1768, e seu 2.º presidente, e integrados no acervo de cimélio da Biblioteca Pública de Évora, onde permaneceram inéditos mais de dois séculos.

Os dois volumes manuscritos apresentam-se como construções teóricas de uma monumentalidade quase arquitetónica, na tradição das *summae* escolásticas sobre música. Com a sua escrita, o mestre da capela da Sé Primaz da Bahia teria concretizado um projeto ambicioso acalentado ao longo de várias décadas, o de edificar e dar a conhecer uma grande obra de referência que reunisse todo o saber disponível sobre a música. Uma espécie de «teatro de erudição» musical na melhor prosa em voga na época barroca.

A *Escola* corporiza assim um esforço exaustivo de compilação em língua portuguesa, quer da tradição antiga e boeciana da *musica speculativa*, quer da tradição pedagógica ou *musica practica* centrada na solmização hexacordal aretina, na senda de outros tratados e «artes» de música do Antigo Regime. O volumoso aparato bibliográfico do baiano reproduziu e ampliou os modelos transmitidos em tratados portugueses dos

séculos XVII e XVIII, como os de António Fernandes (*Arte de Muzica de Canto Dorgam, e Canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente*, 1626), João Álvares Frouvo (*Discursos sobre a Perfeiçam do diathesaron*, 1662), Manuel Nunes da Silva (*Arte minima Que com Semibreve Prolaçam*, 1685) e João Vaz Barradas Morato (*Flores Musicaes Colhidas no Jardim da Melhor Lição de Varios Autores*, 1735), entre outros. Mas o mestre de capela da Catedral da Bahia não se limitou a consultar as principais obras teóricas impressas em português, incorporou também um número avultado de referências e excertos de tratados de música espanhóis e italianos que circulavam na Península Ibérica, entre os quais o prolífico *El Melopeo, y Maestro. Tractado de Mvsica Theorica y Pratica* (Nápoles, 1613) de Pietro Cerone; o compêndio *El Porque de la Musica, en que se contiene los quatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapunto, y composicion* (Alcalá de Henares, 1672) de André Lorente; ou a *Escuela Musica, segun la Práctica Moderna* (Saragoça, 1723) do aragonês Pablo Nassarre, cujo título apresenta uma semelhança sugestiva com o da *Escola de Canto de Órgão* da Bahia.

Caetano parece aliás ter pretendido emular e ombrear com algumas dessas grandes compilações espanholas de referência que circularam no espaço ibero-americano. Algumas delas, como a de Cerone (1613), seriam consideradas por autores da posteridade como obras epigonais, escritas em «estilo pedantesco», recheadas de «lucubrações» e «moralidades» com pouca ligação com a música prática e conotadas com uma era de decadência da cultura hispânica; excetuando-se Lorente, mais valorizado por ser um «famoso libro practico» (MENÉNDEZ Y PELAYO 1891, 604 e 975) e «con espírito más conciso y didactico que las obras de sus predecesores» (SUBIRÁ 1947, 688). A par das referidas compilações espanholas, que ocupam um lugar central no aparato teórico de Caetano, perfilam-se ainda grande número de tratados de música centro-europeus, impressos em latim, italiano ou alemão, entre os quais os de Gioseffo Zarlino (*Istitutione armoniche*, 1558 e 1775), dos jesuítas Athanasius Kircher (*Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*, 1650) e Kaspar Schott (*Magia universalis*, 1659), do milanês Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689), e muitos outros. Todas estas fontes são abundantemente citadas, parafraseadas ou transcritas e vertidas em língua portuguesa ao longo dos códices manuscritos da *Escola*.

A análise de milhares de referências bibliográficas, quer no corpo do texto quer em centenas de notas à margem, constituiu um trabalho árduo que se espera ter contribuído para o estudo da recepção teórica sobre música no espaço luso-brasileiro em

meados do século XVIII. E permitiu esclarecer que, em boa parte, o aparato teórico do baiano se filiou diretamente na *auctoritas* europeia, num cânone de autoridades que circulava de tratado em tratado, de forma acrítica, mas também em referências intermediadas por obras da Península Ibérica, tanto espanholas como portuguesas.

Além da intensa intertextualidade, outras particularidades do tratado baiano chamam a atenção, desde logo o facto de estarmos perante uma das poucas obras teóricas em língua portuguesa que aprofunda a *musica speculativa* e que contém, na Parte II, um «tratado de proporções harmónicas» que se estende ao longo de quase 500 páginas; e uma das raras obras que entre nós desenvolvem a doutrina da «harmonia universal», temática ausente da esmagadora maioria dos manuais pedagógicos de música, se excetuarmos as obras especulativas de António Fernandes, João Álvares Frouvo e D. João IV.

Constituía uma tarefa musicológica prioritária assegurar, antes de mais, a preservação para a posteridade dos textos e conteúdos dos dois códices manuscritos, exemplares únicos da *Escola de Canto de Órgão*. A primeira fase da investigação foi, portanto, dedicada à vertente arqueológica e filológica: a transcrição diplomática integral dos manuscritos de Caetano, incluindo os diagramas, quadros, exemplos musicais e polémicas em apêndice, respeitando a ortografia e morfologia dos originais.

A transcrição diplomática foi sendo acompanhada pela análise dos conteúdos, tendo em vista o posterior confronto com outros tratados de música ibéricos dos séculos XVII e XVIII. A segunda fase da investigação decorreu, assim, quase em simultâneo com a primeira e centrou-se no estudo analítico dos textos do baiano. (a) No plano conceptual, foram elaborados quadros analíticos com o essencial dos conceitos e doutrinas expostos na *Escola*, para a sua melhor compreensão. Sempre que possível, os conteúdos captados sincronicamente foram enquadrados na perspectiva diacrónica da evolução da teorização da música ocidental. (b) No plano intertextual, foi feito o levantamento exaustivo do aparato bibliográfico da *Escola* e a identificação dos modelos mais reverenciados por Caetano, tendo em vista a leitura crítica desse aparato. (c) No plano contextual e histórico, foi dada atenção às interações polémicas entre Caetano e outros músicos da época, cujas ressonâncias ecoam ao longo do tratado. Tendo em conta que os volumes da *Escola* não chegaram a ser impressos e não tiveram circulação até aos nossos dias – ou seja, sem recepção teórica, salvo algumas referências em dicionários –, a *Escola* não deixa de refletir algumas interações curiosas com outros músicos.

A terceira fase da investigação centrou-se no estudo comparativo dos textos da *Escola*, confrontando-os com os de outros tratados teóricos, que tudo indica terem servido como seus modelos. Era evidente que uma análise puramente monográfica dos manuscritos da Bahia, mesmo que cruzando o plano sincrónico com o diacrónico da evolução da teoria musical, não seria suficiente para alcançar uma compreensão e avaliação correta do significado cultural do tratado. Era necessário ampliar o ângulo de visão e alongar a perspetiva da análise, introduzindo uma abordagem mais horizontal através do confronto dos textos da *Escola* com os de obras teóricas análogas de outros contextos geográficos, sem perder de vista o detalhe analítico. Para o efeito, foi reunido um *corpus* de tratados de referência. Por razões metodológicas, incluindo um critério de proximidade linguística, foram selecionadas as compilações espanholas impressas já referidas de Cerone (1613), Lorente (1672) e Nassarre (1724), com maior atenção às duas últimas, dos séculos XVII e XVIII, que se apresentam como os modelos mais próximos da *Escola*. O cotejo de excertos destes tratados com os textos do baiano permitiu criar uma perspetiva de análise exógena, identificar as matrizes comuns, as singularidades das várias obras e os *ethos* nelas projetados pelos seus autores.

A visão crítica e comparada sobre a *Escola de Canto de Órgão* muito se deveu à sólida experiência e profundo conhecimento do Orientador desta tese, permitindo uma leitura mais contextualizada do objeto de estudo e a identificação dos seus modelos culturais. Foram assim identificados fenómenos que se poderiam incluir na categoria das «transferências culturais», mas para os quais se preferiu a categorização mais dialógica de «circulação de modelos», na perspetiva de uma interação em rede, multidirecional, que configura uma constelação de representação teóricas sobre música. Por entre as convenções de retórica, reproduzidas de forma acrítica, foi possível identificar algumas preferências pessoais, idiosincrasias e hierarquias de valores do mestre de capela da Catedral da Bahia, que contrastam vivamente com os *ethos* dos autores espanhóis estudados. Entre elas, por exemplo, a visão negativa e depreciativa de Caetano acerca dos músicos «Practicos ignorantes», levando às últimas consequências a máxima de Guido de Arezzo, *Musicorum et cantorum magna est distantia [...]*. Esta visão antagónica contrasta abertamente com a dos espanhóis Lorente e Nassarre, que deixam entrever uma maior abertura e proximidade com os usos dos músicos práticos «modernos», ainda quando constituíam «corruptela» ou derogavam as «regras da arte».

No âmbito da intensa intertextualidade da *Escola*, foram identificados numerosos excertos – por vezes, capítulos ou secções inteiras – resultantes de transcrições, versões em língua portuguesa, paráfrases ou ainda versificações de excertos mais ou menos extensos de obras teóricas alheias, sobretudo de Cerone e Nassarre, mas também de outros tratados que integraram o cânone de autoridades de Melo de Jesus, como os de Salinas, Kircher, Schott, Nunes da Silva e Berardi, entre outros.

### **Método analítico-comparativo**

As abordagens comparativas, sendo frutuosas para uma leitura crítica e uma perspetiva mais ampla sobre o objeto estudado, também enfermam de limites no seu alcance epistemológico. Além da óbvia questão da escala – à medida que se vai ampliando o ângulo de visão tende-se a perder de vista o detalhe e a profundidade da análise –, as abordagens comparativas tendem por vezes a acentuar as *diferenças* e os contrastes entre os objetos estudados, desvalorizando ou relegando para plano secundário as *semelhanças* e analogias, os elementos comuns e transversais aos objetos e as matrizes de fundo que são, muitas delas, estruturas de longa duração.

Segundo os musicólogos Paulo Castagna e Fernando P. Binder, a *Escola de Canto de Orgão* teria sido o primeiro de vários tratados e «artes» de música produzidos em diferentes regiões do Brasil, ou seja, constituiria o primeiro elo de uma cadeia de produção teórica brasileira sobre a música (BINDER e CASTAGNA 1996). Sem excluir inteiramente essa perspetiva em torno da génese de uma cultura nacional brasileira, o estudo comparativo da *Escola* – centrado nos três tratados espanhóis referidos, mas não se limitando a eles – veio realçar as descontinuidades de transmissão e receção teórica entre algumas obras produzidas em diferentes regiões geográficas do Brasil, não sendo possível, de facto, observar filiações teóricas diretas entre eles. É o caso das obras de Caetano Melo de Jesus e de Luís Álvares Pinto, dois músicos ativos no Nordeste brasileiro em meados de 1760, embora pertencendo a gerações diferentes.<sup>1</sup> Como foi acima referido, o estudo comparativo colocou em destaque as divergências entre os autores, quer no plano dos conceitos (por exemplo, a defesa da solmização hexacordal por Caetano *versus* a

---

<sup>1</sup> O confronto entre os textos da *Escola de Canto de Orgão* e excertos das «artes» de música manuscritas de Luiz Álvares Pinto (*Arte de Solfejar*, 1761; *Muzico e Moderno Systema*, 1776) revelou um acentuado distanciamento teórico e cultural entre ambos os autores brasileiros nordestinos, não obstante a sua relativa proximidade geográfica (Sobre este teórico brasileiro cf. A. OLIVEIRA RÖHL 2016, adiante referido).

apologia do solfejo heptacordal por Pinto) quer no plano filosófico e ideológico (o enraizamento de Caetano na escolástica renovada *versus* a postura racionalista e revisionista de Pinto, de influência francesa, defendendo a reforma da teoria musical e um método único de solfejo para o cantochão e o canto de órgão). Assim, e apesar dos referidos limites epistemológicos, o estudo comparativo de diferentes obras teóricas brasileiras e europeias revelou uma grande utilidade e contribuiu para problematizar a obra estudada e mapear todo um ecossistema teórico com o qual se relacionou.

Ao longo da presente tese combinam-se abordagens diferentes e complementares do objeto estudado: uma análise de pendor monográfico, centrada na indagação do pensamento do autor e das suas circunstâncias históricas concretas e motivações do seu discurso, ou uma visão mais panorâmica através do estudo comparativo com outros textos, confrontando a *Escola* com os seus principais modelos. Dentro dos estreitos limites de espaço impostos a esta tese, procurou-se conciliar as perspetivas analítica e comparativa, na forma de um *estudo de caso* contextualizado sobre os modelos de teoria musical que circularam na Península Ibérica e na América até aos meados do século XVIII. Para o efeito, foi necessário articular diferentes planos:

(a) Analisar os conceitos e doutrinas expostos na *Escola* e noutros tratados congéneres, no contexto geral da evolução das representações teóricas sobre a música do Ocidente, em particular, na Península Ibérica (*contexto teórico*);

(b) Enquadrar os conceitos e doutrinas sobre a música nas correntes intelectuais mais amplas ou mundivisões de carácter geral. Assim, por exemplo, o discurso teológico-apologético da Escolástica Renovada pós-tridentina, no seio do qual, a matriz que parece predominar na *Escola de Canto de Órgão* é a vertente metafísica, quase omnipresente; ou a aplicação do método escolástico, com a tendência para a hipertrofia das secções de *disputatio*, patente em muitos textos do baiano (*contexto cultural*);

(c) Identificar em alguns excertos da *Escola* e das polémicas anexas as vicissitudes da história local, incluindo a rivalidade entre as instituições religiosas, as tensões de natureza socioprofissional entre o mestre de capela da Sé Primaz e outros músicos e mestres de capela seus coetâneos, designadamente da Misericórdia da Salvador, entre outras. Sendo praticamente inexistentes as fontes de música religiosa do Nordeste brasileiro do século XVIII (Castagna 2010, 56-58), alguns excertos da *Escola* contribuem para ilustrar as práticas musicais religiosas no Recôncavo baiano, assim como as formas de sociabilidade das elites letradas, na esfera eclesiástica como na esfera laica,

como era o caso da agremiação dos Renascidos, que congregou mais de quarenta clérigos entre os seus membros numerários (*contexto histórico*).

Por conseguinte, o método de análise aqui seguido é substancialmente diferente do adotado por Aires Manuel Rodeia Pereira no seu estudo *A Teoria Musical em Portugal (Séc. XVI-XVIII)*, um trabalho exaustivo em sede de pós-doutoramento nesta Faculdade, centrado na análise comparativa dos principais tratados e «artes» de música portugueses até aos finais do século XVIII (Pereira 2003), cuja consulta foi de enorme utilidade e benefício para a presente tese. Contudo, Aires Pereira centrou-se exclusivamente na análise conceptual técnico-musical das principais «artes» musicais portuguesas, sublinhando acima de tudo as matrizes comuns e a estabilidade dos conceitos no período estudado, e apontando as eventuais divergências teóricas entre autores.

O melhor método de investigação é aquele que melhor se adequa ao objeto estudado, mantendo sempre que possível uma perspetiva indutiva e de base empírica. Se é um facto que a maioria dos tratados e «artes» de música luso-brasileiros se limitaram a um nível de pedagogia elementar, tendo em vista o ensino dos rudimentos do solfejo aos moços do coro, e se abstiveram de participar nos grandes debates teóricos da época (NERY 1998, XIII-XIV), um número muito mais reduzido de obras, como é o caso da *Escola de Canto de Órgão*, pelo seu desenvolvimento, revelam-se ricas em informação circunstancial acerca das práticas musicais e sociais. Alguns textos de Caetano sugerem, de facto, uma intensa competição entre as diferentes instituições produtoras de música sacra da Bahia, em torno das principais festividades religiosas locais. Este aspeto foi investigado pelo P. Jaime Diniz no seu estudo aprofundado sobre os mestres de capela ativos em Salvador da Bahia (cf. DINIZ 1993). Graças a esse estudo, foi possível situar alguns excertos da *Escola* no quadro das vicissitudes dessa rede de instituições religiosas musicalmente ativas do Recôncavo, refletindo as tensões hierárquicas e profissionais sentidas por Caetano e outros músicos no contexto da sociedade estratificada do Antigo Regime. Com este estudo espera-se, assim, contribuir para uma edição crítica e contextualizada da *Escola de Canto de Órgão*, que possibilita uma primeira avaliação global do significado deste legado cultural inédito.

## Exclusões

A opção pelo método comparativo impôs, por outro lado, fortes limitações à gestão do espaço dentro do formato limitado da tese. Foi, por isso, necessário privilegiar algumas temáticas em detrimento de outras igualmente relevantes que acabaram por ser excluídas, remetidas para posterior publicação na forma de artigos científicos.

Desde logo foi forçoso excluir, pelo necessário desenvolvimento, o capítulo dedicado à vertente historiográfica do tratado, que convive lado a lado com as vertentes teológica e cosmogónica. A introdução de resenhas históricas mais ou menos desenvolvidas antes da exposição das diferentes matérias ou conceitos, procedimento tipicamente iluminista, traduziu a emergência da história como ciência propedêutica das outras ciências ou artes (Calafate 2001, 16). As notícias e resenhas históricas coexistem na *Escola* com as mais intrincadas construções cosmogónicas de matriz pré-iluminista, como, por exemplo, a doutrina da «harmonia universal» e a sua tributária «harmonia das esferas celestes», ou outras construções de natureza congruentista, como a «Oitava Alegórica», que estabelece uma relação metafísica subjacente entre as oito gerações bíblicas a partir de Adão, descritas no Livro do Génesis, e as oito cordas ou graus do diapasão. Outro aspeto da vertente historiográfica é o tratamento dado ao mítico episódio fundador da ciência harmónica, a descoberta por Pitágoras das proporções harmónicas com base nos intervalos sonoros produzidos pelos martelos na loja do ferreiro. A *transformatio al divino* da lenda pitagórica, recentrando o episódio na figura bíblica de Jubal, configurou uma tradição paralela desde os tempos medievais, nas *Etimologias* de S. Isidoro de Sevilha, e foi retomada por diversos autores medievais, como Aureliano de Rêome, e por teóricos do século XV como Franchino Gaffurio (*Theorica musice*, 1492). Sob a influência da cultura pós-tridentina, vários teóricos seiscentistas entre nós tenderam a revalorizar a versão *al divino* do episódio, centrada na figura bíblica de Jubal, que teria escutado os sons dos martelos na oficina do cunhado Tubal-Caim, originando a ciência harmónica. Caetano de Melo de Jesus reproduz ambas as narrativas e questiona-as, priorizando a figura de Jubal, na Parte I, mas devolvendo o protagonismo a Pitágoras, na Parte II dedicada à *musica speculativa*. No que respeita à abordagem historiográfica, o modelo da crónica da *Monarquia Lusitana*, permeado por elementos providencialistas e de cosmogonia religiosa, constitui uma referência central na *Escola*. Apesar de tudo isto, os traços de uma historiografia mais rigorosa e próxima das Luzes parecem emergir na preocupação de inserir metodicamente as notícias históricas antes de iniciar cada nova

matéria, contribuindo assim para uma visão eclética, ou seja, a noção de que a verdade se disseminou e foi sendo construída ao longo do tempo, e contrariando a visão intemporal e essencialista da metafísica dos conceitos (Calafate 2001, 16-18). Na realidade, as resenhas históricas como as da *Escola* e de outros tratados setecentistas precederam o surgimento das «histórias da música» propriamente ditas, já em plena época da Luzes, como a *Storia della musica* (1757-81) de Giovanni Battista Martini. Na periodização histórica, Caetano seguiu um modelo não muito distante deste autor, distinguindo quatro épocas, três antigas e uma moderna: (1) De Orfeu a Pitágoras; (2) de Pitágoras a São Gregório Magno; (3) De São Gregório a Guido de Arezzo; (4) e de Guido até aos tempos «Modernos».

Outro capítulo que foi forçoso excluir da tese foi o estudo da dimensão da retórica, quase omnipresente na *Escola*, e organizada em diferentes planos discursivos: (a) o da *inventio*, em cujo âmbito foram identificados os principais tópicos recorrentes da escrita, como são os tópicos da «humildade própria» e da «perseguição alheia», ou da oposição tipicamente setecentista entre «Antigos» e «Modernos»; (b) o da *dispositio*, ou organização do texto em secções funcionais, que se observa quer no plano da macro-estrutura do tratado quer num plano mais micro-estrutural, com as partes típicas de uma retórica extensiva ou judiciária (*exordium – narratio – divisio – confirmatio – confutatio – peroratio*); (c) e o plano da *elocutio*, no qual se identificaram as figuras de estilo mais recorrentes e outros recursos estilísticos, as variações de vocabulário, o ritmo ternário dos textos, e outros procedimentos característicos da prosa doutrinal barroca.

Um terceiro capítulo importante que foi necessário excluir foi o estudo comparativo dos instrumentos musicais e suas classificações nos tratados ibéricos estudados, incluindo diversas entradas sobre instrumentos constantes do *Vocabulário Português e Latino* (1728) de Rafael Bluteau. Enquanto nas descrições de Cerone (1613) e Melo de Jesus (1759) predominam os elementos de carácter mitológico e a erudição livresca, sem uma preocupação visível com a descrição organológica rigorosa, outros autores como Nassarre (1724) ou Bluteau (1728) abordam os instrumentos musicais de uma forma mais sistemática, baseada na sua descrição empírica e taxonomia.

Uma quarta secção excluída consistiu na identificação dos elementos de cor local ou de «mestiçagem» cultural patentes nos textos da *Escola*, refletindo elementos do ambiente natural e cultural da Bahia colonial ou os aspetos da «cultura implícita» ou informal do seu meio. Além das referências pontuais à flora e à fauna tropicais da

América – descrição dos sons emitidos por animais como os manatins, tapires e papagaios, como que transpondo os exemplos de Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) para a geografia sul-americana – são bastante escassos os elementos de mestiçagem cultural nos textos da *Escola*, centrados fundamentalmente no esforço de compilação de modelos teóricos eruditos europeus. Contudo, aqui e além emergem alguns traços de cor local e expressões coloquiais.

### **Problemática e eixos de análise**

O problema central da tese – compreender as razões da escrita de um tratado com as características da *Escola de Canto de Órgão*, no contexto do espaço luso-brasileiro e dos seus modelos teóricos – foi decomposto em várias vertentes: (1) Analisar os conteúdos da *Escola*, averiguando em que medida o texto importou modelos em circulação da Península Ibérica e de outras geografias; (2) Indagar as motivações do mestre de capela da Catedral da Bahia para a escrita de um tratado de perfil erudito e monumental e o capital cultural e simbólico que ele representou; (3) Situar o projeto de erudição da *Escola* na conjuntura sociopolítica da Bahia colonial em de 1750-60.

Em função das várias dimensões estudadas, os capítulos 2, 3, e 4 foram organizados com referência às principais divisões da retórica clássica – *ethos*, *logos*, *pathos* – integrando, respetivamente, os aspetos da obra relacionados com a auto-representação da figura do autor e o seu capital simbólico (*ethos*); o conteúdo discursivo e conceptual do texto, em termos do seu posicionamento na evolução do pensamento sobre a música (*logos*); e os efeitos exteriores visados pelo discurso, tendo em atenção os destinatários do tratado, os adversários e os antagonistas do autor (*pathos*). A classificação tripartida das funções retóricas, não constituindo propriamente uma abordagem original, traduz eficazmente os objetivos traçados, que passam por uma compreensão multifacetada da *Escola*. Para complementar esta classificação, recorreu-se a uma outra, de matriz porventura mais organicista e associada às ciências naturais, mas de natureza émica, dado que alguns dos termos são utilizados na *Escola*:

(a) O estudo da «fisiologia» do tratado, ou seja, das relações dinâmicas internas e das interações que a obra estabelece com muitas obras exteriores, e que configura um aspeto fundamental do *ethos*, ou seja, da projeção da imagem do autor;

(b) o estudo da «anatomia» do tratado, ou seja, a análise dos conceitos e argumentos que nele se contêm, relacionada diretamente com o *logos* ou conteúdo;

(c) o estudo da «patologia», ou seja, da tensão psicológica e social e da conflitualidade subjacentes aos textos, traduzida na dimensão retórica do *pathos*.

Não se pretende defender aqui uma concepção organicista dos tratados de música, encarando-os como uma espécie de seres vivos com existência própria e autónoma; mas sim de os estudar numa perspetiva intertextual, em função das suas trocas com o exterior, e enquanto espelhos das dinâmicas sociais e culturais em que inserem os autores. Algumas constatações me levaram a optar por esta abordagem tridimensional da obra: (a) o facto de se afigurarem bastante escassas as passagens de teorização própria e de conteúdo verdadeiramente original na *Escola de Canto de Órgão*; (b) o investimento maciço que Caetano faz nas relações intertextuais com uma plêiade de tratados de música eruditos, levando a que a dimensão «fisiológica» pareça por vezes assumir um relevo superior ao da dimensão «anatômica» dos conteúdos; (c) uma das singularidades da *Escola* assenta nas polémicas locais com outros músicos, os supostos «Antagonistas» do autor, numa espécie de eixo de oposição ideológica entre «antigos» e «modernos».

Em suma, o *corpus* estudado e o método comparativo impunham-se pelas visíveis analogias – mas também os contrastes – que a *Escola* de Caetano apresenta com os enciclopédicos tratados espanhóis de Cerone (1613) e Nassarre (1724), compilações também de uma monumentalidade retórica, que seriam apelidadas no século XIX como «pedantescas» e «indigestas», recheadas de «moralidades e atavios» e outros assuntos estranhos à música (MENÉNDEZ Y PELAYO 1891, 496). Neste âmbito, a *Escola* da Bahia representa um «mais» relativamente a muitos outros tratados e «artes» de música portugueses do Antigo Regime, pois contém muitas matérias além da teoria musical em sentido estrito, e perfila-se como uma *summa* de erudição escolástica em estilo de prosa doutrinal, além da forte dimensão polémica; mas, por outro lado, constitui um «menos» do que outros tratados de canto de órgão portugueses, pois assenta em boa parte na compilação de opiniões de outros autores. Limitar a análise ao conteúdo técnico-musical da obra equivaleria a ignorar alguns aspetos que a singularizam e a tornam mais interessante.

## Organização

O capítulo I é dedicado à contextualização da figura de Caetano de Melo de Jesus e à problematização da *Escola de Canto de Órgão* enquanto texto e objeto, do ponto de vista histórico, metodológico, teórico e morfológico. Apresenta-se um resumo do «estado da questão» no quadro da musicologia luso-brasileira das últimas décadas e uma primeira análise da estrutura formal do tratado.

A partir do capítulo II é introduzida a abordagem comparativa, confrontando a *Escola* com outros tratados e «artes» de música da Península Ibérica, abordagem que permanece até ao fim da tese. Aborda-se a dimensão «fisiológica» do tratado da Bahia, incluindo o estudo da sua estrutura orgânica interna, das relações entre as partes que a compõem e das relações que estabelece com obras congéneres, numa espécie de ecossistema de referências cruzadas em rede, muitas vezes em circuito fechado. Examina-se o aparato bibliográfico e o cânone de *auctoritas* que a obra consagra através da importação de modelos teóricos. São analisados os elementos do método escolástico patentes no texto, designadamente a *lectio* (*divina* e *profana*), a *divisio* dos conceitos e as longas secções de *disputatio*, ou compilação dos argumentos favoráveis e desfavoráveis dos autores para cada doutrina exposta, assentes por vezes em encadeamentos de silogismos, que parecem prolongar os «exageros da *disputatio*» em plena época das Luzes. Finalmente, identificam-se algumas hierarquias de valores defendidas pelo baiano, em contraste com outros autores estudados, que traduzem um *ethos* específico de músico letrado e erudito contraposto ao *ethos* dos músicos «Practicos ignorantes».

Aspeto curioso é o tratamento dado por Caetano, na Parte I, às matérias tradicionais da *musica practica*, ou pedagogia musical, que incluem os elementos da solmização hexacordal (Diálogo II), o sistema de mensuração do tempo (Diálogo III), a regulação do espaço tonal e os transportes (Diálogo IV). A tal ponto o baiano desenvolve estas matérias da *musica practica*, que as transforma e converte numa exposição de *musica theorica* ou *speculativa*, preenchendo praticamente toda a Parte I. Por seu turno, a Parte II é devotada à ciência harmónica antiga das proporções, com uma dimensão excecional que, por si mesma, justificaria um estudo monográfico aprofundado.

O capítulo III é dedicado à «anatomia» dos conceitos sobre música expostos ao longo da *Escola*, estudando-os simultaneamente numa perspetiva diacrónica, no contexto da evolução do pensamento sobre a música do Ocidente nos séculos XVII e XVIII, e numa visão sincrónica e comparativa, dando atenção às posições dos autores coevos.

Dada a impossibilidade de analisar nesta tese todas as matérias relevantes da *Escola*, selecionaram-se três áreas fundamentais que ilustram o *logos* ou conteúdo teórico do tratado baiano: (1) Mensuração do tempo e a defesa do sistema mensural; (2) Organização do espaço tonal, incluindo a confluência da modalidade dos 8 ou 12 modos, dos tons litúrgicos salmódicos, naturais e transpostos, e da bi-modalidade, ou tonalidade dualista emergente dos tons de 3ª maior e de 3ª menor, e a sua expansão cíclica pelos transportes dos diapasões diatónicos pelo género cromático;<sup>2</sup> (3) Proporções harmónicas dos intervalos e a classificação da gama das consonâncias e dissonâncias, bem como os processos matemáticos de divisão dos intervalos, que ocupam toda a Parte II.

Finalmente, o capítulo 4 vem acrescentar, às dimensões fisiológica (orgânica) e anatómica (técnico-musical) do tratado, uma dimensão «patológica» centrada no exame dos textos polémicos contidos na *Escola*. A tensão polémica está patente em muitos trechos do tratado baiano, mas culmina nas duas trocas de correspondência anexadas à Parte II: o *Discurso Apologético* e a *Dúvida de Gregório de Sousa*. A controvérsia parece constituir uma das chaves para a correta compreensão da figura de Caetano de Melo de Jesus e da escrita da *Escola*. Os textos polémicos trazem subjacentes as tensões sócio-profissionais e os conflitos latentes com alguns «Adversarios» locais, que fazem ressoar outras polémicas mais longínquas entre «antigos» e «modernos». Estes aspetos reforçam a dimensão performativa do tratado, que por vezes se sobrepõe à dimensão informativa.

O Anexo I contém a transcrição integral e diplomática dos códices manuscritos das Partes I e II da *Escola de Canto de Orgão*, incluindo as polémicas em apêndice. A presente tese de doutoramento constitui, por conseguinte, uma edição crítica do tratado da Bahia acompanhada por um estudo analítico-comparativo. O Anexo II contém, em

---

<sup>2</sup> Na sua acepção setecentista, o conceito de «género cromático» difere quer da sua acepção na Antiguidade quer do significado que alguns humanistas lhe atribuíram no Renascimento. Na *Escola de Canto de Órgão*, Caetano Melo de Jesus define os três géneros harmónicos partindo do «diatónico», como modo de proceder «naturalmente, sem algũa divisão, por tres intervallos, de hum Semitono mayor, hum Tono mayor e hum Tono menor»; opunha-se ao «cromático», que procedia «accidentalmente por divisão de Tono, formando hum Semitono mayor, outro menor, e hum Semiditono»; e ao «enarmónico», que procedia também «accidentalmente por divisão de Semitono, formando hum Diesis menor de duas Commas, outro mayor de tres, e hum Ditono» (E.C.O., I, 407). Acrescenta ainda que «O Genero Chromatico [...] havendo de ser por nós particularmente definido segundo o seo moderno uso, nos pareceo que so o fariamos bem, dizendo que he hũa certa disposição, ou conveniencia dos sons, que compõem o Diatessarão, ou Quarta por divisão de hum Tono em dous desiguaes Semitonos, que he o em que se distingue do Diatonico: [...] So no 2.º membro de Semitono menor consiste a total virtude, e differença deste Genero; pois elle he o que de chroma se chama Chromatico [...] porque não ha dũvida que este Semitono he quem dá nova cõr á Musica, pois se se ajuncta aos Semitonos, os torna Tonos; e se se tira aos Tonos, os torna Semitonos» (E.C.O., I, 407).

vários quadros informativos, o levantamento sistemático das referências bibliográficas da *Escola*, que remetem para cerca de 310 autoridades e cerca de 75 teóricos musicais. No final apresenta-se um «Aparato teórico comparado», com as referências a autoridades constantes de oito tratados de música da Península Ibérica, sendo três deles espanhóis, com diferentes níveis de intertextualidade. O Anexo III apresenta os quadros analítico-comparativos organizados de forma temática: os conceitos e doutrinas teóricas da *Escola* são confrontados com conceitos e doutrinas análogos em outros tratados com os de Cerone (1613), Lorente (1672), Nunes da Silva (1685) e Nassarre (1724), entre outros. São identificadas as analogias e contrastes com os textos de Caetano, de modo a contribuir para uma melhor compreensão da intertextualidade da *Escola* e da circulação de modelos teóricos no espaço ibero-americano.

### **Corpus**

Analisadas as fontes textuais mais reverenciadas na *Escola de Canto de Orgão*, avultaram as já mencionadas compilações de teoria musical impressas em Espanha nos séculos XVII e XVIII, cujo confronto com os textos do tratado baiano permitiu uma melhor avaliação crítica deste, sem prejuízo das suas especificidades próprias. A abordagem comparativa permitiu também identificar algumas das auto-proclamadas «doutrinas próprias e originais» de Caetano Melo de Jesus, identificando os modelos em que o baiano se baseou ou que emulou, traduzindo e adaptando essas teorias à sua mundivisão própria. O trabalho comparativo foi fértil em descobertas e permitiu expor uma variedade de situações que vão desde as simples «transferências culturais», como a transcrição direta ou tradução linguística de textos alheios, passando por formas de adaptação ou reformulação parcial dos textos, as paráfrases de excertos de outros tratados de música, até às elaborações próprias de Caetano, partindo de modelos em circulação noutras obras teóricas ou refutando-os. As tabelas comparativas do Anexo III foram sendo sucessivamente ampliadas, numa lógica empírica e indutiva, na medida da análise das fontes e buscando tanto as paridades como as diferenças.

Entre as obras teóricas mais citadas e emuladas por Caetano avultam vários tratados e «artes» de música portugueses dos séculos XVII e XVIII, designadamente:

(a) *Arte de musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente* (Lisboa, 1626) de António Fernandes;

(b) *Arte Minima, Que Com Semibreve Prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica* (Lisboa, 1685; 1704; 1725) de Manuel Nunes da Silva, obra compósita que integra três «artes» de música resumidas e um *Trattado das Explicações*, com texto mais desenvolvido;

(c) *Flores Musicaes Colhidas no Jardim da Melhor Lição de varios Autores. Arte Pratica de Canto de Orgao* (1735), do P. João Vaz Barradas Morato.<sup>3</sup>

Para o estudo comparativo foram selecionadas apenas as obras ou partes dedicadas ao canto de órgão ou canto mensural e, entre estas, apenas os «tratados» propriamente ditos. Ficaram assim excluídas do estudo algumas obras teóricas frequentemente citadas por Caetano, mas que não constituem «tratados» propriamente ditos, antes se inserem na categoria do «ensaio».<sup>4</sup> É o caso dos *Discursos sobre a perfeiçam do diathesaron e do numero quaternario em que elle se contem* (1662), de João Álvares Frouvo, ou das duas polémicas sobre questões de estética musical do rei D. João IV, que não constituem tratados em sentido orgânico. A opção metodológica foi de considerar apenas os tratados, apesar da evidente proximidade conceptual e estilística entre a *Escola* de Caetano e os *Discursos* de Frouvo, ambos fortemente intertextuais e redigidos num estilo enfático e apologético. Por outro lado, foram excluídas as obras dedicadas ao cantochão, ao contraponto e à composição, matérias ausentes das Partes I e II da *Escola*. Longe de uma suposta descontinuidade ontológica entre o cantochão e o canto de órgão, houve a necessidade de restringir as obras selecionadas para o estudo comparativo, que tendeu a tornar-se excessivamente amplo. Assim, apesar de ser uma das fontes mais reverentemente citadas por Caetano, ficou excluída a *Arte de canto chão: com huma breve instrucção, pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos, & moços de coro, conforme ao uso romano* (1618) do teórico conimbricense Pedro Talésio.

---

<sup>3</sup> Foram estudadas outras obras sobre canto de órgão do século XVIII, às quais Caetano não fez referências, mas que permitem melhor compreender o posicionamento do baiano no quadro da evolução da teoria musical luso-brasileira. Entre elas, os métodos de solfejo do pernambucano Luís Álvares Pinto (1719-1789) e os tratados do mais influente teórico musical português, Francisco Inácio Solano (1721-1800), nomeadamente, *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rhythmica* (Lisboa, 1790), obra de síntese em forma de diálogo, que recapitula muitos conceitos da *musica practica* e da *theorica*.

<sup>4</sup> Segundo MARGARIDA MINHÓS DA PAIXÃO, os «tratados» de música correspondem às obras que versam sobre o sistema musical considerado como um todo, nas suas diferentes dimensões, ao passo que os «ensaios» designam as obras que tratam de um aspeto parcelar ou particular do sistema musical, uma questão de natureza estética, uma discussão polémica, ou outras (PAIXÃO 2008, 20-21).

Apesar da influência que os referidos tratados portugueses exerceram na *Escola*, o cerne do estudo comparativo assentou nas três compilações teóricas impressas em Espanha nos séculos XVII e XVIII, entre as fontes mais citadas por Caetano:

(d) *El Melopeo, y Maestro. Tractado de Mvsica Theorica y Pratica [...]* (Napoles, 1613) de Pietro Cerone, ou Pedro Cerone;

(e) *El Porqué de la Musica, en que se contiene los qvatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapvnto, y composicion, y en cada vno de ellos nuevas reglas, razon abreviada, en vtiles preceptos* (Alcalá de Henares, 1672) de Andrés Lorente;

(f) *Escuela Musica según la Práctica Moderna, dividida en primera y segunda parte* (Saragoza, 1724) de Pablo Nassarre.

Além destas compilações espanholas, outras obras teóricas avultam entre as fontes mais importantes da *Escola*, destacando-se a obra porventura mais reverenciada e traduzida por Caetano: *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (Roma, 1750) do jesuíta Athanasius Kircher (1601-1680), impressa em latim. Sendo citada quase constantemente, o baiano transcreveu e dela traduziu longos excertos em português. Bem como excertos de Kaspar Schott, ou Gaspar Escoto (*Magia universalis*, 1659), dos tratados italianos de Gioseffo Zarlino (*Istitutioni armoniche*, 1558 e 1575), Angelo Berardi (*Miscellanea musicale*, 1689), e muitos outros. Por razões de ordem prática e linguística, estas obras não foram abrangidas no estudo comparativo.

Por conseguinte, o *corpus* de tratados selecionados para a análise comparativa consiste nas três compilações espanholas de Cerone (1613), Lorente (1672) e Nassarre (1724) e, em plano secundário, nas obras portuguesas de Fernandes (1626), Nunes da Silva (1685) e Barradas Morato (1735). O *corpus* de análise é, portanto, flexível e de contornos fluidos, variando consoante as matérias específicas. Foi tida em consideração a dimensão cumulativa da intertextualidade nos tratados de música do Antigo Regime, tendo em conta que as obras portuguesas de maior circulação, como as de Fernandes (1626) ou Nunes da Silva (1685), traziam já em si referenciadas as principais fontes teóricas da Península Ibérica, como Cerone, Lorente ou Nassarre. Estas, por sua vez, referenciaram um grande número de fontes italianas e centro-europeias (PEREIRA 2003, 7-8). A consulta dos principais tratados espanhóis por Caetano parece ter sido feita, regra

geral, mediante a consulta direta, mas a de muitos tratados centro-europeus poderia ter sido feita quer diretamente, quer mediada pelas fontes espanholas.

A título de exemplo da relação entre o tratado baiano e as obras do *corpus* estudado exemplifica-se abaixo a paridade observada na ordem das matérias entre o «Resumo da Arte de Canto de Orgam» da *Arte minima* (1685) de Manuel Nunes da Silva e o «Resumo da Arte de Canto de Orgam, vulgarmente chamada Mão, para Principiantes», inserido na Parte I da *Escola de Canto de Órgão* (1759). Ambas as «Mãos de Guido» apresentam um paralelismo evidente; a diferença mais significativa consiste na introdução pelo baiano de uma última secção, «Regra XXI», com elementos do espaço tonal setecentista expandido ciclicamente, ou seja, os transportes do diapasão natural ou diatónico para os diapasões cromáticos. Caetano expõe as armações de claves com um número progressivo de acidentes gerais até 7 bemóis, nas «Claves bemolladas», e 7 sustenidos nas «Claves sustinidas».

| Nunes da Silva, <i>Explanações</i> (1685)<br><i>Resumo da Arte Canto de Orgam</i> | <i>Escola de Canto de Órgão</i> (1759)<br>«Mão, Para os Principiantes»         |
|-----------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| I – Signos                                                                        | Regra I – Signos                                                               |
| II – Deduções                                                                     | Regra II – Deduções                                                            |
| III – Vozes                                                                       | Regra III – Vozes                                                              |
| IV – Propriedades                                                                 | Regra IV – Propriedades                                                        |
| V – Claves                                                                        | Regra V – Claves                                                               |
| VI – Tempos, Proporções                                                           | Regra VI – Tempos, Proporções                                                  |
| VII – Figuras Mensurais                                                           | Regra VII – Figuras Mensurais                                                  |
| VIII – Perfeição                                                                  | Regra VIII – Perfeição                                                         |
| IX – Pontos: Aumentação                                                           | Regras IX, X – Aumentação. Pontos                                              |
| X – Figuras, Ligaduras                                                            | Regra XI – Figuras, Ligaduras                                                  |
| XI – Sinais                                                                       | Regra XII – Sinais                                                             |
| XII – Coloração, Sesquiálteras                                                    | Regra XIII – Coloração                                                         |
| XIII – Mayores que Perfeitas                                                      | Regra XIV – Sesquiálteras                                                      |
| XVII – Solmização, Signos                                                         | Regra XV – Solmização, Signos                                                  |
| XVIII – Cantoria                                                                  | Regra XVI – Cantoria                                                           |
| XIX – Solmização                                                                  | Regra XVII – Solmização                                                        |
| XX – Canto Mensural Figurado                                                      | Regra XVIII – Canto Mensural                                                   |
| XIV – Espécies                                                                    | Regra XIX – Espécies                                                           |
| XV – Mutanças                                                                     | Regra XX – Mutanças                                                            |
| XVI – Claves de Mutança                                                           | <b>Regra XXI – Divisões-Transportes, Claves acidentais</b> , Claves de Mutança |

## 1.2. Contextos teóricos. Teoria musical luso-brasileira no século XVIII.

Uma das mais duradouras divisões introduzidas no campo das representações ocidentais sobre a música é a que contrapõe dialeticamente a *musica theorica*, ou a reflexão e investigação sobre a ciência da música, e a *musica practica*, entendida como pedagogia, visando a transmissão do saber para a iniciação musical de alunos e aprendizes. A divisão perdurou durante séculos na produção teórica ocidental, não só no campo da música como de outras artes liberais. A distinção no plano epistemológico, e também no ontológico, entre as obras classificadas como «artes» práticas e os «tratados» teóricos ou «explicações» sobre música percorreu uma evolução histórica secular. Entre nós, a distinção é expressa, a título de exemplo, por Manuel Nunes da Silva, no seu tratado compósito *Arte minima que com semibreve prolaçam [...]* (1685):

Da Musica Multiforme, ou Mensural, & Uniforme se tratta nas *explicações* Theoricamente; & nas *artes* pratticamente. (Explicação III, 30, 26).

A mesma separação funcional entre teoria e prática foi confirmada pouco antes por Andrés Lorente na sua «arte» prática de canto de órgão, contida no tratado *El Porque de la Musica* (1672): as «artes» de música destinam-se fundamentalmente ao ensino dos discípulos, enquanto os tratados mais desenvolvidos se destinam aos mestres, para aprofundarem as matérias, sendo conveniente não os misturar para evitar confusão.

Ay diuersidad de Tiempos; y si huuieramos de tratar de todos ellos por extenso, fuera poner en conf[u]sion, no solo à **los que aprenden** la Musica, sinò tambien à **los que la enseñan**; y assi no trataremos mas de los que son precisamente necesarios, assi para Cantores, como para Instrumentistas; y han de ser los que està en vso, que son siete [...] Los demàs Tiempos anotaré mas adelante en este Arte de Canto de Organo [...] para que si alguno hallasse alguna Cantoria en Libros Antiguos, segun la diuersidad de los Tiempos que vsauan, con facilidad tenga la intelligencia de ella (Libro II, Cap. I, Parte I, 147, negritos meus).

Segundo Thomas Christensen, a distinção remonta a Aristóteles, mas foi nos fragmentos que subsistiram de Aristides Quintiliano (séc. III-IV) que ganhou contornos a divisão entre os campos da *theoria* e da *practica musica*, esta última centrada nas regras da composição e da expressão ou interpretação musical (CHRISTENSEN 2002, 2-3). A concepção boeciana tripartida da música viria entroncar nesta ramificação, influenciando

muitos autores das épocas medieval e moderna. Boécio, em *De institutione musica* (ca. 524), reforçou o conceito de música especulativa ao considerar que é a razão (e não o ouvido) que julga e ordena os sons percebidos, segundo os seus próprios princípios. Não basta ouvir, é preciso investigar as proporções que emanam dos intervalos sonoros. Assim se aprofundou a distinção entre a música teórica e a prática, que seria retomada pelos tratadistas ao longo de mais de um milénio, sendo essa distinção a razão de ser de muitas obras teóricas. A trilogia boeciana *música mundana / humana / organica* ou *instrumentalis*, com a última subdividida em *theorica* e *practica*, insere-se nessa concepção intelectualista de raízes platónicas recolhida por Boécio (PEREIRA 2003, 82).

Os conteúdos concretos que integravam a teoria musical «prática» ou pedagogia variaram ao longo da história, bem como a sua articulação com o campo da música teórica ou especulativa. Em finais do século IX, os escritos de Hucbaldo retomaram essa divisão, incluindo, a par da codificação da tradição melódica do cantochão, a *theoria* musical dos gregos transmitida nos escritos de Ptolomeu e Boécio (WASON 2002, 46-47). A frase medieval de Guido d'Arezzo (ca. 1020), *Musicorum et cantorum magna est distantia / isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica / Nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia*, expressa uma axiologia e uma hierarquia de valores entre a atividade dos músicos eruditos, a dos compositores e a dos práticos executantes. Uma hierarquia perpetuada pelos teóricos ao longo dos séculos, até à idade moderna (CHRISTENSEN 2002, 3-4).

No campo da *musica theorica* ou *speculativa* incluíram-se diversos tipos de saber, entre os quais a ciência harmónica quantitativa dos gregos, confirmada por Boécio como disciplina do *quadrivium*, e consagrada por autores como Marciano Capella (*De septem disciplinis*, ca. 420) e Cassiodoro (*Institutiones*, ca. 570). As proporções aritméticas dos intervalos, calculadas com base nos comprimentos da corda no monocórdio e, mais tarde, na medição das vibrações das cordas, continuaram a ser reproduzidas em sede da *musica speculativa* até ao fim da época moderna, muitas vezes de uma forma acrítica e sem acrescentos originais. A classificação dos intervalos segundo as proporções harmónicas, originando o conceito de «número sonoro», e os cálculos dos intervalos com base em rácios numéricos, com base na tradição pitagórica, articulou-se com a cosmovisão platónica, que iria exercer forte influência na cultura cristã, e prolongou ao longo dos séculos a doutrina da «harmonia universal» e a sua derivada «harmonia das esferas celestes». Como explica Leslie Blasius, muitas obras teóricas reproduziram, de modo mais ou menos acrítico, a doutrina boeciana das congruências e

ressonâncias harmônicas entre o plano macro-cósmico do universo (*musica mundana*), o microcosmos do corpo e da alma (*musica humana*) e a arte dos sons (*musica organica / instrumentalis*) (BLASIUS 2002, 50). Apoiando-se em textos da Antiguidade, como o «Sonho de Cipião» contido na *Republica* de Cícero (ca. 50 a.C.), e em excertos bíblicos como o Livro de Job, 38, essa concepção harmônica congruente e interligada do universo, ou cosmogonia, iria persistir ainda durante o século XVII, em pleno decurso da revolução científica. Sintomáticas deste fenómeno complexo, como explica Penelope Gouk, são as diferentes «harmonias universais» publicadas na Europa até meados de seiscentos, por autores como Robert Fludd (*Utriusque cosmi majoris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, 1617-21); Johannes Kepler (*Harmonices mundi*, 1619), cuja primeira versão da teoria da gravitação planetária se baseou nas proporções harmônicas, sendo depois revista; o francês Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636-7); e o jesuíta alemão Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650). O recurso à harmonia como modelo explicativo do universo viria gradualmente a ser substituído pelo modelo da física traduzida em linguagem matemática (GOUK 2002, 227-229). A concepção boeciana da harmonia universal persistiria em muitos tratados europeus de *musica theorica* até ao final do século XVIII.

A partir do século XIII, outra distinção teórica fundamental viria cruzar-se com a primeira: no contexto da codificação do canto eclesiástico romano, quer nas escolas das catedrais, conventos e mosteiros quer no ensino da música como ciência do *quadrivium* nos recém-criados Estudos Gerais, surgiram as referências à distinção entre *musica plana*, ou canto monofónico, e *musica mensurabilis*, ou composição polifónica. Como explica Manuel Pedro Ferreira, o canto mensural, ou canto de órgão, não emergiu como uma realidade essencialmente distinta e contraposta ao cantochão, mas antes como uma particular vivência e entendimento específico do cantochão (FERREIRA 2010-A, 134). Inicialmente procurou-se justificar o canto mensural como uma «extensão vertical da modalidade eclesiástica, contrariando os argumentos de quem via na polifonia mensural uma ameaça à integridade do canto gregoriano» (FERREIRA 2010-A, 138-9). Contudo, ao longo dos séculos assistiu-se a uma crescente especialização e compartimentação entre os campos teórico-práticos do cantochão e do canto de órgão ou canto mensural, embora se mantivessem profundamente interligados. Posteriormente, sob o impulso das expressões musicais refinadas e sofisticadas do século XIV, designadamente da *Ars nova*, ou, por vezes, como reação contra elas, foram elaboradas as primeiras arquiteturas de

música teórica (BLASIVUS 2002, 50). A tradição escolástica aristotélico-tomista da Idade Média estimulou a elaboração de *summae* enciclopédicas que serviam, entre outros fins, como textos pedagógicos para as aulas de música dos Estudos Gerais, sobretudo nos séculos XIII e XIV. A partir desta época surgiram as primeiras compilações de teoria musical, como as de Jehan de Murs (*Notitia artis musicae*, 1321; *Musica speculativa secundum Boetium*, 1323; *Libellus cantus mensurabilis*, ca.1340), Marchetto de Pádua (*Lucidarium in arte musicae planae*, ca.1317; *Pomerium in arte musicae mensuratae*, ca.1318) ou Jacques de Liège (*Speculum musicae*, ca.1330), entre outras. Algumas destas compilações incluíam, por um lado, a reprodução da ciência harmónica boeciana das proporções, e, por outro, as prescrições para o ensino e a execução musical, incluindo as figuras e pausas da música mensural, a solmização, os hexacordes, os modos, as regras do contraponto e da composição, entre outras matérias. Algumas *summae* sobre música lograram equilibrar a vertente especulativa com as preocupações da prática musical da sua época (BLASIVUS 2002, 50-51).

Na época do Renascimento, sob o influxo do humanismo, surgiram diversas compilações sistemáticas e compreensivas de teoria musical, muitas delas estruturadas com base no duplo binómio, *musica speculativa* / *musica practica* e, dentro desta última, articulando o binómio cantochão / canto de órgão. Entre os tratados de música renascentistas de maior notoriedade, impressos e com grande circulação no Ocidente, destacam-se como paradigmáticos os de Franchino Gaffurio (1451-1522), *Theorica musice* (1480, rev. 1492); *Practica musice* (1496) (I. cantochão; II. canto mensural; III. contraponto, e IV. proporções harmónicas); e um terceiro, *De harmonia musicorum instrumentorum opus* (1500, publicado em 1518), que medeia entre a teoria e a prática, com ênfase na divisão dos intervalos do diapasão, tetracordes, afinação pitagórica, modos e harmonia universal, sublinhando as conexões entre a ordem musical e a ordem do supra-sensível ou sobrenatural (BLASIVUS 2002, 33).

No século XVI foram paradigmáticos os tratados impressos em língua italiana do veneziano Pietro Aron (*Toscanello della musica*, 1523; *Trattato della natura et cognitione di tutti gli tuoni di canto figurato*, 1525; *Lucidario in Musica di alcune oppinioni antiche et moderne*, 1545);<sup>5</sup> a segunda obra descreve a estrutura do sistema modal octocordal ou dos 8 modos que governava a polifonia a quatro vozes. O modelo

---

<sup>5</sup> Pietro Aron (1480-1562) produziu ainda um *Compendiolo di multi dubbi, segreti et sentenze intorno al canto fermo ed figurato*, 1547.

do tratado de música erudito do Renascimento, especulativo mas com incidência na prática musical, atingiu um ponto culminante nas obras impressas do suíço Heinrich Glareanus (*Dodecachordon*, 1547) e do veneziano Gioseffo Zarlino (*Le istituzioni harmoniche*, 1558), esta última com quatro centenas de páginas, tornando-se porventura o tratado de música mais influente e de maior circulação dos séculos seguintes. Também esta obra se estruturou sobre o duplo eixo: *musica speculativa* (proporções harmónicas e hierarquização das consonâncias em função do número «senario») e *musica practica*, com ênfase nas regras do contraponto e composição e no sistema dos 8 (ou 12) modos eclesiásticos aplicados à polifonia. Nestes autores a especulação teórica seguia a par da observação da prática musical coetânea (BLASIUS 2002, 52).

A par da circulação dos modelos teóricos italianos e centro-europeus, a produção autóctone e preexistente da Península Ibérica no campo da música atingira um elevado nível qualitativo, na senda da fecunda tradição de teóricos musicais ligados às catedrais espanholas e outros centros de prática polifónica, bem como às Universidades, como as de Salamanca ou Alcalá de Henares. Entre eles destacaram-se, na época renascentista, obras notáveis e inovadoras como as do andaluz Bartolomé Ramos de Pareja, que foi lente de música em Salamanca (*Musica practica*, 1482) e de Gonçalo Martínez de Bizcargui, ativo na catedral de Burgos (*Arte de canto llano y contrapunto y canto de organo*, 1511), entre muitos outros autores originais (cf. FERREIRA 2010-A, 134-8). No seio dessa rica e diversa tradição de teoria musical ibérica poderíamos identificar diferentes tendências: por um lado, uma linhagem de tratados eruditos de matriz boeciana, impressos em latim, a língua dos humanistas, que tenderam a desenvolver sobretudo a componente da *musica speculativa*, entre eles os de Ramos de Pareja (1482), Bizcargui (1511), Pedro Ciruelo (*Cursus 4 Mathematicarum Artium Liberalium*, 1526) e o tratado inovador e sistemático de Francisco de Salinas, impresso em Salamanca (*De musica libri septem*, 1577); por outro lado, uma não menos ilustre sequência de tratados e «artes» de música compostos em língua vernácula castelhana, que refletem uma fecunda cumplicidade entre a *musica theorica* e a *practica* ou pedagogia, algumas delas com ênfase da ciência dos instrumentos musicais então em desenvolvimento, destacando-se as obras de Domingos Marcos Durán (*Lux bella*, 1492), Juan Bermudo (*Declaracion de instrumentos musicales*, 1555), Tomás de Santa Maria (*Libro llamado arte de tañer fantasía*, 1565), Tapia Numantino (*Vergel de musica spiritual, speculativa y activa*, 1570) e o tratado compósito de Francisco de

Montanos (*Arte de Música, theórica y practica*, 1592), impresso em Valladolid e com numerosas impressões até ao século XVIII, sendo o tratado mais vezes reeditado.

A compilação erudita de Salinas (*De musica*, 1577) figura como uma das mais originais e inovadoras da história da música do Ocidente, com os primeiros 4 livros centrados na *musica speculativa* – não se limitando à habitual recopilação do sistema boeciano das proporções harmónicas, mas procedendo a uma reformulação moderna do conceito de consonância, com novas teorias sobre a divisão do diapasão – a afinação justa que baseava as proporções em rácios superparticulares – e a descrição de vários temperamentos, incluindo três espécies de mesotónico e o próprio temperamento igual, todos aplicáveis na prática musical; e os restantes livros, V a VII, centrados no cerne da *musica practica* do canto mensurável, a teoria do ritmo e da métrica (MENÉNDEZ Y PELAYO 1891, 489, notas). Conforme demonstrou Amaya García Perez em trabalho recente, mais do que beber a influência de modelos italianos, durante a sua estadia em Roma nas décadas de 1550-70, Salinas influenciou os teóricos italianos e franceses das gerações seguintes, que se teriam inspirado nas suas propostas, como Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) ou Giovanni Battista Doni (*Compendio del trattato de' generi e de' modi*, 1635), entre outros (GARCÍA PEREZ 2013, 117-9). Como sublinha esta musicóloga, os contributos originais de Salinas não foram compreendidos e não tiveram quase repercussão entre os autores espanhóis das gerações seguintes. A reformulação teórica de Salinas parece ter ecoado de forma superficial nos tratados espanhóis como o do bergamasco Pietro Cerone, impresso em Madrid (*El Melopeo y Maestro*, 1613) ou os do aragonês Nassarre, em Saragoça (*Fragmentos Musicos*, 1683; *Escuela Musica*, 1724). Apesar de citarem Salinas em abundância, como autoridade indiscutível em várias matérias, nenhum deles parece ter compreendido o alcance e significado das reformulações das consonâncias de Salinas, nem a novidade das suas divisões do diapasão e dos temperamentos; teriam passado ao largo das suas propostas como se pouco ou nada compreendessem das suas teorias (GARCÍA PEREZ 2013, 117-8).

O prolixo tratado-compilação de Cerone contém 1.160 páginas em fólio de letra miúda, ilustradas com uma profusão de diagramas e exemplos musicais, alternando a erudição em latim com centenas de referências a trechos musicais de compositores renascentistas italianos, franco-flamengos e ibéricos. Corresponde ao modelo do tratado monumental a que a crítica posterior apontaria o «estilo pedantesco» e o carácter «híbrido de latim-castelhano», configurando «voluminosas enciclopédias de música teórica e

prática» que seriam impiedosamente flageladas por Antonio Eximeno (*Don Lazarillo Vizcardi*, 1878) como monumentos ao «mau gosto» dominante na época barroca (MENÉNDEZ Y PELAYO 1891, 496 e 603). Uma visão profundamente negativa sobre os tratados-compilação do século XVII que viria a ser posteriormente revista. Além do conteúdo informativo destas obras, as mesmas constituem fontes essenciais para o estudo da recepção e circulação teórica na Península Ibérica, tanto no que respeita à *musica speculativa*, que constituiu uma vertente minoritária da literatura musical peninsular, como sobre a evolução das estruturas musicais, dos modos eclesiásticos polifónicos (sistemas ocotocordal e dodecacordal) e muitos outros aspetos evolutivos.

Modelos análogos ecoaram, embora com uma maior sobriedade textual, no compêndio didático e compósito de Andrés Lorente, *El Porqué de la Musica* (1672), impresso em Alcalá de Henares (analisado em LAHERA AINETO 2002). Dedicada ao cantochão, canto de órgão, contraponto e composição, orientada para a pedagogia de cantores e músicos práticos, as «artes» de música de Lorente incorporaram várias evoluções interessantes dos «modernos» do século XVII, no domínio da mensuração do tempo: fica patente a gradual superação do sistema mensural clássico, como veremos adiante, dando ao predomínio quase absoluto dos tempos binários tendo diante de si as proporções de subdivisão ternária [  $C \ 3/2$  ou  $C \ 3/2$  ], que subvertiam as regras da perfeição do ternário / imperfeição do binário. De notar também o reduzido o interesse pela *musica speculativa*, centrando-se o tratado essencialmente na *musica practica*.

No primeiro quartel de setecentos, o tratado do organista do Convento de São Francisco de Saragoça, Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1724; precedida do compêndio *Fragmentos Musicos*, 1683), apresenta uma reelaboração setecentista do modelo então em declínio da *summa* escolástica sobre o cantochão, o canto de órgão, o contraponto e a composição. Aparentemente conservador para a sua época, este tratado incorporou subliminarmente algumas novidades do *stile moderno* que se generalizava, como os rudimentos do baixo cifrado, bem como o contraponto das espécies que antecedeu a sistematização do também conservador Johann Fux no ano seguinte (*Gradus ad Parnassum*, 1725). Sendo melhor articulada que o tratado de Cerone e muito mais desenvolvida que o compêndio de Lorente, a *Escuela Musica* estrutura-se em duas partes: uma Parte I em quatro livros (*musica theorica*, cantochão, canto de órgão, tratado das proporções); e uma Parte II dedicada à pedagogia composicional: espécies de intervalos, regras do contraponto, da composição e das glosas. Entre outros aspetos,

destacam-se as articulações complexas entre um campo tonal ainda enraizado nos oito modos eclesiásticos, mas ampliado pelas transposições cíclicas dos diapasões pelo género cromático, em associação com a prática da salmodia coral acompanhada no órgão, que se encontrava no cerne da experiência polifónica de Nassarre.

Como explica Robert W. Wason, ao longo dos séculos XVII e XVIII a teoria musical manifestou uma crescente complexidade e diversidade de influências, passando a desenvolver distintos modelos, desde os tratados mais especulativos e herméticos aos métodos e «artes» de música mais expeditos e utilitários (WASON 2002, 53). As mudanças profundas introduzidas pela *seconda prattica* acarretaram a reorientação de muitos textos teóricos e pedagógicos para a transmissão das novas técnicas de execução da música instrumental em *stile moderno* e do acompanhamento harmónico ao teclado. Por um lado, afirmava-se uma lógica instrumental, aferida pelos instrumentos de teclas, que constituíam o suporte harmónico das melodias; por outro lado, a gradual incorporação da prática já antiga dos temperamentos (quase-iguais ou iguais) dos semitons, iria favorecer a expansão cíclica do campo tonal, através dos transportes, e os diapasões tenderiam a bipolarizar-se em torno dos tons de 3ª maior e de 3ª menor (WASON 2002, 54). A emergência do sistema tonal moderno, radicada na teorização da tríade harmónica, por autores como Johannes Lippius (*Synopsis musicae novae*, 1612) ou Heinrich Baryphonus (*Pleiades musicae*, 1615), resultou em boa parte da experiência prática dos organistas e da necessidade de transportar as melodias dos 8 tons salmódicos, que coexistiram com a doutrina secular e abstrata dos oito (ou doze) modos eclesiásticos, a qual continuou a ser reproduzida nas obras teóricas (BARNETT 2002, 407-9).

Na teoria musical da Península Ibérica os modos eclesiásticos persistiram como uma topografia básica do campo tonal ancorada na tradição melódica do cantochão, na qual a dimensão intervalar dos modos, raras vezes explicitada, tenderia a dissolver-se na lógica polarizante dos diapasões com a 3ª maior ou a 3ª menor, uma lógica afirmada através da prática musical, graças a novas técnicas de escrita como o baixo cifrado ou a *règle de l'octave*, ou padronização de acordes em graus da escala para acompanhamento harmónico das melodias. Surgiram assim, em primeiro plano, as preocupações com a teoria e pedagogia do baixo contínuo, cifrado ou não, bem como a «regra da oitava», ou tipificação dos acordes de tríades harmónicas de 3ª maior ou 3ª menor a executar sobre cada um dos graus do diapasão. Estas técnicas contribuíram para a generalização de um pensamento harmónico no século XVIII (TRILHA 2013, 48).

A reação contra a escolástica, de um modo geral, e contra as especulações da *musica theorica*, em particular, por influência do racionalismo revisionista das Luzes, marcou a teoria musical francesa das primeiras décadas do século XVIII e desencadeou uma profunda reorientação epistemológica, uma «performative turn» ou viragem performativa da teoria musical, na expressão cunhada por Nicholas Cook (2002, 91). Autores como Charles Masson (*Nouveau traité des règles pour la composition de la musique*, 1709) evidenciaram um esforço para racionalizar as regras da tonalidade harmónica sobre os vários graus do diapasão, em obras visivelmente orientadas para a prática musical. A expressão mais completa do racionalismo francês de base empírica surgiu nos tratados de Jean-Philippe Rameau (1683-1764), cuja reformulação do campo tonal harmónico, conceptualmente rigorosa e fundamentada, teria um alcance prático e pedagógico imediato. Conceitos inovadores como o de «basse fondamentale» constituíram pontos de partida para uma reconceptualização da teoria musical (WASON 2002, 54), orientada para a execução musical e deixando de lado as construções metafísicas abstratas. Contudo, esta viragem epistemológica não seria imediata nem absoluta: no *Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels* (1722), Rameau iria ainda reverenciar a tradição da *musica speculativa*, no livro I, centrado nas proporções aritméticas das consonâncias e dissonâncias. Diferentemente, o livro II centra-se nas propriedades dos acordes, expressando a sua concepção tonal-harmónica inovadora, enquanto os livros III e IV versam sobre a composição e o acompanhamento harmónico ao teclado, que passariam constituir doravante o cerne das preocupações da *musica practica*. Rameau procurou desenvolver um sistema mecânico de realização do baixo figurado e das progressões dos acordes que fosse compreensível para o público amador, o qual constituía um mercado em expansão no século XVIII (WASON 2002, 54-5).<sup>6</sup> A renovação levada a cabo por Rameau e os seus continuadores, como Jean le Rond D'Alembert (*Éléments de musique théorique et pratique*, 1751) reorientou decisivamente a teoria musical europeia para a prática, com ênfase no baixo fundamental e no baixo

---

<sup>6</sup> Ao longo de várias décadas, Rameau alternou entre a escrita de tratados de conteúdo teórico especulativo e as obras mais orientadas para a prática, embora nalguns casos combinasse ambas as vertentes. *Nouveau système de musique théorique* (1726), e *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750) recaem entre os primeiros, ao passo que obras como *Dissertation sur les différents méthodes d'accompagnement pour le clavecin, ou pour l'orgue* (1732) se inserem entre as do segundo tipo. O tratado *Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique* (1737) combina as vertentes especulativa e pedagógica, ao passo que o *Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique [...] avec des nouvelles réflexions sur le principe sonore* (1760) inclui tópicos como a produção vocal, o baixo contínuo, o baixo não cifrado (semelhante à «regra da oitava») e a composição, que se tornaram as preocupações centrais da *musica practica* setecentista. O conceito de «basse fondamentale» conjugava o rigor conceptual da teoria com uma aproximação empírica à aprendizagem dos músicos práticos (WASON 2002, 55).

contínuo, enquanto suportes axiais da harmonia tonal moderna, expressa através das progressões de acordes triádicos (Blasius 2002, 55).<sup>7</sup>

Não obstante, como sublinha Christensen, a *musica speculativa* continuaria a ser cultivada em pleno Século das Luzes, por autores que preservaram a tradição erudita, reproduzindo ou expandindo a ciência harmónica boeciana das proporções numéricas. Em muitos casos, sob os títulos alusivos à *musica theórica* abrigavam-se versões mais ou menos rotineiras da antiga disciplina das proporções harmónicas, centradas na classificação das consonâncias e dissonâncias e nos sistemas de afinação e temperamento. O próprio Rameau continuaria a cultivar a música especulativa no seu *Nouveau système de musique théorique* (1726), introduzindo inovações técnicas como o princípio acústico do «corps sonore», como origem das proporções dos intervalos, que vinha substituir as tradicionais divisões da corda no monocórdio, nas quais também ele se baseara quatro anos antes, no *Traité de l'harmonie* (1722). Rameau mencionou porém o reduzido interesse que estas matérias tinham para os músicos práticos (CHRISTENSEN 2002, 8).<sup>8</sup> Ao longo do século XVIII, autores como Thomas Salmon (*The Theory of Musick Reduced to Arithmetical and Geometric Proportions*, 1705), Leonard Euler (*Tentamen novae theoriae musicae*, 1739), Friedrich Wilhelm Marpurg (*Anfangsgründe der theoretischen Musik*, 1757) e o bolonhês Giovanni Battista Martini (*Compendio della teoria de' numeri per uso del musico*, 1769), o autor da *Storia della Musica* (1757-81), continuariam a recopilar e a reproduzir os cálculos das proporções matemáticas e dos sistemas de afinação, perpetuando uma corrente de teoria musical cada vez mais minoritária, que subsistiria até aos finais do século XVIII (CHRISTENSEN 2002, 8, nota 25).

A tradição da *musica speculativa*, ou matemática da música, seria criticada como estéril e pedante por autores mais orientados para a prática musical, como Johann Mattheson (1681-1764), que a consideravam como vestígios arcaicos de uma cultura pré-moderna cristalizada em construções numéricas sem ligação com a realidade. Para os autores progressistas das Luzes toda a «teoria» em geral era encarada com suspeição, em

---

<sup>7</sup> Não só os franceses, mas também outros tratados centro- e norte-europeus contribuíram com elaborações sofisticadas para a teoria do baixo contínuo, tais como *Grosse General-Bass Schule* (1731) de Johann Mattheson, ou *Der General-Bass in der Composition* (1728) de Heinichen (FERNANDES 2005, 193).

<sup>8</sup> Na mesma época, em Viena, o compositor da corte imperial Johann Joseph Fux (1660-1741) sistematizou a pedagogia do contraponto, com efeitos tão duradouros como a pedagogia harmónica de Rameau. *Gradus ad Parnassum* (1725) foi o tratado de *musica practica* mais influente e de maior circulação da era moderna. A obra inclui também uma Parte I sobre *musica speculativa*, de conteúdo metafísico-matemático, pouco conhecida, ao invés da parte II que continuou a ser reeditada até ao presente, pelo seu valor didático, não obstante o estilo conservador do contraponto clássico nela codificado (WASON 2002, 51-55).

contraste com a mensuração da realidade empírica concreta: o «espírito sistemático» insurgia-se contra o «espírito de sistema» (CHRISTENSEN 2002, 8-9).

### **Teoria musical setecentista na Península Ibérica**

Ao longo do século XVIII, a teoria musical luso-brasileira, à imagem da espanhola, manteve a divisão fundamental entre o cantochão e o canto de órgão ou mensural (em *stile antico*), mantendo uma base ou tronco comum de conceptualização e, a partir dele, construções teóricas diferenciadas para ambos os géneros. O tronco comum incluía matérias como a solmização hexacordal, que entre nós perdurou até ao século XIX, e os oito (ou doze) tons ou modos eclesiásticos, com diferentes formulações, que coexistiram com os primeiros esboços de um sistema dualista em torno dos tons de 3ª maior e de 3ª menor. Vários autores, como por exemplo Lorente (1672), remetem os leitores da «arte» de canto de órgão para a matéria da solmização contida na «arte» de cantochão. Assim, e apesar das múltiplas interseções, os dois géneros evoluíram paralela e autonomamente no plano teórico.

Segundo Paulo Castagna, na música sacra pós-tridentina, sobretudo a partir do século XVII, o canto de órgão subdividiu-se em dois grandes grupos estilísticos, observados na prática musical e descritos nos textos teóricos: o *stile grave* ou *stile antico*,<sup>9</sup> por um lado, e o *stile moderno*, por outro, sendo esta diferenciação estilística consagrada por teóricos seiscentistas como Marco Scacchi (*Breve discorso sopra la musica moderna*, 1649). Segundo o musicólogo brasileiro, a utilização dos diferentes estilos de canto de órgão não resultou tanto das opções estéticas dos compositores, mas antes e sobretudo da vigência e aplicação normativa das prescrições litúrgicas tridentinas,<sup>10</sup> que instituíram uma hierarquia de valores entre os estilos musicais utilizados no culto divino. A prioridade nessa hierarquia cabia ao cantochão, intimamente associado à história da Igreja Católica Romana; em segundo lugar, o «canto figurado» ou «canto mensural» (canto de órgão), designado a partir de meados do século XVII como *stile antico*, em virtude de se integrar no espírito da Contra-Reforma; e, em terceiro e último lugar, o *stile moderno*, ou canto de órgão em estilo italiano concertante, com acompanhamento instrumental, o qual

---

<sup>9</sup> Descrito frequentemente com expressões sinónimas tais como «*stile osservato*», «*stile legato*», «*stile a cappella*», ou «*stile di Palestrina*» (CASTAGNA 2002, 2, nota 3).

<sup>10</sup> Destacando-se as normas do *Caeremoniale Episcoporum* (1600), ordenado por Clemente VIII, tornado obrigatório por Inocêncio X, em 1650, e reeditado por Bento XIV, que o tornou obrigatório pelo Breve *Quam ardenti studio* (1752), e mais tarde reformado por Leão XIII, em 1886 (CASTAGNA 2002, 3).

era reservado para as ocasiões especiais de maior solenidade, estando dependente da aprovação das autoridades eclesásticas. O controlo eclesial exercia-se sobretudo nas épocas litúrgicas penitenciais: o Advento e a Quaresma (CASTAGNA 2002, 2-4).

As normas das prescrições tridentinas foram, porém, ambíguas quanto ao estilo musical concreto a que se aplicavam; em muitos casos o «canto figurado», ou *stile antico*, está subentendido nas referências à música vocal (coral) acompanhada pelo órgão, ao passo que em outros o *stile moderno* se subentende nas referências ao acompanhamento do canto por outros (diversos) instrumentos musicais (CASTAGNA 2002, 5). Estas distinções são fundamentais para a análise da música dos séculos XVII e XVIII. Embora o cantochão e os diferentes estilos de canto de órgão coexistissem, e por vezes até no seio de uma mesma composição sacra, Castagna demonstrou que, por força de uma gradual transferência semântica e contextual do conteúdo das normas litúrgicas pós-tridentinas, a relação hierárquica entre o cantochão e o canto figurado (*stile antico*) se deslocou progressivamente para configurar uma relação hierárquica ou de precedência entre o canto de órgão em *stile antico* e o canto de órgão em *stile moderno* (CASTAGNA 2002, 6-7). Esta hierarquia de valores acabaria por entrar em declínio e ser abandonada no século XIX, com a generalização da prática do *stile moderno* de gosto italiano na música da Igreja e a decadência da polifonia em *stile osservato* (CASTAGNA 2002, 23-25).

O sistema de valores instituído pelas normas litúrgicas pós-tridentinas refletiu-se sobretudo nas obras de caráter prescritivo, como os pontificais, cerimoniais ou repertórios litúrgicos; nem sempre encontrou uma tradução direta e explícita na teoria musical. Diferentes «artes» de música reportam-se a diferentes categorias estilísticas, segundo a época e a região. Assim, no tratado do aragonês Pablo Nassarre (*Escuela Musica*, 1724), o canto de órgão é amiúde descrito como sendo acompanhado por uma multiplicidade de instrumentos musicais, invocando-se a descrição dos Salmos 149 e 150 do Antigo Testamento. As referências de Nassarre ao acompanhamento das vozes por diversos instrumentos (além do órgão) poderiam constituir alusões ao *stile moderno*, segundo o critério de PAULO CASTAGNA; mas poderia mais provavelmente referir-se ao *stile antico* ainda em uso no século XVIII, com as vozes da polifonia sacra dobradas pelos instrumentos. Nassarre menciona amiúde o canto mensural acompanhado pelos organistas, podendo estas alusões referir-se ao *stile antico*, mas também ao *stile moderno*, consoante o contexto. Em qualquer caso, e embora a hierarquia de valores das normas tridentinas seja quase sempre omitida, o «canto de órgão» é descrito em geral como um

gênero musical de maior prestígio simbólico e institucional, cuja prática permanecia excecional, em virtude dos meios materiais avultados exigidos pela polifonia. No contexto português, a prática polifônica acompanhada por instrumentos constituía uma exceção reservada às celebrações litúrgicas mais solenes (FERNANDES 2005, 195). Nassarre descreve os fatores económicos que limitavam a polifonia com instrumentos:

Aunque mas generalmente es entendida por musica Eclesiastica el Canto llano, no es porque dexe de serlo, la de Canto de Organo; pues tambien está dedicada al divino culto, como aquella [...] es el Canto llano, el que en todas las Iglesias se practica, y el no practicarse tan generalmente el Canto de Organo, es, porque todas las Iglesias no tienen tãtas rentas, para sustentar tantos Ministros, como son necesarios para este exercicio; pero en las que hay posibilidad, se exercita, para pagar con mayor solemnidad las alabanzas Divinas, contribuyendo à ellas con **todas las especies de instrumentos** este canto, con que nos amonesta el Real Profeta en los Psalmos 149. y 150. (Nassarre, *Escuela Musica*, I Parte, Libro III, 209, negritos meus).

Nassarre explicita as três razões que levaram a Igreja a introduzir o canto de órgão acompanhado por instrumentos na Missa e no Ofício Divino: a busca de uma maior elevação espiritual; a elevação das festas de maior solenidade ao longo do ano litúrgico; e, não menos relevante, a distinção hierárquica entre as próprias instituições eclesiásticas, tendo à cabeça as catedrais, centros da autoridade episcopal.

Por tres relevantes motivos fue introducido en la iglesia su uso, el primero, por el **provecho espiritual** [...] lo mucho que ayuda el canto à levantar el corazon à Dios, y al gozo espiritual, que mueve a los demàs Fieles, q<sup>ue</sup> assiten a los Divinos Officios, motiva à que alaben al Señor, oyendo la dulzura de las consonancias, [...] por el deleyte, y gusto espiritual que les causa, y à algunos les suspende, y arrebatà las potencias tanto, que los abstraee totalmente de todos los cuydados.

[...] el segundo, por la **mayor solemnidad**, con que se celebran los Divinos Officios, [...] Señala la Iglesia distintos ritos, dandonos à entender en ellos las solemnidades de las Fiestas; pues unas se celebran con mas, q<sup>ue</sup> otras, como las de primera classe, mas que las de segunda, y las de segunda, mas que las dobles, &c. [...]

[...] y el tercero, para mayor **autoridad de las Iglesias** [...] en la Iglesia que ay Capilla, aya mas Ministros dedicados al Divino culto, y tanto, quanto mas son, tanto mayor es el congreso, y tanto, quanto mayor este, mayor la autoridad. [...] en las Iglesias mayores, mayor numero de Musicos, que exercitan toda especie de Musica [...] autorizando las Iglesias con la gravedad, y magestad, con que celebran las festividades (Parte I, Libro III, Cap. I, 212).

Esta hierarquização do canto de órgão relativamente ao cantochão na prática litúrgica, que ecoa na *Escola de Canto de Órgão* de Melo de Jesus, traduz em pleno século XVIII a progressiva inversão dos valores canónicos associados a ambos os géneros musicais, relativamente às normas litúrgicas pós-tridentinas analisadas por Castagna. Se em termos dos valores materiais em jogo sempre fora reconhecida a maior complexidade técnica e exigência de meios económicos avultados para a execução da polifonia, sobretudo com os instrumentos, «porque todas las Iglesias no tienen tãtas rentas, para sustentar tantos Ministros, como son necesarios» (Nassarre I, III, 209), já em termos dos valores espirituais e morais traduzidos musicalmente, consagra-se o canto de órgão enquanto projeção sonora capaz de produzir uma maior elevação espiritual e de infundir maior solenidade no culto religioso, suplantando em eficácia o cantochão, ainda que este permanecesse como o género musical que largamente predominava no quotidiano da Igreja Católica Romana (NERY 2019, 18).

Acerca da teoria musical produzida em Portugal nos séculos XVI e XVII existem estudos sistemáticos de referência, sendo indispensável consultar o trabalho aprofundado de Bernardette Nelson, «Music treatises and “artes para tanger” in Portugal before the 18th century: an overview» (NELSON 2012). Pelo contrário, no que respeita à teoria musical escrita ou impressa no século XVIII, no espaço luso-brasileiro, um *corpus* bastante mais extenso e com uma diversidade de géneros, não existe uma sistematização equivalente. Com efeito, os estudos musicológicos das últimas décadas, entre os quais se destacam os de Manuel Carlos de Brito, Rui Vieira Nery, Manuel Pedro Ferreira, Paulo Castagna, Fernando Binder, Cristina Fernandes, Maria João Albuquerque, Margarida Paixão, Mário Marques Trilha, Alexandre Oliveira Röhl, Amaya García Pérez, Diana Santos ou Rodrigo Teodoro de Paula, entre muitos outros,<sup>11</sup> têm optado por diferentes orientações metodológicas: (1) traçar um quadro geral panorâmico da evolução histórica da produção teórico-musical no espaço luso-brasileiro (cf. NERY 1991 e 2006; PAIXÃO 2008); (2) elaborar listagens exaustivas de fontes resultantes de pesquisa em arquivos, com referências sucintas ou pontuais acerca do conteúdo das obras pesquisadas (NERY 1980 e 1984; BINDER e CASTAGNA 1996; PAIXÃO 2008; SANTOS 2015); ou (3) apresentar estudos de caso que analisam em profundidade temáticas específicas com interseções

---

<sup>11</sup> Além da indispensável consulta das biobibliografias de José Mazza (*Dicionário biográfico de músicos portugueses e noticia das suas composições*, 1799), Joaquim de Vasconcelos (*Os Musicos Portuguezes. Biographia-bibliographia*, 1870) e Ernesto Vieira (*Diccionario biographico de musicos portuguezes. Historia e bibliographia da musica em Portugal*, 1900).

relevantes com a teoria musical, referindo as linhas evolutivas do pensamento setecentista sobre a música (CASTAGNA 2000 e 2002; FERNANDES 2005; ALBUQUERQUE 2006; PAIXÃO 2008; FERREIRA 2010-A e 2010-B; TRILHA 2010 e 2013; RÖHL 2013 e 2016; PAULA 2017; SANTOS 2021). Se excetuarmos o estudo abrangente analítico-comparativo de Aires Pereira, *Teoria Musical em Portugal (Séculos XVI a XVIII)* (PEREIRA 2003), até hoje inédito, que me foi generosamente facultado pelo autor, a produção teórico-musical do século XVIII ainda não foi objeto de um estudo sistemático e aprofundado, como aliás reconheceu Cristina Fernandes (2005, 195).

Procurei traçar uma panorâmica da evolução da teoria musical luso-brasileira ao longo do século XVIII, a qual não pode ser exposta integralmente nesta tese. Para o efeito, reuni e sistematizei a informação já compilada e analisada em estudos recentes, pelos musicólogos acima mencionados, bem como outros sobre a teoria musical em Espanha e na Península Ibérica. A partir dos referidos levantamentos e estudos, procurei integrar a informação disponível sobre a teoria musical luso-brasileira, sobretudo do século XVIII, numa listagem tematicamente indexada, completando-a tanto quanto possível com informações sobre o conteúdo das obras teóricas, impressas ou manuscritas, incluindo as que se perderam, mas sobre as quais existem notícias. A listagem pretende contribuir para uma visão mais integrada e menos fragmentada sobre a forma, conteúdo, estilo e aspetos evolutivos da teoria musical luso-brasileira, assinalando os aspetos que individualizam as obras e a sua recepção teórica. Trata-se de um trabalho aberto, em progresso, em permanente atualização; o formato *excel* da listagem possibilita a integração e indexação da informação detalhada e facilita a pesquisa orgânica sobre aspetos específicos do *corpus* teórico constituído por centenas de obras de formatos diversos. Consciente das limitações de uma tal grelha de análise, sobretudo pela aplicação de classificações pré-definidas, procurei caracterizar as obras quanto à forma (tratados, métodos ou «artes», ensaios polémicos, dicionários, etc.) e aos conteúdos (cantochoão, canto de órgão em *stile antigo* ou em *stile moderno*; assunto principal e secundário; sistema musical; solfejo; afinação e temperamento; referências noutros autores e na bibliografia secundária).

Quando lançamos um olhar sobre as obras teóricas sobre música no espaço luso-brasileiro ao longo do século XVIII, sobressai a diversidade dos modelos que coexistiram, que desafiam as tentativas de categorização abstrata que possamos fazer sobre um *corpus* tão heterogéneo, constituído por quase 80 obras, correspondentes a cerca de quarenta autores. Trata-se naturalmente de obras com formatos e conteúdos muito díspares, sendo

a sua maioria de natureza introdutória ou rudimentar e pouco desenvolvida. Observa-se uma paridade entre manuscritos e impressos, ao contrário dos séculos anteriores.

O primeiro aspeto a salientar é que não existe uma tendência «evolutiva» da teoria musical ao longo do século XVIII: diferentes estilos e modelos de obras teóricas coexistiram e serviram diferentes finalidades pedagógicas. A produção de tratados de cantochão persistiu ao longo do século XVIII e até ao final do Antigo Regime, acompanhando a atividade das instituições produtoras da música sacra (cf. FERNANDES 2012, 395 e segs.) e permaneceu como o filão de maior desenvolvimento, erudição e elaboração teórica. Por outro lado, as obras dedicadas ao canto de órgão em *stile antico* continuaram a ser produzidas em paralelo com a introdução, a partir da década de 1740, dos métodos de acompanhamento harmónico ao teclado em *stile moderno*, cuja publicação aumentou com a expansão do mercado de partituras de música profana e instrumental para os salões e os músicos amadores (ALBUQUERQUE 2006, 86-87). Nas obras produzidas na esfera religiosa, manteve-se o tradicional binómio cantochão / canto de órgão, que tenderia a ser substituído, a partir das primeiras décadas do século XIX, por uma concepção mais unitária da «teoria da música», que incluía as regras do solfejo, a composição e a execução instrumental (ALBUQUERQUE 2006, 36).

Do ponto de vista quantitativo, no século XVIII registou-se um aumento substancial do número de obras teóricas sobre música, cerca do dobro das obras produzidas no século XVII. Quase metade das cerca de 80 obras setecentistas conhecidas foram impressas, contrastando com a fração minoritária de obras impressas nos séculos anteriores. Entre os manuscritos existe um número significativo de textos que se sabe terem sido escritos, mas dos quais não subsistiram cópias. Para o aumento do número de obras teóricas impressas contribuiu o surgimento de novas tipografias e editoras em diversos locais, sobretudo em Lisboa, Porto e Coimbra, além de Mafra e Vila Franca de Xira. Tratou-se, porém, quase sempre de editores-livreiros, ou de edições domésticas, e não de editores especializados de música, que entre nós só se desenvolveram no século XIX (ALBUQUERQUE 2006, 56). Deste universo estava excluído o Brasil, onde a proibição do prelo se manteve até à chegada da Família Real portuguesa, em 1808. Foi também em inícios de setecentos que a primeira obra de teoria musical europeia foi traduzida e impressa na Ásia: o *Tratado de musica pratica e especulativa* (5º livro de Lulu Zheng yi Xubian) do jesuíta Tomás Pereira (1645-1708). Organizado pelo seu sucessor P. Pedrini,

foi traduzido em mandarim e impresso por ordem da corte imperial de Pequim, para integrar a coleção em cinco volumes da enciclopédia imperial de música.<sup>12</sup>

Quanto ao perfil dos **autores**, observa-se que no reinado de D. João V a grande maioria dos teóricos musicais foram religiosos, avultando os membros de congregações do clero regular, muito mais numerosos do que os presbíteros do clero secular. Na produção de obras teóricas avultam, em termos quantitativos, os Franciscanos (Ordem dos Frades Menores) e os Capuchinhos, residentes em conventos como Santa Maria da Arrábida, Santa Catarina de Ribamar, na Cruz Quebrada ou, a partir do segundo quartel de setecentos, no Real Convento de Mafra. Em segundo lugar surgem os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, sediados nos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de São Vicente de Fora em Lisboa. Avultam ainda os Beneditinos, ativos em diversos mosteiros em território português, destacando-se Frei Bernardo da Conceição, autor do mais extenso tratado de cantochão impresso em língua portuguesa (*O Ecclesiastico Instruido Scientificamente na Arte do Canto Chão*, 1788). Na esfera do clero secular destacam-se figuras como o P. João Vaz Barradas Morato, mestre de capela da Igreja Paroquial de São Nicolau, bem como alguns mestres de música do Seminário da Patriarcal, como João Rodrigues Esteves, Romão Mazza, David Perez ou Euletério Franco Leal (cf. FERNANDES 2012, 396-400). Nos reinados de D. José e de D. Maria I, coincidentes com a segunda metade do século XVIII, avulta uma maioria significativa de autores eclesiásticos, embora alguns teóricos de primeiro relevo fossem leigos que exerceram como compositores ou professores de música, tais como Francisco Inácio Solano, em Lisboa, o capitão Manuel Morais Pedroso, no Porto, ou o pernambucano Luís Álvares Pinto, no Recife, este último autor de obras manuscritas.

No que toca à forma e conteúdo das **obras**, evidencia-se antes de mais a permanência entre nós de tradições e modelos conceptuais dos séculos anteriores, sobretudo do século XVII, um aspeto que não deve ser subestimado na análise da teoria musical setecentista. A título de exemplo, uma tradição peninsular que continuou a ser transmitida em tratados de canto de órgão setecentistas, é a representação de diagramas em círculo, os «relógios harmónicos», para ilustrar o sistema de divisão múltipla da oitava

---

<sup>12</sup> Uma transcrição inglesa realizada a partir da tradução do tratado em mandarim foi-me gentilmente facultada pela investigadora norte-americana Qingfan Jiang (Columbia University, EUA). O *Tratado de musica pratica e especulativa* (5º livro de *Lulu Zheng yi Xubian*) de Tomás Pereira J.S. consiste essencialmente num método prático rudimentar de introdução ao solfejo e à música figurada.

em 55 comas, configurando uma adaptação específica do sistema da afinação justa ao temperamento mesotónico de 1/6 de coma entre nós praticado. A tradição do «relógio harmónico» está presente nos tratados seiscentistas de Fernandes (*Arte de Musica*, 1626) e Nunes da Silva (*Trattado das Explanações*, 1685) e foi retomada por Barradas Morato (*Flores musicaes*, 1735), Alberto José Gomes da Silva (*Regras de acompanhar*, 1758) e Melo de Jesus (*Escola*, 1759-60). Por outro lado, na primeira metade de setecentos os modelos teóricos provinham em grande parte da teoria musical produzida em Espanha, tomando como referências os tratados de Bermudo (1555), Salinas (1577), Montanos (1594), Cerone (1613) ou Lorente (1672), os quais, por sua vez, traziam referenciados os principais modelos teóricos italianos e centro-europeus (PEREIRA 2003, 9 e segs.). A partir da década de 1740 registou-se uma abertura da teoria musical luso-brasileira aos modelos de outras regiões europeias, sobretudo os italianos e os franceses.

Numa síntese abrangente sobre a produção teórica na história da música portuguesa, Rui Vieira Nery salientou a tradicional situação de dependência dos nossos autores face aos textos produzidos no estrangeiro, sobretudo em Espanha (NERY 1998, XIII). Em sentido análogo ou próximo se pronunciam os estudos de Aires Pereira (2003) e Manuel Pedro Ferreira (FERREIRA 2010-A, 134-5). Por seu lado, no que respeita aos teóricos setecentistas, Cristina Fernandes sublinhou que a maioria dos textos não evidenciam especial originalidade, nem atingiram uma projeção europeia; de um modo geral, as obras limitavam-se a focar os aspetos técnicos do sistema musical, ficando em geral ausente o debate das questões estéticas (FERNANDES 2005, 152). O estudo de caso que aqui apresentamos vem corroborar esta tendência geral e maioritária da teoria musical luso-brasileira, sem prejuízo da constatação de aspetos pontuais de alguma singularidade ou de algumas tradições autóctones, como a já referida tradição dos «relógios harmónicos» que traduzem um compromisso específico da divisão da oitava em 55 comas, ou as adaptações de «artes» de música estrangeiras aos contextos e práticas locais. Mais importante do que a questão da maior ou menor originalidade das obras, importa identificar os contextos culturais que induziram os nossos autores a produzir versões particulares e locais de modelos em circulação no espaço europeu. Assim como o papel mediador das obras produzidas em Espanha, pela proximidade geográfica e linguística.

A musicologia luso-brasileira tem recorrido à distinção fundamental entre os «tratados» mais aprofundados, inclinados à reflexão teórica sobre o sistema musical, que constituíram uma minoria, e os manuais de iniciação, métodos pedagógicos ou «artes»

práticas de música, sendo esta, entre nós, a categoria maioritária (NERY 1998, XIII-XIV;<sup>13</sup> BRITO 1993, 3-4;<sup>14</sup> BINDER E CASTAGNA, 1996, 2-3, e nota 6; PAIXÃO 2008, 55 e segs.). Entre as obras produzidas no século XVIII, observa-se que o número de textos que poderão ser classificados como «tratados» ou obras teóricas mais extensas aumentou relativamente aos séculos anteriores, aproximando-se do número das «artes» práticas ou métodos de iniciação à música. Conforme notou Manuel Carlos de Brito, uma boa parte dos tratados eruditos mais desenvolvidos foram dedicados ao cantochão, como as obras de Frei Domingos do Rosário ou Frei Bernardo da Conceição. Sucede, porém, que entre nós um número não despreciando de «artes» de música assumem formatos intermédios, ou híbridos, entre o tratado aprofundado e o método prático de ensino, tornando por vezes difícil a sua categorização rigorosa numa tipologia dicotómica. Sendo inegavelmente útil a distinção entre «tratados» e «métodos» como ponto de partida para a investigação de um *corpus* muito heterogéneo de textos, o facto é que um grande número de obras configura formas intermédias entre ambas as categorias. Exemplos sugestivos de textos teórico-práticos no século XVII são as «artes» práticas que integram os tratados compósitos de Lorente (1672) e de Nunes da Silva (1785), ambas com uma grande circulação na primeira metade do século XVIII no território ibero-americano. Em ambos os casos, os «tratados» são compêndios que incluem «artes» ou métodos de instrução prática de cantochão, canto de órgão, contraponto e composição, mas incluem textos mais aprofundados, como o *Trattado das Explanações* de Nunes da Silva, última parte da *Arte minima*, dedicada à *musica theorica* ou *speculativa*.<sup>15</sup> Reimpressa em 1704 e 1725, a obra

---

<sup>13</sup> «Durante toda a era do grande desenvolvimento da prática polifónica em Portugal [...] os poucos tratados de Teoria Musical surgidos no nosso País [...] limitaram-se, de um modo geral, a propor métodos de aprendizagem elementar, mais ou menos eficazes, dos rudimentos do cantochão, do sistema modal, da notação mensural e do contraponto. Elaborados, em alguns casos, sob o formato tradicional do diálogo instrutivo entre professor e aluno, destinavam-se, todos eles, à finalidade muito pragmática de fornecer um mero apoio escrito ao trabalho formativo levado a cabo pelas escolas de Música anexas aos grandes centros da prática polifónica, como as Sés de Évora, Lisboa, ou Braga, por exemplo, onde os jovens coralistas, ao mesmo tempo que cantavam no coro as partes de Soprano de todo o repertório litúrgico de cantochão e de polifonia, recebiam uma instrução teórico-musical básica que os ajudava a solidificar a experiência prática que iam deste modo adquirindo [...]». (NERY 1998, p. XIII-XIV).

<sup>14</sup> A propósito das edições de música publicadas em Portugal entre os séculos XVI e XVIII, Manuel Carlos de Brito identificou dois aspetos recorrentes: «a importância dos tratados e manuais com uma finalidade predominantemente didática» e a predominância dos «livros de cantochão, género de música que se mantém provavelmente dominante ao longo dos dois séculos seguintes» (BRITO 1993, 3-4).

<sup>15</sup> *ARTE / MINIMA / QUE COM SEMIBREVE PROLAÇAM / tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da musica [...] LISBOA / Na Officina de JOAM GALRAM / M.DC.LXXXV*. Contém quatro obras: *Resumo da Arte de Canto de Orgam* (1-16); *Compendio da Arte de Contraponto e Compostura* (17-44); *Summa da Arte de Cantocham* (1-52); *Trattado das Explanações e Index* (1-136).

continuou a ser citada como referência principal por muitas obras setecentistas.<sup>16</sup> Outro exemplo de um formato intermédio é o de *Flores musicaes* (1735), de Barradas Morato, que agrega textos com características distintas, incluindo duas «artes» abreviadas de cantochão e canto de órgão, a primeira versão desta última dedicada ao *stile antico* e outra abordando o *stile moderno*.<sup>17</sup> Algumas partes do texto assumem uma natureza mais especulativa, citando autoridades, e em alguns exemplares da obra foi incluído um «Relógio harmonico» como incursão na aritmética das proporções. A unidade de obra não podia deixar de ser prejudicada com esta diversidade de conteúdos teórico-práticos.

No grupo mais restrito dos «tratados» teóricos encontram-se diferentes modelos discursivos, oriundos dos séculos XVI e XVII, que persistiram em obras setecentistas. Um dos modelos, minoritário em número, assenta nas *summae* de inspiração escolástica, com a recolha exaustiva da *auctoritas* clássica sobre a música, citando uma profusão de autores e obras canónicas (*lectio*) e registando as divergências de opinião entre autores (*disputatio*). Inspirado nas mencionadas compilações renascentistas de Gaffurio, Zarlino e Salinas, este modelo emergiu em alguns tratados seiscentistas como os de Cerone (1613), Talésio (*Arte de Canto Chão*, 1618), Frouvo (*Discursos sobre a Perfeição do Diathesaron*, 1662), Nunes da Silva (*Trattado das Explanações*, 1685), e manteve-se em várias obras setecentistas, tais como as do franciscano Frei Domingos do Rosário (*Theatro Ecclesiastico*, 1743), do baiano Melo de Jesus (*Escola de Canto de Órgão*, 1759-60), e do frade beneditino Frei Bernardo da Conceição (*O Eclesiástico Instruído Scientificamente na Arte de Canto Chão*, 1788).

Um modelo diverso, que por vezes se combinou com o anterior, é o dos tratados eruditos com uma preocupação predominantemente teórico-prática, ou seja, menos centrados no aparato da citação da *auctoritas* canónica e mais orientados para a

---

<sup>16</sup> Num contexto que RUI VIEIRA NERY descreve como «[...] de inegável estagnação, em que as normas de contraponto quinhentista e o sistema dos oito modos gregorianos, tal como haviam sido expostos [...] em 1613 por Cerone, transitam de uma forma quase imutável de tratado em tratado, independentemente da qualidade indiscutível de alguns destes manuais, como é o caso da *Arte Minima* de Manuel Nunes da Silva» (NERY 1991, 68).

<sup>17</sup> *Flores musicaes* [...] *Arte practica de Canto de Orgão. Indice de Cantoria para principiantes, com hum breve resumo das regras mais principaes do Canto Chão, e regimen do Coro, e o uzo Romano. Para os subchantres, e Organistas. Lisboa, na Officina da Musica, 1735.* Além desta edição referente ao cantochão e ao canto de órgão em «stile antico», existe outra versão dedicada ao «stile moderno»: *Flores musicaes* [...] *Arte practica de Canto de Orgão. Indice de Cantoria para principiantes, com hum breve resumo das regras mais principaes de acompanhar com Instrumentos de vozes, e o conhecimento dos Tons assim naturaes como accidentaes. Offerecida ao Senhor D. Gabriel Antonio Gomes, &c. por João Barradas Muito Pam e Morato. Lisboa Occidental, Na Officina da Musica, 1735.*

exemplificação das matérias com trechos musicais de compositores coetâneos. Este modelo é ilustrado pelas obras do franciscano Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1555) ou o tratado compósito do leonês Francisco de Montanos (*Arte de musica, theorica y pratica*, 1592), que, sendo menos erudito que o tratado em latim de Salinas (*De musica*, 1577), reflete um conhecimento aprofundado da música e das técnicas composicionais da época (cf. CAJARAVILLE 2013, 3-5). Os tratados espanhóis de Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1626) e, sobretudo, o de Lorente (*El porque de la Musica*, 1672), refletem a influência deste modelo teórico-prático que entre nós se manifestou, por exemplo, na *Arte de Musica de Canto Dorgam e Cantochão* (1626) de António Fernandes, onde a *musica practica* do cantochão e da polifonia são expostas com uma notável economia de meios e sobriedade do discurso, revelando ao mesmo tempo um conhecimento teórico aprofundado. Contudo, o mesmo Fernandes apresenta o primeiro «tratado de proporções» luso-brasileiro, na tradição boeciana da *musica speculativa*, igualmente com uma notável concisão formal e tendo em vista a instrução e compreensão pelos músicos práticos, e não a mera especulação erudita. No século XVIII este modelo erudito com preocupações teórico-práticas refletir-se-ia, entre outros, nos métodos de Barradas Morato (*Flores de Musica*, 1735), e no *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rithmica* (1779) de Francisco Inácio Solano, adiante referido.

Diversos outros modelos coexistiram com os anteriores e refletiram, a partir da década de 1740, uma viragem para as preocupações empíricas da prática musical, como a execução de instrumentos ou as novas técnicas do baixo figurado e do acompanhamento harmónico da melodia, cujos manuais conheceram uma crescente procura no quadro de uma sociabilidade laica e burguesa em franca expansão. Algumas destas obras denotam uma preocupação com a simplificação da forma e do discurso, típico da mentalidade das Luzes. O recuo da escolástica, em particular da metafísica, e a crítica ao «espírito de sistema» dariam lugar ao primado da física empírica para a explicação da realidade, com a tendência gradual para o abandono dos textos recheados de gongorismos e artifícios conceituosos (CALAFATE 2001, 17 e 125-6). Os paradigmas reformistas da cultura das Luzes transparecem em algumas «artes» de música da segunda metade de setecentos, tais como a *Arte de Solfejar* (1761) do pernambucano Luís Álvares Pinto ou o último tratado de Francisco Solano (*Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Ritmica*, 1790), não obstante a permanência de elementos da retórica barroca.

Outra categoria de obras emergiu sob a influência do movimento científico e académico das Luzes, intensificado a partir da criação da Academia Real da História Portuguesa (1720): os dicionários e as obras enciclopédicas com conteúdos relevantes sobre música. Entre eles destaca-se o *Vocabulário Português e Latino* (1728), do académico teatino Rafael Bluteau, com múltiplos verbetes sobre música e descrições taxonómicas de instrumentos. Prosseguindo os esforços coletivos iniciados no século anterior, no sentido de uma compilação sistemática da bibliografia em língua portuguesa, seria publicada a monumental *Biblioteca Lusitana: histórica, crítica e cronológica* (1741-59) de Diogo Barbosa Machado, o mais importante levantamento biobibliográfico da época com um carácter sistemático e exaustivo (NERY 2006, V-VII). No final de setecentos surgiria o *Diccionario biographico de músicos portugueses* de José Mazza (fl. 1771-1797), que permaneceu inédito durante centúria e meia (cf. NERY 2006, VIII-IX).

Mais de dezena e meia de obras produzidas no século XVIII correspondem a categorias de natureza híbrida, como os tratados-repertórios litúrgicos, na sua maioria dedicados ao cantochão, ou os cerimoniais com conteúdos teóricos. É o caso das obras do franciscano Frei Gabriel da Anunciação (*Manual, e Cerimonial do Canto*, 1743), ou do tratado-repertório do crúzio Frei Filipe da Anunciação (*Acompanhamentos para orgão, de Hymnos, Missas e tudo o mais que se canta no coro dos Conegos regulares Lateranenses da Congregação Reformulada de S. Cruz de Coimbra*, 1754).

Outra categoria específica é constituída pelos textos polémicos, cujo número aumentou no século XVIII, prolongando de certo modo a tradição da *disputatio* escolástica. As polémicas escritas que chegaram até nós assumem formatos diversos, desde o género epistolar até ao opúsculo impresso, passando por apêndices inseridos em tratados ou «artes» de música. Na sua maioria versam sobre assuntos de interesse circunscrito, apenas relevantes para um pequeno número de eruditos que nelas participaram e com um valor teórico-prático reduzido; exceptua-se uma polémica mais alargada que envolveu dezenas de músicos da Península Ibérica, entre os quais o eborense Pedro Vaz Rego, adiante referida (cf. FERNANDES 2005, 195; e NERY 1991, 63). São exemplos deste género os textos polémicos de Frei José do Espírito Santo Monte (*Vindicias do tritono*, 1791) e a réplica de Francisco Inácio Solano (*Vindicias do tono*, 1793); ou o *Discurso Apologético* (1734), correspondência epistolar que circulou entre doze mestres de capela de igrejas e catedrais na Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro, do lado brasileiro, e em Lisboa, Coimbra, Évora, Elvas e Portalegre, do lado português.

Ao longo do século XVIII, na esfera da música sacra, manteve-se a divisão fundamental entre as teorias do cantochão e do canto de órgão ou canto mensural, não obstante os denominadores comuns entre ambos os géneros. Nos tratados mais desenvolvidos encontram-se capítulos introdutórios de *musica theorica*; noutros casos, essas introduções são inseridas na «arte» de cantochão e servem como «ante-escrita» da «arte» de canto de órgão que se lhe segue. Bastante mais rara entre nós foi a inclusão de volumes exclusivamente dedicados à *musica speculativa* e às proporções harmónicas. Como se referiu, a *musica practica* ou pedagogia constituiu a preocupação dominante entre os nossos autores. As «Regras da Arte» da solmização hexacordal, verdadeira estrutura de longa duração, continuaram a ser reproduzidas até ao primeiro quartel do século XIX, para efeitos do ensino e aprendizagem do solfejo. Ancorada num dos principais mitos fundadores da teoria musical – a invenção das seis sílabas musicais por Guido de Arezzo, no século XI, inspirado no hino a São João Batista, *Ut queant laxis* –, a estrutura do hexacorde com 6 sílabas persistiu com a força de um dogma teológico.

| <i>musica theorica</i>                                                                                                                        | <i>musica practica</i>                                                                                                                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cantochão</li> <li>• Canto de órgão ou canto mensural</li> </ul>                                     |                                                                                                                                                                                                                        |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Definições, elogios da música</li> <li>• Tons ou modos</li> <li>• [proporções harmónicas]</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Solmização: signos, vozes, etc.</li> <li>• Transportes do diapasão diatónico</li> <li>• Contraponto</li> <li>• Composição</li> <li>• Acompanhamento, baixo cifrado</li> </ul> |

No campo da mensuração do tempo, muitas obras continuaram a reproduzir o sistema mensural antigo com a notação quadrada das 8 (ou 10) figuras brancas e pretas, justapostas às figuras redondas ou ovaladas da notação rítmica moderna. Outros conteúdos típicos são as «regras da arte» da solmização ou «Mão de Guido», as regras essenciais do contraponto e da composição, para a formação dos músicos em contexto eclesiástico (FERNANDES 2012, 395-6). A partir de meados de setecentos, as obras exclusivamente dedicadas ao canto de órgão em *stile moderno* tenderam a dispensar as

introduções iniciais de *musica theorica* e concentraram-se nas novas técnicas do baixo cifrado e do acompanhamento harmónico ao teclado ou na execução instrumental.

A utilização do termo «música» nos títulos das obras teóricas, como «Arte de música», «Método de Música» ou «Elementos de Música», era normalmente associada ao canto de órgão ou canto mensural; ao passo que os termos «canto eclesiástico» ou «coro» eram em geral associados ao cantochão. É o que sucede, por exemplo, nas obras teóricas de João Ribeiro de Almeida e Campos: *Elementos de Musica* (1786), sobre o canto de órgão, e *Elementos de Canto-chão* (1800), impressas respetivamente em Coimbra e em Lisboa. Na segunda metade de setecentos iria emergir em alguns textos uma concepção mais unificada da «teoria musical», concebida enquanto princípios comuns ao cantochão e à polifonia ou outros géneros. A nova orientação é esboçada, por exemplo, na *Arte de Solfejar* (1761) de Luís Álvares Pinto, e a florada no último tratado de Francisco Solano, *Exame Instructivo* (1791), onde se expõe um pensamento unificado sobre os vários géneros musicais, que iria consolidar-se no século XIX.

| «Música»<br>(finais séc. XVIII e XIX)                                                               |                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none"> <li>• Princípios de teoria musical</li> <li>• Solfejo</li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Contraponto</li> <li>• Composição</li> <li>• Acompanhamento, baixo cifrado ou execução instrumental</li> </ul> |

## Canto de Órgão

Existem notícias sobre a escrita em inícios de setecentos de dois tratados manuscritos, o *Tratado theorico de Musica em forma manuscrita*, de Inácio Sancho, dedicado a uma princesa europeia, e o *Tratado de musica* de Pedro Vaz Rego (1673-1736), mestre da capela da Sé de Évora, onde sucedeu a Diogo Dias Melgás (1638-1700). Segundo Joaquim de Vasconcelos (1870, II, 137, 271; NERY 1984, 201-3) esta última obra teria ficado por concluir. Lugar especial é ocupado pelo já mencionado *Tratado de musica pratica e especulativa* (5º livro de *Lulu Zheng yi Xubian*) de Tomás Pereira SJ (1645-1808), traduzido para mandarim e impresso na corte imperial de Pequim. Sendo a

primeira obra a explicar o sistema musical ocidental na Ásia, foi escrito numa forma simples e elementar, expondo os elementos da escala diatónica e as figuras mensurais.

Desde a publicação da *Arte minima [...]* (1685) de Manuel Nunes da Silva, contendo diversas «artes» e um *Trattado das Explanações*, que seria reimpressa em 1704 e 1725, encontravam-se codificados no plano didático e teórico, sem grandes inovações, o duplo binómio do cantochão e canto de órgão, e contraponto e composição, incluindo um capítulo final sobre as proporções harmónicas (*musica speculativa*), sendo visível no tratado a influência da escolástica pós-tridentina. Na década de 1730, o P. João Vaz Barradas Morato (1689-1763?), mestre de capela da Paróquia de São Nicolau e regente de música na Sé de Lisboa Oriental, empreendeu uma nova compilação didática e teórica das regras do cantochão e do canto de órgão, incorporando alguns elementos do *stile moderno*, numa escala modesta e abreviada e sem grandes desenvolvimentos teóricos. Foram impressas duas edições diferentes de *Flores Musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios Autores. Arte practica de Canto de Orgão*, em 1735.<sup>18</sup> A primeira consiste num método introdutório de canto de órgão em *stile antico*, agregada ao já mencionado compêndio de cantochão segundo o uso romano, acompanhado ao órgão. A segunda versão inclui uma breve introdução ao canto de órgão em *stile moderno*, referindo a execução do baixo harmónico, intitulada «Resumo das regras mais principaes de acompanhar com instrumentos de vozes». Inclui uma secção dedicada aos tons ou modos eclesiásticos, os quais são agrupados em «tons de 3ª maior» e «tons de 3ª menor». Sendo menos eruditas e tecnicamente sofisticadas do que as obras que seriam publicadas três décadas depois por Francisco Inácio Solano, os compêndios de Barradas retomaram a tradição da afinação justa na divisão do diapasão, com a partição do tom em dois semitons desiguais, o maior de 5 comas e o menor de 4 comas (sendo que no teclado era em geral aplicado o temperamento mesotónico). No diagrama «Relógio harmonico» Barradas apresenta a divisão múltipla do diapasão em 55 comas, retomando a tradição do «Horologio armonico» de Fernandes (1626). Contudo, o diagrama sairia apenas num

---

<sup>18</sup> *Flores musicaes colhidas no jardim da melhor lição de varios autores. Arte practica de Canto de Orgão. Indice de Cantoria para principiantes, com hum breve resumo das regras mais principaes do Canto Chão, e regimen do Coro, e o uzo Romano. Para os subchantres, e Organistas. Lisboa, na Officina da Musica, 1735.* (Método de canto de órgão em «estilo antigo»).

*Flores musicaes colhidas no jardim da melhor Lição de varios Autores. Arte practica de Canto de Orgão. Indice de Cantoria para principiantes, com hum breve resumo das regras mais principaes de acompanhar com Instrumentos de vozes, e o conhecimento dos Tons assim naturaes como accidentaes. Offerecida ao Senhor D. Gabriel Antonio Gomes, &c. por João Barradas Muito Pam e Morato. Lisboa Occidental, Na Officina da Musica, 1735.* (Método de canto de órgão em «estilo moderno»).

número restrito de exemplares. No final da década de 1730, Barradas produziu ainda o método *Regras de musica, sinos, rabecas, violas* que ficou em forma manuscrita.

Ainda no reinado de D. João V, o P. João Crisóstomo da Cruz (1707-1748) redigiu um *Methodo breve e claro em que sem prolixidade, nem confusão, se exprimem os necessarios principios para intelligencia da Arte da Muzica* (1743), impresso em Lisboa por Inácio Rodrigues, com uma segunda edição em 1745. Com cerca de uma centena de páginas, este manual inclui um resumo final de 30 páginas de natureza didática, *Appendix dialógico que servirá de Index da obra e de lição para os Principiantes*, à semelhança do que faria Solano na *Nova instrução musical* (1764). Este autor recorre à forma dialogada, recurso retórico utilizado por outros teóricos como Fernandes (1626), Melo de Jesus (1759) e Solano (1790). No capítulo da divisão dos tons, admite a distinção teórica entre os semitons maior e menor, característica da afinação justa e dos temperamentos não-iguais; mas considera que a distinção é inútil na prática, sendo o som de F # equivalente ao de G b, e sendo B-fa (*b-mol*) equivalente a A #. A importância deste método reside, pois, em ser uma das primeiras obras portuguesas a admitir o temperamento igual (ou quase-igual) dos semitons da escala, num contexto teórico de divisão desigual dos tons e semitons. Contudo, diversos outros autores que teorizaram a afinação justa referiram também a não existência de diferenças sonoras audíveis entre o semitom maior de 5' e o menor de 4', como veremos.

A par da produção de tratados teóricos, circularam vários métodos elementares de iniciação ao canto de órgão. No reinado de D. José I, o franciscano Frei José de Santo António (ca.1720-1775), compositor do Convento de Mafra, escreveu sob o pseudónimo «Frazenio de Soyto Jenaton», anagrama do seu nome, e compôs uma «arte» abreviada de canto de órgão com apenas 16 páginas: *Elementos de musica por Frazenio de Soyto Jenaton* (1761), impresso em Lisboa por Antonio Vicente da Silva. Dedicado aos elementos básicos da solmização (signos, vozes, propriedades, cantorias, mutanças, claves), a obra inclui uma tábua dos oito tons ou modos eclesiásticos e os respetivos «transportes» para os diferentes signos por força do género cromático, com os acidentes a colocar diante de cada uma das três claves.

A partir da década de 1760, num contexto geral de estagnação e incipiência da teoria musical luso-brasileira, destacou-se a obra relevante de Francisco Ignacio Solano (1721-1800), músico leigo de origem castelhana, que imprimiu um conjunto de obras teóricas aprofundadas e com carácter sistemático, com um nível técnico muito superior às

obras até então produzidas entre nós, não obstante o conservadorismo das suas concepções de fundo, quando situadas num contexto europeu mais amplo. Os tratados de Solano são ricamente ilustrados com estampas e exemplos musicais, com exceção do último, *Exame Instructivo*, que representa uma ampla síntese dialogada do seu pensamento musical, estético e composicional. Analisados na tese doutoral de Diana Santos (2021), as obras de Solano refletem um revisionismo moderado do sistema musical e abrangem tanto o canto de órgão em *stile antico* como em *stile moderno* e a execução instrumental em instrumentos de tecla. É interessante observar a transição de um estilo discursivo prolixo e labiríntico, patente na *Nova Instrução Musical* (1764) para um estilo mais simples e depurado no *Exame Instructivo* (1790).

O primeiro tratado de Solano, *Nova Instrucção Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica* (1764) foi dedicado ao rei D. José I e impresso em Lisboa, por Miguel Manescal da Costa, com 417 páginas.<sup>19</sup> Compreende um «Aditamento da Música Antiga», resumo de 47 páginas que introduz uma curiosa perspetiva histórica sobre a evolução da notação mensural utilizada no «canto da estante» até às primeiras décadas do século XVIII. Sendo raras entre os nossos teóricos as informações de natureza historiográfica, deve, porém, notar-se que Solano extraiu uma boa parte da informação da *Arte Minima* (1685) de Nunes da Silva (VASCONCELOS 1870, II, 184-6 e 274). No final, um «Epilogo enigmatico», com as funções de sumário do tratado, compreende um «um mappa com signaes e indicação relativas aos principios da musica».

Este primeiro tratado sobre o *stile antico* traduz um esforço algo anacrónico de Solano para manter e atualizar a solmização hexacordal, modernizando-a no que toca ao transporte dos hexacordes para as cantorias com acidentes cromáticos. Enfatizando certas notas de apoio, os «nomes certos», *fá-certo* e *mi-certo*, correspondentes ao 4º e 7º graus

---

<sup>19</sup> NOVA INSTRUCÇÃO MUSICAL / OU / THEORICA PRATICA DA / MUSICA RYTHMICA, / COM A QUAL SE FORMA, E ORDENA SOBRE / os mais solidos fundamentos hum Novo Methodo, e verdadeiro / Systema para constituir hum intelligente solfista, e destrissimo / Cantor, nomeando as Nótas, ou Figuras da Solfa pelos seus / mais proprios, e improprios nomes, a que chamamos or/dinarios, e extraordinarios no Canto Natural, e Accidental, de que procede toda a difficuldade da Musica, / OFFERECIDA / AO MUITO PODEROSO, E FIDELISSIMO REI / NOSSO SENHOR / D. JOSÉ I. / Por seu Author / FRANCISCO IGNACIO SOLANO / LISBOA / Na Officina de MIGUEL MANESCAL DA COSTA, / Impressor do Santo Officio. / Anno CD. DCC. LXIV / Com todas as licenças necessarias. (1764), 370 pp.

ADDITAMENTO / À NOVA INSTRUCÇÃO MUSICAL, / EM QUE SE TRATA DOS ANTIGOS / preceitos da / MUSICA, PARA QUE O ESUDIOSO SOLFISTA / possa achar sómente neste livro todas as Doutrinas mais / necessarias, a fim de se instruir, e fazer perfeitamente / Prático naquelles precisos Documentos, de que ficava carecendo para a verdadeira, e / certa intelligencia do / CANTO DE ESTANTE, / e de todo o mais genero de Musica, Aonde com propriedade ainda hoje se encontrão as funda/mentaes Regras da / MUSICA ANTIGA. No total, 417 pp.

nas escalas de 3ª maior, ou ao 2º e 6º graus nas escalas de 3ª menor, o autor procurou definir um método clarificado de solmização que evitasse o recurso constante às mutanças (cf. RÖHL 2016). Na mesma época, no Recife, Luís Álvares Pinto (1761) propunha uma revisão radical do solfejo, substituindo os hexacordes e mutanças pela introdução do heptacorde. Ao invés, Solano concebeu para o «inteligente solfista e destríssimo cantor» um método conciliatório dos hexacordes no contexto dos diapasões cromáticos, incluindo a técnica do «escarcejo», numa exposição por vezes complexa e labiríntica. A recepção da *Nova Instrução* foi entusiástica, como atesta Joaquim de Vasconcelos,<sup>20</sup> e a sua ampla circulação foi comprovada pela impressão, quatro anos depois, de um resumo de 16 páginas extraído do tratado, intitulado *Nova arte e breve compendio de Musica* (1768),<sup>21</sup> que seria reimpresso em 1794.<sup>22</sup> De um ponto de vista crítico mais distanciado, como seria o de Rodrigo Ferreira da Costa (*Principios de Musica*, 1820), o tratado de Solano recaía entre os textos teóricos a descartar por «incompreensíveis, indigestos e confusos, e enunciados na linguagem da rançosa solfa das mutanças: e como taes incapazes de servirem de compendios para dirigir o estudo da mocidade» [...]. Por seu lado, Ernesto Vieira, em 1900, sublinhou o carácter arcaizante deste primeiro tratado de Solano,

[...] pois que o sistema hexacordal atribuído a Guido d'Arezzo que deu origem às complicadas mutanças, desapareceu ha mais de um século; a referida obra foi de certo a última que tratou dele como matéria corrente. Mesmo quando foi publicado já as mutanças estavam abandonadas em França, tendo-se ali adotado a sétima nota – *si* – para completar a escala diatónica (Vieira 1900, I, 337-8).

Ainda no reinado de D. José, Antonio Rodrigues Lage redigiu um extenso tratado manuscrito, *Altissonancia sacra restaurada*,<sup>23</sup> dedicada ao mestre de cerimónias

<sup>20</sup> Segundo VASCONCELOS, Solano «prestou muitos serviços em seu tempo» e «foi applaudido por artistas de merito, portuguezes e estrangeiros», facto corroborado pelas «numerosas cartas que precedem» o tratado, tecendo «os maiores elogios á obra de Solano, recomendando-a como um livro util e necessario, destinado a dar uma nova face ao methodo de ensino». Em suma, «a obra prestou em seu tempo, bons e valiosos serviços» e foi «julgada favoravelmente por professores e discipulos» (1870, II, 184-6 e 274).

<sup>21</sup> *Nova Arte e breve compendio de Musica para a lição dos principiantes, extraída do livro que se intitula: Nova Instrução musical, ou Theorica practica da Musica rhythmica, dedicada ao Ill.mo e Exc.mo Snr Thomé Jose da Souza Coutinho Castello-Branco e Menezes, etc., por seu amigo F.I.S. Lisboa, na Officina de Miguel de Manescal da Costa, Impressor do Santo Officio, 1768.*

<sup>22</sup> *Nova Arte, e breve compendio de Musica para a lição dos principiantes mais purificada, e acrescentada nesta segunda edição. Offerecida ao M.to R.mo Sr. P.e Prez.do Fr. Jose dos Anjos dignissimo mestre de Capella no convento dos Eremitas de S. Paulo, desta Corte. Por seu author Francisco Ignacio Solano. Lisboa, 1794.*

<sup>23</sup> *Altissonancia sacra restaurada do methodo e regulação com que as vozes dos sinos das duas formosas torres do relogio e ordinario, regiam o governo e funções constituídas em a Sancta Egreja Patriarcal Lisbonense. Obra curiosa e não menos necessaria para com a permissão do tempo se restituir o primitivo*

da Patriarcal. Concluído em 1769, com 455 páginas, compreende uma introdução histórica sobre a origem de instrumentos como as «campainhas e sino» desde a Antiguidade, fundamentada num extenso *corpus* de autoridades, de Alcuino de York a Polydore Vergil, entre muitos outros. Tratado erudito e sofisticado, descreve as características sonoras e a função ritual da prática sineira das Torres do Relógio e da Patriarcal no Paço da Ribeira, que marcavam no quotidiano os atos simbólicos que representavam o poder régio (PAULA 2017, 28-29). Aspeto interessante é o conteúdo deste tratado em termos de *pathos*, ou seja, das tensões polémicas que encerra, como nas passagens em que o autor denuncia os «abusos no tanger dos sinos», decorrentes da prática comum de transferir os encargos do ofício de sineiro das igrejas para homens leigos, «ofício esse que deveria ser exercido preferencialmente por religiosos instruídos nas artes musicais e na divisão dos ritos, com capacidade para transmitir esses conhecimentos aos aprendizes, supervisionar a execução [...] e, ainda, instruir o acólito [...]». O autor defende que funções rituais primordiais como estas deveriam ser reservadas para os membros do clero (PAULA 2017, 29-30).

No último quartel de setecentos, coincidindo com o reinado de D. Maria I, o mestre de cantochão P. João Ribeiro de Almeida e Campos (1770-1818) fez publicar em Coimbra um par de métodos didáticos do canto de órgão e cantochão. *Elementos de Musica* (1786),<sup>24</sup> dedicado ao bispo de Coimbra, conde de Arganil, é uma «arte» prática de canto de órgão, produzida na Real Imprensa da Universidade.<sup>25</sup> Nesta obra o espaço tonal assenta nos diapasões ou oitavas, com a repetição de 7 signos em registos sucessivamente mais agudos. Distingue, porém, os tons ou modos baseados no diapasão dos métodos de entoação para leitura da solfa (solfejo). No que toca à divisão da escala, afirma que o semitono corresponde a um «meio-tom», admitindo a partição igual do tom, o que pressupunha a aceitação do temperamento igual ou quase-igual.

---

*e mais acertado regulamento, etc. Do mesmo modo se descreve toda a instrucção theorica e necessaria para a modulação dos Mesmos Sinos, ordinaria e praticamente insinuada em dous diarios annuaes, um do anno de 1750, outro de 1751, etc. Foi composta em 1769.*

<sup>24</sup> *Elementos de Musica offerecidos ao Excellentissimo, e Reuerendissimo Senhor D. Francisco de Lemos Faria Pereira Coutinho, Bispo de Coimbra, Conde de Arganil, Senhor de Côja, do Conselho de Sua Magestade, &c. por seu author João Ribeiro de Almeida estudante na Universidade de Coimbra, mestre de cantar na Aula do Paço Episcopal. Destinado para uso da mesma aula. Coimbra, na Real Imprensa da Universidade. 1786.*

<sup>25</sup> Segundo B. Daciano (1947, 43), esta foi uma «obra citada no “Catalogue des Livres Rares composant la Bibliothèque d’un Amateur” organizada por Joaquim de Vasconcelos» e, segundo este, «Este livro que era destinado para o uso da aula do paço episcopal de Coimbra, é hoje raro por estar a maior parte da edição em papel, no deposito da Imprensa da Universidade» (VASCONCELOS 1870, I, 33; II, 249).

Em finais de setecentos ou inícios de oitocentos, Estevão Botelho deixou em manuscrito um *Tratado de Musica*, que versava sobre o canto de órgão em *stile antico* e outras matérias (VASCONCELOS 1870, II 30, e II, 248). Já na primeira década de oitocentos, no Porto, o mestre de música José Monteiro Pereira (m. 1825) publicou um método rudimentar de 10 páginas que obteve grande popularidade: *Principios de Musica que facilitão a tocar; para uso dos meninos, que se educam no Seminario de Nossa Senhora da Lapa da cidade do Porto, por J. M. P. Porto* (1805). Este brevíssimo método circulou bastante e teve várias reimpressões: uma 2ª edição em 1820 e uma 5ª edição em 1860. Aflorando as regras básicas do canto de órgão, apresenta o solfejo pelo heptacorde de 7 sílabas com os «nomes certos», I-dó, II-ré, III-mi, IV-fa, V-sol, VI-la, VII-si, o que traduzia na prática musical a superação definitiva da solmização hexacordal. Na mensuração do tempo admite 9 figuras, da Longa até à Semifusa, atestando a permanência na nossa teoria musical, até ao século XIX, das figuras da notação mensural antiga justapostas com a notação rítmica moderna.

Em 1806, José Maurício (ca.1752-1815), catedrático de música da Universidade de Coimbra e mestre de música da Capela da Universidade e da Sé de Coimbra, deu ao prelo na Imprensa da Universidade o seu *Methodo de Musica*.<sup>26</sup> Com uma finalidade didática, este tratado-método de canto de órgão contém 103 páginas e 5 estampas com esquemas teóricos. O sistema musical e o solfejo assentam no heptacorde, enunciado como *ut, re, mi, fa, sol, la, si*, mas o autor advoga a substituição de *ut* por *dó*, para maior comodidade da solfa. Na divisão do diapasão, José Maurício mantém a tradição da afinação justa e admite os semitons naturais ou maiores de 5 comas e os cromáticos ou menores de 4 comas, referindo que o «Demitom por # ou b tem 4 comas», ao passo que o «demitom mi-fa, si-do tem 5 comas». Admite, porém, que a «distinção é inútil na prática», em termos análogos aos do P. João Crisóstomo da Cruz (*Methodo breve e claro*, 1743). José Maurício permanece assim ancorado na afinação justa e no temperamento não-igual, deixando implícito o mesotónico (ou o igual), num posicionamento conservador análogo ao de muitos teóricos setecentistas.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> *Methodo De Musica Escrito E Offerecido A Sua Alteza Real O Principe Regente Nosso Senhor Por José Mauricio, Lente Proprietário Da Cadeira De Música Da Universidade, Mestre Da Real Capella Da Mesma, E Mestre Da Capella Da Cathedral De Coimbra Destinada Para As Lições Da Aula Da Dita Cadeira Coimbra Na Real Imprensa Da Universidade. 1806. [XXXV, 68 p. 5 esquemas teóricos] (103 pp.)*

<sup>27</sup> Após a dedicatória ao Príncipe Regente D. João, a introdução e o discurso preliminar, Maurício expõe os fundamentos da música em 26 capítulos. Como referiu Inocêncio Francisco da Silva, «Este compendio que o auctor escreveu para uso da aula respectiva, continuou a servir para tal durante longos anos, até que no

## Polêmicas teóricas

As discussões sobre aspetos do sistema musical prolongaram, ao longo de setecentos, as tradicionais disputas escolásticas que ficariam conhecidas como os «exageros da *disputatio*», na visão crítica de alguns iluministas como Frei Manuel do Cenáculo, que consideravam os seus cultores como uma «escola de duvidadores que se não tem freio, reduz tudo a incertezas» (CALAFATE 2001, 28-29).

A maioria das polémicas incidiu sobre aspetos específicos do cantochão ou do canto de órgão, mais do que sobre concepções arrojadas ou inovadoras do sistema musical. À semelhança do que já acontecera no século XVII, com as polémicas musicais de D. João IV e outras, na maioria dos casos a relevância dos temas era puramente teórica e com algum desfasamento temporal relativamente a discussões similares ocorridas noutras regiões europeias. Algumas controvérsias envolveram músicos espanhóis e italianos e, num dos casos, da América portuguesa, contribuindo para a circulação de ideias e modelos teóricos no espaço ibero-americano; mas raramente tiveram uma repercussão além-Pirenéus. Exemplo interessante é o da participação do mestre de capela eborense Pedro Vaz Rego (1673-1736) numa polémica de âmbito peninsular, intitulada *Defensa sobre a entrada da Avoena [nona] da Missa «Scala Aretina», composta pelo Padre Francisco Valls, Mestre da Cathedral de Barcelona*, discussão essa registada por François-Joseph Fétis (1784-1871), Barbosa Machado e Vasconcelos.<sup>28</sup> Escrito cerca de 1712, o manuscrito de Vaz Rego relatava que a polémica incidira numa questão de contraponto fugado: as entradas das vozes em intervalos de 2ª e 9ª sobre as vozes antecedentes, sobre a frase «miserere nobis» do «Gloria Patri» da Missa *Scala Aretina* composta pelo mestre de capela catalão Francisco Valls. Segundo Fétis, teriam participado na discussão mais de 50 músicos ibéricos, incluindo Domenico Scarlatti.

A maioria das polémicas setecentistas, porém, surgiram na esfera do cantochão, em torno da questão do «cantochão figurado» com notação mensural, ou do cantochão

---

ano de 1849 o Sr. Antonio Florencio Sarmiento, professor do Lyceu Nacional, onde se acha incorporada actualmente aquella cadeira, o fez substituir por outro de sua composição». As vicissitudes históricas da primeira metade do século XIX far-se-iam sentir no declínio da qualidade do ensino musical e da teoria musical, não obstante os esforços para a elevar, com a criação do Conservatório Nacional em 1835 (cf. VASCONCELOS 1870, I, 233-5; II, 265; e NERY E CASTRO 1991, 134).

<sup>28</sup> Sobre Francisco Vals, cf. ALVARO TORRENTE, *Semblanzas de compositores españoles*. Segundo JOAQUIM DE VASCONCELOS, «Fetis traz o título da obra um pouco alterado, sic: - *Defensa sobre a entrada da novena da missa sobre la scala Aretina, composta pelo Mestre Francisco Valls, Mestre da Cathedral de Barcelona*» (VASCONCELOS 1870, II, 137 e 271).

com acompanhamento harmónico do órgão. Na década de 1730, o dominicano Frei Francisco do Rosário, autor do manuscrito *Methodo novo (sendo velho) para ensinar o canto ecclesiastico*, incluiu nele uma enfática e algo anacrónica defesa do cantochão figurado, intitulada «*Fiscal [e escudo impenetravel] contra os que desfigurão o cantochão figurado, dando igual valor a todas as suas figuras, sendo tantas e tão diversas*». No capítulo dos tons ou modos eclesiásticos, o autor refutou a doutrina segundo a qual a cantoria nos modos V e VI só seria admissível com a propriedade de *cantus mollis* (B-fa), a qual, na realidade, era uma extensão indevida da normalidade do bemol nos cantos do VI modo, e defendeu a admissibilidade da cantoria em *cantus durus* (B♯-mi), não obstante a formação do trítano melódico F – B.<sup>29</sup>

Outro autor inclinado às polémicas com os seus coetâneos foi João Vaz Barradas Morato, que se envolveu em várias disputas intelectuais com o teórico lisboeta Francisco Inácio Solano.<sup>30</sup> Barradas foi também um dos interlocutores do *Discurso Apologético*, polémica epistolar originada na Bahia e posta a circular em ambos os lados do Atlântico por Caetano Melo de Jesus. A discussão incidiu na possibilidade de aplicação do hexacorde natural aos diapasões transportados e divididos pelo género cromático. No decurso dessa correspondência, Barradas mencionou a escrita de um *Escudo apologetico contra os golpes de Flores Musicaes* (ca. 1735), possivelmente um ensaio em autodefesa contra as críticas dos seus colegas músicos que se opusessem às matérias por ele teorizadas, no campo dos transportes das cantorias para os diapasões com muitos acidentes cromáticos diante da clave. Foi também nessa correspondência epistolar que Barradas anunciou a escrita de um tratado teórico que afirmou ter pronto a dar ao prelo: *Ramilhete canoro, Diálogo compendioso entre Decurião e Condiscipulo, este respondendo e aquele perguntando sobre as mesmas Flores e Notas*, para complementar

---

<sup>29</sup> «[...] Finalmente refuta-se por improvavel a opinião dos que dizem e seguem que V e VI tom sempre se devem cantar por bmol, e natura, e nunca nestes dous tons se admite a propriedade de bquadro por causa do tritono. Maximas que se defende no teatro publico deste livro fundado na multidão de autores que isto amarão, de cujos nomes farei em seu lugar hum, mappa, catalogo». (Fr. Francisco do Rosário, *Methodo novo (sendo velho) para ensinar o canto ecclesiastico*, 1730).

<sup>30</sup> Entrada dedicada a «MORATO (João Vaz Barradas Muito-Pão e)», em JOAQUIM DE VASCONCELOS, *Os Musicos Portuguezes. Biographia – Bibliographia*, 1870: «Um manuscrito<sup>(a)</sup> existente em poder de J. César de Figanière e que contem varios opusculos, que parecem ser autographos, dirigidos contra Solano, indicam uma questão acalorada que houve entre estes dois escriptores sobre pontos da theoria musical. No fim de um destes pamphletos, houve por bem o nosso author acrescentar ao seu já comprido nome, tres appellidos e uma particula (sic:) João Vaz Barradas Muito-Pão e Morato Gonçalves da Silveira Homem!! Provavelmente era para o nome não desdizer das epigraphes das suas obras, com títulos sem fim».

«<sup>(a)</sup> Inocencio Francisco da Silva, *Diccionario Bibliographico*. Vol. IV, pag. 47».

o método das *Fores Musicaes*.<sup>31</sup> Ainda na Bahia, entre as décadas de 1730 e 40, surgiu uma «dúvida» que opôs Melo de Jesus ao seu colega e rival Gregório de Sousa e Gouveia, músico leigo que fora mestre de capela da Misericórdia da Bahia. A *Dúvida de Gregório de Sousa* seria transcrita por Caetano por volta 1760, e, tal como o *Discurso Apologético*, integrada como apêndice no fim da Parte II da *Escola de Canto de Órgão*. Ambos os textos, analisados no capítulo 4 desta tese, versam sobre uma das questões mais candentes do sistema musical setecentista: o transporte das cantorias (e dos próprios hexacordes) para os diapasões cromáticos com um grande número de acidentes diante da clave. Num contexto em que imperava a afinação justa e os temperamentos não-iguais, implicando semitons maiores de 5 comas e os menores de 4 (com a refutação expressa do temperamento igual), tratava-se para a maioria dos teóricos de explorar as possibilidades e os limites de transposição do diapasão não-temperado, com os semitons desiguais, o que prejudicava a boa afinação dos intervalos.

Num género misto entre o tratado e o ensaio, Frei Joaquim de Santa Ana, eremita de São Paulo, que foi pregador do infante D. Pedro, além de deputado da Real Mesa Censória, redigiu em 1769 uma *Dissertação, critica, historica, e liturgica sobre a Nota do prelado Nicolao Antonelli ao antigo Missal romano monastico lateranense*,<sup>32</sup> Além da notícia da sua impressão na Régia Oficina Tipográfica, não subsistiram exemplares deste texto de 104 páginas, centrado nas reformas do cantochão litúrgico.

Pouco após a impressão do *Novo Tratado* (1779), Francisco Inácio Solano fez imprimir um opúsculo de conteúdo estético, *Dissertação sobre o caracter, qualidades, e antiguidades da Musica [...]*.<sup>33</sup> Impresso na Régia Oficina Tipográfica, em 1780, este opúsculo de 27 páginas resultou de um discurso proferido na inauguração de uma aula

---

<sup>31</sup> «[...] nem sei para que parte penderão os seus discursos, nem tão pouco o crédito, a fé humana, que se deve ao meu livro, supostas as censuras e aprovações, que por ser para principiantes, leva muyto poucas alegações, pelas deyxar reservadas para o 2.º tomo, que está feyto com o titulo de *Ramilhete canoro, Diálogo compendioso entre Decurião e Condiscipulo*, este respondendo e aquele perguntando sobre as mesmas *Flores e Notas*, que neste vão propostas, nem as bem pondera, das razões admiraveis do M.R.P.M. Caetano de Melo de Jesus, por ser parte interessada neste seu sempre louvavel theorico discurso:» (*Discurso Apologetico*, in: Caetano de Melo de Jesus, *Escola de Canto de Orgão*, Parte II, fols. 545).

<sup>32</sup> *Dissertação, critica, historica, e liturgica sobre a Nota do prelado Nicolao Antonelli ao antigo Missal romano monastico lateranense em o dia 22 de Fevereiro em que a Universal Igreja celebra A Cadeira de S. Pedro em Antiochia. Seu author Fr. Joaquim de St.ª Anna Eremita de S. Paulo, deputado da Real Meza Censoria, e Prégador do Serenissimo Senhor Infante D. Pedro. Lisboa na Regia Officina Typographica. Anno de MDCCLXIX . 4.º de XII-104 p. Ms (1769).*

<sup>33</sup> *Dissertação sobre o caracter, qualidades, e antiguidades da Musica, em obsequio do admiravel mysterio da Immaculada Conceição Maria Santissima Nossa Senhora, feita por [Francisco Ignacio Solano] e por elle recitada no dia 24 de novembro de 1779. para effeito de abrir, e estabelecer nesta Corte huma aula de Musica Theorica, e Practica, Offerecido ao Snr Capitão João Antonio de Azevedo, etc. Lisboa, Na Regia Officina Typographica. Anno de M.DCC.LXXX, 4.º. 27 p. (1780).*

pública de música em 1779. Versa sobre questões de estética musical, numa óptica conservadora, e faz a apologia dos instrumentos de cordas utilizados em diferentes épocas. Na visão crítica de VASCONCELOS, trava-se de um discurso magistral meramente destinado a demonstrar erudição, repleto de imagens ao estilo da escolástica então em declínio.<sup>34</sup> Outros escritos ensaísticos de Solano contêm-se num caderno manuscrito, *Esta collecção contem diferentes casos sobre diversos materiais pertencentes á Musica* (1789 ou 1794), sob o pseudónimo «F.I.S.Valle», contendo, entre outros, um parecer sobre uma dúvida teórica do compositor João de Sousa Carvalho (1745-1798).

Entre as polémicas mais notáveis em que Francisco Solano se envolveu, avulta a que o opôs ao carmelita Frei José do Espirito Santo Monte (1728-ca.1800), na sequência do tratado-ensaio por este publicado em 1791, *Vindicias do Tritono com hum breve exame theorico critico das legitimas, solidas e verdadeiras regras do Canto Ecclesiastico segundo os usos presente, e o antigo da Santa Madre Igreja de Roma*.<sup>35</sup> Com 92 páginas, o texto versava sobre os modelos do cantochão em «estilo antigo» e em «estilo moderno», ou seja, acompanhado ao órgão, segundo a prática difundida na primeira metade do século XVIII. Dissertava sobre os aspetos melódicos e intervalares do cantochão e defendia a admissibilidade do trítone ou 4ª aumentada, alegando que sempre se usara. Argumentação essa questionada por Solano, no contexto da tradição restritiva do uso do trítone.

A esta dissertação respondeu Solano, refutando os argumentos de Frei José do Espírito Santo, com um opúsculo intitulado *Vindicias do tono. Exame critico theorico sobre outro exame critico-theorico das regras do canto ecclesiastico*, assinado «F.I.S. Valle», pseudónimo de Solano, e impresso em 1793, na Régia Oficina Tipográfica.<sup>36</sup> Solano classifica as espécies de intervalos e contesta frontalmente o uso do trítone na tradição melódica do cantochão (VASCONCELOS 1870, II, 187 e 276).

---

<sup>34</sup> «O discurso esta recheado das fabulas mais absurdas sobre o effeito da musica antiga e moderna, e envolvido n'um veo obscuro de methaphysica intruncada, misturando-se n'elle o mysticismo e a credulidade religiosa com as ideias materialistas do paganismo. O author revela aqui, como nos seus outros livros, uma vasta erudição, mostrando-se conhecedor das boas obras que então havia sobre a Arte; todavia esta vantagem não resgata a má impressão de tanta cousa obscura e pueril» (VASCONCELOS 1870, II, 187 e 275).

<sup>35</sup> *Vindicias do Tritono com hum breve exame theorico critico das legitimas, solidas e verdadeiras regras do Canto Ecclesiastico segundo os usos presente, e o antigo da Santa Madre Igreja de Roma. Dirigido á maior gloria a Deus Altissimo, utilidade e perfeição dos Ministros de toda a Igreja Lusitana. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Anno MDCCXCI 4.º. 92 pag. (1791).*

<sup>36</sup> *Vindicias do tono. Exame critico theorico sobre outro exame critico-theorico das regras do canto ecclesiastico. Lisboa. Na Regia officina typographica, 1793, 4.º. [Opúsculo]*

Na primeira década de oitocentos, João José Baldi (1770-1816), compositor e mestre da capela do Paço da Bemposta, compôs um *Tratado especulativo no qual se dão todas as razões de ser a septima do septimo tom menor e não mayor* (1808), manuscrito conservado na Torre do Tombo. Baldi demonstra a prevalência do sistema modal dos oito (ou doze) tons eclesiásticos no contexto do canto de órgão, mesmo no seio do *stile moderno*, muito embora os tons se encontrassem já bastante alterados e com tendência a serem agrupados como tons de 3ª maior ou 3ª menor. Este ensaio centra-se numa questão da teoria modal que um século antes já preocupara o aragonês Pablo Nassarre (*Escuela Musica*, 1724): a estrutura escalar do VII modo, ou *tetrardus* autêntico, com a final em G. Optando pela posição mais conservadora, Baldi defendeu a estrutura escalar do VII modo com o 7º grau menor (e não maior), contrariando a prática corrente da polarização para a nota final G, em contexto cadencial, como na tonalidade de «Sol Maior». Este interessante texto comprova a continuidade entre a modalidade eclesiástica e a emergência das tonalidades maior e menor, nas primeiras décadas do século XIX.

## **Classificações**

Entre as diferentes tipologias aplicadas à diversidade de obras teóricas escritas e impressas sobre música, aceita-se como ponto de partida a classificação dos tratados e «artes» de música adotada na tese doutoral de Ana Minhós da Paixão (2008), que distingue entre as obras de natureza predominantemente teórica e especulativa («tratados»), as obras de natureza predominantemente prática ou pedagógica (métodos, manuais, compêndios, «artes») e ainda as obras de doutrina eclesiástica, havendo a considerar muitas formas híbridas entre estas categorias. Outra categoria específica de obras teóricas são os «ensaios», que versam sobre temáticas restritas e delimitadas, por oposição aos «tratados», que versam sobre o sistema musical na sua globalidade; e ainda os dicionários e obras enciclopédicas, entre outras tipologias (PAIXÃO 2008, 20-1).

Outras classificações se podem cruzar com a acima descrita. Desde logo, as obras teóricas podem também ser agrupadas consoante os géneros e estilos musicais a que respeitam, tendo em conta a importante bifurcação dos estilos ocorrida na teoria musical ao longo dos séculos XVII e XVIII (cf. CASTAGNA 2000; e 2002, 2-3).

- Obras sobre o cantochão
- Obras sobre o canto de órgão (polifonia)

- em *stile antico*
- em *stile moderno* (baixo cifrado, acompanhamento harmónico, etc.)
- Obras sobre instrumentos musicais («artes de tanger»);
- Obras de música prática: solmização, contraponto, composição, etc.

No que respeita ao conteúdo das obras, a aplicação de classificações pré-definidas nem sempre constitui um procedimento rigoroso e por vezes contribui para difundir uma visão redutora de certas obras. Com efeito, a classificação pode valorizar determinados aspetos formais em detrimento de outros aspetos de conteúdo não menos relevantes. Muitas vezes, a classificação decorre de um exame superficial das obras (textos mais extensos = obras especulativas; textos mais breves = obras didáticas), podendo originar erros de apreciação. Deste modo, considero ser mais rigoroso enquadrar as obras em tipologias flexíveis, de natureza indutiva e contornos fluidos, cujos termos não são mutuamente excludentes e admitem a interseção com os outros termos. Uma tipologia com diferentes matizes parece-me ser a mais adequada.<sup>37</sup>

- Obras (predominantemente) teóricas:
  - obras de *musica theórica* com «tratado de proporções»
  - obras de *musica theórica*
  - obras de *musica theórica* de âmbito restrito: ensaios, polémicas.
  - obras de conteúdo prático (ex: execução e afinação de instrumentos, baixo contínuo, acompanhamento harmónico, etc.)
- Obras (predominantemente) pedagógicas:
  - métodos de canto de órgão ou de solfejo (solmização);
  - métodos de contraponto e/ou composição;
  - métodos de execução instrumental.

---

<sup>37</sup> Ilustrativo do carácter apriorístico das classificações são as «artes» de Luís Álvares Pinto (1719-89). A brevidade e a concisão dos seus métodos de solfejo (*Arte de Solfejar*, 1761; e *Muzico e Moderno Sistema para Solfejar*, 1776) levou à sua classificação como simples «métodos», excluindo a sua inclusão entre os «tratados» teóricos. Na realidade, um exame mais aprofundado das «artes» de Pinto revela o seu pendor especulativo e reflexivo, advogando uma profunda reformulação do sistema musical e a simplificação racional do método do solfejo, superando o binómio canto de órgão / cantochão e criando um método unitário – solfejo – aplicável a todos os géneros e estilos de música, seguindo os a teoria musical francesa. Assim, a aplicação da classificação «arte» de música aos compêndios de Pinto, baseada em aspetos formais como a extensão do texto, contribuiria para desvalorizar os seus contributos teóricos substantivos.

### 1.3. Contexto histórico.

#### 1.3.1. Salvador da Bahia em 1759: panorama político, social, intelectual.

Até à década de 1760, a cidade portuária de Salvador, na Baía de Todos os Santos, permaneceu o centro vital do estado colonial do Brasil, onde se concentrava boa parte do fausto e da riqueza da colônia. Essa centralidade iria em breve cessar com a transferência da capital do vice-reino para o Rio de Janeiro, em 1763, acompanhando o deslocamento para sul do eixo económico. Mas em meados de setecentos Salvador ostentava uma vida social, cultural e religiosa de um certo brilho, que procurava ombrear com a da metrópole (CASTRO 1967, 532-3).

Desde os primórdios do século XVIII, o influxo do ouro no império luso-brasileiro intensificara a circulação de pessoas e mercadorias entre os dois lados do Atlântico. Os comboios de navegação regulares entre Lisboa, a Bahia, Pernambuco e o Rio de Janeiro ativavam essa circulação e asseguravam um monopólio *de facto* a favor de Lisboa, gradualmente posto em causa por outras potências europeias, beneficiárias indiretas do ouro brasileiro (MAURO 1991, 15-16). No estado do Brasil, separado do estado do Maranhão, coexistiam realidades muito diversas.<sup>38</sup> A organização em rede do império colonial e a situação geográfica da Bahia propiciavam o tráfego marítimo regular entre Lisboa e Salvador. Durante um longo período, a circulação manteve-se mais regular e intensa entre a metrópole e as capitanias do Nordeste, como Bahia ou Pernambuco, do que entre estas e as outras capitanias mais apartadas da América. As comunicações com Lisboa mantinham estreitos os laços com a metrópole e contribuíam para a centralidade da Bahia na dinâmica do império luso-brasileiro (MARCADÉ 1991, 57-60). Os estaleiros navais e as escalas dos navios procedentes quer do Rio de Janeiro quer do Oriente, no regresso a Lisboa, conferiam à Bahia uma posição central como ponto de passagem da circulação marítima, não obstante as tentativas da metrópole de dissociar os dois mundos e proibir as escalas no Brasil, na segunda metade de seiscentos (MAURO 1991, 60-63).

---

<sup>38</sup> Como refere Jacques Marcadé, nesta época seria lícito falar de dois ou três Brasis: «ao lado do estado do Brasil, centrado na Bahia, encontramos o estado do Maranhão, totalmente autónomo, tanto de direito como de facto. Era mais fácil viajar do Maranhão a Lisboa do que de São Luís do Maranhão à Bahia. Esta dupla administração durou até 1772» (MARCADÉ 1991, 19).

Um novo sistema urbano desenvolvia-se na América portuguesa, articulando as tradicionais cidades portuárias, como Salvador, Olinda ou Recife, vocacionadas para o Atlântico, com as vilas e cidades que se expandiam no interior do sertão. Segundo Frédéric Mauro, um Brasil «extrovertido», mais virado para o Atlântico, desenvolvia-se paralelamente com um Brasil «introvertido», que se desenhava nas vilas e cidades no interior (MAURO 1991, 16).<sup>39</sup> Em meados do século XVIII estava em marcha uma dupla mutação, espacial e estrutural, do estado do Brasil: por um lado, a expansão das fronteiras territoriais consolidava-se a oeste e a sul; por outro lado, assistia-se à deslocação dos eixos económico e político para o sul e o interior, na direção do Rio de Janeiro e do triângulo da mineração (MARTINIÈRE 1991, 93-97).

Com este pano de fundo em mutação, a Baía manteve-se até 1763 como a capitania-geral com a maior relevância demográfica, política e administrativa. Salvador, além de capital da maior província brasileira exportadora de açúcar, seguida de perto pelo Recife, em Pernambuco, era a cabeça da administração colonial do estado do Brasil, quartel-geral do vice-reino e sede do Arcebispado Primaz (MARCADÉ 1991, 56-57). A produção açucareira era ainda elevada, embora o Brasil tivesse perdido a primazia na exportação desta matéria-prima face à concorrência das Antilhas francesas e inglesas. Ao mesmo tempo, o ciclo do ouro tinha avançado e implicara a deslocação do centro político para o sul. Se o Brasil a produção aurífera se tornara o novo produto-dominante, a exportação de açúcar não deixou de continuar como pilar da atividade económica no Nordeste ao longo do século XVIII, aspeto referido pelo jesuíta P. Giovanni Antonio Andreoni, ou André João Antonil, no seu relato de 1711, *Cultura e Opulencia do Brasil por suas Drogas e Minas* (MARTINIÈRE 1991, 24). Contudo, a partir de 1763, o Rio de Janeiro, mais pequeno e menos rico, tomava a dianteira nos destinos do território (MARQUES 1983, 369).<sup>40</sup>

Antes da viragem do eixo político-económico para o sul, e mesmo durante a crise açucareira, a Bahia continuava a atrair a imigração portuguesa, que vinha engrossar as raízes de uma civilização miscigenada (MARTINIÈRE 1991, 216). Salvador era então o palco dos órgãos da administração central: o vice-rei, ou governador-geral; o ouvidor-

---

<sup>39</sup> A dinâmica do sistema de «marinha e sertão» definida por Heitor Marçal traduziu a realidade da expansão colonial portuguesa no interior do território. A par da «lusitanização» das terras conquistadas, a expansão territorial foi integrando novas realidades estranhas à lógica eurocêntrica inicial (MAURO 1991, 16).

<sup>40</sup> Na balança das receitas coloniais, a extração de ouro e diamantes pesava cada vez mais em relação à produção açucareira e do tabaco, justificando a deslocação do vice-rei para o sul. (CASTRO 1967, 534).

geral, que presidia ao Tribunal da Relação; e o Arcebispo Primaz, que se manteve à frente do único arcebispado até finais do século XVIII, tutelando as restantes dioceses americanas e africanas e as Províncias das ordens missionárias. As muitas dezenas de igrejas e capelas de Salvador e das terras vizinhas mantinham um fausto religioso que ombreava com o da metrópole (CASTRO 1967, 534-5). Era também em Salvador que o governo-geral se articulava com os órgãos do poder régio: o Conselho Ultramarino, criado por D. João IV em 1642; a Secretaria de Estado da Marinha e do Ultramar, criada em 1736, e funcionando cumulativamente com o primeiro; e a Mesa da Consciência e Ordens, ligada à Ordem de Cristo (1991, 54-55).

As festas religiosas e as procissões marcavam a vida social de Salvador, procurando replicar em terra americana os padrões culturais da metrópole. Os governadores e magistrados viviam na cidade, enquanto os senhores dos engenhos exerciam o seu poder patriarcal em centenas de fazendas localizadas no Recôncavo, apoiados na economia escravagista e no comércio negreiro. Martinière salienta o sistema de controlo político exercido pelos funcionários do governo-geral e do tribunal da Relação, com a preponderância crescente de uma classe de letrados em ascensão social (MARTINIÈRE 1991, 187-8).<sup>41</sup> Segundo relatos da época, Salvador era a cidade do império que mais estudantes enviava a estudar em Coimbra, depois de Lisboa (CASTRO 1967, 532-6). A Universidade funcionava, aliás, como uma correia de transmissão das ideias do poder régio do Antigo Regime (RENOU 1991, 373). Inácio Barbosa Machado (1683-1766), membro das duas academias baianas e numerário da Real Academia da História, afirmava que Salvador era a segunda cidade do império e a «metrópole de toda a nossa América», destino das armadas de todo o mundo (KANTOR 2004, 92).

A articulação entre os poderes político e religioso na administração da América portuguesa levou a que a expansão religiosa, sobretudo do clero secular, fosse integrada na organização política e administrativa, apoiada no sistema do padroado régio, que resultava da associação entre as Coroas ibéricas e a obra de evangelização dos territórios ultramarinos.<sup>42</sup> As ordens missionárias, ou clero regular, embora subtraídas ao poder

---

<sup>41</sup> RENÉ RENOU alude a duas civilizações contrastantes no Brasil: a primeira, instalada na costa, traduzia a emancipação face a uma vida rural e feudal, controlada pelos colonos terratenentes e a Igreja; a segunda, no interior, fundou-se num sistema urbano e uma burguesia mais independentes (RENOU 1991, 433).

<sup>42</sup> Como grão-mestre da Ordem de Cristo, o rei de Portugal beneficiava desde o século XV de uma série de poderes delegados explicitamente pelo Papa, na descoberta e conquista das novas terras, entre os quais a cobrança dos dízimos, a criação de novas igrejas, ou a proposta dos membros do clero secular a serem nomeados por Roma (MARTINIÈRE 1991, 177-9).

direto do monarca, e dependendo de Roma, no caso da Companhia de Jesus, também se integravam na estratégia política de administração dos territórios colonizados. A prática religiosa da sociedade colonial constituía assim um importante instrumento da ação política colonizadora (MARTINIÈRE 1991, 180).

Conforme sintetiza René Renou, a cultura brasileira nos alvares do século XVIII era fundamentalmente uma cultura religiosa e portuguesa, da qual as instituições eclesiásticas eram os principais suportes e a religião a forma de expressão mais clara na sociedade. As artes e a literatura estavam impregnadas do religioso, embora as ciências começassem a emancipar-se do conjunto e a laicizar-se progressivamente. Assim, ao longo de quase toda a era colonial, os clérigos difundiram a cultura de matriz cristã em articulação com a Coroa. Banidas todas as outras culturas, a população colonial era enquadrada entre as práticas religiosas e o poder institucional (RENOU 1991, 370; 383).

A cultura oficial no Brasil, ou «cultura explícita», no termo cunhado por René Renou, manteve-se assim associada à difusão da fé católica, até meados do século XVIII; a religião era praticamente a única forma de expressão da população brasileira e estava omnipresente nas realizações artísticas. A atividade cultural confundia-se com a ação cultural da Igreja, condicionada pelos instrumentos de controlo político, como a proibição da imprensa no território americano e a censura oficial sobre a importação de livros. Fora das bibliotecas dos conventos religiosos, os livros eram raros e não permitiam a difusão do conhecimento em larga escala, excetuando-se a literatura devocional. A sociedade colonial desenvolveu-se inicialmente como uma «civilização sem livros» (RENOU 1991, 367-71, 382-3 e 455). Sobre a escassez dos livros para o ensino, no campo da música, pronunciou-se o mestre de capela da Sé Primaz, P. Caetano de Melo de Jesus, no prólogo da sua *Escola de Canto de Órgão*, ao justificar as razões da escrita do tratado:

[...] muitos por falta de livros para a lição (como os meos compatriotas) por mais que sejam dotados de rarissimas habilidades, e agudissimos engenhos, sempre ficão ignorando totalmente a especulação dos termos, que necessariamente devião entender, ao menos para a sua mayor perfeição, e polimento. Por isso, para que estes **não careção de mais livros, nem mais padeção trevas de ignorancia**, determinei dilatar de sorte esta obra, que nella podesse caber, e communicar-lhes tudo oque desta Arte sei: e nada negar-lhes do que tanto me tem custado a adquirir, há tantos annos. (E.C.O. I, VI, negritos meus).

Segundo Renou, o nível de formação intelectual das ordens religiosas era em geral superior ao do clero secular, sendo elas as principais divulgadoras da cultura erudita

até aos meados do século XVIII, e exercendo uma profunda influência na população. A ação cultural dos Franciscanos, Carmelitas, Beneditinos e principalmente dos Jesuítas contribuiu para atenuar as deficiências de formação dos clérigos seculares vindos da metrópole; as ordens religiosas tomaram a seu cargo a formação dos sacerdotes. Se os Franciscanos se empenharam especialmente nas missões, os Jesuítas privilegiaram a educação nos colégios e seminários, que constituíram os principais centros de formação de sacerdotes e leigos; praticamente todo o clero secular passou pelas mãos dos Jesuítas, até à criação dos seminários diocesanos a partir de 1741 (RENOU 1991, 377-8, 382).

Apesar da dupla restrição imposta à circulação dos livros (proibição do prelo e censura inquisitorial), a circulação da cultura escrita foi-se intensificando nos centros urbanos da América portuguesa. As elites letradas dos centros urbanos como Salvador, Olinda, Recife e Rio de Janeiro desde cedo buscaram a ilustração. A Bahia desenvolveu tradições literárias próprias, encorajadas pelo movimento das academias.<sup>43</sup> Após a criação da Academia Real da História por D. João V, em 1720, as elites baianas promoveram a Academia Brasília dos Esquecidos (1724), cujas sessões se realizaram no palácio do vice-rei e conde Sabugosa. Três décadas e meia depois, o conselheiro ultramarino e desembargador José de Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo promovia uma segunda agremiação, Academia Brasília dos Renascidos (1759). Ambas as congregações

---

<sup>43</sup> O humanismo europeu chegou à capitania da Baía desde 1549, pela mão de jesuítas como Manuel da Nóbrega, que exerceram uma ação educativa entre os colonos e os índios do Nordeste. Estreitamente ligada à metrópole, a Bahia conservou um espírito irreverente a par de um fundo tradicional (CASTRO 1967, 535), com uma tradição poética e literária marcada por figuras como Gregório de Matos Guerra (1636-96), o «boca do inferno», poeta satírico, cantor e compositor formado em Coimbra. Foi cônego da Sé de Salvador, depois expulso para Angola, e mais tarde voltou a Pernambuco. Vários poetas surgiram em solo brasileiro, na época barroca, entre eles o P. António Vieira (1608-1697), cujos *Sermões*, publicados em Lisboa entre 1679 e 1798, impulsionaram a arte oratória no Brasil. Vieira condenou a afectação da época, as metáforas em excesso e os jogos de espírito. Comparando o púlpito ao palco, e o sermão à comédia teatral, advogou um estilo simples e natural sem prejuízo da profundidade intelectual (RENOU 1991, 449-50). Na tradição historiográfica da Bahia destacam-se a primeira *História do Brasil* (1627) de Frei Vicente do Salvador e a narrativa alegórica *Peregrino da América* (1725) de Nuno Marques Pereira. Manuel Botelho de Oliveira, nascido na colónia, fez imprimir *Música do Parnaso* (1705); no poema descritivo *A Ilha de Maré* introduziu um sentimento brasileiro nas descrições de paisagens, numa prosa impregnada de conceptismo barroco. Gonçalo Soares da França foi autor do poema épico *Bazília* e de uma dissertação sobre a história eclesiástica do Brasil. Francisco de Sousa SJ escreveu o poema épico-sacro *Oriente Conquistado* (ca. 1710). João Álvares Soares da França, membro da Academia dos Esquecidos, redigiu dezenas de discursos morais e políticos. Muitos destes letrados apoiavam-se na religião e escreviam com um propósito moralizante. Um dos primeiros projetos historiográficos apoiados pela Academia dos Esquecidos foi a *História da América Portuguesa* (1730) de Sebastião da Rocha Pita, escrita num estilo hiperbólico e providencialista. Mais tarde surgiu o poema épico *O Caramuru* (1781) de Frei José de Santa Rita Durão, narrativa épica da fundação da Bahia por Diogo Álvares Correia. Reflete o sentimento de decadência sentido nos meios baianos após a mudança da sede do vice-reino para o Rio em 1763 (RENOU 1991, 446-8).

tiveram duração efêmera e uma vida atribulada. As elites letradas baianas integravam membros do clero, da aristocracia fundiária e da classe dos magistrados e comerciantes.

Uma fonte documental relevante, *Notícia Geral de toda esta Capitania da Bahia* (1759) de José Antônio Caldas (1725-1782), mestre de engenharia da Aula Militar da Bahia, apresentada com vista à sua admissão na Academia dos Renascidos (KANTOR 2004, 142), descreve a organização política, económica, demográfica e eclesiástica da Bahia. Salvador era então uma cidade com nove freguesias, 7.000 fogos habitacionais e cerca de 45.000 habitantes, circundada nos arredores do Recôncavo por mais de duzentas fazendas produtoras de açúcar e tabaco que exportavam pelo Atlântico.

Em meados de setecentos existiam em Salvador quase uma centena e meia de igrejas e capelas. No centro simbólico da autoridade eclesiástica figurava a Catedral Primaz, que após a expulsão dos Jesuítas, em 1759, seria transferida para o Largo do Real Colégio de Jesus. Seguiam-se as igrejas paroquiais, conventos e mosteiros, e as irmandades leigas, cuja influência foi crescente (MAURO 1991, 172-3 e 428). Os conventos beneditinos, franciscanos e carmelitas possuíam bibliotecas bem fornecidas, e os religiosos eram instruídos, mas apenas os Oratorianos rivalizavam com os Jesuítas na formação das elites brasileiras. A província jesuíta do Brasil compreendia cerca de quinhentos religiosos, distribuídos por nove colégios e seis seminários, sendo três deles anexos a colégios, para além das casas, missões e residências. Já o P. Antônio Vieira afirmara que «Hoje os Colegios do Brasil são em tudo como os de Europa», pois permitiam a educação de centenas de estudantes e disseminavam a cultura europeia (RENOU 1991, 378-85 e 389-90). Os colégios dispunham de bibliotecas com centenas de volumes e beneficiavam de doações e vendas de letrados que regressavam à metrópole. Aquando da expulsão, o Real Colégio da Bahia possuía 10 a 15 mil volumes, o de Rio de Janeiro seis mil e o do Maranhão cinco mil, entre manuscritos e impressos. O *Index expurgatorius* evitava a entrada em circulação de livros proibidos (RENOU 1991, 446-7).

A falta de mestres qualificados para o ensino e de recursos didáticos fazia-se sentir com frequência e dificultava a formação intelectual. Para o ensino da música como parte das ciências do *quadrivium*, Caetano Melo de Jesus afirmava em 1759:

[...] alguns podem com razão allegar **falta de Mestres, pois tem aqui havido muito poucos**; sendo certo que ordinariamente cada hum ensina, como aprendêo; e como aqui ordinariamente se ensina, e se aprende, he sim pela arte, em quanto á decorarem-se quatro preceytos viciados della; mas sem a necessaria explicação, e intelligencia: porque

tambem dos que aqui ensinão, são muito poucos os que a tem. Esta **falta porêm supre-se com a lição dos livros**; e a destes com a comunicação, e doutrina de homens doutos: que por certo não faltaria algum, que liberalmente a desse, se houvesse quem aquizesse. Mas ninguém a quer, porque ninguém a procura: e ninguém a procura, porque ninguém a conhece, nem julga que della tem necessidade (*E.C.O.*, I, fol. 114, negritos meus).

No termo dos cursos ministrados nos colégios jesuítas, os alunos mais afortunados eram enviados a Coimbra a cursar na Universidade.<sup>44</sup> Os brasileiros participavam deste modo na cultura portuguesa e cultivavam-na em terra americana. O grupo dos letrados foi sendo engrossado pelos bacharéis que regressavam de Coimbra e participavam nas academias (RENOU 1991, 443). Havia outras vias para alcançar a elevação cultural e a distinção social, como a Ordem de Cristo, reservada a membros da elite, que atraía os membros da burguesia e funcionários. Para a admissão era necessário apresentar relações de serviços prestados ao Estado ou justificar a posse de bens. A atribuição da comenda habilitava o beneficiário a receber uma pensão régia e a participar em lugares de honra nas cerimónias (RENOU 1991, 393).

A criação das confrarias, irmandades e ordens terceiras, centros de sociabilidade laica que permitiam a diferentes grupos sociais exprimir as suas formas próprias de religiosidade cristã, tornou-se gradualmente um espelho da diversidade social e cultural. A Santa Casa da Misericórdia, a confraria mais antiga do Brasil, criada em 1549, corporizou um espírito de independência e rivalidade que se manifestou no brilho e fausto das cerimónias, na riqueza das capelas e das decorações e, frequentemente, na qualidade e na variedade da música, que refletiam o prestígio social dos seus membros (RENOU 1991, 398-9). Além de proverem ao auxílio mútuo na doença dos seus membros e à defesa de interesses, procuravam organizar as festas mais brilhantes em honra dos respetivos patronos, competindo entre si e com a própria Igreja diocesana. Uma grande parte do orçamento era consagrado às despesas sumptuárias com a música, os círios, os estandartes, etc. As cerimónias religiosas, as procissões e a festa patronal eram para as confrarias o ponto culminante da expressão do seu prestígio (RENOU 1991, 401-2 e 411).

---

<sup>44</sup> Em 1730-40, uma média anual de 160 estudantes brasileiros cursaram em Coimbra o curso de Direito Canónico, necessário para se tornarem bacharéis em leis ou magistrados. Seguiu-se a Medicina, que atraía uma centena de estudantes; e ainda a Filosofia e as Matemáticas (RENOU 1991, 443).

A Igreja era o maior empregador dos músicos, mas as Câmaras mostravam-se também boas clientes, aquando das festas concelhias em honra do Santo Patrono, ou para acolher uma personalidade pública ou celebrar um acontecimento da família real. As capelas musicais das igrejas e das confrarias procuravam contratar os melhores cantores e instrumentistas para rivalizar com as congéneres. Cada festividade acarretava vultuosas despesas, das quais cerca de um terço correspondia ao pagamento dos músicos, como demonstrou Francisco Curt Lange a propósito das irmandades em Vila Rica. A música permitia assim classificar as confrarias em ricas e pobres e constituía uma prova de vitalidade, em eventos como a Festa do Corpo de Deus (RENOU 1991, 441).

É neste ambiente de atividade intelectual e artística enquadrada pelo sistema colonial luso-brasileiro e pela cultura oficial eclesiástica, num pano de fundo profundamente conservador de Antigo Regime, que emerge a figura do P. Caetano de Melo de Jesus (ca. 1700-1770?). Educado provavelmente num seminário jesuíta da Bahia, e com acesso à biblioteca do Real Colégio de Jesus, o mestre de capela da Sé Primaz granjeou um capital de erudição que se traduziu nalgum prestígio ao nível local.

A escrita da *Escola de Canto de Órgão* (1759-60) surgiu, portanto, num período áureo de relevância económica, social, política e eclesiástica da Bahia, pouco antes do início do declínio da cidade-capital da capitania. Não pretendo estabelecer qualquer espécie de determinismo histórico, social ou económico para o fenómeno intelectual da escrita da *Escola*; mas é evidente que o projeto erudito do mestre de capela da Sé Primaz da Bahia encontrou condições particularmente favoráveis numa conjuntura de prosperidade em Salvador, cidade portuária vocacionada para a circulação marítima e o intercâmbio com a Europa e sede política e eclesiástica do vice-reino. A vida cultural de matriz religiosa da Bahia constituiu o cenário favorável para que um eclesiástico de baixa hierarquia como Caetano adquirisse uma erudição escolástica invulgar e alimentasse um projeto de dar ao prelo, no reino, uma publicação de grande envergadura, buscando a distinção quer na esfera eclesiástica quer nos círculos literários baianos. Caetano representa-se como um *primus inter pares* entre a elite letrada da sua cidade. Apesar de pertencer ao clero diocesano, beneficiou da melhor instrução e de uma rede de contactos que permitia a circulação de ideias no âmbito (restrito) dos colégios e seminários da região do Recôncavo. Cultivou também relações com membros influentes da burguesia letrada que integraram como numerários a Academia dos Renascidos, em 1759, mencionando-os com especial consideração e reverência.

### 1.3.2. Entre a *ratio studiorum* dos Jesuítas e a Academia Brasília dos Renascidos: afirmação de um eclesiástico na elite letrada do Brasil colonial.

No Real Colégio de Jesus e nos seminários formaram-se sucessivas gerações de clérigos e letrados, de membros da aristocracia açucareira e da burguesia baiana e pernambucana (MARQUES 1983, 370-1). No Real Colégio de Salvador estudaram figuras ilustres como o P. António Vieira (1608-97), Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), autor da *História da América Portuguesa* (1724) e o jesuíta P. Monteiro da Rocha (1734-1819), matemático, físico e astrónomo que em 1759 observou em Salvador a passagem do cometa Halley, tendo aí concluído o seu tratado *Sistema Físico-Mathematico dos Cometas* (FIOLHAIS 2014, 77-8).

Alguns colégios jesuítas ministravam um currículo com elementos dos Estudos Gerais, ou pelo menos os «cursos de artes», e atribuíam o grau de Mestre, sobretudo em teologia e filosofia, e funcionavam em regime de externato.<sup>45</sup> Segundo o estudo de Hélio Viotti acerca do ensino jesuíta, citado por Renou, a *ratio studiorum* dos colégios da Companhia de Jesus assentava no programa pedagógico elaborado pelo Padre Acquaviva em 1599, com algumas adaptações. Distinguiam-se os Estudos Inferiores e os Superiores, sem prejuízo do princípio da unidade do ensino. Nos primeiros pontificavam as *Classis Gramaticae* em três níveis progressivos de dificuldade (*infima, media, suprema*), bem como dois anos de retórica e aulas de Humanidades, que incluíam noções de geografia, mitologia e história. Além da iniciação ao grego e ao hebreu, ensinava-se por vezes o tupi-guarani para finalidades pastorais (RENOU 1991, 386).<sup>46</sup> Os Estudos Superiores compreendiam um curso de Filosofia em três anos, largamente dominado pela lógica e a metafísica aristotélicas. Era, pois, central a influência dos comentadores aristotélicos da Escolástica Renovada, com destaque para o Curso Conimbricense, onde pontificaram

---

<sup>45</sup> Além do Real Colégio de Jesus da Bahia, o primeiro a ser fundado (1560), destacavam-se o Real Colégio de Santo Inácio (1567), o Real Colégio de Nossa Senhora da Graça, em Olinda (1573) e outros em São Paulo de Piratininga, Recife, São Luís do Maranhão ou Belém do Pará. Havia ainda «Colégios sem o curso de Artes» criados em diversas capitanias, bem como seminários em regime de internato, como o Seminário de Belém da Cachoeira, no Recôncavo da Bahia, fundado em 1686. Alguns seminários eram anexos a colégios e abertos a leigos, enquanto outros serviam para exclusiva formação de sacerdotes. Existiram 13 colégios jesuítas na Província do Brasil, 4 colégios na Vice-província do Maranhão e 11 seminários, além das residências dos Jesuítas que possuíam centros de instrução e catequese (RENOU 1991, 385).

<sup>46</sup> A bibliografia apoiava-se nas fontes jesuítas de maior circulação, como a *Arte da Gramática* do P. Manuel Álvares, que viria a ser proibida em 1759, aquando da expulsão da Companhia de Jesus, a *Arte de Gramática* de José de Anchieta (Coimbra, 1595), a *Arte e Retórica* (Coimbra, 1566) de Cipriano Soares, ou o *Compêndio de Retórica* de Francisco de Mendonça (RENOU 1991, 388).

Manuel de Góis, Sebastião do Couto ou Pedro da Fonseca (COXITO 2001, 455 e 503-5). Também eram ministradas a matemática, geometria e cosmografia, disciplinas do *quadrivium* que completavam a formação de base filosófico-metafísica que mantinha até esse ponto a preponderância do *trivium*. Seguiam-se quatro anos de Teologia, que incluía as cadeiras de Sagradas Escrituras, Hebreu, Teologia Escolástica segundo São Tomás de Aquino e o estudo de casos de moral para a prática pastoral (RENOU 1991, 387).

Como fica patente, nos colégios jesuítas as Matemáticas e a Física estavam subordinadas às Letras, muito embora no século XVIII o ensino da Matemática tivesse conhecido um novo impulso, com a criação das escolas técnicas onde se ministrava Física e Matemática. Na Bahia existia, desde 1699, uma Escola de Artilharia e Arquitetura Militar, frequentada pelo já citado acadêmico renascido José António Caldas. Aí se ensinava a geometria euclidiana,<sup>47</sup> mas a necessidade prática estimulou o desenvolvimento da aritmética, em boa parte devido aos Jesuítas. Entre as obras de referência dos colégios circulava a *Mathematica* de Christophorus Clavius (1538-1612),<sup>48</sup> discípulo de Pedro Nunes que frequentou o Colégio das Artes de Coimbra, bem como a *Musurgia universalis* (1650) de Athanasius Kircher (1601-1680). Ambas as obras são citadas por Caetano Melo de Jesus. Também circulavam obras de Isaac Newton e René Descartes (Cartesius). Contudo, o primado da metafísica escolástica constituía um entrave à assimilação de novos conhecimentos (RENOU 1991, 461-2).<sup>49</sup>

Nos Estudos Superiores ministrava-se o curso de Teologia Moral e Dogmática ou Filosofia, mais longo para os padres vocacionados para o ensino, os quais recebiam o título de «Mestre em Artes». Estes cursos eram ministrados apenas nos colégios da Bahia, Maranhão e Rio de Janeiro, e esporadicamente em Olinda ou Belém do Pará. Podiam,

---

<sup>47</sup> Recorria-se aos manuais do jesuíta Inácio Stafford, *Geometria de Euclidis. Elementos mathematicos*, e *Teoremas mathematicos* (Lisboa, 1636, ambos), que residiu na Bahia no ano 1641.

<sup>48</sup> Christophorus Clavius SJ (1538-1612) foi um jesuíta que influenciou as ciências físico-matemáticas da era moderna. É citado várias vezes na Parte II da *Escola de Canto de Orgão*. Estudou com Pedro Nunes no Colégio das Artes de Coimbra (1555-60). A observação do eclipse solar de 1560 estimulou o seu interesse pela astronomia. Em *Opera Mathematica* divulgou os trabalhos de Pedro Nunes. Clavius dirigiu a comissão do Vaticano para a reforma do calendário juliano: o novo calendário «gregoriano» foi promulgado em 1582 por Gregório XIII. Clavius refutou as censuras contra o calendário em *Novi calendarii Romani apologia e Romani calendarij à Gregorio XIII. P. M. restituti explicatio*. A bula papal e o próprio calendário foram impressos no tomo V da *Opera Mathematica*. Membro do Colégio Romano, foi procurado pelo jovem Galileu, que lhe apresentou o estudo sobre o centro de gravidade dos sólidos, e dialogaram sobre questões científicas. Clavius nunca assumiu a teoria heliocêntrica copernicana confirmada por Galileu e morreu antes do processo inquisitorial contra este (cf. Portal de História da Ciência da Univ. Coimbra, [https://www.uc.pt/org/historia\\_ciencia\\_na\\_uc/Textos/cienciasexactas](https://www.uc.pt/org/historia_ciencia_na_uc/Textos/cienciasexactas)).

<sup>49</sup> O jesuíta P. Inácio Monteiro procurou conciliar a metafísica aristotélica com as aquisições das ciências matemáticas, no seu *Compendio dos elementos de mathematica necesarios para o estudo das sciencias naturaes e belas letras*, publicado em Coimbra, em 1754 (RENOU 1991, 461-2).

porém, assistir alunos externos e sacerdotes do clero secular, antes ou depois da ordenação. Os tratados de teologia e metafísica de S. Tomás de Aquino, Francisco Suárez e Luís de Molina eram os mais utilizados, assim como o *Tratado de Teologia* do P. António Vieira (RENOU 1991, 453-4). Para os casos práticos de moral cristã recorria-se, por exemplo, à *Sylva Moral e Historica [...] explicação & discursos moraes* (1696) do jesuíta P. João da Fonseca, obra que também é citada na *Escola* de Caetano. Os jesuítas estavam, pois, na linha da frente da cultura teológica e filosófica e foram eles que asseguraram a formação nos primeiros seminários diocesanos criados a partir de 1741. Contudo, muitas obras de referência que utilizavam eram dos séculos XVI e XVII e não acompanharam a revolução científica que estava em curso noutros campos científicos.

Caetano parece atribuir uma particular relevância ao facto de o seu protetor e mecenas, capitão Bernardino Marques de Almeida e Arnizau, possuir o título de «Mestre em Artes e Philosophia». No quadro de um discurso meritocrático de uma classe de letrados em afirmação, à qual os próprios eclesiásticos não eram indiferentes, Caetano faz a apologia das habilitações intelectuais do patrono, incluindo a descrição da *ratio studiorum* ou currículo de estudos frequentado pelo mesmo:

[...] quando he V. M. em huns e outros tão versada, quanto he prendada, e dotado de muitos outros dons da natureza; vendo hum delles a dexteridade, com que em todos os **seus estudos, de doze annos de Grammatica, Rhetorica, e Humanidades, tres de Logica, Physica, Methaphysica, em cuja sciencia tomou o capello**, excedendo a todos os seus condiscipulos, desempenhou cabalmente a agudeza do seo perspicaz engenho, cultivado sempre, e cada vez mais com a continua Lição dos livros, para delles colher e conseguir aquelle mais estimavel cabedal da sabedoria, e vontade (*E.C.O.*, I, III, negritos meus).

A criação de academias literárias na América seguiu, com alguma dilação temporal, o movimento académico iniciado na Europa. A promoção da cultura letrada entre as elites locais integrou-se aliás nas políticas de fomento do rei D. João V. A criação da Academia Brasílica dos Esquecidos na Bahia, em 1724, aconteceu sob os auspícios do quarto vice-rei, Vasco Fernandes César de Meneses, conde de Sabugosa, que acolheu a agremiação no palácio dos governadores.<sup>50</sup> Um dos mais destacados académicos dos

---

<sup>50</sup> Com a divisa *Sol oriens in Occidu*, o projeto académico foi justificado com base na ideia de que a conservação das monarquias dependia não apenas da potência das armas, mas também da eficácia das letras. A divisa remete para o tema clássico da *translatio imperii*, cultivado na Antiguidade latina e retomado no Renascimento. No contexto das academias brasílicas, traduzia a consciência do recentramento atlântico do império português, ideia também patente na obra do P. António Vieira (KANTOR 2004, 95).

Esquecidos, Sebastião da Rocha Pita, formado em Coimbra, fez imprimir no reino a *História da América Portuguesa* (1730), tendo sido nobilitado por D. João V e nomeado supranumerário da Academia Real da História (KANTOR 2004, 16-18). No seu estudo aprofundado das academias da Bahia, Iris Kantor demonstrou que os padrões académicos dos Esquecidos não se aproximaram quanto se poderia supor dos da Academia Real da História; antes resultaram de um modelo híbrido inspirado em academias literárias e poéticas, como a Academia dos Singulares de Lisboa (1663-86), a Academia dos Generosos (1647-67), as Conferências Discretas e Eruditas (1696-1703) ou a Academia dos Anónimos (1711-25) (KANTOR 2004, 99-100). A obra de Rocha Pita é disso exemplo: escrita num estilo encomiástico e providencialista, recheada de citações da antiguidade e com um valor historiográfico reduzido, recorre a uma retórica empolada para traçar um retrato grandioso do Brasil (RENOU 1991, 451).<sup>51</sup> Apesar disso, os Esquecidos viam-se como uma extensão das redes académicas peninsulares, tentando reproduzir uma sociedade de corte em torno do vice-rei.

Segundo Iris Kantor, as academias brasílicas tiveram uma maior abrangência social e intelectual, sendo menos restritivas que as congéneres do reino e da Península; seria uma forma de compensar a ausência de formação e de Estudos Gerais na colónia brasileira (KANTOR 2004, 101). Assumindo o projeto de «escrever uma história natural, militar, eclesiástica e política do Brasil», o princípio que prevaleceu foi o da poligrafia, ou não-especialização, que permitia a combinação de sessões de cunho literário e poético, trabalhos geográficos e historiográficos, apresentação de dissertações em diferentes domínios e outras. Alguns académicos supranumerários enviavam os seus trabalhos ou poemas para serem julgados pela mesa censória (KANTOR 2004, 95 e 100-1).

Em suma, a rede de sociabilidade laica criada pelas academias brasílicas emprestava uma maior visibilidade às elites coloniais e a publicação de memórias e panegíricos constituía uma estratégia de obtenção de capital simbólico e mercês régias, constituindo as academias um elemento dinamizador da relação entre o poder central e a elite colonial (KANTOR 2004, 98).<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Outros membros da Academia dos Esquecidos foram Gonçalo Soares da Franca (1632-), que também integrou os supranumerários da Academia Real de História, Inácio Barbosa Machado (1686-1776) e os irmãos Bartolomeu Lourenço de Gusmão e Alexandre de Gusmão. A última reunião dos Esquecidos teve lugar em fevereiro de 1725 (RENOU 1991, 444-5).

<sup>52</sup> A matriz ideológica que prevaleceu entre os Esquecidos e os Renascidos foi uma lógica aristocrática de expressão de fidelidade à Coroa portuguesa, sem prejuízo de as academias contribuírem para a formação de uma visão local sobre a experiência colonial.

Inaugurada em 1759, a Academia Brasílica dos Renascidos foi integrada por 41 membros numerários que reuniam quinzenalmente aos sábados.<sup>53</sup> O programa proposto era o de escrever a «história» da América portuguesa nas suas diversas vertentes, eclesiástica e secular, geográfica e natural, política e militar (RENOU 1991, 445). Alguns anos antes, em 1751, surgira no Rio de Janeiro a Academia dos Selectos, que sucedeu à Academia dos Felizes, criada em 1736. Apesar da sua duração efémera, as agremiações académicas demonstravam o interesse das elites coloniais pelas ciências e a literatura e constituíam uma forma de sociabilidade laica que permitia alcançar capital simbólico. Podiam, além disso, patrocinar a impressão de obras aprovadas pela Real Mesa Censória, ou com a proteção do rei, e contornar a proibição do prelo (KANTOR 2004, 196).

As academias foram compostas na sua maioria por clérigos e por membros da elite colonial em busca de prestígio. Cerca de vinte membros dos Renascidos eram sacerdotes ou religiosos regulares (RENOU 1991, 445). A encenação pública da paridade dos membros, sem uma ordem hierárquica, simulava a ideia de que entre a nobreza de toga, ou a «república das letras», o prestígio do saber se equiparava ao prestígio da honra e do nascimento (KANTOR 2004, 103-4). Na sessão inaugural foram recolhidas sugestões de nomes de «pessoas eruditas e muito noticiosas» a serem convidadas para compor o quadro dos supranumerários «[...] assim na América, como na Europa»; e discutiu-se como se poderia «dividir e distribuir pelos sócios a composição da História da nossa América», juntamente com as dissertações a disputar nas conferências durante o primeiro ano (KANTOR 2004, 107). As sessões incluíam ainda atividades poético-literárias, e outras, num contexto em que a disciplina da História se encontrava ainda em vias de especialização na primeira metade do século XVIII (KANTOR 2004, 18-21).

As articulações entre a agremiação dos Renascidos e os desígnios políticos do reformismo pombalino foram complexas. O poder central tinha em vista, por um lado, derogar os privilégios de posse imemorial da terra outrora concedida aos colonos; por outro lado, pretendia implementar a secularização da administração colonial e a criação de instituições capazes de se substituir ao papel social e cultural da Companhia de Jesus,

---

<sup>53</sup> A agremiação dos Renascidos partiu da iniciativa do conselheiro ultramarino e desembargador José de Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, membro da junta que Sebastião de Carvalho e Melo, conde de Oeiras, enviara à colónia em 1758, com instruções para reunirem provas para o libelo acusatório contra a Companhia de Jesus. A sessão inaugural teve lugar em 6 de junho de 1759, dia do aniversário do rei D. José, na igreja do Convento de Santa Teresa dos Carmelitas Calçados, estando, porém, ausentes o 7º vice-rei, conde dos Arcos, e o arcebispo primaz D. José Botelho de Matos. A sessão inaugural procurou replicar o cerimonial da corte, com a homenagem simbólica ao retrato do rei D. José (KANTOR 2004, 103-4).

em pleno processo de expulsão dos jesuítas do Brasil (KANTOR 2004, 116-8). De facto, no primeiro semestre de 1759 foi efetivada a expulsão dos padres jesuítas dos territórios da América portuguesa, com a inerente extinção dos Colégios e Seminários, o arresto das bibliotecas e de todos bens pertencentes aos jesuítas.<sup>54</sup>

Tendo em vista o papel central da Companhia de Jesus na formação da elite colonial e na própria administração do território brasileiro e das populações, não restam dúvidas de que o processo da expulsão produziu um forte impacto na sociedade colonial. Neste contexto, Iris Kantor avançou a hipótese de que a iniciativa dos Renascidos servisse aos conselheiros ultramarinos como uma espécie de estratégia para morigerar a crise social gerada pela expulsão.<sup>55</sup> A Academia viria assim a ser o receptáculo de bibliotecas, manuscritos e documentos dos colégios e seminários jesuítas, incluindo informações geográficas e etnográficas valiosas em risco de dispersão (KANTOR 2004, 119).<sup>56</sup>

Os Renascidos serviriam, deste modo, como instrumento político de pacificação social, procurando ir ao encontro das aspirações das elites coloniais, mas comprometendo os académicos na estratégia pombalina de secularização da sociedade e de redefinição territorial, reformulando o «pacto colonial». A agremiação acabaria, porém, por abortar menos de um ano após a sua inauguração, tendo o conde de Oeiras decretado a prisão do seu diretor José de Mascarenhas, acusado de não ter dado cumprimento cabal às suas

---

<sup>54</sup> Em maio de 1758, o ministro Sebastião José de Carvalho entregara à junta de conselheiros ultramarinos uma «instrução secreta» para instalação de uma Mesa da Consciência e Ordens e um Conselho de Estado e Guerra interinos na capitania-geral da Bahia, presididos pelo arcebispo primaz, D. José Botelho de Matos e pelo 7º vice-rei, D. Marcos Noronha de Brito. O arcebispo primaz renunciou ao cargo e recolheu-se a uma ermida. Por seu lado, o mandato do vice-rei terminara e D. Marcos regressou a Lisboa, sendo nomeado 8º vice-rei do estado do Brasil o marquês de Lavradio, D. António de Almeida Soares e Portugal. Os tribunais foram incumbidos de prosseguir com a expulsão dos Jesuítas, fazer o inventário geral, confiscar os bens, dar provimento aos párocos seculares nas aldeias, proceder à demarcação das sesmarias e das vilas indígenas. A lei da expulsão foi decretada em 3 de setembro de 1758, e, em janeiro de 1759, várias centenas de jesuítas eram deportados para Lisboa e os restantes proscritos e embarcados no ano seguinte. Decretado o sequestro dos bens, o Seminário e o Real Colégio foram sitiados pela guarda militar. Em maio de 1759, José de Mascarenhas convocava a primeira reunião dos Renascidos (KANTOR 2004, 116-8).

<sup>55</sup> Ao instituir a Academia, José de Mascarenhas teria em mente a formação de consensos que garantissem a governabilidade, já que os seus membros representavam as elites dirigentes e económicas da Bahia. Pretendia assim congregar os interesses enraizados na América e, naquela conjuntura crítica, assegurar um projeto de educação intelectual alternativa aos seminários jesuítas (KANTOR 2004, 119).

<sup>56</sup> O avaliador da livraria jesuíta, Tomás Roby de Barros Barreto do Rego, um dissidente da Academia, teria impedido a dispersão e a venda dos livros às demais ordens religiosas, ao pretender preservar o acervo para a criação de uma biblioteca pública. Tal só aconteceria em 1811, por meio das coleções doadas pelo filho do secretário dos Renascidos, Pedro Gomes Ferrão Castelo Branco. Os Renascidos tinham a intenção de constituir uma biblioteca própria, mas na falta de local adequado, os manuscritos e livros eram guardados na casa do diretor, com acesso facultado aos sócios (KANTOR 2004, 120-1).

ordens. Os Renascidos prolongaram as sessões informais por cerca de um ano, dando origem a um *corpus* de atas de sessões e de comunicações (KANTOR 2004, 20-1).<sup>57</sup>

Como foi referido, os Renascidos eram poligráficos e incluíam eruditos versados em diversas matérias; a sua atividade não se restringia à historiografia, embora esta constituísse o cerne do projeto. O ponto de vista que prevaleceu entre os Renascidos foi o de uma cosmovisão providencialista e profética, na tradição escolástica dos cronistas pré-iluministas. Deste modo, os eruditos baianos resistiram à secularização do discurso historiográfico da época das Luzes e procuram harmonizar os paradigmas teológicos e apologéticos com as concepções ilustradas da história (KANTOR 2004, 121-2).

O método da pesquisa histórica, baseado na crítica diplomática das fontes escritas e na validação da tradição oral em confronto com as fontes documentais, tal como fora propugnado por Jean Mabillon (1632-1707) e por Claude de Fleury (1640-1722), influenciou as academias europeias e a Academia Real da História Portuguesa. Esses novos métodos de crítica historiográfica tiveram pouca repercussão entre os académicos baianos, no curto tempo de duração do projeto, não obstante as tentativas de laicização do discurso de alguns membros e dos contributos para o conhecimento empírico em domínios como a geografia, a demografia ou a etnografia (KANTOR 2004, 71-2).

Com mais de cem supranumerários, os Renascidos integraram uma pluralidade de figuras da elite baiana e dos arredores ligadas a diferentes atividades socioeconómicas, incluindo muitos eclesiásticos, senhores de engenho, proprietários, negociantes, juizes e magistrados, além de membros estrangeiros e reinóis que pertenciam às cúpulas do governo pombalino, tais como Frei Manuel do Cenáculo Vilas-Boas (1724-1814), José Seabra da Silva (1732-1813) ou João Pereira de Azevedo Coutinho (n. 1722). Os dois últimos foram autores da *Dedução Cronologica, a Analytica* (1768), o libelo que serviu de base ao processo contra a Companhia de Jesus. Contudo, a participação dos eclesiásticos foi essencial à empresa académica. O clero e as ordens regulares tinham acesso a uma grande quantidade de informação fundamental para o conhecimento histórico e geoeconómico do território do Brasil. A integração de cronistas de diversas ordens religiosas dava corpo a uma política de inserção do clero regular numa órbita

---

<sup>57</sup> Lançando luz sobre as redes familiares e as clientelas comerciais das elites que sustentaram as academias baianas, Kantor demonstrou a fluidez entre os espaços económicos de Salvador, do Recôncavo e do sertão, onde pontificavam os senhores de engenho, os contratadores de tabaco e os exportadores de açúcar, mas também os magistrados judiciais e administrativos, numa densa rede de relações clientelares entre os 40 membros numerários e mais de 80 supranumerários (KANTOR 2004, 112-4).

secular, preconizada pelo laicismo e regalismo pombalino (KANTOR 2004, 145-7). Entre os eclesiásticos Renascidos destacou-se o pernambucano Frei Domingos do Loreto Couto, autor dos *Desagravos do Brasil e Glórias de Pernambuco* (1757), obra escrita no Recife e enviada a Lisboa ao conde Oeiras, por intermédio do governador Luís José Correia de Sá (KANTOR 2004, 148). A obra não obteve, porém, acolhimento favorável para a publicação. Esta situação afigura-se próxima da vivida pelo mestre de capela da Sé Primaz, Caetano de Melo de Jesus, que na mesma época procurou enviar ao reino a sua *Escola de Canto de Órgão* para ser impressa. A conjuntura sócio-política era então desfavorável à publicação de tratados, nos anos de rescaldo do terramoto de 1755.

Outro académico proeminente foi o cônego Bernardo Germano de Almeida, bacharel em Cânones formado em Coimbra, juiz e comissário-geral do Santo Ofício, que exerceu o cargo de Secretário dos Renascidos (Kantor 2004, 144-5). E um cargo análogo parece ter desempenhado o capitão de milícia Bernardino Marques Almeida e Arnizau, segundo afirma Caetano de Melo de Jesus na sua *Escola*.

Ao Senhor Bernardino Marques de Almeyda e Arnizau, Cavalleyro professo na Ordem de Christo; Familiar do Santo Officio dos da Inquisição da Côrte de Lisboa; Capitão de Infantaria de auxiliar da guarnição desta Praça da Bahia; Cidadão da Ordem dos Vereadores desta; Bacharel formado, e Mestre em artes em Philosophia; Academico do numero, e V. Secretario da Academia Brasilica dos Renascidos, Dedicatoria Senhor Capitão. (*E.C.O.*, I, p. II).

No contexto do ascendente que os Renascidos teriam exercido sobre as elites letradas baianas, incluindo o clero, no tempo da sua duração, torna-se plausível a hipótese de que Caetano tivesse ambicionado, ao concluir em 1759 a sua *Escola de Canto de Órgão* de dimensões monumentais, apresentá-la aos académicos Renascidos, como uma dissertação extraordinária passível de ser examinada pela mesa censória. O que poderia ter em vista quer a eventual admissão de Caetano entre a centena de membros supra-numerários, quer a obtenção de apoio para a impressão do tratado em Lisboa.

Dado que a agremiação facilitava a obtenção de licenças para impressão de obras no reino, desde que aprovadas pela Real Mesa Censória, isso poderá explicar as menções elogiosas de Caetano ao capitão Bernardino Marques Almeida e Arnizau, Secretário dos Renascidos, que lhe teria concedido o seu patrocínio, tendo em vista o envio dos volumes para impressão no reino. Sendo um extenso repositório de opiniões de autoridades sobre música, com uma importante componente historiográfica, em estilo cronístico, a *Escola*

poderá ser compreendida no quadro dessa conjuntura da expulsão dos Jesuítas da Bahia e de criação da agremiação secular dos Renascidos, sem prejuízo da condição sacerdotal de Caetano e da sua permanência, ao longo de décadas, nas funções de mestre de capela e compositor da Catedral Primaz da Bahia.

### **1.3.3. Música sacra em meados do século XVIII no Recôncavo da Bahia.**

Na síntese panorâmica traçada por Paulo Castagna, em *História e Música no Brasil*, salienta-se que a música religiosa de origem europeia se desenvolveu antes de mais no Nordeste brasileiro, sobretudo na Bahia e em Pernambuco, tendo sido praticada nas igrejas e capelas dos núcleos rurais e urbanos, começando pelos núcleos jesuíticos que compreendiam as aldeias, os colégios e, a partir de finais do século XVII, os grandes seminários e o Real Colégio. Foi nas comunidades urbanas, arraiais, vilas e cidades, que se recolheu maior número de informações sobre a prática musical religiosa. A catedral da Bahia constituiu um caso paradigmático, pois manteve-se como a principal igreja brasileira até aos meados do século XVIII (CASTAGNA 2010, 51-2).

Os principais cargos musicais eram os de «chante», ou mestre do coro, responsável por dirigir o coro do cantochão litúrgico em que se sentavam os capelães cantores, posicionados em regra ao lado do altar; bem como o de «mestre de capela», ou diretor da música (polifónica), que acumulava funções de ensaiador, mestre de música e, por vezes, de compositor, como parece ter sido o caso de Caetano. O coro de canto de órgão instalava-se geralmente no coro alto da igreja e nele participavam os moços do coro, os cantores adultos e os organistas (DINIZ 1993, 22-24). Fundada em 1549, a Catedral Primaz da Bahia só teria começado a sustentar uma prática polifónica consistente a partir dos meados do século XVII, tendo os primeiros mestres de capela surgido por volta de 1670. Entre eles destacaram-se o pernambucano João de Lima, que foi também o primeiro a ensinar música teórica na Bahia, e o português Agostinho de Santa Mónica (1633-1713), natural de Lisboa. Para manter a prática polifónica em funcionamento nas catedrais e igrejas matrizes era necessário assegurar uma infraestrutura regular do ensino do canto de órgão aos moços do coro e outros músicos. O ensino apoiava-se por regra na *musica practica*, ou pedagogia do canto e dos instrumentos, e na *musica speculativa* ou teórica da música (CASTAGNA 2010, 52). É neste contexto da capela musical da Catedral

Primaz que surgiu, no segundo quartel de setecentos, a figura de Caetano de Melo de Jesus, que assegurou a sua direção por um longo período, sensivelmente entre 1740 e 1770. Desconhece-se a sua produção musical, que é mencionada na *Escola*, mas subsistiu o texto teórico luso-brasileiro mais extenso produzido durante o Antigo Regime.

Desde a segunda metade do século XVII, com a prosperidade económica alcançada no Nordeste com a produção da cana-de-açúcar e de tabaco, destinadas à exportação atlântica e apoiadas em mão-de-obra escrava, a música religiosa na Catedral Primaz e nas muitas paróquias e igrejas matrizes iria procurar assimilar, tanto quanto possível, os requintes da prática musical portuguesa. O contacto estreito entre os músicos nordestinos e os portugueses, devido a uma maior facilidade de circulação entre o Nordeste brasileiro e o território continental português, levaria a uma assimilação maciça da cultura portuguesa e a um processo de «lusitanização» do estado do Brasil (MAURO 1991, 16). Este fenómeno fez-se sentir particularmente nas cidades da Bahia e Pernambuco, mas também em outras regiões e centros urbanos como São Luís do Maranhão ou Belém do Pará, onde o repertório musical era frequentemente importado de Portugal (CASTAGNA 2010, 53-4).<sup>58</sup> Ao contrário do que sucedeu noutras regiões do sertão e do sul brasileiro, nas cidades do Nordeste, na segunda metade do século XVII e no século XVIII, assistiu-se a uma assimilação maciça da música portuguesa, sobretudo religiosa, começando pelo cantochão e passando ao canto de órgão, mas também da música profana da qual subsistiram poucos vestígios. O repertório sacro nordestino, passando pelo *stile antico* renascentista e adotando depois o estilo barroco da metrópole, foi o que mais se aproximou da música polifónica portuguesa (CASTAGNA 2019, 55).

Castagna descreve o «cristianismo pomposo» da vida religiosa e musical de Salvador, pela quantidade das suas igrejas, a par de uma vida literária movimentada. Destacou-se, entre outras, a música religiosa dos mosteiros beneditinos, onde estiveram ativos diversos mestres de capela, cantores e instrumentistas notáveis, entre os quais um Frei Félix que «trouxe muita solfa para o mosteiro da Bahia, toda em letra redonda como então se usava em Lisboa» (CASTAGNA 2010, 55-6).<sup>59</sup> Neste curioso excerto alude-se à

---

<sup>58</sup> Uma fonte citada por Paulo Castagna menciona o cronista José de Moraes, que em 1759 descrevia as práticas musicais em Belém do Pará, cidade então integrada do estado do Maranhão: «Não tem inveja [à] mais miúda e delicada solfa da corte, donde se extraíram para esta catedral os melhores e mais harmoniosos papéis e cantorias (Almeida, Cândido Mendes de. 1860. *Memórias para a história do extinto Estado do Maranhão*. Rio de Janeiro. Typ. do Commercio de Brito & Braga, p. 190-1. Cf. CASTAGNA 2010, 54).

<sup>59</sup> Citado em CASTAGNA 2010, a partir de fonte documental citada em SANTOS, Maria Luiza de Queirós Amâncio dos. 1942. *Origens e evolução da música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro, Comissão Brasileira dos Centenários de Portugal, p. 215.

progressiva substituição da notação mensural quadrada (branca e preta) pela notação rítmica moderna de forma redonda, uma característica observada entre nós ao longo de setecentos, tanto na música prática como nas obras de teoria musical.

Entre os principais músicos baianos do século XVIII, contou-se o poeta Gregório de Matos (1633-1696) e o seu irmão Eusébio de Matos (1629-1692), ambos cantores e compositores, bem como o compositor português Frei Antão de Santo Elias (1680-1748) e o organista Nicolau de Miranda, que atuou na Santa Casa da Misericórdia, sendo de geração anterior a Gregório de Sousa e Gouveia, o mestre de capela que polemizou com Caetano Melo de Jesus, referido adiante. Lamentavelmente, nenhuma produção desses músicos subsistiu até aos nossos dias. Castagna atribui as causas do desaparecimento do repertório musical nordestino à decadência do estilo musical barroco a partir da segunda metade do século XVIII, fazendo com que as obras deixassem de ser executadas e copiadas e saíssem gradualmente de circulação, acabando por se dispersar e perder (CASTAGNA 2010, 56-7). Uma diferença entre a prática musical baiana e a pernambucana é o facto de na Bahia terem subsistido algumas partituras de música profana, como a Cantata académica (Recitativo e ária) *Heroe, egregio, douto, peregrino*, de 1759, para soprano, dois violinos e baixo, com versos em vernáculo português. Dedicada ao conselheiro ultramarino José de Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo, patrono e diretor da Academia dos Renascidos, esta partitura é um dos manuscritos musicais datados mais antigos do Nordeste, com uma composição estrófica de recitativo e ária situada estilisticamente entre os estilos barroco e clássico (CASTAGNA 2010, 55-7). Trata-se, porém, de um caso excecional, pois além desta muito poucas partituras baianas setecentistas se conservaram. De facto, a quase totalidade da música colonial religiosa e profana produzida na Bahia perdeu-se e não chegou aos nossos dias. Excetua-se a obra posterior de Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), natural de Itaparica, que residiu também no Rio de Janeiro, e foi autor de composições de música sacra oitocentistas.<sup>60</sup> Apesar da ausência quase total de obras desse repertório musical, são conhecidos os nomes de diversos músicos ilustres ativos na Bahia durante o século XVIII.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> Obras sacras entre as quais *Memento baiano*, cujo estilo evidencia que a estética musical baiana havia muito se afastara do estilo barroco, aproximando-se antes do estilo clássico cultivado no Rio de Janeiro e reforçado pela presença da família real e da corte (CASTAGNA 2010, 57).

<sup>61</sup> Compositores entre os quais António de Almeida Jordão, Inácio da Silva Pereira, Manoel de Araújo e Almeida, Joaquim de Sousa Ribeiro, Teodoro Fernandes, entre outros (CASTAGNA 2010, 57).

No que respeita aos músicos ativos em Pernambuco na mesma época, sobretudo em Olinda e Recife, cujos registos foram recolhidos por Jaime Diniz, também grande parte do repertório musical se perdeu, com exceção de algumas obras vocais e instrumentais de Luís Álvares Pinto (1719-1789). Supõe-se, por conseguinte, que a ausência da música escrita na Bahia e em Pernambuco tivesse causas semelhantes, entre as quais o gradual declínio e envelhecimento do estilo musical barroco. Contudo, uma fonte citada por Castagna, o testemunho de Lopes Neto em finais do século XIX, afirma que as obras sacras de Luís Álvares Pinto continuaram a ser executadas nas igrejas do Recife: «[...] são dele todas as peças que ainda hoje se cantão lá nas cerimónias religiosas». As reformas litúrgicas romanas do século XX, nomeadamente o *motu proprio* «Tra le Sollecitudini» (1903) do Papa Pio X, sobre a restauração da música sacra, encarregar-se-iam de afastar todo esse repertório sacro de canto de órgão, quer em *stile antico* quer em *stile moderno* (CASTAGNA 2010, 58-9). Além de Luís Álvares Pinto, compositor de notáveis obras sacras e profanas, mestre de primeiras letras e destacado teórico musical, outros músicos pernambucanos destacados foram o P. Inácio Ribeiro Noia (1688-1773), ativo no Recife, e o P. Inácio Ribeiro Pimenta, mestre de capela da Catedral de Olinda. Ambos participaram com pareceres no *Discurso Apologético*.

Acerca do estilo musical que se fazia ouvir nas catedrais, igrejas matrizes e outras instituições religiosas do Nordeste, Jaime Diniz forneceu-nos uma descrição minuciosa, apoiada em abundante material de arquivo, no seu notável trabalho *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia. 1647-1810*. Nesta obra demonstrou cabalmente que, para reconstituir o quadro geral da atividade musical e da produção de música sacra no Brasil colonial, era necessário ter em conta não apenas as instituições da Igreja diocesana, mas também a intensa atividade das irmandades leigas, confrarias e Ordens Terceiras, destacando-se entre elas, como a mais antiga, a Santa Casa da Misericórdia da Bahia, fundada em 1549. Segundo Jaime Diniz, a organização musical da Misericórdia não era em nada inferior à da Catedral Primaz, em termos de qualidade artística, e rivalizava com ela pelo melhor desempenho musical nas cerimónias e festividades (DINIZ 1993, 17).

Reconstituindo as biografias de dezenas de mestres de capela baianos e as suas interações com outros músicos e figuras da vida cultural baiana, este investigador traçou um quadro detalhado e vívido das práticas musicais nas cerimónias religiosas na época colonial. Desde logo, coexistiam atividades musicais paralelas, que correspondiam a realidades e a perfis socioprofissionais distintos. Por um lado, os capelães cantores do

coro litúrgico, responsável pela entoação das antífonas, salmos, responsórios, missas e outras rubricas litúrgicas obrigatórias, que eram muitas vezes acompanhadas ao órgão. Por outro lado, os músicos da capela musical, dirigidos pelo mestre de capela, que executavam obras polifônicas, entre elas os responsórios dos Noturnos, os salmos de Vésperas, *Te Deum*, e outros. Para o efeito dispunham sempre que possível de acompanhamento instrumental ou de uma pequena orquestra, dependendo dos meios materiais disponíveis. A contratação dos músicos estava a cargo do mestre de capela, uma vez que os cantores e instrumentistas não integravam os quadros da instituição religiosa. Um terceiro grupo, composto por músicos de diferentes etnias e com uma ainda maior precaridade laboral, era constituído pelos «músicos da porta», que colaboravam tocando instrumentos de sopro e outros nos adros das igrejas durante as entradas e saídas das procissões e festividades religiosas (Diniz 1993, 22-24 e 86-7).

A informação contida na *Escola de Canto de Órgão* permite corroborar algumas destas descrições e esclarecer algumas das interações e das clivagens que se faziam sentir entre os músicos de diferentes instituições produtoras de música sacra na região da Bahia, tais como Catedral Primaz e a Misericórdia da Bahia. E permite lançar luz sobre as relações musicais, socioprofissionais e pessoais entre os mestres de capela da Catedral e os da Misericórdia, que serão referidas adiante.

#### 1.4. Autor. Esboço biográfico.

As informações biográficas de que dispomos sobre Caetano de Melo de Jesus provêm quase exclusivamente dos textos da *Escola de Canto de Órgão*, cujos dois volumes manuscritos foram concluídos em 1759 e 1760, respetivamente. Característica interessante deste tratado teórico é a reflexividade do texto acerca das práticas sociais e artísticas da sua época, bem como das tensões e conflitos com outros músicos próximos e longínquos. O texto fornece informações sobre o autor, o ambiente local, o perfil de algumas figuras da elite baiana com as quais Caetano se relacionou, e também sobre as práticas musicais e instrumentais em cerimónias religiosas. Reflete, por último, a sua visão sobre os músicos «Practicos»: cantores, instrumentistas e compositores.

A extensão inusitada da *Escola* e o esforço investido por Caetano na sua escrita contrastam com o quase completo silêncio a que o mestre de capela da Bahia foi votado pelas gerações seguintes. As escassas referências a Caetano encontram-se em obras de natureza enciclopédica, como os dicionários de José Mazza (1799) e de Ernesto Vieira (1900). O primeiro autor, no *Dicionário biográfico de músicos portugueses e noticia das suas composições*, avançou tão-somente estes dados.

**Caetano de Melo.** natural da Cidade da Bahia. Compos diversas obras a 4, e mais vozes, Compos uma Arte de Canto de Orgão em Dialogo, e hum tratado dos Tons, cujas obras existem na Bahia, e Pernambuco (MAZZA 1799, 19).

No que respeita a Ernesto Vieira, no *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes. Historia e Bibliografia da Musica em Portugal* (1900), não acrescentou praticamente informações biográficas sobre o autor, para além das que se lêem no frontispício do tratado, e limitou-se a apreciações genéricas sobre a obra:

**Jesus** (Padre *Caetano de Mello*). Existe na bibliotheca publica de Evora uma obra manuscripta em dois volumes grossos, que tem este titulo: [...] [...] Quanto á obra do padre Mello de Jesus, é também curiosa sob esse ponto de vista, constituindo um repositorio da erudição musical no seculo XVIII, e tambem do mau estylo então predominante (VIEIRA 1900, 499-500).

Caetano de Melo de Jesus (ca. 1700-1770?) nasceu no Arcebispado da Bahia, possivelmente na primeira década do século XVIII, e na mesma capitania teria morrido

por volta de 1770. Foi com bastante probabilidade formado no Seminário de Jesus que funcionou junto ao Real Colégio de Jesus, em Salvador. Ou poderia ter sido formado num dos colégios ou seminários de outras ordens religiosas, possuidores de mestres com formação erudita e de bibliotecas bem recheadas. Contudo, a hipótese mais plausível leva-nos a situar a educação do nosso autor na esfera cultural da Companhia de Jesus. Algumas passagens da *Escola* mencionam a singular riqueza da biblioteca do Colégio de Jesus; outras passagens referem de forma laudatórias algumas figuras insignes entre os jesuítas, entre eles Athanasius Kircher (1602-1680), mestre do Colégio Romano e autor do tratado de música de maior circulação mundial na era moderna (*Musurgia universalis*, 1650), bem como o discípulo deste, Kaspar Schott (1608-1666), matemático e físico cujo *opus magnum* (*Magia universalis naturae et artis*, 1659) é reverenciado pelo baiano.

Completados os estudos de teologia e filosofia num dos seminários da Bahia, a maioria dos quais estava confiada à direção dos Jesuítas,<sup>62</sup> Caetano recebeu as ordens da Epístola e do Evangelho (subdiácono e diácono) e, por volta da década de 1730, a ordem da Missa: foi ordenado presbítero secular e vestiu o hábito de São Pedro.

Caetano foi decerto um músico prático competente, possivelmente organista, e sem dúvida mestre de coro e compositor, como se constata em diversas passagens da *Escola*. A sua aprendizagem musical foi dirigida pelo músico Nuno da Costa e Oliveira, que se destacou como mestre de solfa na Santa Casa Misericórdia da Bahia, entre 1715 e 1717 (DINIZ 1993, 51 e segs.; BINDER e CASTAGNA 1996, 3-5). É possível que Caetano tivesse frequentado as aulas de solfa nas instalações da Misericórdia, antes ou durante a sua formação eclesiástica no seminário.

A atividade de Caetano como compositor é mencionada em diversas passagens da *Escola*. Embora não tivessem subsistido composições musicais que lhe possam ser atribuídas com segurança,<sup>63</sup> existem múltiplas referências autobiográficas no tratado em que Caetano alude o seu ofício de compositor.

Ao menos eu, affirmo-vos com toda a verdade, que **em obra minha ainda della não usei** [a Sesquialtera de 3 á 2 diante do signal de Tempo imperfeyto], nem pertendo usar; (*E.C.O.*, II, 83).

---

<sup>62</sup> A partir de 1741, por decreto do Arcebispo Primaz, foram instituídos na Bahia os Seminários Diocesanos, deixando a formação religiosa dos seminários de ser exclusiva dos jesuítas (RENOU 1991, 385-6).

<sup>63</sup> Durante décadas foram atribuídos a Caetano o recitativo e ária *Heroe, egregio, douto, peregrino*, conhecido como «Cantata académica», datada de 1759 e dedicada ao conselheiro ultramarino José de Mascarenhas, a mais antiga peça de música vocal profana do Brasil. Escrita para soprano, dois violinos e baixo contínuo, a peça foi restaurada e editada por Régis Duprat e Paulo Castagna. A sua atribuição a Caetano foi contestada por Régis Duprat, num estudo crítico aprofundado sobre a obra (DUPRAT 1996).

[...] Não he pequeno o receyo que me fica, de que me possam lançar em rosto o acharem-se divulgados varios papeis ou de traslado, ou de **composição minha**, emque não executei algũas cousas, das que aqui disse. Mas á isto respondo ja de agora, [...] (E.C.O., I, 94).

[...] Velho sou, e de mim confesso que de todas as quatro artes da Musica estudei muito de veras: mas com tudo nem posso ainda ser perfeyto julgador, nem ter-me por consummado **Compositor, ou compor** sem o escrupulo, e receyo de muitos defeytos [...] (E.C.O., I, 116, negritos meus).

Dentro dos limites à circulação de ideias impostos pelo sistema colonial, um eclesiástico formado num seminário da Bahia dispunha de acesso relativamente fácil à abundante biblioteca do Real Colégio de Jesus, que nessa época possuía cerca de dez mil volumes, entre impressos e manuscritos. Caetano dispunha assim do acesso a um acervo bibliográfico notável que lhe permitiu acumular uma cultura erudita considerável, graças a anos de esforços e vigílias de leitura. A erudição teórica constituía não apenas uma fruição intelectual, mas também um meio de alcançar o reconhecimento.

[...] á pesar de tantos estorvos, e continuos embaraços, como por ventura te será notorio; por não faltar ao teo proveyto, quis faltar antes ao descanso do meo corpo, quasi sempre em horas nocturnas, sem jamais desfalecer nas diligencias, pois conservei sempre a mesma firmeza, e constancia no trabalho. (E.C.O. I, VIII-IX).

Por volta de 1734, é provável que Caetano fosse já o mestre de coro e dirigisse ensaios na capela musical da catedral, a julgar pelas afirmações iniciais, algo vagas, constantes do *Discurso Apologético*. Se nessa época dirigia já o coro a título efetivo, ou apenas a título interino, não é possível determinar, pois esses aspetos são omissos no texto polémico, o mais antigo que subsistiu assinado pelo baiano (cf. ALEGRIA 1985, VII-VIII). O *Discurso* surgiu no contexto de uma discussão veemente entre Caetano e outro músico, o cantor e violista Veríssimo Gomes de Abreu, possivelmente membro do coro. A querela acesa entre ambos, analisada no capítulo 4, incidiu sobre a possibilidade, ou não, de se aplicar os hexacordes, com os mesmos intervalos de tom e semitom, nas cantorias transportadas pelo género cromático, com muitos acidentes de bemóis ou sustenidos diante da clave, bem como sobre a possibilidade de dividir os diapasões cromáticos com acidentes, nos mesmos termos que eram aplicáveis ao diapasão natural ou diatónico. Salienta-se, porém, que os textos do *Discurso Apologético* que chegaram

até nós, não datam de 1734, mas antes de 1760, época em que foram recopilados por Caetano para ser anexados à *Escola de Canto de Órgão*.

Na edição moderna do *Discurso Apologético*, José Augusto Alegria tomou como facto certo que Caetano estivesse investido no cargo de mestre de capela da Catedral Primaz, em 1734, quando redigiu os textos iniciais da polémica (ALEGRIA 1985, VII-VIII). Contudo, apenas se encontra documentado o facto de que Caetano era o mestre de capela da catedral nas décadas de 1750 e 1760. Foi nesta última data que o nosso autor compilou os textos da polémica, interpolando neles os seus próprios comentários. Na realidade, nenhuma passagem do *Discurso* nos permite deduzir que, à data do início da discussão, 1734, Caetano já exercia as funções de mestre de capela da catedral. Não se encontram no texto referências expressas à titularidade do cargo de «Mestre de Capela» por Caetano, nem nas assinaturas dos seus textos (contrariamente ao que sucede com os interlocutores) nem nas respostas e nas censuras. A omissão da titularidade do cargo, por motivos de reserva ou modéstia, seria implausível e estaria em contradição com o espírito peremptório e afirmativo do «Prologo» e da «Prefacção Supplicatoria» que Caetano remeteu a diferentes músicos da América e da Europa. De facto, as alusões à sua atividade na Catedral Primaz são genéricas e ambíguas:

[...] Não pude porê[m] livrar-me da 4.<sup>a</sup> vez, quando na Cathedral fui invadido; tanto pela publicidade, como porque de tão repetida diligencia vim á entender que havia empenho, ou animo deliberado a deslustrar-me. [...] Porque depois de quatro vezes acometido, e a ultima dellas na Cathedral desta nobre cidade da Bahia diante de varias pessoas de boa graduação, e nota, que de mim nesta Arte não conceytoavão mal; pareceo-me que não ficáva bem a minha pobre opinião, se não respondesse por papel com mayor extensão, e claridade, oque com viva voz não pôde explicar bem a rudez do meu fraco entendimento; [...] (E.C.O., *Discurso Apologético*, 496).

A única menção que consta no *Discurso Apologético* ao exercício de funções por Caetano, surge no cabeçalho do parecer emitido pelo mestre da capela da Sé de Évora, que designa o músico baiano como «mestre na cidade da Bahia». De facto, parece mais plausível que, à data de 1734, Caetano exercesse apenas as funções de capelão, ou de mestre do coro (chantre) ou eventualmente de «mestre da claustra» na catedral, e não as de mestre de capela. Caso contrário, seria natural que o próprio Caetano aludisse formalmente a essa qualidade, com a designação do cargo «Mestre da Capella da Cathedral da Bahia», mas essa menção curiosamente não aparece nas suas assinaturas.

Seria natural que Caetano se dirigisse aos restantes mestres de capela enquanto seus pares, investido de uma posição hierárquica equivalente. Tal, porém, não acontece. Curiosamente, Caetano assume por vezes um tom condescendente ou mesmo sarcástico nos seus comentários aos textos dos mestres de capela do Brasil e do reino, deixando entrever algum sentimento de superioridade. Esta jactância deve-se, porém, à noção de que os seus conhecimentos eram mais sólidos do que os da maioria dos mestres de capela consultados, o que de facto era verdade, apenas com duas exceções.

Contudo, é necessário ter em conta que as «impugnações» ou comentários de Caetano aos pareceres remetidos pelos mestres de capela da América e da Europa não foram redigidos na mesma época em que estes textos circularam (1734-7), mas sim muito posteriormente, em 1760, numa época em que o – já então – mestre de capela da catedral da Bahia tinha concluído a sua monumental *Escola de Canto de Órgão*.

Seja como for, é irrefutável de que Caetano já se encontrava no exercício do cargo de mestre da capela da Catedral Primaz em março de 1754. A informação, provém dos Cadernos do Promotor do Tribunal do Santo Ofício da Bahia, cuja consulta me foi gentilmente facultada por Elizabete Lucas. Um depoimento testemunhal prestado num interrogatório do Santo Ofício, em 27 de março de 1754, menciona expressamente a presença do mestre de capela da catedral, numa ocorrência sucedida diante da Igreja e Colégio da Ordem dos Carmelitas. Na presença do Comissário do Santo Ofício,

[...] depoz o subchante da Sé Jozé Soares clérigo in minoribus q no dia Domingo 24 do prez. mes estando elle de tarde defronte da Igr<sup>a</sup> e Collegio de N. Sra do Pillar dos Religiosos do Carmo desta Cid. e como **M.e da Capella desta Sé o Pe Caetano de Mello de Jesus** lhe contou este como estranhando-o, q no d<sup>o</sup> collegio dos taes religiosos na vespóra ou dia seg.te de S Bento deste anno alguns estudtes de fora com outros do d<sup>o</sup> collegio q' he caza de estudo da d.a Religião do Carmo fizeram hum off<sup>o</sup> de defunto por modo de brinquedo ou galhofa principiando com invictatorio [...] e q' no dia segte 25 deste mez estando na sé como o d<sup>o</sup> **M.e da Capella Caetano de Mello** em prez.a do P.e Jozé de Alm.da querendose certificar do q' lhe havia d<sup>o</sup> no dia antecedente lhe perguntou pelo d<sup>o</sup> cazo o tornou a certificar o d<sup>o</sup> **P.e Caetano de Mello** lhe referio o mesmo q' já tem exposto seg.do a sua lembrança e assim o declarou debaixo do juramento dos Stos Evang<sup>os</sup>...(ANTT Cadernos do Promotor L.305. Fls.268-69. BA- Caetano Mello de Jesus).

Na vida litúrgica da catedral, o músico baiano articulava as suas funções com as do mestre do coro ou chantre responsável pelo cantochão litúrgico. Competia ao mestre de capela convocar, contratar e dirigir o efetivo vocal e instrumental da música de canto

de órgão para as celebrações litúrgicas, e assegurar o repertório, fazendo copiar ou compondo música nova para as ocasiões que a exigiam (DINIZ 1993, 21-23). A sua produção como compositor incluía certamente obras em «estilo antigo» para certas rubricas litúrgicas e, para algumas ocasiões mais festivas, a música concertante em «estilo moderno» de influência italiana, em voga desde os começos do século XVIII. De ambos os estilos composicionais, Caetano deixou registos na *Escola*, como veremos adiante.

O mestre de capela era responsável pela contratação e supervisão da atividade dos músicos executantes por ocasião das festas religiosas, mediante o pagamento de uma retribuição apropriada. Competia-lhe também autorizar os músicos e cantores da cidade a exercer a sua arte na catedral e nas igrejas sob a sua jurisdição. Devia vigiar os cantos e proibir os amadores, exercendo com esse controlo um certo «despotismo musical» sobre os músicos práticos, na expressão de René Renou (1991, 440-1). A prática do «estanco musical» foi analisada em profundidade por Régis Duprat (1995, 8-15 e segs).

A atividade pedagógica, nomeadamente o ensino dos moços do coro, era parte integrante das obrigações do mestre de capela. Caetano ministrava lições aos moços do coro da Catedral, como faziam outros músicos do reino com funções similares.

[...] Ora qual seja a razão fundamental, que tiverão os primeyros Practicos, ou Modernos, que assim introduzirão, e quizerão que se fizesse em Re a Mutança de subir, confesso que nem a sei, nem a achei: mas em satisfação da vossa dũvida, e queyxa de Nassarre, **direi a em que me fundo para ensinar**, e seguir tambem eu o mesmo (*E.C.O.*, I, 237, negritos meus).

O próprio Caetano faz menção à sua circulação por diferentes localidades do Recôncavo da Bahia. Foi o que sucedeu na ocasião do seu encontro com Gregório de Sousa e Gouveia, que fora mestre de capela na Misericórdia. Ambos travaram uma discussão, mais tarde reduzida a escrito, intitulada *Dũvida de Gregorio de Sousa*, que Caetano anexou à Parte II da *Escola de Canto de Órgão*, e será analisada no capítulo 4. Algumas menções vagas do texto tornam plausível que ambos se encontrassem no Seminário jesuíta de Belém da Cachoeira, situado no Recôncavo.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Na Villa da Cachoeira se achou hũa vez Gregorio de Sousa e Gouvea, morador na de S. Amaro da Purificação, professor de Musica practica, homem de muito boa habilidade, claro entendimento, e bem conceytoado dos Musicos daquele reconcavo: o qual, para ainda mais com eles acreditar o elevado do seo talento, estando em congresso, e sem advertir na restituição do credito, que me tirava; afirmou que em certa occasião me propuzera a dũvida á bayxo declarada [...] Não ha dũvida que na Cachoeira, vindo á proposito, disse eu que em certo tempo se levavão algũas dũvidas em dias de festividades na Se [...] eque entre os

Não consta que Caetano tivesse alguma vez saído do território brasileiro.<sup>65</sup> Obstinado e laborioso, alimentando ambições de grande erudição, o baiano concebeu desde a década de 1740 o projeto de compilar um extenso «repositório da erudição musical do século XVIII», na expressão de Ernesto Vieira. De facto, os dois primeiros volumes da *Escola* foram concluídos com uma idade já avançada, provavelmente apoiado no trabalho dos moços copistas da catedral. As alusões à idade surgem por entre o expediente retórico do diálogo entre um Mestre e um Discípulo, e permitem situar a data de nascimento de Caetano aproximadamente na década de 1700-1710.

**Velho sou eu**, e com bons annos de frequente estudo, mas ainda não sei se sei oque me basta para ser sciente em Musica, pois não he pouco o que nella ainda duvido: Velho sou, e de mim confesso que de todas as quatro artes da Musica estudei muito de veras: [...] so quem começa a àprender na meninice, e trabalha em estudar até á velhice, chega depois de velho a ser sciente: (*E.C.O.*, I, 116, negritos meus).

O autor relata os seus anos de estudo intensivo e de preparação para a escrita da *Escola*, que se prolongaram até à década de 1750, alternando o estudo da teoria musical com o cumprimento das obrigações do mestrado da capela.

[...] porque eu **haverá sette annos á esta parte, que comecei a ir-me pondo em principio de podêr saber**, se ca tivesse muitos, dequem podesse aprender. Antes deste tempo em nada do que fiz, considero acêrto: mas depois disso, como ajudado da minha habilidade, e dos preceytos aprendidos, tenho feyto algum estudo, e algũas observações, capacito-me, e persuado-me que ja hoje se acharám menos desacêrtos nos meos escriptos, e traslados (*E.C.O.*, I, 94, negritos meus).

Há alguns annos a esta parte que os meos copiadores são meninos, os quaes sempre são descuydados: e outras vezes eu mesmo de proposito puz, ou mandei pôr algũas cousas contra oque entendia, por não arriscar na execução o artificio da minha obra; pois a havia de cantar com outros, que ou por falta de uso, ou de noticia, tinhão o desacêrto por acêrto. Nunca fiz isto por avaro; mas por me não achar com valor de ensinar-lhes então (sem me perguntarem) (*E.C.O.*, I, 95).

Em 1759 concluiu a revisão do manuscrito da Parte I da *Escola* e incorporou algumas revisões do seu próprio punho. Em janeiro desse ano, a cidade de Salvador

---

mais em certa ocasião propuzera tambem eu a minha, que alli de repente me havia ocorrido; á qual V. M. dissera, tudo oque se podia dizer; porêr que me ficára árdua a resposta (*E.C.O.*, II, *Dúvida...*, 585).

<sup>65</sup> Ao contrário do que sucedeu com o pernambucano Luiz Álvares Pinto (1719-1789), de geração mais jovem, que partiu do Recife para Lisboa, por volta de 1740, para estudar com o organista da Sé, Henrique da Silva Esteves Negrão (cf. RÖHL 2016).

assistira à expulsão de centenas de padres jesuítas do território do Brasil, deportados para o reino com ordens de prisão ou expatriação (KANTOR 2004, 117-8). Em maio realizaram-se as reuniões preparatórias da agremiação dos Renascidos, cuja sessão inaugural teve lugar em 6 de junho, dia do aniversário do rei D. José, no Convento de Santa Teresa dos Carmelitas Calçados, prolongando-se os festejos por dois dias. Diversas figuras da elite baiana submeteram dissertações escritas aos Renascidos, tendo em vista a sua integração na agremiação como supranumerários, já que os 41 lugares dos académicos numerários foram rapidamente preenchidos por eclesiásticos e membros da aristocracia e burguesia ilustradas (KANTOR 2004, 127-8). Neste contexto, parece plausível e suficientemente documentado o facto de Caetano ter apelado aos Renascidos, através de um dos Secretários da Academia, para que apoiasse a impressão no reino dos volumes da *Escola de Canto de Órgão*, contando para isso com o patrocínio do capitão Almeida e Arnizau. A intercessão dos académicos poderia ser fundamental para que a obra obtivesse aprovação no reino por parte da Real Mesa Censória, requisito imprescindível para a impressão. Além disso, a eventual admissão de Caetano como supranumerário não deixaria de reforçar o seu ascendente local.

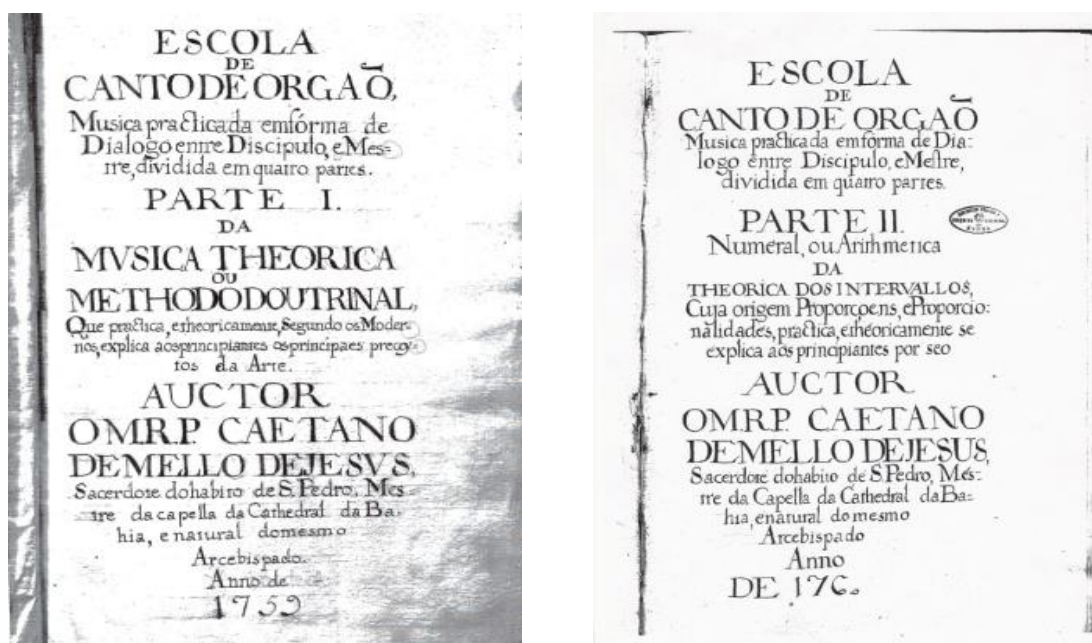


Figura 1 – Frontispícios das Partes I e II da *Escola de Canto de Órgão*.

Em 1760 Caetano concluiu ou mandou copiar os manuscritos da Parte II da *Escola*, incluindo as duas polémicas que encerram o volume. No «Prologo ao Leytor»

anunciou que planeava redigir mais dois volumes: uma Parte III dedicada aos solfejos e aos tons e uma Parte IV que «tractará do Contraponto, e Composição». A julgar pelas dimensões das Partes I e II, a obra na sua totalidade ascenderia a cerca de 2.400 páginas manuscritas. Por essa época, os Renascidos, oficialmente encerrados desde setembro de 1759, mas continuando a funcionar informalmente durante cerca de um ano, cessavam as reuniões e a apresentação de trabalhos. Em 1763, efetivava-se a transferência da sede do vice-reino e dos órgãos da administração colonial para o Rio de Janeiro.

É um facto comprovado que em 1760 as anunciadas Partes III e IV da *Escola* ainda não tinham sido redigidas nem copiadas, ainda que fossem projetadas pelo autor. Este facto é mencionado nos louvores iniciais ao tratado e em passagens de Caetano:

[...] Francisco Pedro Duarte [...]

A todos avantejais, / E até a vós vos excedeis: /  
**Rogo-vos continueis / Nas duas partes desta Arte,** /  
Para que a qualquer parte / Das do mundo assombro deis. /  
(*E.C.O.* I, XIX, negritos meus).

[...] Nem tambem do Canto Multifórme diremos mais, porque oque elle mais propriamente respeyta em theorica, he o Contraponto, do qual **esperamos com a graça de Deos tractar em volume áparte;** (Caetano de Melo de Jesus, *E.C.O.* I, 92, negritos meus).

O envio dos manuscritos a Lisboa para impressão constituía um passo crucial que permitiria a Caetano alcançar a notoriedade intelectual, não só no Brasil como na Europa. No prólogo da *Escola*, Caetano alude à «propinqua partida da frota» do porto de Salvador, que transportaria os volumes para Lisboa. Porém, muitas dificuldades se interpunham, entre as quais os encargos financeiros da expedição, as diligências junto da Real Mesa Censória e a própria impressão tipográfica. Não podendo deslocar-se a Lisboa, ou por não poder ser dispensado das obrigações eclesiásticas, ou por falta dos meios financeiros, ou por causa da sua idade avançada, Caetano decidiu embarcar os manuscritos ao cuidado de terceiros, que se desconhecem, contando possivelmente com a ajuda de membros dos Renascidos. O que sucedeu depois não é difícil de reconstituir: os volumes manuscritos teriam sido enviados à Real Mesa Censória, ficando pendentes de aprovação ou da efetiva ordem de impressão, e posteriormente ingressaram na coleção bibliográfica do bispo de Beja, D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas, nomeado deputado da Mesa Censória em 1768, e que era também membro supranumerário dos Renascidos da Bahia. E os manuscritos permaneceram inéditos.

O capitão Bernardino Marques de Almeida e Arnizau, que Caetano designa como Secretário dos Renascidos, era decerto uma figura influente da burguesia baiana, tendo sido o dedicatário da *Escola de Canto de Órgão*. É descrito com copiosos elogios, como possuindo de um conjunto de títulos, honrarias e virtudes que o posicionam na elite social e cultural da colónia. Além de capitão de infantaria militar da praça da Bahia, era Cavaleiro professo da Ordem de Cristo, familiar do Santo Ofício da Inquisição da corte de Lisboa, e fora Provedor da Santa Casa da Misericórdia da Bahia, a irmandade mais antiga e socialmente prestigiada da Bahia. Além disso, sublinha Caetano, era bacharel formado e «Mestre em Artes e Philosophia», qualificação que só um número reduzido de baianos podia aspirar a alcançar no Real Colégio de Jesus.<sup>66</sup>

A figura do mecenas é tratada, no plano retórico, como a personificação de uma conjunto de virtudes morais, intelectuais, académicas, varonis, familiares e um exemplo da moral cristã. As virtudes são hierarquizadas, por ordem ascendente, começando pelas do saber e da elevação intelectual, e sublinhando o facto de o capitão Almeida e Arnizau possuir o grau de «Mestre em Artes e Philosophia», um título académico que supunha a passagem pelos Estudos Superiores. O *ethos* de letrado erudito do capitão é enfatizado, contrastando com a ausência dessa qualificação no próprio Caetano. De facto, a erudição do mestre de capela parece ter sido mais uma conquista serôdia alcançada ao longo de décadas de aplicação e estudo, do que um percurso académico de base. Caetano salienta a *ratio studiorum* percorrida pelo capitão nos Estudos Superiores, «em cuja sciencia tomou o capello», o que o distinguia entre os pares académicos.

Na escala ascensional das virtudes, destacam-se as virtudes morais da honestidade, integridade e solidariedade familiar e patriarcal. O episódio do envolvimento de Almeida e Arnizau numa contenda judicial de dívidas para desonerar a reputação e o bom nome do pai, capitão André Marques, tendo para isso despendido avultados cabedais financeiros, e deslocando-se ao reino para solucionar a causa «nos Tribunais superiores

---

<sup>66</sup> «Vou com os primeyros dous tomos da minha obra, ainda incompleta (porque faltão ainda os outros dous, que tambem depous irám) áos pes de V. M. protestando, clamando que não há homem sem homem. [...] Paralyticos de pobreza (acho que horrenda) tem alguns annos passado estes meos Livros, por não acharem hum homem, que na Typographica piscina se metteria, para nella aos movimentos do prélo receberem pes, [...] Nem há dúvida que todas estas tres condições, ser, ter, e querer, devem concorrer junctas em hum sujeyto, para desempenho e emprêgo de perfeyto Mecenas. He necessario o ser, para o patrocínio, e credito da obra: assim como o ter, e o querer, para a satisfação, e dispendio da impressão. Em V. M. porém todas estas tres dictas condições concorrem, e contempla junctas com tanta vantagem, como ninguém ignora» (*E.C.O.*, I, II-III).

de Lisboa», vem reforçar os atributos da integridade e probidade, que se somam às habilitações intelectuais e à capacidade financeira.<sup>67</sup>

A constelação das virtudes do mecenas protetor não ficaria completa sem a sua coroação com as virtudes supremas, as da caridade humana e as de ordem divina, servindo-se da analogia entre a casa de morada do capitão, em Salvador, e o reino dos céus. Ficava assim completa a apologia com a imagem da transcendência.<sup>68</sup>

Em algumas passagens da *Escola* perpassa a ideia da falta de compreensão de que Caetano era alvo por parte dos seus conterrâneos. Num meio social que em meados do século XVIII assistia a profundas mutações sociais, políticas e ideológicas, com a emergência de novas classes, correntes de ideias e a erradicação da influência cultural dos Jesuítas, era natural que o mestre de capela, de idade avançada e formado na cultura escolástica, se sentisse isolado num mundo em mudança.<sup>69</sup>

Esta visão é contrabalançada pelos elogios a Caetano que constam dos louvores da *Escola*, assinados por quatro dos seus conterrâneos. Descontando a carga retórica tipificada dos louvores, os testemunhos sugerem algum prestígio local da figura do mestre de capela da catedral. João Pereira do Nascimento «canta obsequioso» um soneto; o «seo amigo, e condiscipulo» António Pinheiro da Silva dedica-lhe dois sonetos e várias décimas, e o «seo amigo» Francisco Pedro Duarte também um soneto e décimas. Mas os elogios mais destacados provêm de Gregório de Sousa e Gouveia, que fora mestre de

---

<sup>67</sup> «Assim claramente o deo a conhecer aquelle memoravel, e pouco antigo caso, em que se vio triunfar mais a Sem razão, que a justiça: porque brotando a payxão particular á publica descompostura, com que se pertendeo arruinar a sua casa, e desfazer o seguro, e antigo credito della na violencia de extorquirem repentinamente mais de duzentos mil cruzados: satisfazendo seo Pay, o Senhor Capitão Andre Marques, que Deos em gloria tenha, com a mais exacta promptidão, e sem vexar a devedor algum seo, fez evidente prova do grande estabelicimento que tinha, e ainda hoje conserva: confirmando o seo honradissimo as sentenças, que alcançou em os Tribunais superiores de Lisboa, onde á impulsos da propria honra foi residir [...]» (*E.C.O.*, I, III-IV).

<sup>68</sup> «Venhão quantos enfermos continhão as enfermarias do hospital desta cidade, e confessem à liberalidade, caridade, zelo, e brandura sem igual, com que V. M. os beneficiou no seo anno de Provedor da Sancta casa da Misericordia. Concorrão desta cidade os numerosos rebanhos de pobres, e manifestem, quando jamais chegarão á porta de V. M. que não saíssem remediados» (*E.C.O.*, I, IV).

«E se póde articular palavras tambem o insensivel, fallem finalmente os sagrados Templos, e seos Altares, e por Linguas de Fogo publiquem o ardente zelo do culto Divino, que ab initio resplandece sempre em gráo supremo na sua devota casa. Antes (quanto assim) parece que estiverão sempre á porfia o céu, e a casa de V. M: porque quanto esta mais se empenhava em cumprir á risca o Date do Evangelho, mais prodigamente se mostrava aquelle em desempenhar do mesmo Evangelho ao Dabitur vobis» (*E.C.O.* I, V).

<sup>69</sup> «[...] algũas curiosas novidades, que aqui se achão, não terei pouco que dever á minha habilidade, que ajudada dos preceytos aprendidos, nunca se descuydou na diligencia de as descobrir. Bem sei que não serão bem recebidas; porque Nemo Propheta acceptus est in patria sua: mas eu confesso que não tenho valor de baptizar por filhos de gigantes huns partos tão pygmeos; e nem ainda de os fazer anonymos, por me não expor ao perigo, de que os tenham, e reputem por bastardos» (*E.C.O.*, II, 530, negritos meus).

capela da Misericórdia, figura respeitada e prestigiada no Recôncavo (DINIZ 1993, 58-60). Gregório dedicou-lhe uma «Sylva», um «Romance», um soneto e décimas.

Caetano manteve-se em funções como mestre da capela da Catedral Primaz durante a década de 1760 e, possivelmente, até por volta de 1770, já com uma idade bastante avançada. Segundo Pablo Sotuyo Blanco, que reconstituiu a cronologia dos mestres de capela da Catedral da Bahia, sucederiam a Caetano nas funções de mestre de capela o P. Teodoro Ciro de Sousa, por volta de 1770, e, cerca de uma ou duas décadas depois, o P. Alexandre Gonçalves da Fonseca, a quem sucederia, já na primeira década de oitocentos, Damião Barbosa de Araújo, o primeiro mestre de capela leigo da Catedral Primaz (BLANCO 2012, 573-4).

## 1.5. Texto.

### 1.5.1. Forma.

O presente estudo de caso incide sobre o conjunto dos textos que integram a *Escola de Canto de Órgão*, tratado manuscrito em língua portuguesa contido em dois volumes constantes do acervo de reservados da Biblioteca Pública de Évora. Trata-se de dois códices encadernados em pele lavrada castanha, com aparato exterior, medindo nas capas 31 x 22 cm. O códice da Parte I contém as primeiras vinte páginas com numeração romana (I – XX) e as 564 páginas seguintes com numeração árabe, perfazendo 584 páginas manuscritas. O códice da Parte II é semelhante ao primeiro no formato físico, encadernação e tipo de letra; contém 596 páginas numeradas com numeração árabe, seguidas de um «Index» alfabético de matérias com 37 páginas, perfazendo um total de 634 páginas. Ambos os códices contêm um total de 1.230 páginas manuscritas, às quais acrescem várias folhas desdobráveis inseridas nos volumes, com diagramas e mapas sinóticos. A caligrafia, em letra miúda, é redonda, regular e legível.

Ambos os dois códices foram integrados na biblioteca de D. Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814), bispo de Beja, que foi deputado e presidente da Real Mesa Censória no período compreendido entre 1768 e 1777, e mais tarde arcebispo de Évora. A vasta coleção de manuscritos e impressos reunida pelo bispo, instalada no Paço Episcopal de Beja, iria constituir o núcleo bibliográfico inicial da Biblioteca Pública de Évora, por ele instituída em 1805. Pouco se sabe acerca da trajetória dos dois códices manuscritos embarcados na Bahia com destino a Lisboa, mas pode conjecturar-se que ficaram retidos na Real Mesa Censória e, posteriormente, foram apropriados pelo bispo de Beja e integrados na sua coleção, assim se conservando até à posteridade. Os códices integram-se na secção de Reservados da Biblioteca Pública de Évora, sob as cotas Cod. CXXVI / 1-1, e Cod. CXXVI / 1-2. Os frontispícios contêm os títulos seguintes.

*ESCOLA / DE / CANTO DE ORGÃO / Musica practicada em forma / de Dialogo entre Discipulo, e Mes-/tre, dividida em quatro partes. /*

*PARTE I. / DA MVSICA THEORICA / OU / METHODO DOUTRINAL / Que practica, e theoricamente, segundo os Moder-/nos, explica aos principiantes os principaes precey/tos da Arte. / AUCTOR O M.R.P. Caetano de Mello Jesus / Sacerdote do habito de S. Pedro, Mes-/tre da Capella da Cathedral da Ba/hia, e natural do mesmo / Arcebisnado. Anno de / 1759. /*

*PARTE II. / Numeral, ou Arithmetica / DA / THEORICA DOS INTERVALLOS, / Cujá origem Proporçoens, e Proporcionalidades, practica, e theoricamente se / explica aos principiantes por seo / AUCTOR / O M.R.P. Caetano de Mello Jesus / Sacerdote do habito de S. Pedro, Mes-/tre da Capella da Cathedral da Ba-/hia, e natural do mesmo Arcebispado /. Anno de / 1760. /*

O primeiro códice manuscrito, Parte I, dedicado à teoria da solmização e do canto de órgão, constitui do ponto de vista temático um volume *musica practica*, mas do ponto de vista formal consiste em *musica theorica*, como o próprio título indica, com exceção de uma secção inicial, «Resumo da Arte de Canto de Orgão, vulgarmente chamada Mão, para Principiantes». O segundo códice, Parte II, consiste num tratado teórico complexo sobre as proporções harmónicas e a divisão do diapasão. No final da Parte II encontram-se dois textos autónomos que não fazem parte da *Escola*, embora ambos fossem numerados com a mesma sequência da numeração de páginas da Parte II, pelo que não constituem meros apêndices. Intitulam-se *Discurso Apologetico* (E.C.O. II, 495 a 583) e *Dúvida de Gregorio de Sousa, e Gouvêa* (E.C.O. II, 585 a 596). No final da Parte II consta um «Index» alfabético de matérias, com 37 páginas manuscritas, que corresponde *grosso modo* às 17 fls. mencionadas pelo Cónego José Augusto Alegria no *Catálogo dos Fundos Musicais da Biblioteca Pública de Évora*. Como salientou este musicólogo, o tratado é ilustrado com um número assinalável de «diagramas de composição engenhosa que muito valorizam a obra» (ALEGRIA 1977, 64).

Além dos diagramas desenhados à mão, os códices incluem folhas desdobráveis, não numeradas, inseridas em diferentes locais, que contêm os diagramas e mapas sinópticos de maiores dimensões. Na Parte I contêm-se os seguintes diagramas: «Calliope» ou diagrama das musas (pág. I-073-B); «Arvore da Divisão» (pág. I-488-A); «Relógio canoro» ou divisão do diapasão (pág. I-502-A); ou as «Claves dos Diapasões Transportados» (pág. I-566-A). Na Parte II constam as folhas desdobráveis com os seguintes diagramas: «Intervallos compostos contidos no senario» (pág. II-330-A); «Intervallos compostos contidos no senario» (pág. II-330-B); bem como a «Tábua do Algarismo harmónico ou Aritmética sonora» (pág. II-458-A), entre outros. No total, são mais de duas dezenas de diagramas estilizados e mapas sinópticos desenhados à mão, com um risco seguro e primor no detalhe da ornamentação, quase sempre anotados com caligrafia redonda e regular. Além dos diagramas desenhados, na Parte II destacam-se ainda os «catálogos» e os «paradigmas», que se referem adiante.

No conjunto, ambos os códices contêm cerca de 1.240 páginas manuscritas, entre as caligrafadas e as desenhadas. A caligrafia redonda e regular é atribuível com boa probabilidade a um copista experiente da Catedral da Bahia. Embora no Prólogo da *Escola* nada se afirme diretamente sobre a cópia dos textos – sendo, portanto, de considerar a possibilidade de estarmos perante manuscritos autógrafos de Caetano de Melo de Jesus –, as características da caligrafia, a sua uniformidade ao longo de muitas centenas de páginas apontam, a meu ver, para a provável colaboração dos moços copistas no traslado dos textos. Nas margens dos fólios, em um grande número de páginas, observa-se uma quantidade assinalável de citações e referências bibliográficas. Nas margens não são apresentados os excertos das obras citadas, os quais são amiúde incorporados no corpo do texto, em latim ou italiano (sublinhado), acompanhado da tradução portuguesa. As referências nas margens são ordenadas por alíneas, por ordem alfabética, que se reinicia em cada novo capítulo ou artigo.

Ernesto Vieira (*Diccionario Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, 1900), na entrada dedicada a Caetano de Melo de Jesus, salientou as duas características mais evidentes da obra: a sua localização nos fundos da Biblioteca Pública de Évora e o facto de apenas terem chegado ao nosso conhecimento os dois primeiros de quatro volumes anunciados pelo autor, que provavelmente não chegaram a ser redigidos.

Jesus (Padre *Caetano de Mello*). Existe na bibliotheca publica de Evora uma obra manuscripta em dois volumes grossos, que tem este titulo: «Escola de Canto de Orgão. Musica praticada em fórma de dialogo entre o discipulo e mestre, dividida em quatro partes. – Auctor o M. R. P. Caetano de Mello Jesus, Sacerdote do habito de S. Pedro, Mestre da capella da Cathedral da Bahia, e natural do mesmo Arcebispado. Anno de 1759.» O segundo volume tem a data de 1760.

A obra não está completa decerto, porque mencionando o frontispicio quatro partes, cada volume contem só uma, **faltando portanto a terceira e a quarta, que talvez o proprio auctor não chegasse a escrever.**

A primeira parte intitula-se: «Da Musica theorica ou do Methodo Doutrinal, que pratica e theoricamente, segundos os modernos, explica aos principiantes os principaes preceitos da Arte.» [...]

A segunda parte occupa-se da theoria dos intervallos, desenvolvida em demonstrações arithmeticas segundo o systema de Pythagoras. Depois trata das mutanças, e dizendo que no anno de 1734 se tinha movido uma duvida sobre este assumpto entre os musicos da Bahia, apresenta o padre Mello de Jesus um extenso «Discurso apologetico» em que desenvolve farta mas indigesta erudição. [...] (Vieira 1900, 499-500, negritos meus).

Apesar de incompleta, a descrição de Vieira remete desde logo para uma característica estrutural da *Escola*: trata-se de uma obra complexa, heterogênea e com uma forma difusa, sendo necessário examinar atentamente os conteúdos para conseguir apreender a sua estrutura formal. A menção da estrutura em quatro partes não é suficiente para clarificar a organização dos dois volumes. Com efeito, no seu interior vislumbram-se vários tratados e compêndios dentro do tratado, assim como recopilações, resumos, sinopses e textos autónomos. Não sendo possível aqui problematizar os conceitos de «obra» ou de «unidade textual», facilmente se observa que ambos os volumes da *Escola* contêm diversas secções autónomas e destacáveis do conjunto. Como, por exemplo, o «Resumo da Arte de Canto de Orgão, vulgarmente chamada Mão, para Principiantes», um breve compêndio de *musica practica* inserido na Parte I, entre o Diálogo Preliminar e o início do Diálogo I (págs. 43 a 59). Trata-se de uma sùmula das «regras da arte» da solmização no canto de órgão, com uma evidente autonomia face ao restante tratado. Inicia-se com um diagrama desenhado da «Mão de Guido», seguindo a tradição. Possivelmente inspirado no «*Resumo da Arte de Canto de Orgão*», contido na *Arte minima* (1685) de Manuel Nunes da Silva, a «Mão» de Caetano apresenta paridades e diferenças de conteúdo em relação àquele, sendo mais desenvolvida e com maior número de detalhes. Às vinte regras tradicionais, Caetano acrescentou uma Regra XXI, que expõe as claves dos diapasões transportados pelo género cromático.

Outro exemplo ocorre no início da Parte II, ou «tratado das proporções harmónicas»: o volume abre com dois compêndios introdutórios de aritmética: «Tratado do Numero» e «Tratado da Quantidade», ambos parcialmente decalcados de obras de referência consultadas, como a *Arthmetica practica y especulativa* (1562) de Juan Perez de Moya e as *Opera Mathematica* (1612) Christoph Clavius S.J.. No final da Parte II encontram-se outras secções bem demarcadas, como a extensa «Regola harmonica», ou medição dos intervalos num monocórdio imaginário, com os segmentos de reta proporcionais aos comprimentos das cordas. Ao longo do Diálogo I da Parte II aparecem os «catálogos» e «paradigmas», que consistem em sinopses e quadros que permitem uma melhor visualização das matérias. Finalmente, após a Parte II surgem os textos das duas polémicas já mencionadas. Ernesto Vieira registou a existência de um «extenso “Discurso Apologetico”» dedicado a uma discussão teórica; mas ignorou ou omitiu a segunda polémica, mais breve, intitulada *Dûvida de Gregorio de Sousa, e Gouvea. / Mestre, que foi, da Capella da Sancta casa / da Misericordia desta cidade, e res- / posta do Auctor*.

Tanto o *Discurso* como a *Dúvida* constituíram textos polémicos independentes, que serão analisados adiante no capítulo 4. A meu ver, foram acrescentados à Parte II da *Escola* intencionalmente, e não por mera conveniência do acaso. De facto, ambos os textos parecem desempenhar as funções de recapitulações ou perorações do tratado, ilustrando com «casos práticos» algumas matérias expostas nas Partes I e II.

Quer se tratasse de uma proclamação retórica, quer de um projeto real de escrita em quatro volumes, a intenção declarada por Caetano em 1759 era a de acrescentar à *Escola* os volumes das Partes III e IV, as quais, porém, não teriam sido concretizadas. Curiosamente, os textos das Parte I e II contêm um número assinalável de remissões para as Partes III e IV inexistentes. Estas remissões, ou meta-textos, permitem reconstituir em parte os conteúdos dos 3º e 4º volumes e elucidar o projeto de escrita na sua globalidade. Os conteúdos projetados para o terceiro e quarto volumes configuram assim uma dimensão de «pós-escrita» do tratado, ou seja, um conjunto de remissões para textos objeto de escrita futura. Ocorre assim uma espécie de prolongamento da obra no tempo, ampliando virtualmente os seus conteúdos.<sup>70</sup> A «pós-escrita» permite lançar luz sobre as intenções do autor e interpretar a própria «escrita». Por conseguinte, o projeto da *Escola* na sua globalidade teria a estrutura seguinte:

Parte I – Da Musica Theorica ou Methodo Doutrinal

*Resumo da Arte de Canto de Orgão, Vulgarmente chamada Mão, para os Principiantes*

Parte II – Numeral ou Arithmetica – Da Theorica dos Intervalos

Apêndice I – «Discurso Apologetico»

Apêndice II – «Dúvida de Gregorio de Sousa, e Gouvea»

[ Parte III – Dos Solfejos, methodo para o ensino dos Discipulos ]

- Dos Solfejos

- Dos Tons

[ Parte IV – Do Contraponto e da Composição ]

O programa de escrita ambicioso de Caetano remete para um modelo duplamente bipartido e simétrico, com dois pares de volumes, os dois primeiros dedicados à *musica theorica* ou *speculativa* – Parte I de *musica practica* convertida em *theorica*; e a Parte II sobre as proporções harmónicas – e os dois últimos centrados na *musica practica* ou

---

<sup>70</sup> A «pós-escrita» do tratado assume aqui um sentido inteiramente distinto do conceito de «Ultra-escrita» desenvolvido na tese doutoral de Ana Minhós da Paixão (PAIXÃO 2008, 247). Considera-se aqui como «pós-escrita» o conjunto das remissões e referências para a escrita futura de outras partes do tratado.

pedagogia: os solfejos e os tons ou modos (Parte III); e o contraponto e a composição (Parte IV). A estrutura adotada por Caetano corresponde ao modelo das *summae* compreensivas sobre música da época renascentista, expandidas na era barroca, que assentavam muitas vezes em pares simétricos de volumes, com livros para o cantochão e o canto de órgão, ou para a *musica theórica* e a *practica* ou pedagogia, incluindo os solfejos, o contraponto e a composição, para além do cantochão e do canto de órgão. Os volumes teóricos serviam, em geral, como fundamentos metafísicos dos volumes práticos e pedagógicos (CHRISTENSEN 2002, 5-7). A estrutura formal reforça o *ethos* de Caetano enquanto músico letrado e erudito iniciado na «*Sciencia Musica*».<sup>71</sup>

Com este estylo verás dividida esta obra em quatro partes: a 1.<sup>a</sup> e a 2.<sup>a</sup> te darám perfeytamente a conhecer a Musica em theorica com a erudição, e noticia, que julgarmos bastante para suavisares o trabalho do estudo, e na Lição te recreares. [...] por fim da 2.<sup>a</sup> parte desta nossa *Escola* [...]

[...] A 3.<sup>a</sup> não será mais, nem menos que **a practica das duas primeyras. Constará toda esta dicta 3.<sup>a</sup> parte de solfejos**, e te servirá de utilidade, e descanso **para ensinares os teos Discipulos**, se com elles quizeres seguir o mesmo methodo, que eu com os meos. [...] E ainda que nella não intento practicar do antigo oque já hoje entre os Modernos se não usa; sempre, para a ordem da doutrina, a verás distribuida em quatro estados: **1.º do menino insipiente: 2.º do menino proficiente: 3.º do menino provecto: 4.º do menino perfeyto**. (*E.C.O.*, I, VII, «Prologo ao Leytor», negritos meus).

[...] **A 4.<sup>a</sup> tractará do Contraponto, e Composição**. [...] So do Canto firme, ou Gregoriano não pertendo, nem te prometto tractar: porque são muitos os que delle escrêvão; alguns dos quaes o tomárão por empenho único do seo trabalho: e quando te seja necessario, algum destes acharás, por onde aprendas. [...] Nem tambem do Canto Multifórme diremos mais, porque oque elle mais propriamente respeyta em theorica, he o Contraponto, do qual esperamos com a graça de Deos tractar em volume áparte; (*E.C.O.*, I, 92, negritos meus).

A simetria estrutural entre as Partes I e II e as projetadas Partes III e IV nem sempre se reflete na articulação interna da *Escola*, onde dificilmente se vislumbram estruturas formais simétricas. Na Parte II, as divisões formais internas são particularmente

---

<sup>71</sup> Tem sido atribuído a Caetano um «Tratado dos tons» em forma manuscrita. Esta menção de José Mazza (*Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*, 1799) refere a existência de cópias de ambas as obras – a *Escola* e o tratado dos tons – na Bahia e em Pernambuco (Mazza 1799, 19). Não foi possível no âmbito da investigação confirmar a existência dessas fontes documentais. Julgamos porém ser possível que o «tratado dos tons» consistisse antes na anunciada Parte III da *Escola*, que Caetano mencionou incluir o capítulo da modalidade. Mas poderia tratar-se de um texto teórico autónomo, ou de uma polémica sobre o assunto.

assimétricas e desequilibradas: alguns capítulos ou secções são hipertrofiados e outros apresentam uma extensão reduzida. Alguns capítulos são interpolados por trechos polémicos, impugnações e diatribes contra os antagonistas de Melo de Jesus, dando origem à fragmentação dos textos e à ruptura do equilíbrio formal.

A Parte II, um dos poucos tratados de proporções harmónicas completos em língua portuguesa, e que assume uma extensão inusitada (sendo que algumas partes do texto não são originais), do ponto de vista formal apresenta-se como um volume heterogéneo, com uma estrutura difusa e difícil de compreender. O Diálogo I inicia-se com dois tratados introdutórios de aritmética – do número e da quantidade – e culmina num «Catalogo» classificativo das consonâncias e dissonâncias harmónicas. Por sua vez, o Diálogo II, mais extenso que o primeiro, trata dos vários métodos de divisão dos intervalos do diapasão, mediante as divisões das proporções, ou proporcionalidades. Neste volume, Caetano expandiu consideravelmente o modelo do tratado de proporções harmónicas de Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626). Na realidade, o baiano emulou partes inteiras do Livro IV da Parte I de Nassarre (*Escuela Musica*, 1724), como se verá adiante. O modelo formal mais próximo da *Escola* parece ter sido o do aragonês, cuja Parte I se estrutura em quatro livros (I. Elogios da música; II. Cantochão; III. Canto de órgão, IV. Proporções; sendo a Parte II dedicada às matérias de: I. Espécies de intervalos; II. Solfejos; III. Contraponto e Composição; IV. Glosas).

### **1.5.2. Conteúdo: morfologia.**

A forma de um texto decorre, antes de mais, da estrutura global da obra, da sua extensão, dimensões e número de partes, como foi acima descrito. Num segundo plano, a forma clarifica-se pelo exame das divisões internas da obra e das articulações entre as suas partes integrantes. Um critério possível de apreciação da estrutura formal da obra assenta no maior ou menor grau de equilíbrio estrutural entre as partes ou divisões internas. Analisada por este prisma a *Escola de Canto de Órgão*, observam-se diferenças significativas entre os dois volumes manuscritos, em termos da articulação interna, sendo a clareza formal bastante maior na Parte I do que na Parte II.

Vejamos as divisões formais internas da *Escola*. A Parte I, com 665 páginas, inicia-se com um «Prologo ao Leytor» (págs. II a XX), que contém a dedicatória e os

elogios ao seu protetor e mecenas; seguem-se os louvores de alguns músicos seus coevos. Após um «Diálogo Preliminar» dedicado à *musica theorica*, designadamente a origem, virtudes e efeitos prodigiosos da música sobre os vícios e as enfermidades, com 50 páginas, surge então uma secção autónoma de *musica practica*, uma «arte» de música abreviada, intitulada «Resumo da Arte de Canto de Órgão, vulgarmente chamada Mão, para Principiantes», contendo as 21 «regras da arte». Seguem-se quatro grandes blocos formalmente bem delimitados: os Diálogos I a IV. No Diálogo I (págs. 1 a 118) desenrola-se uma vasta exposição de *musica theorica*, que aborda a doutrina da «harmonia universal», o sistema boeciano tripartido da *musica mundana / humana / organica*, a teoria do canto de órgão, suas definições, subdivisões e classificações, acompanhadas de extensas fundamentações teológicas, metafísicas e históricas.

## PARTE I – MUSICA TEÓRICA

## PARTE II – NUMERAL OU ARITMÉTICA

|                                                                               |  |                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------|--|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Dedicatória   Prólogo   Louvores                                              |  | Tratados da Quantidade   Numero e Proporção                                         |
| DIALOGO PRELIMINAR: origem, nobreza, efeitos prodigiosos, virtudes da música  |  | DÍALOGO I. Géneros de Proporções: Multiplex, superparticularis, superpartiens, etc. |
| <i>musica practica</i><br>Resumo da arte de canto de órgão                    |  | Intervalos: Quanto à essência e origem<br>Catálogo das Proporções                   |
| DÍALOGO I. Música e suas espécies                                             |  | Perfeição dos intervalos:<br>consonâncias ( <i>senario</i> )   dissonâncias         |
| DÍALOGO II. Signos, deduções, vozes, propriedades (Tábua da fábrica de Guido) |  | Monocórdio – divisão do diapasão                                                    |
| DÍALOGO III. Claves, tempos, compasso, figuras, pausas.                       |  | DÍALOGO II. Proporcionalidade:<br>aritmética   geométrica   harmónica               |
| DÍALOGO. IV. Géneros, divisões ou conjuntas, transportes                      |  | Algarismo harmónico:<br>Escala natural   cromática dura   mole                      |

O Diálogo II (págs. 119 a 255) desenvolve a explanação dos conceitos-chave da solmização hexacordal: os «Signos, ou Letras», as «Vozes, ou Syllabas», as «Deduções, ou Hexacordes», as «Propriedades» do semitom (B-fa / B $\sharp$ -mi), as «Cantorias» deduzidas a partir das sílabas *Ut* dos hexacordes, as «Mutações» e outros conceitos.

O Diálogo III (págs. 256 a 404) centra-se na explanação dos elementos do canto figural e mensural: Claves, Compassos, Figuras ou Pausas, Proporções, os «sette Pontinhos da Musica», sínkopas e hemiolas.

Finalmente, o extenso Diálogo IV (págs. 405 a 564) aborda a organização do espaço tonal: os três géneros da ciência harmónica – diatónico, cromático, enarmónico – e as suas espécies ou intervalos, com uma ênfase particular nos acidentes cromáticos, ou «Divisões-Conjuntas», assim como nos transportes dos diapasões naturais ou diatónicos pelo género cromático, através das «Divisões-Transportes», com a colocação de (até um máximo de sete) acidentes de bemóis ou sustenidos diante da clave.

Em diversos capítulos o texto é interpolado por secções de *disputatio*, ou impugnação de opiniões contrárias, que o baiano considera inaceitáveis. As refutações originam o alongamento dos capítulos e a consequente fragmentação da forma textual.

O quadro acima esquematiza as divisões mais importantes das Partes I e II da *Escola de Canto de Órgão*. Nos quadros seguintes (abaixo) procurei representar visualmente as divisões formais de ambos os volumes, assinalando a negro os trechos polémicos ou impugnações. Torna-se visível que a divisão interna da Parte I alcança um equilíbrio formal superior ao da Parte II, a qual apresenta uma organização formal mais difusa. No seu conjunto, a Parte II totaliza 495 páginas e ultrapassa as dimensões dos tratados de proporções harmónicas de Cerone, Fernandes e do próprio Nassarre.

Acresce a irrupção dos já referidos trechos polémicos ou refutações, o que leva à hipertrofia de alguns capítulos ou secções internas, que ficam desproporcionados relativamente aos restantes: é o que sucede na secção sobre a proporção «Tripla» (pp. 50 a 64); na secção sobre a «Sexquialtera» (pp. 82 a 97) e no capítulo das proporções superparticulares. As diatribes de Caetano contra alguns autores que defendiam posições contrárias quebram o ritmo da exposição, dispersam a atenção do leitor e acentuam o *pathos* polémico do tratado. As críticas dirigem-se ora contra os músicos práticos ignorantes, como os seus conterrâneos que ignoravam as «Regras da Arte», ora contra alguns teóricos espanhóis «modernos», tais como Lorente ou Nassarre, que Melo de Jesus considerava demasiado permissivos face aos abusos e incorreções dos músicos práticos. Entre estes, a título de exemplo, o uso da proporção sesquiáltera ( $3/2$ ) diante dos tempos binários e imperfeitos (C ou  $\text{C}^\flat$ ).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - Dedicatória   - Prólogo ao Leitor   - Louvores                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <b>PARTE I</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <p><b>DIALOGO PRELIMINAR, OU INTRODUTÓRIO</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Origem, nobreza, e estimação da música</li> <li>- Prodigiosos efeitos, e virtudes da música</li> <li>- Virtude e poder da música para mover o irracional, sensível e insensível</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <b>Resumo da Arte de Canto de Órgão: «Mão, para os Principiantes»</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <p><b>DIALOGO. I. MÚSICA E SUAS ESPÉCIES</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Musica mundana</li> <li>- Musica humana</li> <li>- Musica organica, ou instrumental <ul style="list-style-type: none"> <li>- Canto de órgão</li> <li>- Instrumentos</li> <li>- Nomes apelativos: Monodia, Sinfonia, Harmonia, etc.</li> </ul> </li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p><b>DIÁLOGO II. SIGNOS, DEDUÇÕES, VOZES, PROPRIEDADES.</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- [I] Da invenção dos signos. Progresso da música até ao tempo de Guido. <ul style="list-style-type: none"> <li>- (1) Pitágoras descobrindo as consonâncias. Tetracordes gregos.</li> <li>- (2) São Gregório Magno reformou a música.</li> <li>- (3) Papa S. Leão II reformou os tons gregos.</li> </ul> </li> <li>- [II] Guido achou as seis vozes [...] Até ao tempo dos Modernos.</li> <li>- Voz humana – Seis vozes, ou sílabas → <b>Polémica sobre o heptacorde</b></li> <li>- Propriedades: B-mol; ♮-quadrado; natural;</li> <li>- Cantorias e Mutanças → <b>Polémica sobre o canto francês das sete vozes</b></li> </ul> |
| <p><b>DIÁLOGO III. CLAVES, TEMPOS, COMPASSO, FIGURAS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Claves, figuras e pausas</li> <li>- Figuras do sistema mensural (Jehan de Murs);</li> <li>- Compasso binário e ternário [...] Advertências a quem rege o canto;</li> <li>- Modos, Tempo, Prolação → <b>Polémica sobre tempos binários com proporções</b></li> <li>- Figuras negras; Síncopa; Hemola, maior e menor.</li> <li>- Os seis pontinhos da música.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                            |
| <p><b>DIÁLOGO. IV. DOS GÊNEROS, DIVISÕES, TRANSPORTES</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Antigos géneros: diatónicos   cromáticos   enarmónicos</li> <li>- Géneros modernos: diatónico   cromático duro   e mole   semi-cromático</li> <li>- Divisões-conjuntas – sinais de sustenido, b-mol, ♮-quadro</li> <li>- Divisões-transportes → <b>Polémica sobre transporte dos diapasões cromáticos</b></li> <li>- Claves acidentais: duras, brandas, segundo as cantorias</li> <li>- Sinais da musica (16).</li> </ul>                                                                                                                                                                                                        |

No que respeita às formas visuais de representação do conteúdo dos textos, na Parte I predominam as «Tábuas» e os mapas sinópticos, ou esquemas de página inteira

que aglutinam o essencial das matérias. É o caso da «Taboa da Fabrica de Guido» (págs. 125, 132, 148), que integra uma multiplicidade de elementos do Sistema Perfeito grego, as cordas e tetracordes, os hexacordes de Guido, as sílabas de solmização, etc.

Na Parte II surge uma outra forma de representação visual, os «Catalogos» e os «Paradygmaz». Os catálogos são resumos da informação em forma de tabelas, que apresentam um nível intermédio de detalhe, podendo preencher várias páginas, como por exemplo no «Catalogo de todas as especies de Proporção dos cinco generos até aqui explicadas» (págs. 219-223). Os «paradigmas» representam um segundo grau de depuração e abreviação da informação, ou seja, reproduzem de um modo mais resumido a informação dos «catálogos». A dupla representação dos catálogos e paradigmas, por regra, não se encontra nos tratados espanhóis estudados, embora fosse utilizada em alguns tratados de Francisco Solano, como a *Nova Instrução Musical* (1764).

Na Parte II encontra-se ainda um número assinalável de diagramas a representar os géneros e espécies das proporções (*multiplex*, *superparticularis*, *superpartiens*, etc.). Vários dos diagramas não são originais e foram decalcados de outros tratados como os de Zarlino (1558), Cerone (1613) e Fernandes (1626). Assim, do ponto de vista formal, o traço mais saliente da Parte II da *Escola* parece consistir na dupla articulação conceptual através dos «catálogos» e dos «paradigmas».

Em suma, na *Escola de Canto de Órgão*, a aparente simetria estrutural entre os dois códices manuscritos – Partes I e II – encobre uma acentuada assimetria na divisão interna dos conteúdos. Os dois volumes contrastam, não só na sua divisão interna, mas também no estilo de escrita e de representação visual das matérias. A Parte I apresenta um recorte formal mais nítido, constituído por sete blocos definidos, rematados por tábuas ou mapas sinópticos, que delimitam e atenuam de algum modo a prolixidade e dispersão dos textos recheados de citações de autoridades. A Parte II apresenta, pelo contrário, uma estrutura formal de contornos mais difusos, abrangendo vários «compêndios» dentro do extenso «tratado das proporções». Surgem várias estruturas autónomas dentro da macroestrutura do volume, bem como interpolações de trechos polémicos e impugnações em tom enfático, que causam uma certa dispersão formal. Uma certa ordem é reposta com a apresentação pelos «catálogos», que recopiam as matérias, e os «paradigmas» que resumem o essencial dos catálogos. Dir-se-ia que a Parte I foi preparada com uma maior sedimentação dos textos e que a Parte II foi arquitetada com uma menor margem de amadurecimento da sua estrutura formal.

| PARTE II                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - Tratados da quantidade, do número e proporção – CATÁLOGO                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| GÊNEROS DE PROPORÇÕES                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| - Multiplex                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Dupla</li> <li>- Tripla – Síncopa → <b>Polêmica: abuso dos modernos</b></li> <li>- Quadrupla.</li> <li>- Quíntupla,</li> <li>- Sêxtupla, Séptupla ... etc.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| - Superparticularis                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Sesquiáltera → <b>Polêmica contra a sesquiáltera (3/2) usada diante dos tempos imperfeitos C ou C</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Hemíolas,</li> <li>- Tempos: C 6/4, C 12/8, C  6/4,</li> <li>- Sesquialtera de 3. ou 6. sobre Figuras → <b>Polêmica</b></li> </ul> </li> <li>- Sesquitercia 3/4, 6/8, C  3/4 ...</li> <li>- Sesquiquarta 5/4 Dítano;</li> <li>- Sesquiquinta 6/5 Semidítano;</li> <li>- Sesquixesta. 7/6, Sesquiséptima;</li> <li>- Sesquioctava 9/8; Tom maior; Sesquinona 10/9; Tom menor</li> </ul> |
| - Superpartiens ...                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- <i>Superbipartiens tertias</i>. 5 á 3. Hexacordo maior;</li> <li>- <i>Supertripartiens quintas</i>. 8 á 5. Hexacordo menor;</li> <li>- <i>Superquadripartiens quintas</i>. 9 á 5. Septima; ... etc.</li> </ul>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| - Multiplex Super particularis ... → <b>Polêmica sobre a terminologia</b>                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| - Multiplex Superpartiens ...                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| INTERVALOS                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| - Intervalos quanto à sua essência. «Engenhoso Triângulo do P. Manuel Nunes»                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| - Intervalos quanto à sua origem { por adição   por diminuição }                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| CATÁLOGO das proporções: simples, compostas, decompostas.                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| TÁBUA consonâncias que se contêm no numero «senario»: PARADIGMA                                                                                                                                                                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Perfeição dos intervalos: dois sistemas:                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- P. Manuel Nunes: perfeição = maior vizinhança com a unidade</li> <li>- P. Tomás Tosca: vibrações, ou diadromas das cordas, que ajustam a frequência</li> </ul>                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| CATÁLOGO dos intervalos                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| - Invenção da Oitava no Monocordo de Boécio   Biscórdio do P. Kirquer                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| PROPORCIONALIDADES                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| Método: aritmético   geométrico   harmónico                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| ALGARISMO HARMONICO [...] Musico Systema, Mão, ou Escada Musica. <ul style="list-style-type: none"> <li>- Escada Musica vera, e natural no género diatónico</li> <li>- Escada Musica ficta, accidental branda, género cromático mole.</li> <li>- Escada Musica [ficta] accidental dura, género cromático duro.</li> </ul> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |

|                                                              |
|--------------------------------------------------------------|
| Dos SEMITONOS diferentes que há na «Escada Musica».          |
| TÁBUA UNIVERSAL, «breve mappa» em que se vê recopilado tudo. |

### 1.6. Estado da questão. Recepção moderna e contemporânea da *Escola de Canto de Órgão*. Revisão de bibliografia.

São escassas as notícias sobre o legado de Caetano de Melo de Jesus, quer entre os seus coetâneos quer nas gerações posteriores. As poucas referências à *Escola de Canto de Órgão* constam dos escritos dos autores brasileiros e portugueses que participaram na correspondência epistolar do *Discurso Apologético*. Entre eles destacam-se António Nunes de Siqueira, mestre de capela da catedral do Rio de Janeiro, e João Vaz Barradas Morato, mestre de capela da Igreja Paroquial de São Nicolau, em Lisboa.

A preservação dos volumes do tratado ficaria a dever-se ao bispo de Beja, Frei Manuel do Cenáculo Villas-Boas (1724-1814), que foi deputado e presidente da Real Mesa Censória entre 1768 e 1777, instituição da qual dependia a decisão de impressão da obra. Enviados da Bahia para Lisboa, os dois volumes acabariam por ser integrados na coleção de manuscritos e impressos do futuro arcebispo de Évora. Não foi possível apurar se a apropriação dos códices por Cenáculo teria sido ativa ou passiva, e se o prelado iluminista teria registado comentários sobre os códices da Bahia nos seus diários ou na vasta correspondência que manteve com figuras da Bahia, entre elas o conselheiro ultramarino José de Mascarenhas Pacheco Pereira Coelho de Melo. A pesquisa dessa correspondência constitui um objetivo ulterior da minha investigação, dado que ainda se encontram por esclarecer as vicissitudes dos códices baianos em solo português.

É o próprio Caetano que anuncia, no «Prologo ao Leytor» da *Escola*, o embarque próximo dos volumes para Lisboa, após 1760, com o patrocínio do capitão Bernardino Marques de Almeida. A conjuntura social e política do reino era, porém, avessa à publicação de obras de inspiração escolástica, numa cidade de Lisboa em processo de reconstrução após o terramoto de 1755, sob a autoridade férrea do conde de Oeiras e do seu projeto reformador da sociedade portuguesa e das mentalidades. No contexto das políticas pombalinas laicizantes e contrárias à escolástica, uma obra com a extensão imoderada da *Escola*, em estilo prolixo, gongórico e de conteúdo conservador não era propensa a obter as licenças régias para a impressão. A isto deve-se acrescentar a natural dificuldade em financiar a impressão de uma obra de grandes dimensões e de reduzido mercado potencial. Deste modo, perdeu-se o rasto do tratado teórico até à sua incorporação na coleção do bispo de Beja. Os manuscritos do longínquo músico da

Catedral Primaz da Bahia, resultantes de décadas de escrita laboriosa, eram acolhidos por um outro homem de letras e bibliófilo do lado europeu do Atlântico.

O escasso conhecimento da obra de Caetano pelas gerações posteriores é comprovado pela exiguidade da entrada que lhe dedicou José Mazza no *Dicionário biográfico de músicos portugueses* (ca. 1799), acima mencionada. Significativo é também o facto de não haver qualquer entrada sobre Caetano e o seu legado teórico na obra de Joaquim de Vasconcelos, *Os Musicos Portuguezes. Biographia-Bibliographia* (1870). A referência mais completa ao baiano consta do *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes*, Vol. I (1900) de Ernesto Vieira (págs. 499-500), acima transcrita, supondo-se que teria examinado os códices conservados na Biblioteca de Évora.

A redescoberta da *Escola de Canto de Órgão* no século XX constituiu um exemplo ilustrativo da progressiva convergência das musicologias brasileira e portuguesa (CASTAGNA 1995). Em 1942, M. L. Q. A. Santos referiu a existência dos dois códices provenientes da Bahia, limitando-se a transcrever a entrada do *Diccionario* de Ernesto Vieira de 1900 (Santos 1942, 206). No final da década de 1960, a redescoberta dos dois códices manuscritos, até então considerados como perdidos, deveu-se ao Cónego José Augusto Alegria, na sequência da sua inventariação dos fundos bibliográficos da Biblioteca Pública de Évora, cujo catálogo viria a publicar (ALEGRIA 1977). A partir de então, começando com pesquisas isoladas de ambos os lados e depois com uma visão cada vez mais partilhada, as musicologias portuguesa e brasileira não têm cessado de chamar a atenção para a importância do estudo deste legado teórico.

No final dos anos 1960, num artigo intitulado «Some Portuguese Sources for the Early Brazilian Music History», publicado em 1968 no *Anuário* do Instituto Inter-Americano de Pesquisa Nacional (Nº 12; 35-36), Robert Stevenson mencionou os textos de Caetano e descreveu sumariamente o seu conteúdo. Francisco Curt Lange, pioneiro da Musicologia contemporânea, que lançou um programa de pesquisa científica e sistemática numa série de arquivos musicais da América Latina, destacou a importância do tratado brasileiro num artigo intitulado «Um fabuloso redescobrimento (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro)», publicado na *Revista de História* de São Paulo, em 1976 (pp. 53-65).

Desde 1965 que o historiador e musicólogo Régis Duprat se dedicou ao estudo das principais figuras da vida musical das capitanias brasileiras nos séculos XVII e XVIII, incluindo os mestres de capela da catedral da Bahia e de outras instituições religiosas,

entre os quais Caetano de Melo de Jesus e Damião Barbosa de Araújo. Entre as publicações deste autor com maior relevância no âmbito deste trabalho destacam-se «A Bahia Musical» (DUPRAT 1965-A, 349-366) e «A Música na Bahia Colonial» (DUPRAT 1965-B, 94-116), ambos publicados na *Revista de História* de São Paulo. Em 1984, publicou o artigo «Um teórico musical brasileiro», na *Folha de São Paulo* (DUPRAT 1984, 25-28 e 61) e na antologia *Garimpo Musical* (DUPRAT 1985, 174-181). Nesta última incluía-se a reprodução *fac-simile* de excertos do tratado baiano (fls. 406). Entre outros contributos, Régis Duprat refutou a atribuição a Caetano da autoria da partitura do «Recitativo e Ária» da Cantata Académica *Heroe, egregio, e peregrino* (1759), anónima, a mais antiga fonte de música profana conhecida da Bahia. A atribuição a Caetano fora avançada por Robert Stevenson. Duprat retomou e sintetizou esta problemática no livro *Música na Sé de São Paulo Colonial* (DUPRAT 1995, 8 segs.).

Por sua vez, o musicólogo José Maria Neves, num artigo intitulado «A música brasileira setecentista vista através de manuscritos pertencentes a arquivos portugueses», sublinhou a importância do estudo das obras históricas do Brasil colonial existentes em arquivos portugueses, para aprofundar o conhecimento do passado comum luso-brasileiro. Entre elas, mencionou o tratado de Caetano e o projeto deste de dar a imprimir a *Escola de Canto de Órgão* (NEVES 1985, 21 e 153-160). Apresentando o plano geral da obra e a transcrição dos títulos dos capítulos, José Maria Neves empreendeu a tarefa da transcrição do texto do tratado e seu comentário (cf. CASTAGNA 1995, 6-7). Não me foi possível obter o acesso à transcrição de Neves e ao seu estudo. Pelo que em 2008 iniciei, pelo meu lado, a transcrição integral e diplomática do tratado baiano.

Do lado europeu, José Augusto Alegria deu um contributo substancial com a publicação, em 1985, da transcrição do primeiro dos dois textos polémicos colocados como apêndices no final da Parte II da *Escola*, intitulado *Discurso Apologético* (E.C.O. II, pp. 495-583). A transcrição do texto em ortografia atualizada, precedida de uma breve introdução, foi publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian na coleção «Estudos Musicológicos» (ALEGRIA 1985). Neste texto polémico o músico baiano relata uma discussão coletiva ocorrida a partir de 1734, duas décadas e meia antes da conclusão da *Escola*. Partindo de uma contenda insanável entre Caetano e o cantor e violista baiano Veríssimo Gomes de Abreu, o primeiro solicitou pareceres a diversos mestres de capela de ambos os lados do Atlântico, tendo os textos circulado entre 1734 e 1740. O *Discurso* incidiu sobre a problemática da escala (diapasão) da afinação justa, no contexto do uso

crescente dos transportes dos diapasões diatônicos pelo género cromático, como se verá adiante no capítulo 4. Como salientou Castagna, a publicação do *Discurso Apologético* pelo Cónego José Augusto Alegria «marcou o reconhecimento pela musicologia portuguesa da importância da produção textual brasileira para a compreensão da própria música lusitana e também europeia» (CASTAGNA 1995, 5-6). Conforme afirma Alegria, na «Explicação prévia» àquela edição:

[...] mais digno de relevo é que tenha sido no Brasil colonial, na cidade da Baía, que se tenha posto um tal problema, cuja importância teórica não era brasileira nem portuguesa, por ser, como era, europeia. [...] os textos da Polémica, não tendo cor brasileira porque válidos em qualquer ponto geográfico da velha Europa, encontraram, num natural do Brasil, o intérprete perfeitamente esclarecido dos novos caminhos que se ofereciam à Arte da Música [...] a matéria desta Polémica é, sem sombra de dúvida, a primeira grande afirmação brasileira no campo da cultura musical do Ocidente e que os Brasileiros, já na primeira metade do século XVIII, «vivendo parasitariamente à beira do Atlântico dos princípios civilizadores elaborados na Europa» (Euclides da Cunha), os souberam assimilar [...] (ALEGRIA 1985, VIII-XI).

Esta publicação representou um avanço importante para o conhecimento do pensamento teórico do mestre de capela da Bahia. Todavia, ficava por realizar a tarefa mais vasta de transcrever e estudar o corpo do tratado propriamente dito da *Escola de Canto de Órgão*, constante das restantes 1.150 páginas manuscritas, repartido por dois volumes. Na década de 1990, José Maria Neves prosseguiu a empresa da transcrição e estudo do tratado baiano, não tendo, porém, chegado a publicar os resultados. Em virtude do seu falecimento em 2002, e da indisponibilidade do acesso aos seus trabalhos, não pude, infelizmente, consultar o resultado dos trabalhos do saudoso musicólogo.

Na obra *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música* (1991), Rui Vieira Nery salientou que a produção científica sobre as músicas do Brasil colonial providencia um material indispensável para um melhor conhecimento da própria música portuguesa, como sucedeu com a já referida edição do «Discurso Apologético» por J. A. Alegria (cf. CASTAGNA 1995, 10-12). Deste modo, a importância do estudo do legado teórico de Caetano de Melo de Jesus tem sido sublinhada pelos musicólogos e pela comunidade científica brasileira e portuguesa. Não só pelo interesse do objeto de estudo – o tratado – como também na perspetiva de uma crescente e estreita cooperação científica entre ambos os lados do Atlântico, como foi preconizado por Elizabeth Lucas (LUCAS e NERY 2012), Castagna (1995 cit.) ou Nery (2001 cit.), entre outros.

Nas décadas de 1990 e 2000, a musicologia brasileira e portuguesa dedicou uma crescente atenção ao tema da produção e recepção teórica, criando as condições para uma visão mais integrada, transversal e contextualizada das obras de diferentes teóricos, que constituem um património comum e partilhado por ambas as culturas. Exemplo de uma investigação de fôlego e de grande relevância para o conhecimento da rede de produção e circulação de música sacra na Bahia colonial foi o trabalho de Jaime Diniz (*Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*, 1993), que lançou uma luz esclarecedora sobre alguns problemas equacionados nesta tese, designadamente as relações entre os músicos da Misericórdia e os da Catedral Primaz, assim como sobre a figura de Gregório de Sousa e Gouveia (DINIZ 1993, 58-75), que desempenha um papel central na polémica intitulada *Dúvida de Gregório de Sousa* (E.C.O. II, pp. 585-594).

Num artigo intitulado «Teoria Musical no Brasil: 1734-1854», resultante de uma pesquisa realizada na Universidade Federal do Paraná, Fernando Pereira Binder e Paulo Castagna descrevem o tratado de Caetano e situam-no como o primeiro texto teórico sobre música escrito em território brasileiro, integrando-o num *continuum* de produção teórica surgida no Brasil desde meados do século XVIII até ao fim do período imperial. Abrindo hipóteses sobre possíveis elos de ligação entre as obras escritas na Baía, em Pernambuco, Rio de Janeiro e noutras regiões, o estudo colocou em perspetiva o fator da recepção teórica e da circulação de modelos teóricos pelo espaço luso-brasileiro (BINDER e CASTAGNA, 1996). A perspetiva das ligações transversais tem vindo a ser aprofundada nas últimas décadas, com os contributos de estudiosos de ambos os lados, abrindo caminho a um melhor conhecimento dos legados teóricos em língua portuguesa, das suas filiações e interações. Nesta área foram seminais os trabalhos de Duprat (1994 e 1995), Nery (1998 e 2019), Castagna (2000 e 2010), Pereira (2003) e Neto (2011), que abriram ora novas perspetivas sistemáticas, ora amplas sínteses de referência sobre as interações dinâmicas entre a teoria musical e as práticas sociais e culturais.

Na produção monográfica mais recente vários estudos têm contribuído para esclarecer os elos de ligação entre os teóricos luso-brasileiros e as correntes estéticas e intelectuais europeias. Pela sua relevância como pano de fundo histórico sobre a evolução teórica, avulta o estudo de Bernadette Nelson («Music treatises and “artes para tanger” in Portugal before the 18th century: an overview», 2011, 197 e segs.), assim como o trabalho de pós-doutoramento de Aires Pereira (*A Teoria Musical em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*, 2003). Estes trabalhos possibilitam um enquadramento rigoroso das matrizes

teóricas em circulação no espaço luso-brasileiro até ao final do Antigo Regime. Outros trabalhos sobre temáticas específicas, entre os de maior relevância para a minha investigação, são os estudos de Mário Marques Trilha sobre a introdução da «regra da oitava» na origem do pensamento harmónico do século XVIII, por influência de tratados teóricos europeus sobre o baixo harmónico, como os de Gasparini (1708) e François Champion (1716) (TRILHA 2010). Assim como o estudo de Alexandre Cerqueira Oliveira Röhl acerca dos métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto, o músico teórico mais próximo de Caetano de Melo de Jesus em termos geográficos (RÖHL 2013, 67 segs.).

Uma menção especial é devida à tese doutoral de Alexandre Röhl, apresentada à UNESP, em São Paulo: *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII* (RÖHL 2016). Um trabalho rigoroso baseado no estudo comparativo dos vários métodos de solmização teorizados no século XVIII, em Portugal e no Brasil, incluindo as variantes introduzidas por teóricos como Caetano de Melo de Jesus ou Francisco Inácio Solano. O estudo comparativo de Röhl procurou contextualizar a introdução do solfejo heptacordal pelo pernambucano Luís Álvares Pinto, na sua *Arte de Solfejar* (1761) e no *Muzico e Moderno Systema* (1776), e a sua defesa da «solfa francesa» com nove sílabas. Abordando vários modelos de solmização, Röhl tomou como premissas algumas das minhas pesquisas anteriores sobre a discussão na *Escola de Canto de Órgão* do solfejo do heptacorde, ou solfejo francês «das sette vozes», recorrendo à sílaba *si*, e apelidado «Canto deduccional & sem Mutanças». Com efeito, Caetano demonstrou conhecer – mas rejeitou – o modelo do heptacorde e preferiu manter a tradição aretina do solfejo hexacordal, ou «Canto deduccional & com Mutanças», justificando-o com uma vasta argumentação. Sucede que Aires Pereira (2003) tinha afirmado em trabalho anterior que a recepção do solfejo heptacordal na teoria musical portuguesa ocorrera, pela primeira vez, pela mão de Frei Bernardo da Conceição (*O Ecclesiastico Instruido Scientificamente da Arte do Cantochão*, 1788). Posteriormente, salientei que a *Escola* (1759) de Caetano continha, de facto, a primeira discussão sobre as vantagens e desvantagens do heptacorde, quase três décadas antes da publicação de Frei Bernardo da Conceição (FREITAS 2010). Com base nos pressupostos que enunciei, Alexandre Röhl concluiu que Luís Álvares Pinto teria sido o primeiro autor luso-brasileiro a consagrar o solfejo heptacordal, a partir de 1761. Acontece, porém, que em pesquisas mais recentes constatei que a primeira formulação do heptacorde havia sido introduzida entre nós algumas décadas antes, por volta de 1735, no âmbito do *Discurso*

*Apologético*, designadamente na correspondência secundária entre João Vaz Barradas Morato e o músico prático José Ferreira Cordovil, que inclui exemplos musicais do heptacorde. Por conseguinte, a suposição de que Luiz Álvares Pinto tenha sido o primeiro autor a teorizar o heptacorde na teoria musical luso-brasileira não corresponde inteiramente à realidade: essa introdução já ocorrera antes, ainda que numa forma abreviada. Em todo o caso, não deixa de ser verdade que Álvares Pinto seria o primeiro a defender o solfejo heptacordal no contexto de uma «arte» de música teórica. Estas precisões em nada infirmam o interesse do trabalho de Röhl, que analisou os diferentes métodos de solfejo e as suas variantes no contexto luso-brasileiro. Em consequência, optei por não dedicar nenhum capítulo desta tese à problemática da solmização, dado que a matéria foi amplamente abordada por Röhl, apenas com a ressalva acima referida.

Igualmente importante e da maior relevância para a minha investigação foi a tese doutoral interdisciplinar de Ana Margarida Minhós da Paixão, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, que colocou em evidência as técnicas de retórica e de escrita de um grande número de «artes literárias» e de «artes musicais» portuguesas e luso-brasileiras, incluindo diversas referências à *Escola de Canto de Órgão* (PAIXÃO 2008), um trabalho aqui diversas vezes mencionado. Entre outros trabalhos de escopo alargado que têm perspetivado a relevância deste tema, mencionam-se a tese de livre-docência de Diósnio Machado Neto, apresentada à USP em Ribeirão Preto (*Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira*, 2011) e a excelente panorâmica histórica de Paulo Castagna, «Música na América Portuguesa», integrada na compilação *História e Música no Brasil*, de José Geraldo Vinci de Moraes e Elias Saliba (CASTAGNA 2010).

Por último, menciono alguns dos meus próprios contributos para a análise de aspetos particulares da obra de Caetano de Melo de Jesus (FREITAS 2006; 2010; 2012-a; 2012-b; 2015; 2016-a; 2016-b; 2016-c; 2016-d). Pela relevância para o estudo da recepção teórica entre diferentes autores luso-brasileiros, destaco os trabalhos publicados sobre a problemática do confronto entre diferentes sistemas de solfejo – o hexacordal da tradição aretina *versus* o heptacordal ou solfejo francês «das sette vozes» – uma discussão na qual Caetano participou acaloradamente com outros músicos do seu tempo (FREITAS 2010). Posteriormente, procedi a uma revisão e atualização sobre a introdução do heptacorde, graças a uma análise aprofundada das trocas epistolares e dos exemplos musicais contidos no *Discurso Apologético*, e concluí pela introdução do heptacorde no meio musical

português desde 1734, pelo menos, sobretudo pela mão dos músicos práticos não-teóricos (FREITAS 2015). Num outro estudo salientei a extensão invulgar do aparato teórico da *Escola de Canto de Órgão*, que ultrapassa os padrões de escrita da maioria dos tratados e «artes» de música luso-brasileiros, e procurei indagar as motivações do ambicioso projeto do mestre de capela da Bahia, enquanto instrumento de construção de um *ethos* de músico erudito que procurava ombrear com os maiores tratadistas da Península Ibérica (FREITAS 2012-a). Num outro trabalho analisei as características do discurso e alguns procedimentos retóricos da *Escola*, enquadrando os manuscritos de Caetano no estilo discursivo da Segunda Escolástica, enquanto fusão particular entre a cosmogonia cristã de matriz teo-semiótica e o modelo do «teatro de erudição» tardo-barroco (FREITAS 2012-b). Em trabalhos mais recentes, publicados na *Revista Brasileira de Música*, coordenada pela Escola de Pós-Graduação da UFRJ, publiquei a transcrição diplomática integral, acompanhada de estudo introdutório e de glossário, da segunda polémica epistolar da Parte II da *Escola de Canto de Órgão*, intitulada *Dúvida de Gregorio de Sousa, e Gouvea*. A polémica reporta-se a uma discussão ocorrida décadas antes, entre os músicos Gregório e Caetano, no Seminário de Belém da Cachoeira. Nesse trabalho refleti sobre a função retórica que as duas polémicas parecem desempenhar no ciclo da *Escola de Canto de Órgão*, configurando uma espécie de recapitulação e peroração, ou *confutatio* e *peroratio*, do corpo do tratado (FREITAS 2016-a).

## CAPÍTULO 2. *ETHOS* E A FISIOLOGIA DO TRATADO

### 2.1. Estrutura orgânica dos tratados.

#### Extensão

A característica estrutural mais saliente da *Escola de Canto de Órgão* é a extensão inusitada do texto manuscrito. Sendo uma obra exclusivamente dedicada ao canto de órgão ou música mensural – excluindo, portanto, a teoria do cantochão, o contraponto e a composição – os manuscritos preenchem cerca de 1.240 páginas caligrafadas em letra miúda, o que poderia equivaler a quase 2.000 páginas impressas se o tratado chegasse a ser impresso. Acresce que, além da Parte I (*musica practica*) e da Parte II (*musica theorica*), são ainda anunciadas em «pós-escrita» as Partes III e IV, o que poderia duplicar a extensão do conjunto, se tivessem sido concluídas.

Do ponto de vista da extensão física da obra, mensurável pelo número de páginas escritas,<sup>72</sup> foram raros os tratados de música luso-brasileiros que atingiram uma extensão equiparável à da *Escola de Canto de Órgão*. Ao longo do século XVIII, apenas uma obra de autor português dedicada ao cantochão, no reinado de D. Maria I, seria impressa com mais de um milhar de páginas: da autoria do beneditino Frei Bernardo da Conceição (*O Ecclesiastico instruido scientificamente na Arte do Cantochão*, 1788), seria impressa em Lisboa, com 1.091 páginas. Outros tratados setecentistas impressos de grande envergadura foram as obras de Francisco Inácio Solano (*Nova Instrucção Musical*, 1764, 417 págs.; *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rhitmica*, 1779, 302 págs.; *Exame instructivo sobre a Musica Multiforme [...]*, 1790, 290 págs.), podendo ainda mencionar-se o extenso e original tratado manuscrito de António Rodrigues Lage (*Altissonancia*

---

<sup>72</sup> O critério quantitativo do número de páginas impressas / manuscritas dos tratados (ou capítulos) em fontes documentais com características físicas tão diferentes não constitui um critério analítico-comparativo rigoroso. Mais rigoroso seria contabilizar, por exemplo, o número total de palavras ou de «unidades de sentido» que cada autor dedicou a cada uma das matérias ou capítulos. Ainda assim, toma-se aqui o critério do número de páginas como abordagem meramente aproximativa e sugestiva das enormes diferenças formais das obras teóricas estudadas comparativamente neste trabalho.

*sacra restaurada*, 1769), com um total de 455 páginas caligrafadas.<sup>73</sup> Em termos da extensão física, portanto, nenhuma destas obras igualou as dimensões avantajadas e a prolixidade dos manuscritos do baiano. As dimensões da *Escola* remetem, portanto, para outros modelos tratadísticos, exteriores aos que predominaram no espaço luso-brasileiro, e parecem apontar para um projeto de escrita mais ambicioso. Caetano teria procurado emular algumas compilações extensivas sobre música produzidas em Espanha nos séculos XVII e XVIII, que circularam na Península Ibérica e no espaço ibero-americano, tais como os tratados de Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613), Lorente (*El Porque de La Musica*, 1672) e Nassarre (*Escuela Musica*, 1724). Foram estas as obras analisadas numa perspetiva comparativa no âmbito desta tese. Curiosamente, e ao contrário das suposições assumidas à partida, estes três tratados espanhóis apresentam entre si consideráveis diferenças e contrastam muito na forma e no conteúdo, apesar das matrizes comuns.

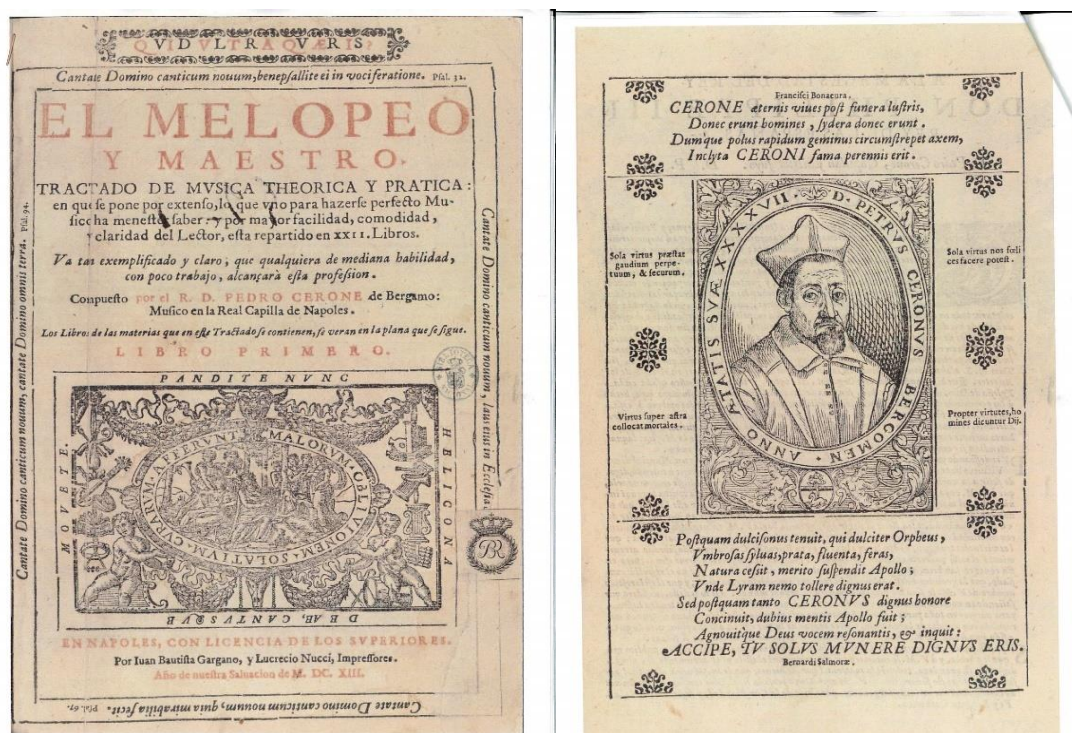


Figura 2 – *El Melopeo y Maestro* (1613) de Pietro Cerone. Frontispício e anterosto.

<sup>73</sup> Um dos tratados de música impressos de maior circulação no espaço luso-brasileiro até meados de setecentos foi o de Manuel Nunes da Silva (*Arte Minima*, 1685). Constituído por três «artes» práticas de música e um *Trattado das Explanações*, a obra compreende 244 páginas. Observa-se também que nenhuma das «artes» de música escritas no Brasil até à independência ultrapassou a extensão de centena e meia de páginas; foi o caso das «artes» manuscritas de Luiz Álvares Pinto (cf. *Muzico e Moderno Systema para Solfejar*, 1776, 148 fólhos; cf. BINDER E CASTAGNA 1996). Todos eles de reduzidas dimensões quando confrontados com as 1.240 páginas manuscritas em caligrafia miúda e regular do tratado baiano.

O mais extenso dos tratados espanhóis estudados é *El Melopeo y maestro* (1613) do bergamasco Pietro Cerone, impresso em Madrid, cujos dois tomos, divididos em 22 livros, preenchem cerca de 1.160 páginas. Tratado extensivo e híbrido de castelhano e latim, com texto prolixo e aparato de erudição livresca, é profusamente ilustrado com quadros, diagramas e exemplos musicais. As prescrições da *musica practica*, apoiadas numa quantidade de exemplos e visualizações, vão alternando com a *musica theorica* de inspiração escolástica, sendo os textos repletos de citações de autoridades. Além dos «Atavios [...] y moralidades» (Livro 1) e das «Curiosidades y Antigüallas de la Musica» (Livro 2), abrange o cantochão, o canto de órgão, as glosas, o contraponto e a composição, incluindo as imitações, fugas e cânones; a doutrina dos XII modos de Glareano, revista por Zarlino; a mensuração do tempo e as proporções harmónicas. No final apresenta uma espécie de catálogo de instrumentos musicais e dos respectivos temperamentos; para além de diversos «enigmas» musicais e outras curiosidades.

Contrastando com a obra prolixa e algo labiríntica de Cerone, apresenta-se visivelmente mais sóbrio, austero e conciso o tratado *El Porque de la Musica* (1672) de Andrés Lorente, impresso em Alcalá de Henares, e decorrente da sua atividade como lente de Música na Universidade de Alcalá, como demonstrou Lahera Aineto na sua tese doutoral sobre este teórico (cf. LAHERA AINETO 2002). Trata-se de uma obra compósita de natureza teórico-prática, impressa com 696 páginas, o que corresponde a cerca de dois terços da extensão dos tratados de Cerone e Nassarre. Compreende quatro «artes» dedicadas respetivamente ao cantochão, canto de órgão, contraponto e composição. O Livro II «Arte de Canto de Organo», analisado no âmbito deste trabalho, expõe as matérias com brevidade e economia de meios, sem grandes aprofundamentos teóricos e com escassas citações de autoridades. Ressalvam-se algumas secções mais desenvolvidas «para los Maestros». De facto, Lorente remeteu as matérias concernentes à *musica theorica*, tais como as origens, virtudes e elogios da música, para o início do Livro I «Arte de Canto Llano», que desempenha assim as funções de uma «ante-escrita» relativamente ao Livro II «Arte de Canto de Organo»; pelo que neste, não evidencia qualquer esforço para explicitar ou aprofundar teoricamente os conceitos, e privilegia antes a *musica practica* ou pedagogia musical. Este aspeto do tratado de Lorente seria bastante apreciado pelos estudiosos dos séculos seguintes (cf. LAHERA AINETO 2008, 20 e segs.; LEON TELLO 1974, 15 segs.; LÓPEZ CALO 1983, 238 segs.).

Na «Arte de Canto de Organo», Lorente explicita claramente a distinção entre a *musica practica* e a *theorica*. A primeira destinava-se «à los que aprenden la Musica», enquanto a segunda era reservada «à los que la enseñan»; e declara que a sua «arte» se destina preferencialmente aos cantores e instrumentistas, e não tanto aos docentes.

[...] Estas quatro Figuras se pueden ligar, como se verá al fin de esta **Practica de Canto de Organo**. [...] Ay diuersidad de Tiempos; y si huuiéramos de tratar de todos ellos por extenso, fuera poner en confesion, no solo à **los que aprenden la Musica**, sinò tambien à **los que la enseñan**; y assi no trataremos mas de los que son precisamente necesarios, assi para **Cantores**, como para **Instrumentistas**; y han de ser los que están en vso, que son siete, y señalan como se sigue. Los demás Tiempos anotaré mas adelante [...] y daré vna breve noticia de todos ellos, [...] para que si alguno hallasse alguna Cantoria en Libros Antiguos, segun la diuersidad de los Tiempos que vsauan, con facilidad tenga la intelligencia de ella. (II, Cap.I, 147, negritos meus).

O modelo adotado por Lorente do tratado compósito que integra várias «artes» de música, já presente nas obras de Tapia Numantino (*Vergel de musica spiritual, speculativa y activa*, 1570) e de Francisco Montanos (*Arte de Música theórica y practica*, 1592), seria também seguido por Nunes da Silva (1685), para quem a obra do castelhano Lorente teria constituído um modelo então recente, embora o teórico lisboeta ficasse bastante aquém desta nos conteúdos. A *Arte minima* é, com efeito, um compêndio integrado por três métodos práticos e um tratado teórico mais desenvolvido (I. Resumo da arte de canto de órgão; II. Suma da arte de cantochão; III. Compêndio da arte de contraponto e compostura; IV. Tratado das Explanações). Além das diferenças textuais observam-se diferenças estruturais relativamente a Lorente: o castelhano não contém um livro dedicado exclusivamente à *musica theorica* e às proporções harmónicas, como é o caso do *Trattado das Explanações* de Nunes da Silva, embora numa forma muito abreviada; alguns trechos com maior desenvolvimento teórico de Lorente localizam-se no início do Livro I «Arte de Canto Llano» e também nas considerações finais do Livro II «Arte de Canto de Organo». Em contrapartida, os Livros III e IV de Lorente, as «artes» de contraponto e composição, são visivelmente mais extensos e tecnicamente muito mais desenvolvidos do que o brevíssimo e elementar compêndio de «contraponto & cõpostura» de Nunes da Silva (1685).

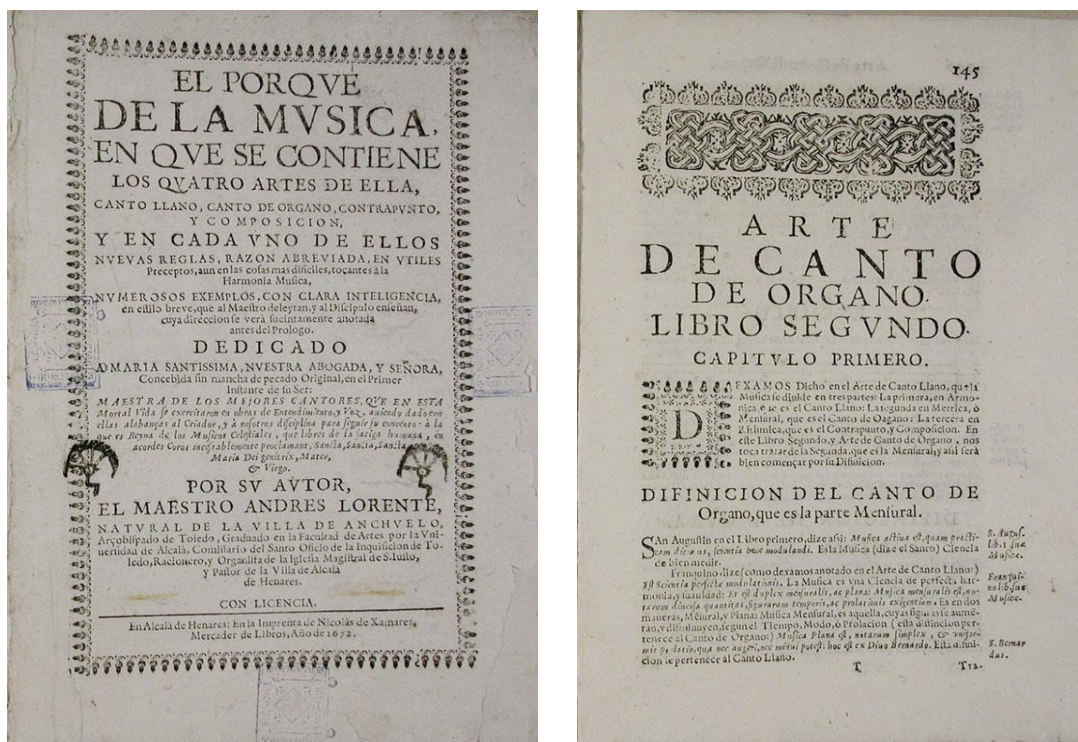


Figura 3 – *El Porque de la Musica* (1672) de Andrés Lorente. Frontispício e rosto do Livro II.

O terceiro tratado espanhol estudado, *Escuela Musica segun la Practica Moderna* (1724) do aragonês Pablo Nassarre, organista do Convento de São Francisco de Saragoça, consiste numa *summa* compreensiva e abrangente sobre música, em dois volumes, cada qual constituída por quatro livros extensos e desenvolvidos. A Parte I contém dois livros dedicados à *musica theorica* (I. Elogios de la Musica; IV. Proporciones) e dois à *musica practica* (II. Canto Llano; III. Canto de Organo), perfazendo um total de 514 páginas; por seu lado, a Parte II contém quatro livros dedicados à *musica practica*, designadamente às espécies de intervalos, ao contraponto, à composição e à técnica da glosa, num total de 506 páginas. Ao contrário da obra de Lorente (1672) e dos seus próprios *Fragmentos Musicos* (1693), a *Escuela Musica* foi concebida como uma obra unitária, com organicidade, em cerca de 1.020 páginas impressas. Não se limitou a agregar diversas «artes» de música. Nassarre apresenta assim uma maior sistematicidade, não obstante as matrizes comuns com os tratados anteriores, designadamente o de Cerone, e a influência da cultura escolástica.

No plano da arquitetura formal, destacam-se duas diferenças fundamentais entre os dois volumes impressos de Nassarre e os dois volumes manuscritos de Melo de Jesus (1759-60). Por um lado, a *Escola da Bahia* não contempla o cantochão: é exclusivamente

dedicada ao canto de órgão e à *musica theorica*, incluindo as proporções harmónicas. Por outro lado, a Parte II da *Escola*, com 492 páginas manuscritas, é integralmente preenchida pelas proporções harmónicas, excedendo em muito a extensão de 140 páginas impressas que Nassarre dedicou à matéria, no Livro IV da Parte I. Apesar disso, o aragonês desenvolveu as proporções harmónicas de forma muito mais exaustiva e sistemática, abordando vários aspetos que o baiano omitiu por completo, como a descrição técnica e organológica dos instrumentos musicais. Quanto a Cerone, dedicou às proporções harmónicas o Livro 19 de *El Mellopeo y Maestro* (1613), num total de 50 páginas impressas com diagramas e desenhos, um modelo que o baiano procurou expandir.



Figura 4 – Frontispício dos Vols. I e II da *Escuela Musica* (1724) de Pablo Nassarre.

Deste modo, no que respeita à estrutura orgânica dos tratados de música e às arquiteturas teóricas deles resultantes, os tratados de Cerone e Nassarre perfilam-se como os modelos mais próximos e influentes sobre a estrutura formal da *Escola de Canto de Órgão*. Ambas são obras de grande extensão e desenvolvimento e expõem uma apreciável erudição especulativa (cf. LEON TELLO 1974, 15 e segs.). Estamos, deste modo, perante um texto luso-brasileiro que aspirou à monumentalidade dos tratados-compilação ou *summae* eruditas sobre música da era barroca, produzidas em Espanha, um modelo que

se encontrava em franco declínio na época da escrita da *Escola*. Talvez resida aqui o maior interesse da obra do baiano, mas, provavelmente, a causa do seu quase absoluto desconhecimento pelas gerações posteriores, incluindo os bibliófilos das Luzes.

### Seccionamento

A segunda característica estrutural da *Escola de Canto de Órgão* relaciona-se com a divisão interna dos volumes e a sua articulação formal. O seccionamento interno dos textos varia entre uma divisão mais regular e simétrica, sobretudo na Parte I, e uma divisão mais assimétrica, com secções hipertrofiadas, como sucede na Parte II, o que dificulta a compreensão dos conteúdos e a percepção da obra no seu conjunto. Em ambos os volumes encontramos «artes», compêndios e secções autónomas dentro do tratado, com dimensões variáveis. Por diversas vezes o texto expositivo é interpolado por trechos polémicos, ou seja, impugnações e refutações de outros autores ou dos «Antagonistas» locais do mestre de capela da Catedral Primaz, com extensões variáveis. Estas diatribes rompem o equilíbrio formal dos capítulos e obscurecem a forma global do tratado.

A Parte I da *Escola*, dedicada tanto aos elogios e virtudes da música como às matérias pedagógicas que constituíam a *musica practica*, é, na realidade, assumida como um volume que trata da «Musica Theorica [...] com erudição e noticia». É constituída por cinco extensos diálogos: o «Dialogo Preliminar», que autonomiza e confere destaque à doutrina dos efeitos prodigiosos da música; o Diálogo I, onde se teorizam os conceitos gerais sobre a música e suas subdivisões; o Diálogo II, sobre os elementos da solmização hexacordal; o Diálogo III, sobre a notação das figuras e o sistema mensural; e o Diálogo IV, sobre os géneros harmónicos, os acidentes e os transportes dos diapasões.

O «Diálogo Preliminar» da *Escola* corresponde parcialmente ao Livro I «Elogios de la Musica» da Parte I de Nassarre (*Escuela Musica*, 1724), enquanto os Diálogos I, II, III e IV apresentam correspondências com capítulos do Livro III de Nassarre dedicado ao «Canto de Organo». Como se referiu, uma diferença estrutural entre os tratados do aragonês e do baiano reside na ausência do cantochão do programa da *Escola* baiana; género musical esse que é abordado no Livro II «Canto Llano» de Nassarre. A obra do aragonês abarcou, portanto, uma maior vastidão de matérias que incluiu todos os géneros e estilos de música religiosa em voga até ao primeiro quartel do século XVIII.

A Parte I de Nassarre abrange os elogios, conceitos e subdivisões da música (Livro I), a teoria do cantochão (Livro II), o canto de órgão (Livro III) e um tratado extensivo das proporções harmónicas (Livro IV), com um enfoque especial nos instrumentos musicais. Na Parte II da *Escola*, o baiano transcreveu e traduziu excertos inteiros do Livro IV de Nassarre; porém, concentrou-se sobretudo na aritmética das consonâncias e dissonâncias e nos métodos de divisão do diapasão.

Na *Escola de Canto de Órgão* predominam largamente as componentes da *musica theorica*, traduzidas na explanação e desenvolvimento de uma quantidade apreciável de conceitos e doutrinas. A título de exemplo, no «Dialogo Preliminar», a doutrina dos «efeitos prodigiosos da música» e do seu poder para sanar os vícios, curar as enfermidades e converter os hereges, é consideravelmente expandida por Caetano, à semelhança do que fizera Cerone (1613) no Livro 2 «Curiosidades y antiguallas de la musica». Na obra do baiano, esta secção constitui uma espécie de compêndio introdutório dentro do tratado, descrevendo ao longo de quase 40 páginas as curas miraculosas, as conversões de protestantes, o poder da música para mover as feras, os «brutos» e as coisas insensíveis, etc. Pelo contrário, Nassarre dedicou aos «efeitos prodigiosos da música» apenas as 12 páginas iniciais do Livro I da Parte I da *Escuela Musica* (1724).

No tratado baiano, as exposições da *musica theorica* tendem a predominar e a absorver as matérias da *musica practica*. A pedagogia musical surge, porém, autonomizada numa secção inicial, logo após o «Dialogo Preliminar», intitulada «Resumo da Arte de Canto de Orgão, Vulgarmente chamada Mão, para os Principiantes» (págs. 43 a 59). Esta secção contém um resumo prático das vinte «regras da arte» da solmização hexacordal, às quais Caetano acrescentou uma «XXI Regra» para explicar os transportes dos diapasões naturais ou diatónicos pelo género cromático. Trata-se, portanto, de uma «arte» pedagógica que parece ter sido enxertada no tratado, e segue um modelo análogo ao do «Resumo da Arte de Canto de Orgão» da *Arte minima* (1685) de Nunes da Silva. A representação gráfica da «Mão de Guido», enquanto mnemónica da solmização, reverencia uma tradição secular reproduzida por autores seiscentistas como Cerone, Fernandes e Nunes da Silva, e retomada pelo baiano, mas ausente em Nassarre.

Teria esta «Mão de Guido» sido redigida previamente e trasladada para o tratado? Seria utilizada no ensino dos moços cantores na Catedral da Bahia? Ou seria

mais um texto acrescentado à *Escola* para demonstrar as competências pedagógicas do mestre de capela?<sup>74</sup>

Antes de abordar a Parte II da *Escola*, examinemos brevemente o lugar que os «tratados de proporções harmónicas» ocupam na arquitetura formal das várias obras teóricas estudadas. Como já foi referido, a inclusão de um capítulo ou livro de *musica theorica* dedicado à ciência das proporções harmónicas emprestava às obras um lastro de erudição e prestígio, inscrevendo-as na tradição das artes liberais do *quadrivium*, ou ciências do número (CHRISTENSEN 2002, 7-8); ou, numa perspetiva mais crítica, reforçava a secular submissão da música às ciências matemáticas (MENÉNDEZ Y PELAYO 1891, 603-6); mas, em qualquer caso, acarretava uma aura de erudição canónica. A produção de pares ou trios de volumes, contrapondo a *musica theorica* face à *practica*, inspirou-se no modelo das *summae* renascentistas de Gaffurio e Zarlino, cultivada na Península Ibérica em graus muito variáveis. Autores como Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482) e Salinas (*De musica*, 1577) contribuíram para a ciência harmónica com inovações e reformularam os sistemas de afinação e temperamento, enquanto outros autores, como Bermudo (*Declaración de instrumentos*, 1555), Tapia Numantino (*Vergel de Musica espiritual, especulativa y activa*, 1570), Montanos (*Arte de musica theorica y pratica*, 1592), Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626) e Lorente (*El Porque*, 1672), privilegiaram a vertente prática da pedagogia ou combinaram ambas as componentes.

Pietro Cerone consagrou à ciência harmónica o Livro 19 «De las Proporciones» (pp. 976-1025) de *El Melopeo y Maestro* (1613), com 50 páginas impressas, incluindo quadros e diagramas, expondo o essencial das proporções pitagóricas, a classificação das consonâncias e dissonâncias e a divisão do diapasão, sem expandir excessivamente a matéria. Diferentemente, na obra de Lorente (*El Porque*, 1672) a matéria das proporções é muito mais restrita e abreviada, e resume-se a uma secção de 19 páginas inserida no final da «Arte de Canto de Organo» (págs. 198-218). Ao contrário de Cerone e Nassarre, Lorente não abordou as proporções harmónicas em articulação com a «harmonia universal» e a doutrina boeciana da *musica mundana / humana / organica*. Lorente limitou-se a tratar as proporções numéricas que eram relevantes para a mensuração do

---

<sup>74</sup> Ao longo de toda a Parte I, a *musica practica* vai sendo alternada com as exposições teóricas, como por exemplo, no Diálogo IV «Dos Generos, Divisões, e Transportes», onde surgem diversos exemplos musicais com os «solfejos» escritos, ou seja, escrevendo sobre as cantorias figuradas em notação rítmica as «vozes» ou sílabas dos hexacordes da solmização e as respetivas mutações, incluindo as cantorias sobre os diapasões cromáticos ou acidentais.

tempo (sistema mensural), como breve introdução ao tema das proporções diante dos sinais dos tempos binários (C 3/2 ou  $\text{C} \text{ } 3/2$ ).

No que respeita a Nassarre, os textos do Livro IV «Que trata de las Proporciones» da Parte I da *Escuela Musica* (1724) foram analisados em confronto com os da Parte II «Numeral, ou Arithmetica das Proporções» da *Escola de Canto de Orgão*, ressaltando desde logo as paridades e semelhanças entre ambos os textos, mas também os profundos contrastes. Com efeito, Nassarre concedeu no Livro IV uma especial atenção às proporções harmónicas aplicadas à concepção e construção de instrumentos musicais, uma matéria que é quase omissa na Parte II do baiano. Esta omissão sublinha uma das diferenças de fundo entre a *Escuela Musica* e a *Escola* da Bahia, que consiste no papel central que os instrumentos ocupam na obra do aragonês e no papel secundário e menos relevante que desempenham na obra do baiano.

Vejamos mais de perto a estrutura orgânica do segundo volume, Parte II da *Escola*. São notórias as diferenças formais entre os Diálogos I e II deste extenso volume que se estende por 641 páginas, das quais mais de 500 dedicadas às proporções harmónicas. A organização interna deste volume é mais complexa e heterogénea do que a da Parte I. A primeira parte do Diálogo I assenta numa transcrição e tradução quase *ipsis verbis* dos textos iniciais do Livro IV de Nassarre. Inicia-se com um «tratado da quantidade» e um «tratado do número e da proporção» (págs. 1 a 27), modelados sobre Juan Perez de Moya (*Diálogos de aritmética práctica y especulativa*, 1562).

O Diálogo I da Parte II (págs. 28 a 230) compreende cinco Documentos cujas subdivisões internas se mostram bastante desiguais, prejudicando o equilíbrio do conjunto. Ao invés da relativa simetria da Parte I, dir-se-ia que o volume da Parte II careceu de uma revisão apurada por parte do autor. Vejamos dois exemplos: o capítulo dedicado à proporção tripla (3/1), dentro do Documento I «Proporções Multiplex», e o capítulo dedicado à sesquiáltera (3/2), dentro do Documento II «Proporções Superparticularis», mostram-se bastante hipertrofiados: a exposição é interrompida por trechos polémicos e impugnações – estas sim, originais – das posições de alguns autores «Modernos», como Lorente e Nassarre, pela sua permissividade para com os «abusos» introduzidos pelos músicos práticos que usavam as proporções numéricas ternárias, ou sesquiálteras, diante dos sinais de mensuração binários.

O Diálogo I trata dos géneros das proporções (*multiplex*, *superparticularis*, *superpartiens*, e os géneros mistos), seguindo quase literalmente o texto de Nassarre, que

por sua vez retomou em parte o texto de Cerone, e, em última análise, todos eles remontavam a Boécio (*De institutione musica*, ca. 524). O baiano, porém, ao invés do que fizeram Fernandes, Lorente e o próprio Nassarre, não se satisfaz com a mera explicitação das proporções com relevância para a música: procura expandir a informação e enumera muitas espécies em cada proporção, sublinhando a sua progressão *ad infinitum*.

No extenso Diálogo II (págs. 231 a 492) Melo de Jesus apresenta vários critérios para a classificação da gama das consonâncias e dissonâncias nos intervalos simples, compostos e decompostos, traduzidos nas respectivas proporções, e procede à sua subdivisão mediante as proporcionalidades. Dos quatro Documentos muito heterogêneos que compõem o Diálogo II, os dois primeiros apresentam as classificações dos intervalos quanto à sua essência metafísica (Documento I) e quanto à sua origem numérica, na tradição das proporções pitagóricas (Documento II). Contrapõem-se dois sistemas de categorização do *continuum* consonância-dissonância: o sistema metafísico-numérico de Zarlino e o sistema empírico dos «diadromas» ou vibrações das cordas, segundo Tomás Vicente Tosca (Documento III). Finalmente, no extenso Documento IV abordam-se as proporcionalidades, ou subdivisões das proporções dos intervalos, que são agrupadas em três categorias de métodos: a aritmética, «igual nas diferenças, mas desigual nas proporções» (ex: 2 – 4 – 6); a geométrica, baseada em «iguaes proporções, e desiguaes diferenças» (ex: 2 – 4 – 8), e a harmónica, na qual o «meio termo dista dos extremos por desiguaes proporções, e desiguaes diferenças». Só a proporcionalidade harmónica era capaz de gerar consonâncias, tendo «em bayxo a mayor, e mais nobre; e a menor, por cima» (ex: 3 – 4 – 6). Caetano expõe uma quantidade de métodos de cálculo aritmético das proporcionalidades, recorrendo à *regola di tre*, ao algoritmo da divisão e à extração de raízes quadradas. A exposição é por vezes labiríntica e difusa, mas minuciosamente exemplificada, acrescentando ainda alguns métodos «particulares» propostos por Clavius (1586), Kircher (1650), e pelo próprio baiano, os quais redundam em variantes dos anteriores. Segue-se a sistematização das proporções harmónicas, intitulada «Algarismo harmonico caracteristico, ou Arithmetica sonora [...] Musico Systema». Por último, são analisados os diapasões dos três géneros harmónicos: a «Escada Vera, ou Natural» do género diatónico e a «Escada Accidental» do género cromático, subdividida em «Chromatico Duro» e «Chromatico Molle». As matérias são expostas minuciosamente e resumidas em quadros sinópticos finais. A concluir, uma recapitulação das cinco espécies de «Semitonos diferentes, que ha na Escada Musica». O volume termina com uma

«Taboa universal (breve mappa)», no qual «se vê recopilado tudo». Neste Diálogo II o baiano emulou textos de autores como Zarlino (*Istitutione armoniche*, 1558/75) Clavius (*Opera mathematica*, 1611), Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) e Tomás Vicente Tosca (*Compendio mathematico*, 1715). Apesar do reduzido grau de originalidade dos textos do baiano, a configuração do volume apresenta várias singularidades.

Em suma, dos três tratados espanhóis estudados, Lorente é aquele que aborda as «proporções» de uma forma mais abreviada e superficial, com fins exclusivamente práticos e circunscrito ao tema da mensuração do tempo. Cerone conferiu um maior desenvolvimento às proporções harmónicas boecianas, ao longo de 50 páginas ilustradas com diagramas. Nassarre, porém, no primeiro quartel de setecentos, desenvolve extensivamente a matéria, no Livro IV da Parte I da *Escuela Musica*, para além de outros capítulos em que aborda especificamente as proporções. Quanto a Melo de Jesus, dedicou a totalidade da Parte II da sua *Escola* à explanação das proporções harmónicas, procurando aprofundar alguns conteúdos extraídos do Livro IV de Nassarre.

No que respeita à Parte II de Nassarre, dividida em quatro livros de uma grande extensão e densidade técnica – espécies de intervalos, contraponto, composição e técnica das glosas –, corresponderiam *grosso modo* aos volumes projetados por Melo de Jesus em sede de «pós-escrita», as futuras Parte III «Dos Tons ou Modos, e Solfejos» e Parte IV «Do Contraponto e da Composição».

Numa apreciação global da estrutura formal das obras estudadas, a obra de Cerone apresenta-se como um extenso tratado erudito de conteúdos «teórico-práticos», sem que haja separação rígida e formal entre a *musica theorica* e a *practica*, que se vão alternando ao longo dos 22 livros. O tratado de Lorente apresenta-se como uma obra compósita integrada por quatro «artes» práticas de música, intercaladas com secções de conteúdo teórico. Por sua vez, a *Escuela Musica* de Nassarre constitui um tratado compreensivo ou *summa* sobre música, concebida de raiz como uma obra unitária, em dois volumes simétricos, a Parte I dedicada à *musica theorica* e à *practica* do cantochão e do canto de órgão, e a Parte II à pedagogia do contraponto e da composição.

Finalmente, a *Escola* de Caetano apresenta-se como extenso tratado manuscrito em dois volumes estruturalmente simétricos (e, por sua vez, virtualmente simétricos de outros dois volumes anunciados em «pós-escrita»). É uma das raras obras luso-brasileiras a desenvolver as proporções harmónicas, ainda que o seu conteúdo não seja inteiramente original. O seccionamento formal da Parte I é razoavelmente regular, destacando-se a

hipertrofia do primeiro e último blocos: o «Diálogo Preliminar», sobre as origens, virtudes e efeitos prodigiosos da música; e o Diálogo IV «Dos Generos, Divisões, Transportes dos Diapasões, uso das Claves accidentaes», centrado na expansão cíclica do campo tonal por força dos transportes do diapasão pelo género cromático.

Do exposto pode concluir-se que os tratados espanhóis estudados – Cerone, Lorente e Nassarre – abrangem uma maior amplitude de matérias do que a *Escola de Canto de Órgão*. Os autores espanhóis abordaram todos os quadrantes da teoria musical em uso (cantochoão, canto de órgão, solfejo, proporções harmónicas, contraponto, composição, glosas) com diferentes níveis de aprofundamento. Pelo contrário, a *Escola da Bahia* apresenta um âmbito temático mais restrito (excluindo o cantochoão) mas os textos são mais expandidos e recheados de citações de autoridades e de *disputatio*.

#### Forma dos tratados

| <b>Cerone</b><br><i>El Mellopeo</i><br>(1613)                                                                                 | <b>Lorente</b><br><i>El Porque</i><br>(1672)                                                                                                  | <b>Nunes Silva</b><br><i>Arte minima</i><br>(1685)                                                                                    | <b>Nassarre</b><br><i>Escuela Musica</i><br>(1724)                                                                                                                                                 | <b>Melo de Jesus</b><br><i>Escola C. Orgão</i><br>(1759-60)                                                                                                                                                   |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Impresso<br>1.160 pp.                                                                                                         | Impresso<br>695 pp.                                                                                                                           | Impresso<br>136 pp.                                                                                                                   | Impresso<br>1.080 pp.                                                                                                                                                                              | Manuscrito<br>1.240 pp.                                                                                                                                                                                       |
| Tratado unitário<br>teórico-prático<br>22 livros<br><br>Sem separação<br>formal entre<br><i>theorica</i> e<br><i>practica</i> | Compêndio:<br>4 «artes» teórico-<br>práticas<br><br>I. Arte cantochoão<br>II. Arte de canto<br>de órgão<br>III. Contraponto<br>IV. Composição | Compêndio:<br>3 «artes» e um<br>tratado<br><br>I. Canto órgão<br>II. Cantochoão<br>III. Contraponto<br>& cōpostura<br>IV. Explicações | Tratado unitário em<br>2 partes<br><br>I. Elogios,<br>Cantochoão,<br>C. órgão ( <i>theorica</i> )<br>Proporções ( <i>specul.</i> )<br>II. Contraponto,<br>composição, glosa<br>( <i>practica</i> ) | Tratado em 2 partes<br>só canto de órgão<br><br>I. Elogios, canto de<br>órgão ( <i>theorica</i> )<br>II. Proporções<br>( <i>speculativa</i> )<br>III e IV. Solfejos,<br>Contrap. Comp.<br>( <i>practica</i> ) |
| Muitos diagramas<br>e exemplos<br>musicais                                                                                    | Alguns exemplos<br>musicais                                                                                                                   | Alguns diagramas<br>e exemplos<br>musicais                                                                                            | Sem diagramas.<br>Exemplos music.<br>na Parte II                                                                                                                                                   | Exemplos musicais<br>Muitos diagramas.<br>Catálogos, paradigmas.                                                                                                                                              |

Os manuscritos da *Escola* situam-se, deste modo, nos antípodas da maioria das «artes» de música luso-brasileiras, que preferiram exposições breves e sucintas dos rudimentos do cantochoão e do canto de órgão e das regras da solfa para a entoação dos moços do coro ou dos aprendizes, respondendo às necessidades da formação musical

básica nas igrejas, conventos e outras instituições (cf. NERY 1998, XIII-XIV). Pelo contrário, o mestre de capela da Catedral Primaz da Bahia parece ter pretendido compilar uma vasta erudição, com um amplo investimento na *musica theorica*.

### Conteúdos

Uma terceira característica estrutural da *Escola de Canto de Órgão* relaciona-se com a prolixidade do texto manuscrito. A escrita de Melo de Jesus parece obedecer ao desígnio de tudo explicitar minuciosamente, nada remetendo para qualquer espécie de «ante-escrita», isto é, para um conjunto de noções previamente assimiladas que muitas «artes» de música deixavam implícitas e subentendidas (cf. PAIXÃO 2008, 51). Em vários tratados que abordaram o cantochão e o canto de órgão, entre eles os espanhóis de Lorente e Nassarre, os livros sobre o cantochão serviram em parte como «ante-escrita» para os livros dedicados ao canto de órgão, remetendo estes para os conceitos explicitados naqueles. Assim, a explanação de muitos conceitos comuns a ambos os géneros, como eram, por exemplo, os elementos da solmização, as claves e as figuras, tinham uma explicitação prévia nos livros de cantochão, e os livros de canto de órgão limitavam-se a resumir brevemente (ou omitir) a matéria. Ao invés, dado que o músico baiano não abordou o cantochão, optou quase sempre pela explicitação detalhada de grande número de conceitos. A exposição das matérias apresenta uma elevada organicidade, sendo porém densa e prolixa e espartilhada numa série de divisões formais – Diálogos, documentos, capítulos, artigos, parágrafos, etc. – o que acarreta a fragmentação do discurso.

A *Escola de Canto de Órgão* possui, portanto, diversas características comuns aos tratados monumentais e proto-enciclopédicos da época barroca, muitos deles «tratados híbridos» de latim e língua vernácula (MENÉNDEZ Y PELAYO 1891, 603-4). Partindo do modelo das *summae* humanistas do Renascimento, alguns autores da era barroca hipertrofiaram o modelo discursivo com a acumulação de sucessivas camadas de erudição, dando por vezes origem a textos sobrecarregados de tropos e imagens.

No que respeita à Parte II da *Escola*, um dos mais extensos tratados sobre «proporções harmónicas» escritos na Península Ibérica, e sem dúvida o mais prolífico em língua portuguesa, a análise comparativa com o Livro IV de Nassarre revelou que uma parte considerável dos conteúdos escritos pelo baiano não são originais. A título de

exemplo, o Diálogo I «Dos Géneros de Proporções» consiste em grande medida numa transcrição e tradução quase *ipsis verbis* dos primeiros capítulos do Livro IV «Que trata de las Proporciones» do aragonês, por sua vez inspirado no Livro 19 de Cerone, e todos eles baseados em compêndios de aritmética quinhentistas de Moya e Clavius. Assim, o Diálogo I da Parte II da *Escola* resume-se essencialmente a uma tradução e adaptação de Nassarre. No que respeita ao Diálogo II «Intervalos, Proporcionalidades, e Algarismo Harmonico», o texto do baiano apresenta várias singularidades; não se limitou a traduzir Nassarre e seguiu outros modelos, entre os quais Kircher (1650). Além disso, o baiano expandiu muito mais do que Nassarre o tema da divisão dos intervalos do diapasão.

Deste modo, a elevada intertextualidade da *Escola* da Bahia segue de um modo geral a par de uma reduzida originalidade. Encontra-se assim nos antípodas de alguns teóricos ibéricos verdadeiramente inovadores, como foi, por exemplo, Francisco Salinas (*De musica*, 1577), que apresentou soluções teóricas inovadoras e revolucionárias no campo da consonância harmónica e do temperamento, incluindo a teorização de três tipos de mesótonico e do próprio temperamento igual (GARCÍA PEREZ 2013, 117-8). Na realidade, o objetivo primordial do mestre de capela da Bahia não parece ter sido o de produzir uma reflexão original sobre o sistema musical, mas antes o de compilar uma erudição musical que no Brasil era virtualmente inacessível. A análise crítica dos conteúdos das Partes I e II da *Escola* evidenciou um investimento maciço do baiano na compilação de erudição e na adesão a uma cultura literária característica do Barroco, permeada por imagens poéticas, figuras de estilo e momentos de versificação que constituem eles próprios singularidades em termos da escrita do tratado.

Em suma, uma quarta característica da *Escola* relaciona-se com o reduzido grau de reflexão teórica original, a par de uma elevada intertextualidade, e sem prejuízo das singularidades e das sínteses operadas em conteúdos extraídos de diversos autores. O baiano procedeu à transcrição e tradução para a língua portuguesa de muitos excertos de outros autores, bem como à paráfrase e adaptação, sem esquecer a refutação de muitas obras teóricas. Entre as singularidades da *Escola* incluem-se algumas notáveis sínteses que oferece ao leitor, as resenhas históricas, a versificação poética de conteúdos teórico-musicais, a preocupação de acrescentar métodos explicativos adicionais, e ainda algumas formas próprias de visualização dos conceitos. Singularidades essas que parecem remeter para o papel dos glosadores e comentadores da tradição escolástica.

Outra singularidade presente na *Escola* reside na sua estratégia retórica e comunicacional. Estamos perante uma das poucas obras de teoria musical luso-brasileiras que recorrem de forma sistemática ao expediente retórico do «diálogo instrutivo» entre um Mestre e um Discípulo ficcionados, aplicado com uma total coerência, do princípio ao fim da obra. Entre nós, a forma dialogante foi utilizada desde o século XVII, nomeadamente num capítulo (único) de António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626), e viria a ser utilizada, entre outros, por Francisco Solano no seu tratado final (*Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme*, 1790). Na *Escola* de Melo de Jesus, a forma dialogada caracteriza e condiciona a escrita na sua globalidade. O amplo aparato retórico de *elocutio*, com o recurso abundantes a figuras de estilo, que não é possível analisar no âmbito desta tese, parecem configurar um exemplo de escrita teórica magistral aparentada com a prosa doutrinal barroca em contexto eclesiástico, que não exclui a cor local, nem o recurso a um estilo quase-epistolar (cf. LOPES E SARAIVA 1996, 505-6).

#### Distribuição das matérias nos tratados

|                          | Cerone<br>(1613)         | Lorente<br>(1672)     | Nassarre<br>(1724)          | Melo de Jesus<br>(1759-60)        |
|--------------------------|--------------------------|-----------------------|-----------------------------|-----------------------------------|
| <i>musica theorica</i>   | extenso<br>(intercalada) | breve<br>(cantochoão) | extenso<br>Parte I          | extenso<br>Partes I e II          |
| <i>musica practica</i>   | extenso<br>(intercalada) | 4 artes<br>práticas   | extenso<br>Partes I e II    | «Mão de Guido»,<br>solfejos, etc. |
| harmonia universal       | extenso                  | -                     | moderado                    | extenso                           |
| proporções<br>harmónicas | moderado<br>(50 pp.)     | breve<br>(18 pp.)     | extenso: L. IV<br>(135 pp.) | extenso: Parte II<br>(490 pp.)    |
| Cantochoão               | extenso                  | arte prática          | extenso                     |                                   |
| Canto de órgão           | extenso                  | arte prática          | extenso                     | extenso: Parte I                  |
| Contraponto              | extenso                  | moderado              | extenso                     | [ Parte III ]                     |
| Composição               | extenso                  | moderado              | extenso                     | [ Parte IV ]                      |
| Glosas, etc.             | extenso                  | —                     | extenso                     | —                                 |

## 2.2. Escolástica e *auctoritas*. O método escolástico.

Aspeto comum a vários tratados teóricos sobre música produzidos na Península Ibérica nos séculos XVII e XVIII é a sua intertextualidade, que se manifestou em graus muito variáveis. Este padrão cultural traduziu-se, por vezes, em centenas de referências e citações de autoridades, configurando um aparato teórico-bibliográfico que circulava de tratado em tratado e configurava um cânone de *auctoritas* reverenciada. As obras incorporavam assim opiniões originadas em fontes externas, aumentando virtualmente os conteúdos; mas tratava-se simultaneamente de um processo de transferência da responsabilidade das doutrinas teóricas para essas entidades externas. Ao longo da investigação procedi ao levantamento e identificação do aparato bibliográfico da *Escola de Canto de Órgão*, registando mais de um milhar de referências a obras e autores quer no corpo do texto quer nas abundantes notas à margem. Estudei também os aparatos bibliográficos de outros tratados de música produzidos na Península Ibérica, o que me permitiu comparar e identificar as peculiaridades de diferentes autores.

As citações e referências de Caetano remetem para um total de cerca de 310 obras de autores identificados, das quais cerca de 75 são tratados ou «artes» de música, recaindo as restantes na categoria mais ampla de obras de erudição geral. O aparato de bibliografia acumulado na *Escola* parece apontar para a construção de um *ethos* que parece assentar justamente na quantidade e na qualidade da *auctoritas* invocada. Assim, as referências a obras externas contribuem para a impressão de monumentalidade.

Em muitos casos, o procedimento intertextual e a citação de autoridades apoiam-se numa lógica discursiva recorrente na qual facilmente se identificam os elementos típicos do que se tem designado como «método escolástico», sedimentado ao longo dos séculos a partir da tradição europeia dos doutores da Igreja, glosadores e comentadores bíblicos. Esse processo, na sua fase tardia, encontra na *Escola de Canto de Órgão* um exemplo bastante ilustrativo. Conhecimento de proveniência quase exclusivamente literária, a Escolástica cristã fundamentou o seu método de ensino e de aprendizagem na exegese dos textos canonizados pela tradição. A veneração dos *auctores* e da correlativa noção de *auctoritas* tendeu a instituir o argumento de autoridade como a principal fonte de validação e transmissão do conhecimento (COLOMER 1999, 737).

O método escolástico foi-se sedimentando num procedimento encadeado tripartido: iniciava-se com a *lectio*, ou exposição das definições de cada conceito pelos autores mais consagrados – *lectio divina*, baseada em textos bíblicos e de doutores da Igreja, e *lectio profana*, ou opiniões de autores antigos e modernos –; seguia-se a *divisio*, ou subdivisão dos conceitos nos seus elementos constituintes e sua explanação detalhada (método exegético). A estas duas etapas seguia-se uma terceira, a *disputatio*, que consistia na análise dos argumentos favoráveis e desfavoráveis dos diferentes autores sobre cada um dos conceitos. A demonstração da maior ou menor razão de uns e outros era alcançada por vezes com o recurso a silogismos demonstrativos (método lógico-silogístico). O procedimento da *disputatio* assentava na ideia da variedade e diversidade de pareceres existentes sobre cada matéria (COLOMER 1999, 737), mas o mesmo daria origem a um dos aspetos negativos do discurso escolástico: a prolixidade dos textos e a dispersão dos raciocínios. Na etapa final, *conclusio*, o autor podia optar por um dos argumentos analisados ou oferecer uma definição própria do conceito. Muitas vezes, a definição final escolhida divergia das definições anteriores apenas nos detalhes, e não na substância.

Do ponto de vista epistemológico, o método escolástico tendeu a dificultar a entrada no sistema de conhecimento de outros tipos de saber não canónicos, originados na *praxis* ou na experiência empírica (COLOMER 1999, 737-8). Segundo Nicholas Cook, o método escolástico correspondeu a uma pedagogia de natureza eminentemente circular e autorreferencial, que favorecia a construção de sistemas conceptuais em circuito fechado, muitas vezes desligados das evoluções da realidade exterior. A coerência interna do sistema tendeu a prevalecer sobre os dados da experiência empírica externos ao sistema, barrando muitas vezes a entrada de novo conhecimento (COOK 2002, 78-80).

Como explica Pedro Calafate, a escolástica identificou-se com o ideal de uma filosofia perene, ou seja, de um património de verdades de natureza transcendental, que eram passíveis de serem sintetizadas e que a razão humana foi depurando, na base de um esforço de cooperação interindividual e intergeracional. Foi a transmissão e a depuração desse património conceptual que orientou o esforço intelectual dos letrados ao longo dos séculos, e não a criação de sistemas que partissem de um «grau zero» de reflexão, ou tábua rasa, e que criassem uma ruptura ou oposição frontal entre o passado e o presente. Este seria, pelo contrário, o paradigma que tenderia a prevalecer no pensamento das Luzes, opondo aos «antigos» o pensamento dos «modernos» (CALAFATE 2001, II, 18).

Particularmente influente na Península Ibérica foi a Escolástica Renovada, desenvolvida sob o impulso da Contra-Reforma católica e de acordo com as exigências culturais do Renascimento. A restauração da escolástica na segunda metade do século XVI e ao longo do XVII caracterizou-se, entre outros aspetos, pela prevalência do pensamento tomista sobre as outras correntes filosóficas cristãs, como o franciscanismo (nas vertentes do ockamismo e do escotismo) ou o agustinianismo. A influência do tomismo, em boa parte devida ao esforço dos Jesuítas, foi particularmente duradoura em algumas universidades ibéricas, como Salamanca, Alcalá, Coimbra e Évora (GIACON 1999, 742). Se antes do Concílio de Trento o ascendente intelectual coubera aos dominicanos, os tradicionais comentadores da *Summa Theologica* de São Tomás de Aquino, após a reforma tridentina destacaram-se os Jesuítas, entre eles os pedagogos do Curso Conimbricense, e em especial Pedro da Fonseca, Luís de Molina, Francisco Suárez, Francisco de Victoria e Bento Pereira. Os comentários às *summae* aristotélico-tomistas dos Jesuítas deram um novo alento à metafísica e impulsionaram a renovação da escolástica com efeitos duradouros (COXITO E SOARES 2001, 456-7).

Ainda segundo Pedro Calafate, os Jesuítas mantiveram Aristóteles como fundamento do seu sistema de pensamento e de ensino. Seduzia-os a ordem e a sistematicidade dos textos do Estagirita. No Curso Conimbricense entregaram-se a árduos trabalhos de comentário que dariam corpo a um movimento filosófico de repercussão europeia. Aristóteles era considerado o mais universal dos filósofos nos campos da física, da lógica, da ética e da metafísica (CALAFATE 2001, II, 18). Assim, mantendo a linha tomista, os Jesuítas apropriaram-se de um legado que antes fora cultivado pelos dominicanos, formando uma frente que se contrapunha a outros setores da Igreja mais afetos à teologia agustiniana, como era a corrente jansenista (VOGEL 2017, 46-48).

Embora exprimissem alguma independência de ideias, os autores da Contra-Reforma, em especial os Jesuítas, mantiveram-se sempre fiéis à síntese tomista, que procuraram alargar a outros campos do saber. Contudo, faltou-lhes a originalidade especulativa e tenderam a cristalizar o conhecimento num imobilismo crescente, sobretudo no campo da metafísica. Assim, em meados do século XVII, a escolástica entrou paulatinamente em decadência. Salvo algumas exceções, expressas na recepção das obras de Galileu, Kepler, Descartes e outros, faltaram aos cultores da Segunda Escolástica os contactos entre a filosofia e as ciências físicas que se expandiram fortemente ao longo de seiscentos, na era da revolução científica (GIACON 1999, 743).

Tal como em outros campos do saber, a teoria musical produzida na Península Ibérica não podia deixar de ser permeável à influência do pensamento contrarreformista da Escolástica renovada, que se fez sentir sobretudo ao longo do século XVII. Foram particularmente recetivas à cultura escolástica algumas obras de *musica theorica* de pendor mais especulativo produzidas na esfera dos centros de prática musical e polifónica da Igreja. A tendência para invocar a *auctoritas* e uma profusão de autores canónicos e para expor os fundamentos metafísicos dos conceitos musicais manifestou-se, entre nós, em autores como o conimbricense Pedro Talésio (*Arte de Canto Chão*, 1618) ou Manuel Nunes da Silva (*Trattado das Explicações*, 1685), que refletem a cultura escolástica preponderante no século XVII, que iria ainda perdurar na primeira metade do XVIII. O aparato teórico de Talésio assenta num grande número de citações e remissões para um *corpus* de 85 autores canónicos,<sup>75</sup> traduzindo a recepção entre nós de alguns tratados de música centro-europeus da era renascentista.

Em contraste com o modelo de influência escolástica, o tratado de António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626) apresenta um aparato bibliográfico muito mais reduzido, cujas referências se cingem a um total de onze (11) autores.<sup>76</sup> Sem prejuízo da riqueza do conteúdo deste tratado – única obra portuguesa seiscentista que aborda as proporções harmónicas e a «harmonia universal» –, a sobriedade e o equilíbrio formal do texto de Fernandes sugerem uma maior proximidade dos modelos do humanismo renascentista do que das *summae* escolásticas repletas de erudição canónica.

Nas compilações de teoria musical de maior circulação da Península Ibérica, como as de Cerone, Lorente e Nassarre, foi muito variável a aplicação do modelo discursivo do método escolástico. O modelo assentava de um modo geral na sequência *lectio, divisio, disputatio, conclusio*, bem como nas citações e referências a autores canónicos, tanto «Antigos» como «Modernos», coligindo as opiniões favoráveis e contrárias a cada conceito. Observam-se adaptações muito diversas e díspares do método escolástico entre os diferentes autores ibéricos estudados, o que sugere não só diferentes estilos discursivos, mas também focos de interesse e *ethos* muito distintos.

---

<sup>75</sup> Pedro Talésio (*Arte de Cantochão*, 1618) referenciou no seu tratado uma multiplicidade de autores italianos (Podio, Gaffurio, Aron, Zarlino), centro-europeus (Jehan de Murs, Glareano) mas sobretudo autores espanhóis (Bizcargui, Aranda, Bermudo, Salinas, Montanos, etc.).

<sup>76</sup> António Fernandes (*Arte de Muzica de Canto Dorgam, & Cantochão*, 1626) faz referência aos seguintes autores: Pitágoras, Aristógeno, Platão (*Republica*), Cícero (*Republica*), Celio, Santo Agostinho, Boécio, Cassiodoro, Santo Ambrósio de Milão, Lefèvre de Étaples, o «Etapulense», e o franciscano Frei Juan Bermudo, cuja *Declaración de instrumentos musicales* (1549) parece constituir a sua fonte principal.

O modelo discursivo prolixo de Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613) é o que mais parece aproximar-se do estilo profuso de escrita da *Escola* de Caetano. Tal como o baiano, Cerone recorre a abundantes figuras de retórica, pleonasmos, repetições e recapitulações de ideias, bem como a um número elevado de citações de autoridades dentro do corpo do texto: não apenas a *auctoritas* clássica mas também uma quantidade de referências a teóricos e compositores renascentistas, italianos, espanhóis e franco-flamengos. Cerone desenvolve algumas secções de *lectio*, *divisio* e *disputatio*, embora esta última, por regra, não atinja um desenvolvimento comparável ao dos textos do baiano. A orientação teórico-prática de Cerone não esconde um certo cunho ideológico, que assenta na apologia dos polifonistas italianos associados ao cânone musical.

Com este modelo discursivo contrasta vivamente o compêndio de Lorente (*El Porque de la Musica*, 1672). Se exceptuarmos alguns trechos de conteúdo teórico mais aprofundado, no início do Livro I «Arte de Canto Llano», e no final do Livro II «Arte de Canto de Organo», o texto de Lorente é quase inteiramente despojado de figuras de estilo e sem pretensões de desenvolvimento nem grandiloquência. A sua preocupação era a de oferecer aos discípulos um texto abreviado e conciso para a pedagogia musical, sobretudo nas «artes» práticas de cantochão e canto de órgão, dedicadas aos cantores aprendizes. Lorente praticamente não recorre à *disputatio* nem a raciocínios lógico-dedutivos, evitando mencionar as disputas teóricas entre os autores.

Em contraste com os modelos descritos, a *Escuela Musica* (1724) de Nassarre parece corresponder a um modelo intermédio: apresenta exposições desenvolvidas com uma grande densidade textual, apoiadas com frequência na *lectio divina* e na *lectio profana*, bem como na *divisio* de muitos conceitos; porém, o recurso à *disputatio* é em geral moderado e cauteloso, ao invés do que sucede na *Escola* da Bahia. Nassarre apoia-se num número significativo de citações da *auctoritas* dos Antigos, incluindo os doutores de Igreja e de uma plêiade de obras eruditas dos séculos XVI e XVII; ao mesmo tempo, apresenta uma sistematicidade característica da cultura setecentista. Tal como sucede como Caetano, são bastante raras as menções a obras teóricas do século XVIII, com algumas exceções como Tosca (*Compendio mathematico*, 1707-15), citado no Livro IV. Contudo, o modelo discursivo marcadamente escolástico de Nassarre não o impediu de refletir no tratado as preocupações concretas dos músicos práticos do seu tempo, como os organistas e outros instrumentistas: esse parece ser o foco principal das preocupações de Nassarre e o *ethos* em que assentou a *Escuela Musica*. Curiosamente, as alusões aos

compositores coevos são muito menos frequentes em Nassarre e em Lorente – e ainda menos em Caetano –, do que em Cerone, o único autor dos três a demonstrar um conhecimento e interesse genuíno pela criação musical da sua época, a era quinhentista. No que respeita ao discurso escolástico, Nassarre incluiu algumas referências a autores «modernos», como eram Kepler, Descartes (Cartesius) e Tosca, que veiculavam novas percepções do sistema musical de base empírica e da física natural. Contudo, o aparato teórico que acaba por predominar em Nassarre é a tradição neo-escolástica, sem excluir a metafísica aristotélico-tomista. Entre os teóricos musicais mais citados por Nassarre incluem-se Bermudo (1550), Salinas (1577), Montanos (1592) e Cerone (1613).<sup>77</sup>

### O método escolástico

A primeira impressão que resulta da leitura dos manuscritos da *Escola* é a de um texto prolixo e labiríntico, repleto de repetições, gongorismos e citações de autoridade. Por vezes torna-se difícil seguir o fio condutor do discurso, que é atravessado por uma profusão de transcrições, glosas e comentários às opiniões de uma quantidade de autores sobre cada uma das matérias. Contudo, alguns padrões discursivos são recorrentes e claramente identificáveis com as etapas do método escolástico. Caetano percorre, numa forma extensiva e com frequentes interpolações, os procedimentos escolásticos da *lectio* (*divina* e *profana*), *divisio*, *disputatio* e *conclusio*. A exposição dos termos de cada conceito musical inicia-se quase sempre com a *lectio divina*, com referências bíblicas do Génesis, do Livro de Job, dos Salmos, ou dos doutores da Igreja, dos cronistas das ordens eclesiásticas, etc. Segue-se em geral a *lectio profana*, com a reprodução das opiniões dos autores antigos e dos «modernos» dos séculos XVI e XVII, sendo raros os do XVIII. As referências intertextuais, muitas vezes intrincadas e sobrepostas, sucedem-se para ilustrar a variedade das definições de cada conceito e das suas subdivisões. É também atribuída

---

<sup>77</sup> Os estilos discursivos analisados contrastam com um outro modelo, emergente na segunda metade do século XVIII, concomitante com o declínio da cultura escolástica. O último tratado de Francisco Inácio Solano (*Exame Instructivo*, 1790) apresenta um aparato teórico muito reduzido e de grande sobriedade. As citações são reduzidas ao mínimo e cingem-se a um total de 27 autores, referidos em curtas notas de rodapé de página. As referências são únicas, evitando-se a acumulação de citações eruditas no corpo do texto. Entre os autores antigos, Solano cita apenas Euclides, Cícero, Aristides Quintiliano, Vitruvius, Boécio ou Guido d'Arezzo, com referências únicas e sem transcrições; entre os autores «modernos», Gaffurio, Reisch, Lefèvre d'Étaples, Pedro Ciruelo, Zarlino, Salinas, Tigrini, Galileu, Cerone ou Kircher. A contenção textual de Solano sugere uma influência moderada das Luzes (CALAFATE 2001-III, 16-17; SANTOS 2021).

uma atenção particular à origem etimológica e histórica dos principais conceitos, de um modo semelhante ao que fazem Nassarre e, até certo ponto, Cerone.

**D. Pedro Cerone**, (y) seguindo a definição mais universal, e commum parecer dos melhores Auctores, diz que Consonancia he a concordia [...] **Aristoteles**, (z) definindo-a de outra sorte, diz que he hũa razão, ou proporção de numeros em grave, e agudo. Donde se segue que em hũa so voz não póde haver Consonancia: [...] **Franquino Gafforo** (a) diz que Consonancia he [...] **Fabio Stapulense** (b) finalmente diz, como o **P. Gaspar Escotto**, que [...] Da Dissonancia porêem diz o Doutor **Boecio**, (c) que he hũa dura collisão, ou encontro de dous sons, e hũa aspera mistura da voz .... O mesmo affirma **Roseto**, e segue **Cerone** ... **Tintorino** (d) diz que Dissonancia he hũa mixtura... **Joseph Zarlino** (e) finalmente (por acabar de hũa vez) affirma [...] (*E.C.O.* II, 581).

Segue-se o procedimento da *divisio*, ou classificação e subdivisão dos conceitos nos seus elementos constituintes, num processo analítico e classificativo por vezes intrincado. A esta etapa segue-se frequentemente a *disputatio*, ou enumeração mais ou menos exaustiva dos argumentos favoráveis e desfavoráveis de diferentes autores consagrados acerca dos conceitos ou doutrinas expostas. Nas secções de *disputatio*, o procedimento discursivo de Caetano tende a passar de um estilo meramente expositivo para uma retórica argumentativa, muitas vezes apoiada em silogismos demonstrativos. Aqui parece residir uma das singularidades do texto baiano: o desenvolvimento das secções de *disputatio* dos conceitos, tanto na Parte I como na Parte II, ambas dedicadas à *musica theórica*. Por vezes, as secções de *disputatio* são muito hipertrofiadas e adquirem um tom de polémica acesa. Dissecando as opiniões dos autores, o baiano impugna umas e consagra outras como válidas, recorrendo a uma argumentação por silogismos lógico-dedutivos, que assenta na distinção lógica entre uma *premissa maior* (que se concede), uma *premissa menor* (que se recusa) e uma consequência (que também é negada).

M. Muito bem argüiz para Menino: mas áo vosso argumento se responde facilmente, **concedendo a mayor**, pois he certo que em cada sette Signos ha quatro de tres vozes, e tres de duas [...] carecem tres Deducções; e logo **distinguindo a menor**, quanto a 1.<sup>a</sup> parte desta sorte. [...] que destas seis vozes, Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La ... consta cada Deducção completa, **concedo**: so segundo a ordem, que tem por syllabas daquelle Hymno, **nego** esta 1.<sup>a</sup> parte da menor, e distingo a 2.<sup>a</sup> Dentro de cada sette Signos acha-se tres vozes Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La so segundo a ordem, que estas syllabas tem naquelle Hymno, **concedo**: achão-se junctamente segundo a entoação, e natureza daquellas cordas Gregas, que em si representam, **nego a menor**, e tambem a **consequencia, que he falsissima**. (*E.C.O.* I, 172, negritos meus).

Dado que a *Escola* recorre ao expediente retórico do «diálogo instrutivo», os argumentos da *disputatio* são distribuídos entre o Mestre e o Discípulo, numa multiplicação exaustiva de raciocínios demonstrativos, em forma de silogismos mais ou menos intrincados. Por vezes, a distinção entre as premissas maior e menor não é suficiente para negar logicamente a consequência: é preciso ainda subdividir cada uma das premissas em partes, e delas extrair uma consequência lógica.

Horrenda hydra! mas ficará sem fôrça, cortando-se-lhe as cabeças, como ja o entramos a fazer, respondendo em fôrma. Em semelhantes figurações os Sustinidos estão todos dentro dos extremos de hum so, e o mesmo pentagramma, **concedo esta 1.<sup>a</sup> parte da mayor**. Occupão os extremos de hum so, eo mesmo septenario de Signos, **permitto esta 2.<sup>a</sup> parte**. Todos são Transportes que transportão, e retratão em si o Mi de B-fa, 4-mi, **distingo esta 3.<sup>a</sup> parte da mayor**, em que consiste toda a fôrça do argumento. Retratão em si todos ou proxima, ou remotamente o Mi de B-fa, 4-mi, **concedo**: sempre proxima, ou actualmente, **nego a 3.<sup>a</sup> parte da mayor**. Deinde **concedendo a menor, negamos junctamente a consequencia** [...] (*E.C.O.* I, 518, negritos meus).

Um método semelhante é aplicado nas impugnações de Melo de Jesus às censuras dos juízes instituídos no *Discurso Apologético*, como ilustra este excerto:

Quanto ás Divisões, distingo. [...] São cinco em qualquer Diapasão, natural, ou transportado, **concedo**; porque nenhum ha, que não admitta cinco Divisões. (b) Antes aqui (melhor) **subdistingo** esta 2.<sup>a</sup> parte da distincção: Em qualquer Diapasão são cinco as Divisões, tres de Mi, e duas de Fa, **concedo**: são cinco todas de Mi, ou todas de Fa, **nego**: e a razão disto se achará na minha *Escola*. (c) Quanto ao usar de dous Signos naturaes para fazer delles sustinidos, tambem **distingo**. [...] (*E.C.O.* II, 581, negritos meus).

Uma outra variante do raciocínio silogístico surge, por vezes, depois de ter demonstrado a legitimidade de ambas as premissas, maior e menor, concedendo-as como verdadeiras, mas apontando a falsidade da conclusão, por se mostrar abusiva:

M. [...] respondo ja, **permitindo primeyramente a mayor**, que bem podiamos negar (porque em realidade quando naquelles dictos Signos fazemos os referidos Mi, ou Fa por Divisão, ja nelles não se suppo~em os mesmos; mas sim outros diversos transportados, q~ entre si contrahem Tono, e por isso dão legitimo lugar á Divisão) **permittindo tambem a menor, e negando absolutamente a consequencia**. Porque todo o ente tem partes constitutivas da sua essencia, das quaes

destituída hũa, tambem se destroe a essencia, e perde o ente o seo ser.  
(E.C.O. I, 501, negritos meus).

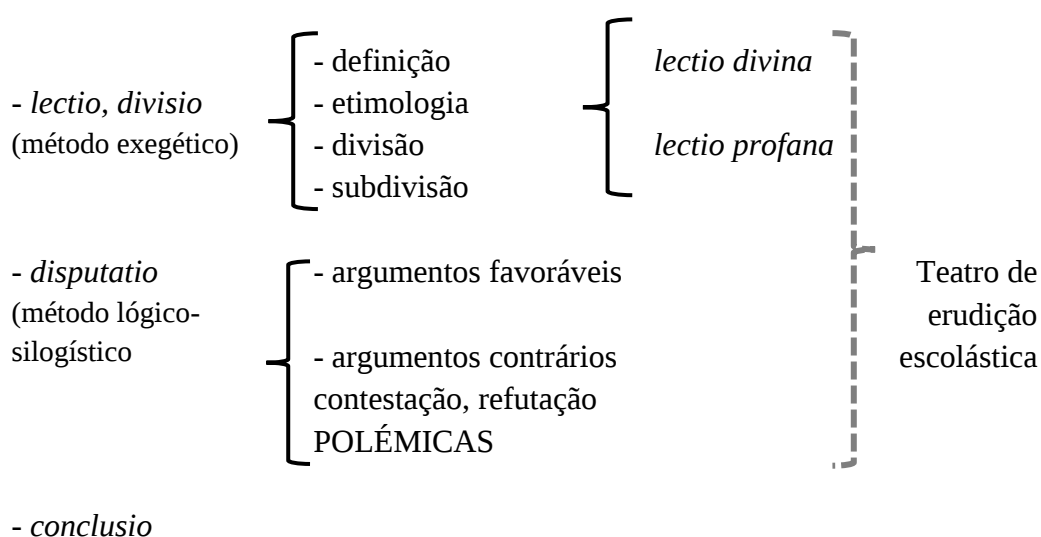
Após a *disputatio* surge em geral a *conclusio* a encerrar os argumentos, balizada por expressões conectoras do tipo: «Estas, que ate aqui temos dicto, são as opiniões dos Auctores; Porê[m], vos direi agora a minha propria opinião [...]». Segundo Melo de Jesus, as definições expostas ao longo da *lectio* representavam a «opinião commũa dos Auctores» consagrados: Boécio, Guido, Salinas, Zarlino, Cerone, etc. os quais, não obstante a sua autoridade, ou «fôrça de Evangelho», atribuída pela tradição, nem sempre obtêm a concordância final do autor: esta é reservada para o fim e vem resolver a multiplicidade e a divergência das opiniões. Por regra, o baiano adota como suas as opiniões dos autores que considera mais canónicos – no seu cânone particular –, tais como Kircher (1650), Schott (1659) ou Berardi (1689). Mas também existe margem para introduzir argumentos da sua própria lavra, como veremos.

Sublinha-se, por fim, que a retórica argumentativa nem sempre exprime verdadeiras divergências substantivas entre as opiniões dos autores; por vezes as controvérsias são empoladas por um artifício de retórica, destinado a enriquecer a argumentação teórica em cada matéria: ao refutar os argumentos contrários clarifica-se a doutrina perfilhada pelo autor. Algumas vezes, as dúvidas levantadas pelo Discípulo servem para clarificar as ideias já expostas pelo Mestre; noutros casos, o Discípulo aponta as contradições na doutrina do Mestre, mas este acaba por demonstrá-la cabalmente. Noutras situações ainda, o Mestre contra-argumenta e desconstrói as falhas de argumentação do Discípulo. Deste modo, a relevância da *disputatio* coloca-se sobretudo no plano da estratégia retórica, mais do que no plano substantivo e conceptual. Exemplifica-se com um excerto da Parte I da *Escola*, no qual Caetano alude a uma polémica (ficcional) entre Pietro Cerone e Manuel Nunes da Silva, decorrente das diferenças entre ambos os autores quanto ao episódio fundador do achamento por Guido d'Arezzo das seis vozes da solmização.

Litera Gregorii, Syllaba Guidonis: porq~ [se] S. Gregorio inventou fazer-se com letras, isso mesmo fez Guido depois com as suas seis Syllabas, ordenando com ellas a fabrica maravilhosa dos Signos para mais faciliar o modo de ensinar, e de aprender. Tudo isto he dos referidos Cerone, e Berardi, ehe oque a mim me parece mais confôrme á razão, e á verdade: aindaque o **P. Manuel Nunes acerrimamente se infurece contra o dicto Cerone**, entendendo que este, em o dizer assim, **quis tirar a Guido a gloria da invenção das Vozes**, e da-la á

aquelle Musico de Milam, que poz em Musica o Hymno. Mas cegou-se da payxão, e por isso não vio que assim Paulo Diacono, como o dicto Musico anonymo não forão deste miraculoso negocio mais que o meyo; Paulo Diacono principiando com a composição do Metro; mediando aquella Musico com a da Solfa, ambos com o acaso; e Guido pondo-lhe o fim com toda a gloria; pois elle foi o que achando alli aquellas syllabas, as ajustou, ou descobrão ajuntadas nas distancias com as cordas Gregas; (E.C.O. I, 198, negritos meus).

### Método escolástico na *Escola de Canto de Órgão*.



### 2.3. Aparato teórico: análise crítica do *corpus* de referências.

Ao longo da investigação que deu corpo a esta tese foram analisados os textos das Partes I e II da *Escola de Canto de Órgão* e foram estabelecidos paralelos textuais e conceptuais entre os manuscritos baianos e outros tratados de música da Península Ibérica. Uma das componentes do estudo foi o levantamento das citações e remissões bibliográficas, cujo inventário se encontra nas listas e tabelas do Anexo II. Foram analisadas e catalogadas mais de mil referências intertextuais de Caetano, quer no corpo do texto quer nas notas à margem dos manuscritos. As referências teóricas remetem para um universo de cerca de 310 obras de autores identificados, entre as quais cerca de 77 obras que se podem considerar tratados ou «artes» de música propriamente ditos. Ficaram excluídos alguns autores que não foi possível identificar, em razão de as referências se apresentarem incompletas ou truncadas.

No Anexo II «Aparato teórico-bibliográfico», foram listados os autores mencionados por Melo de Jesus, com a indicação das páginas e notas à margem dos manuscritos da *Escola* em que são referidos. Segue-se um «Aparato teórico comparado», ou quadro comparativo de referências bibliográficas num conjunto de nove obras teóricas da Península Ibérica. Foram objeto deste estudo comparativo as obras de Cerone, Talésio, Fernandes, Lorente, Nunes da Silva, Nassarre, Barradas Morato e ainda Solano. No caso das obras compósitas, como as de Lorente e Nassarre, foram analisadas sobretudo as «artes» de canto de órgão, excluindo as «artes» de cantochão. No quadro comparativo assinalam-se vários níveis de intensidade das referências, consoante foram escassas ou ocasionais (X = até 3 menções), recorrentes (XX = entre 5 e 10 menções) ou frequentes (XXX = mais de 10 menções). No caso de Caetano, as obras referidas diretamente são assinaladas de forma simples, X, e as obras referidas em segunda mão, por intermédio de outros autores, são assinaladas entre parênteses: (X). Finalmente, as obras *não referidas* pelo baiano, mas referidas por outros teóricos são indicadas em cor cinza.

O estudo comparativo da intertextualidade nas nove obras teóricas – seis portugueses e três espanhóis – permitiu, antes de mais, confirmar a existência de um *corpus* relativamente estável, duradouro e comum de referências de autoridades, cuja citação e remissão era feita de um modo mais ou menos circular, transitando uma boa parte do aparato bibliográfico de uns tratados para os outros e reproduzindo-se as indicações das fontes, muitas vezes, de modo acrítico.

À semelhança do que sucede nas obras de Cerone, Nassarre – e, em muito menor grau, Lorente –, a *Escola* de Caetano apresenta-se como um tratado intensamente intertextual, dominado pela preocupação de mencionar não apenas as autoridades mais canónicas que circulavam, como um património comum e estável, mas também um grande número de autores menos conhecidos e de menor circulação. Muitas vezes as citações são indiretas, de segundo e terceiro grau, como sucede, por exemplo, quando alude a trechos de Euclides ou Boécio transcritos por Francisco de Salinas, copiados a partir de Cerone, ou a trechos de Aristóteles recolhidos por São Tomás, por sua vez recopilados na *Escuela Musica* de Nassarre, ou outros. Além disso, o procedimento intertextual da *Escola* assume muitas vezes a natureza de um «hipertexto», dado que as remissões para alguns autores canónicos são seguidas pela transcrição de excertos das obras citadas, seguidos da tradução, tudo inserido no corpo do texto, interrompendo-se assim o curso da exposição textual. Em termos globais, a intertextualidade e a remissão para uma constelação de uma miríade de obras teóricas parecem constituir a própria substância e um objetivo principal da escrita da *Escola*.

### **Aspetos quantitativos**

O estudo da intertextualidade em diferentes tratados de música da Península Ibérica permitiu extrair algumas conclusões interessantes. A primeira constatação é de natureza puramente quantitativa. O *corpus* de referências da *Escola* da Bahia atinge uma extensão inusitada e excecional, quando comparado com o de outros tratados portugueses estudados, mas mostra-se equiparável, sensivelmente, ao aparato bibliográfico dos tratados espanhóis de Cerone e Nassarre, as únicas obras cujas bibliografias apresentam uma extensão aproximada à da *Escola*.

No que respeita aos tratados portugueses estudados, as referências bibliográficas de Talésio, Fernandes, Nunes da Silva e o próprio Solano apresentam-se em número quantitativamente muito inferior ao das referências e citações constantes da *Escola*. Sublinha-se que foram estudadas apenas obras sobre o canto de órgão, ficando excluídos os tratados de cantochão mais aprofundados do século XVIII, como o de Frei Bernardo da Conceição (1789). Veja-se, a título de exemplo, o *Trattado das Explanações* (1685) de Manuel Nunes da Silva, obra teórica de grande circulação no espaço luso-brasileiro na primeira metade de setecentos. As citações e remissões bibliográficas remetem para um *corpus* com menos de uma centena de autores, incluindo a *auctoritas* clássica (Pitágoras,

Platão, Boécio, Cassiodoro, etc.) e um número assinalável de tratados e «artes» de música (Zarlino, Fernandes, Talésio, Cerone, Robert Fludd, Antoine Parran, Lorente, etc.). O procedimento intertextual de Nunes da Silva é bastante intenso e ilustrativo da cultura escolástica seiscentista, configurando um *ethos* de músico erudito focado na tradição canónica. Contudo, a extensão deste *corpus* é bastante reduzida quando confrontada com o aparato teórico dos manuscritos do baiano, que remete para mais de 300 autoridades.

Outro exemplo contrastante é o das *Flores Musicaes* (1735) de Barradas Morato, cujas remissões teóricas, em número bastante reduzido, se limitam a uma dúzia de autores de referência erudita geral e a um total de 22 tratados e «artes» de música.<sup>78</sup> O aparato teórico de Barradas apresenta-se diminuto, quando comparado com a profusão de citações bibliográficas exibidas por Caetano de Melo de Jesus.

No que respeita ao tratado compósito de Lorente, integrado por quatro «artes» práticas de música, o aparato bibliográfico revela-se bastante mais modesto quando comparado com os *corpora* de autoridades citadas por Cerone, por Nassarre e e por Caetano. As citações e remissões teóricas de Lorente totalizam cerca de 120 obras de autores identificados, incluindo os excertos de livros da Bíblia. À semelhança de Talésio, Lorente publicou no início do tratado uma lista taxativa das autoridades citadas:

INDEX DE LOS AVTORES, que con su Enseñanza, Y Bvena Doctrina, autorizan este Volumen (sin muchos lugares de la Sagrada Escritura, que se verán en el discurso de èl. (Lorente, *El Porque*, I, [X]).

Assim, os únicos aparatos bibliográficos com uma extensão comparável ou superior ao de Caetano são os de Cerone e de Nassarre, provavelmente as duas *summae* sobre música mais compreensivas e de maior circulação na Península Ibérica, embora sejam muito distintas entre si, na forma e no estilo. Observa-se também que a maioria das referências intertextuais de Caetano coincide com as que se encontram nos capítulos correspondentes em Cerone e Nassarre, o que sugere um procedimento de emulação recorrente daqueles dois tratados espanhóis pelo mestre de capela da Catedral Primaz da Bahia. O que não impede que o aparato teórico de Caetano apresente determinadas especificidades e aspetos particulares, como se verá.

---

<sup>78</sup> Entre as obras de erudição geral, Barradas Morato (1735) cita Euclides, Platão, Aristóteles, Plínio, Cícero, Virgílio, Honorato, S. Agostinho, S. Isidoro, S. Bernardo, S. Alberto Magno e Lorenz Beyerlinck (*Magnum Theatrum Vitae Humanae*). As «artes» de música referidas são as de Boécio, Guido, Marchetto, Podio, Gaffurio, Glareano, Lanfranco, Vicentino, Salinas, Bermudo, Rossetti, Montanos, Cerone, Talésio, Gregorius Faber, Fernandes, Kircher, Lorente, Nunes da Silva, Vilalobos e Nassarre.

## Aspetos qualitativos

A segunda observação sobre os *corpora* bibliográficos é de natureza qualitativa: tanto nos tratados espanhóis estudados como na *Escola*, as referências de autoridade são dispersas, recorrentes e sem qualquer critério visível de ordenação ou hierarquização das fontes citadas. Excertos de autores clássicos da Antiguidade e de obras dos «Modernos» da época são justapostos com citações de tratados e «artes» de música propriamente ditos, bem como obras apologéticas dos doutores da Igreja e versículos dos Salmos, do Génesis e de outros livros bíblicos. A prolixidade e a dispersão dos textos da *Escola* valeram uma apreciação crítica por parte de António Nunes de Siqueira, no *Discurso Apologético*:

Pede-se-me que decida a questão ventilada entre o Auctor da dúvida, que se propõe, e se vê bem com o seo fundamento na folha logo depois do Prologo, ou Prefação deste Discurso, e o Auctor da resposta, que o mesmo **tracta com mais do que a precisa extensão, e não pequena noticia** das Divisões, formalidade de cada hũa das vozes, e effeytos proprios dos accidentes, [...] quem duvidou **sujeitar-se á hum Discurso tão dilatado**, com mayor pertinencia repugnaria á hum parecer, que precisamente **deve ser menos extenso**; deyxando com tudo as muitas razões, que neste tractado se apontão, e eu li com advertida curiosidade [...] (Nunes de Siqueira, «Discurso Apologético», *E.C.O.* II, 534, negritos meus).

A análise dos aparatos teóricos dos oito tratados de música ibéricos revelou diferentes graus de investimento na erudição literária e diferentes pesos atribuídos à relação de forças entre a *auctoritas* clássica e os autores «modernos». O investimento na citação de autoridades antigas, medievais, renascentistas e pós-tridentinas manifesta-se sobretudo nas obras mais influenciadas pela erudição escolástica, como as de Cerone, Talésio, Nunes da Silva (*Explicações*, 1685), Nassarre e Melo de Jesus, sem prejuízo das peculiaridades de cada tratado. Nos manuscritos de Caetano, a citação e a remissão para autoridades é um procedimento constante em quase todos os capítulos e matérias.<sup>79</sup> As referências intertextuais da *Escola* configuram uma espécie de hipertextos, pois os excertos dos tratados citados são frequentemente inseridos no corpo do texto, na sua

---

<sup>79</sup> Ressalvam-se do *modus operandi* intertextual o Diálogo IV da Parte I e as últimas secções da Parte II da *Escola*. Nestes capítulos, Caetano interrompe as referências intertextuais, visivelmente por falta de acesso a bibliografia específica sobre as matérias. No Diálogo IV da Parte I, trata-se dos transportes do diapasão diatónico por força do género cromático. Os únicos autores citados nesse contexto são Nassarre (1724) e Barradas (1735). No fim da Parte II, trata-se da afinação justa e do temperamento dos semitons.

língua original, sublinhados, acompanhados pela tradução portuguesa. Esta prática intertextual, comum a Cerone (1613), parece sublinhar o *ethos* do tratado erudito.

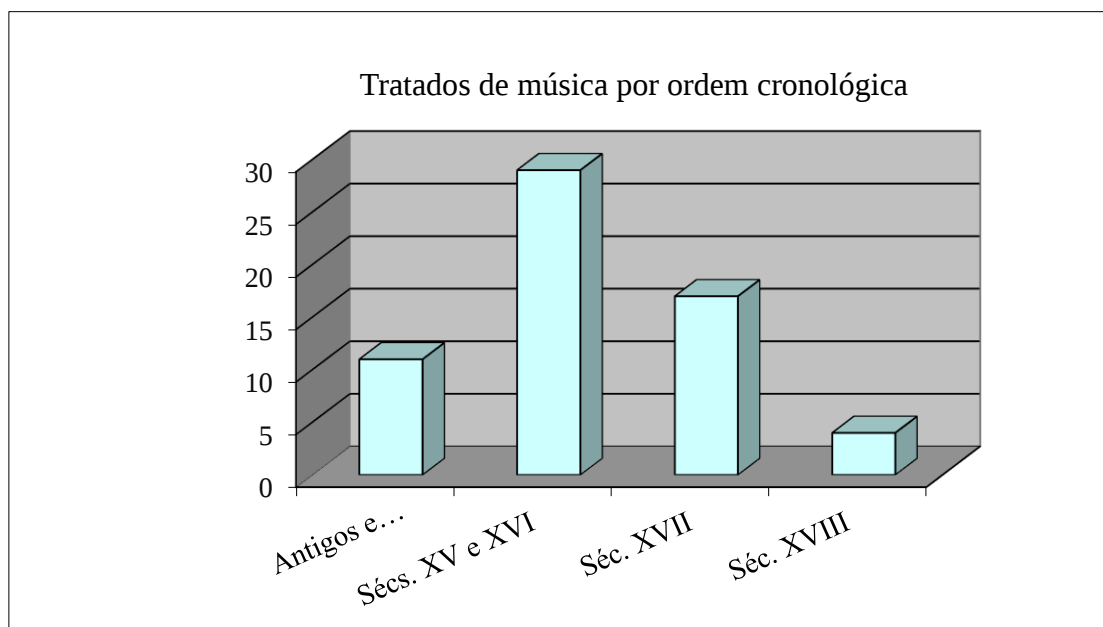


Figura 5 – Épocas dos tratados de música citados na *Escola de Canto de Órgão*.

É interessante observar que o nível de conhecimento (razão de ciência) das fontes citadas na *Escola* é muito variável. Apenas um conjunto restrito de obras são mencionadas com rigor e precisão, sugerindo a sua consulta direta por Caetano: é o que sucede nas referências a Salinas (1577), Cerone (1613), Talésio (1618), Fernandes (1626), Frouvo (1662), Lorente (1672), Nunes da Silva (1685), Berardi (1689), Nassarre (1724) e Barradas (1735), e, de um modo especial, aos tratados dos jesuítas Christoph Clavius (1606), Antoine Parran (1646), Kircher (1650), Kaspar Schott (1659), Bento Pereira (1670) e outros. Neste grupo destacam-se algumas obras em língua latina ou italiana, cujos excertos são reproduzidos (sublinhados) e traduzidos por Caetano: é o caso dos tratados de Athanasius Kircher, Kaspar Schott (Gaspar Escoto) e Angelo Berardi. Contrastando com isto, a maioria das referências a obras da *auctoritas* clássica, medieval e renascentista, incluindo uma multiplicidade de tratados de música (Marchetto de Pádua, Jehan de Murs, Glareano, Domingos Marcos Durán, Juan Montanos, Juan Bermudo, etc.), sugerem um conhecimento bastante mais remoto e impreciso das fontes, que por vezes são citadas de forma errónea ou com imprecisões.

### Desfasamento temporal

Uma terceira constatação diz respeito à relação temporal entre cada um dos autores e as fontes por eles mencionadas. Nos tratados das primeiras décadas do século XVII, como os de Cerone (1613), Talésio (1618) e Fernandes (1626), observa-se um razoável grau de atualização relativamente à teoria musical ibérica centro-europeia da época. Pelo contrário, nas obras publicadas a partir da segunda metade de seiscentos, como as de Lorente (1672) e Nunes da Silva (1685), tendemos a observar um lapso temporal mais alargado entre as obras teóricas e a maioria das fontes que constituem o seu *corpus* de autoridades. Ressalva-se o facto de Nunes da Silva citar, em 1685, o compêndio de Lorente, publicado na década anterior. Sucede que nos tratados da primeira metade do século XVIII, como os de Nassarre (1724) e Melo de Jesus (1759-60), o desfasamento temporal em relação à bibliografia citada mostra-se bastante mais acentuado: ambos os autores reproduzem um *corpus* bibliográfico desatualizado no contexto europeu, além de conservador, mantendo o procedimento da citação das fontes clássicas desde a Antiguidade (Aristóteles, S. Agostinho, Boécio, Cassiodoro, etc.) até às autoridades pós-tridentinas e as obras de conteúdo apologético dos séculos XVI e XVII (Reisch, Chasseneux, Victoria, Ilhescas, Alapide, etc.). O traço mais saliente, tanto em Nassarre como em Melo de Jesus, é a quase completa ausência de referências a obras do século XVIII, com poucas exceções. A desatualização da *Escola* relativamente à produção intelectual europeia setecentista é ainda mais acentuada, se tivermos em conta que a obra foi escrita mais de três décadas após a publicação da *Escuela Musica*. De facto, para além das referências muito frequentes a Nassarre (1724) e ao matemático valenciano Tomás Vicente Tosca (1705-15), citado por intermédio daquele, Caetano menciona um número extremamente reduzido de obras setecentistas: entre elas, as *Flores Musicaes* (1735) de João Vaz Barradas Morato, os textos dos censores do seu próprio texto *Discurso Apologético* (1734-9) e algumas obras de erudição geral e de história e doutrina religiosa, como as de Alexandre Perrier (*Desengano dos peccadores*, 1724), Frei Jácome Gonçalves (*Chronica da Historia Sagrada*, 1725) e Frei José de Jesus Maria (*Academia Singular e Universal, Histórica, Moral e Política, Ecclesiastica, Scientífica e Chronologiva constitutiva de hum varám perfeito*, 1737).

## Antigos e «Modernos»

À semelhança do que sucede com os tratadistas espanhóis estudados, Caetano nunca procede a uma hierarquização ou ordenação cronológica das fontes citadas: o critério da proximidade ou afastamento temporal das fontes relativamente à prática musical da época não é tido em qualquer consideração. Pelo contrário, a tendência predominante é para afirmar a prevalência da *auctoritas* dos Antigos em detrimento das opiniões dos «Modernos», o que aponta para a manutenção e a reverência de um património de verdades intemporais que caracterizava a mundivisão escolástica.

Outra especificidade da *Escola* é o esforço do seu autor para recensar não apenas a opinião das autoridades mais notórias e consagradas, mas de recensar também as opiniões de uma quantidade de autores mais remotos e pouco conhecidos, cujo conhecimento só era acessível a partir de um elevado nível de erudição.

D. Para isto parece que devia haver também alguma regra: e sendo esta recebida, e **aprovada não so por muitos, senão igualmente por todos**, parece que a devo estimar por melhor que a vossa, cujo patrono até o tempo presente não me consta que seja outro, senão unicamente vós. [...] (*E.C.O.* I, 276, negritos meus).

A ideia subjacente é de que o conhecimento se construía por acumulação de toda a tradição da *auctoritas* anterior, sem exclusão nem assimilação dos Antigos pelos «Modernos»; sem exclusão de autoridades como Aristóxeno, Pitágoras, Euclides ou Ptolomeu pelas obras medievais ou renascentistas que operaram a transmissão daqueles até à era moderna, tais como Boécio, Gaffurio ou Zarlino; e sem exclusão dos primeiros teólogos cristãos pelos teólogos contra-reformistas. A ausência de uma hierarquização temporal das obras manifesta-se sobretudo quando existem opiniões em conflito. A tendência de Caetano, como de outros autores dos séculos XVI e XVII, é no sentido de atribuir a prevalência hierárquica à opinião dos Antigos, que assumem uma função análoga à dos dogmas no discurso teológico.

[...] **tudo, quanto fizeram os Antigos na disposição desta Arte, foi com tanto acêrto**, que em nada podem ser arguidos de falta de fundamento. Nada dispuserão ao som da vontade, como hoje costumão os Musicos dos nossos tempos: mas sujeitando a vontade á razão, se guiavão por hũas similhanças, e congruencias taes, e tão naturaes, que não se póde a razão affastar dellas [...] (*E.C.O.* I, 264, negritos meus).

A ausência de coordenação entre as fontes citadas para cada matéria não permite vislumbrar mais do que uma difusa escala hierárquica de valores, com base na qual a autoridade dos Antigos tende, regra geral, a predominar sobre a dos «Modernos» do seu tempo. Neste aspeto, Caetano situa-se mais próximo dos tratados seiscentistas de Cerone, Lorente ou Nunes da Silva, do que de Nassarre.

[...] diz Fr. **Pablo Nassarre** (u) que Guido não ordenou mais Signos, que outros tantos, quantas erão as cordas Gregas, e hũa mais de S. Gregorio, que fazião dezeseis. E a razão que dá, he que como o Canto Cham (que era so o que se usava naquelle tempo) nem para á bayxo de  $\Gamma$ -ut descendo, nem á cima de aa-la subindo, bastavão para elle estes dezeseis Signos: e que o chegarem á vinte, foi por beneficio dos Musicos posteriores, por conhecerem ser assim necessario para o Canto de Orgão. **Mas como me não corrobora o seo dicto com auctor mais antigo, que o confirme, estou pela opinião dos mais**, e nesta Taboa vos mostro ja oque da fábrica dos Signos por Guido até aqui vos tenho relatado. (ECO, I, 147, negritos meus).

Contudo, o critério da prevalência das fontes mais antigas nem sempre vingava: em algumas passagens, a autoridade dos «Modernos» impõe-se e derroga mesmo a dos Antigos. Alguns exemplos encontram-se na Parte II da *Escola*, em matérias como a divisão do diapasão e a classificação dos intervalos. Nesse âmbito, Caetano declara que as veneráveis opiniões dos Antigos são refutáveis pela força dos «Modernos» do seu tempo. Este raciocínio observa-se com alguma frequência na *Escuela Musica* (1724) de Nassarre e em outras obras setecentistas. Em suma, o binómio de valores da autoridade dos Antigos contraposta à dos Modernos configurava um verdadeiro axioma cultural, o qual tenderia a inverter-se na produção intelectual do século XVIII, sendo uma formulação frequente, no contexto das Luzes, a afirmação da prevalência da opinião dos Modernos (CALAFATE 2001, 16). A *Escola* de Caetano ilustra bem este contraponto de valores entre Antigos e Modernos; mas o baiano esgrimiou muitas vezes argumentos contraditórios e incoerentes, invocando ora a *auctoritas* inabalável dos Antigos, ora a força da opinião dos autores do seu tempo.

[...] Ficão logo dezoito [dissonâncias], que se repartem em nove cantaveis, e nove incantaveis na **opinião communissima, e geralmente de todos os Modernos recebida** [...] (E.C.O. II, 238, negritos meus).

Quais eram, porém, os autores que cabiam na categoria dos «Modernos»? Tal como Nassarre, Caetano inclui entre os «Modernos» uma panóplia de obras que se

estendem dos séculos XVI a XVII, incluindo as principais compilações de música renascentistas e diversas obras pós-tridentinas, e somente um número muito reduzido de autores do século XVIII, tais como Tosca (1715), Nassarre (1724), António Nunes de Siqueira (1735) e Barradas Morato (1735).

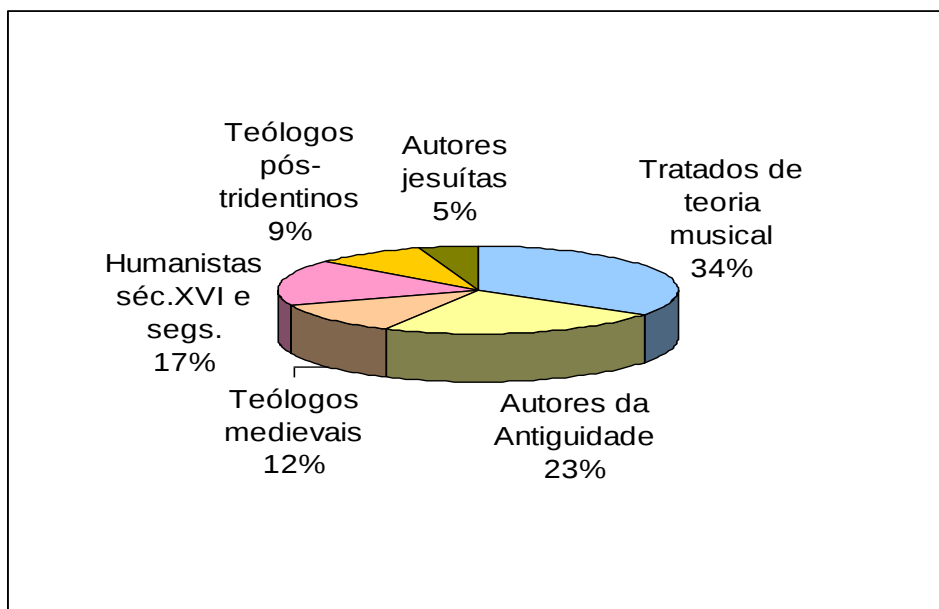


Figura 6 – Tipologias de obras referidas na *Escola de Canto de Órgão*.

### Categorias de obras

Uma quarta constatação respeita aos géneros de obras que compõem o aparato teórico do nosso autor. Entre as 310 obras de autores identificados referidas na *Escola*, avulta a diversidade dos géneros literários e das categorias de obras mencionadas. No meio dessa multiplicidade podem distinguir-se dois tipos de fontes: por um lado, as obras de erudição geral, que podem ser de conteúdo teológico-apologético, filosófico ou poético-literário; por outro lado, os tratados e «artes» de música propriamente ditos, que constituem cerca de 75 obras identificadas. Umas e outras são objeto de referências alternadas, numa amálgama intrincada de citações e remissões ao longo de praticamente toda a *Escola*. Sublinha-se, porém, que a grande maioria das obras deste aparato bibliográfico são mencionadas apenas uma ou duas vezes, ocasionalmente. Bastante mais reduzido é o conjunto de obras diretamente conhecidas e consultadas por Caetano, que não ultrapassariam as três dezenas, e incluem tanto as obras de cultura geral como os

tratados de música (*fontes diretas*). Por sua vez, estas obras contêm referências a muitas outras obras e autores, muitos dos quais foram transcritos por Caetano, através de citações de segundo ou terceiro grau (*fontes indiretas*). No Anexo II são identificadas as fontes diretas e indiretas da *Escola* e, sempre que possível, as fontes mediadoras.

Uma quinta constatação respeita à escassez dos conteúdos verdadeiramente originais da *Escola*, cuja singularidade parece residir, pelo contrário, no desígnio de reunir numa compilação exaustiva em português as opiniões de um grande número de autores canónicos, projetando assim um *ethos* de músico letrado e uma erudição livresca.

### **2.3.1. Obras de erudição geral.**

Por entre o emaranhado de citações da *Escola*, observa-se que a maioria das referências remete para obras de erudição geral, como os Livros da Bíblia, as obras doutrinárias de natureza teológica, filosófica, hagiográfica, historiográfica, literária ou poética. As referências a obras de cultura geral são intercaladas no texto com as dos tratados e «artes» de música propriamente ditos, a propósito de matérias como a origem, virtudes e efeitos prodigiosos da música, as definições do canto de órgão, os elementos da solmização, a mensuração do tempo ou as proporções harmónicas. Não se vislumbra um critério discernível de hierarquização ou ordenação das fontes.

Na categoria das «obras de erudição geral» recaem os textos que abordam a música enquanto parte do sistema geral da cultura, da espiritualidade ou da representação do universo. Nestas obras a música é uma componente parcelar ou instrumental do todo, e não o fim em si mesmo. Pelo contrário, na categoria de tratados e «artes» de música inserem-se os textos centrados essencialmente na explicação do sistema musical. Por «sistema musical» entende-se o conjunto de estruturas e conceitos que regem a prática musical enquanto realidade sonora, tais como as alturas do som («Escada Musica»), a mensuração do tempo e o ritmo, a notação, o solfejo, ou o plano tonal e harmónico.

A distinção entre as obras de erudição geral e os tratados e «artes» de música pressupõe um corte artificial no *corpus* bibliográfico, uma separação exógena que é de grande utilidade no plano epistemológico, mas que não existia no contexto da escrita do tratado. De facto, muitas fontes citadas preencheram simultaneamente as funções de obras de erudição geral e de teoria musical. É o caso de alguns «teatros de erudição» como

*Margarita Philosophica* (1503) de Gregor Reisch, *Catalogus gloriae mundi* (1546) de Barthélémy de Chasseneux, ou de *Eva, e Ave ou Maria triumpante. Theatro da erudiçam, e philosophia chrystam* (1676) de António de Sousa de Macedo, obras que contêm capítulos ou secções inteiras dedicadas à teoria da música. É também o caso dos dicionários, como o do lexicógrafo renascentista Ambrogio Calepino (*Dictionarium latino lusitanicum*, ca.1510), obra de grande circulação europeia, que apresenta dezenas de entradas sobre música; ou do *Elucidario* e do *Vocabulario* (ca. 1670) do jesuíta Bento Pereira, ambos citados por Caetano.

Em muitos casos, a classificação das obras como sendo de erudição geral ou de teoria musical afigura-se algo arbitrária: é caso dos textos antigos como os de Marciano Capella (*Satyricon. De Nuptiis Philologiae et Mercurii et de Septem Artibus liberalibus*, séc. IV) e de Cassiodoro (*Institutiones divinarum ac humanarum rerum*, séc. V). Ambas contêm capítulos dedicados à música enquanto arte liberal do *quadrivium*; mas segundo o critério aqui implementado, não se consideram como «artes» de música propriamente ditas. Apesar das ambiguidades da classificação, não deixa de ser útil para fins analíticos distinguir ambas as categorias de fontes, com base em critérios flexíveis.

Como sucede na maioria dos tratados estudados, a bibliografia citada por Caetano percorre um arco temporal de quase três milénios, como fica patente na lista das fontes citadas constante do Anexo II «Aparato teórico por ordem cronológica». A fonte mais frequentemente citada é, como era habitual, a Bíblia. São transcritos inúmeros versículos dos Livros do Génesis e do Êxodo, sobretudo para traçar as origens da música desde os tempos imemoriais; dos Salmos de David, sobretudo dos Salmos 148, 149 e 150, que aludem à música vocal acompanhada por instrumentos; do Livro de Job, sobretudo o capítulo 38, invocado para sustentar teologicamente a doutrina da harmonia universal; e dos Evangelhos e Atos dos Apóstolos, buscando as primeiras referências à música numa perspetiva genealógica e historiográfica. Estes excertos vão sendo alternados entre si e com excertos de autores antigos, medievais e modernos, justapostos com trechos de obras de teoria musical dos séculos XIV a XVIII. Em termos da datação cronológica das fontes citadas, a maioria refere-se a obras dos séculos XVI e XVII, destacando-se algumas categorias específicas, como as crónicas das ordens religiosas, as *summae* de cultura renascentista ou as obras de apologética contrarreformista.

Os textos da Antiguidade clássica são quase sempre objeto de citações indiretas, a partir de obras eruditas dos séculos XVI e XVII; o mesmo parece ter sucedido nos

tratados de Cerone, Lorente e Nassarre, o que denota em geral um conhecimento bastante ténue das fontes. São citados dezenas de filósofos, de Pitágoras a Pseudo-Plutarco, Plotino e Prócuro, assim como os poetas clássicos, destacando-se Virgílio, Horácio, Ovídio, e uma plêiade de escritores greco-romanos como Cícero, Marcial, Propércio, Aulo Pérsio, Apuleu, Licêncio, etc. Nas secções propedêuticas de conteúdo etimológico ou historiográfico são invocados diversos cronistas e historiógrafos antigos,<sup>80</sup> assim como muitos gramáticos e retóricos latinos.<sup>81</sup>

Em termos quantitativos, o autor mais citado na *Escola* é Aristóteles, o Estagirita ou, por antonomásia, «O Philosopho», o autor mais consagrado pela Escolástica tomista. Entre as múltiplas obras citadas deste autor avultam a *Metafísica* e a *Ética a Nicómaco*, bem como a *Física*, *Política* e *Retórica*. Caetano parece assim filiar-se nas hostes dos «comentadores de Aristóteles» e cultores da metafísica tomista que ainda perduravam na primeira metade do século XVIII, e por isso criticados pelos defensores das Luzes (CALAFATE 2001, III, 15-19). Tomando como modelo o texto de Nassarre, Caetano diferencia-se por transcrever os excertos no corpo do texto, e não nas margens.

As fontes da época medieval, de natureza predominantemente teológica e apologética ou cronística, totalizam cerca de 40 obras de autores identificados, entre as quais uma profusão de autores da Patrística e da Escolástica, doutores da Igreja, cronistas e teólogos medievais.<sup>82</sup> O conhecimento destas obras por Caetano é, na maioria dos casos, indireto e difuso, intermediado por fontes dos séculos XVI a XVIII. Quanto às fontes renascentistas dos séculos XV e XVI, são citadas cerca de 85 obras, sendo algumas delas visivelmente do conhecimento direto de Caetano. É o que sucede com a *Margarita Philosophica* (1503) de Gregor Reisch, ou o *Dicionário* (1502) de Calepino.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Estrabão, Varro, Diodoro Sículo, Vitruvius, Plínio-o-Velho, Lactância Firmiano, etc.

<sup>81</sup> Valério Máximo, Marco Fábio Quintiliano, Censorino, Solino, Macróbio, etc.

<sup>82</sup> Eusébio de Cesareia, S. Efrém da Síria, S. Gregório de Nazianzo, S. Ambrósio de Milão, S. Jerónimo de Strídon, S. João Crisóstomo, S. Hilário de Poitiers, S. Máximo de Turim, S. Pedro Crisólogo, S. Dionísio Aeropagita, S. Agostinho, S. Isidoro de Sevilha, S. Gregório Magno, S. João Damasceno, S. Bernardo de Claraval, Hugo e Ricardo de Saint-Victor, S. Alberto Magno, S. Tomás de Cantimpré ou o «Cantimpratense», S. Tomás de Aquino, Bartolomeu Anglico, e ainda Avicena, ou Ibn Sina, e Averróis, tradutores de Aristóteles nos séculos XI-XII.

<sup>83</sup> O recurso às entradas sobre música do *Dictionarium (Cornucopiae)*, 1502 de Ambrogio Calepino, obra traduzida para sete línguas europeias, reimpressa em Pavia (1718) e em Lisboa (1731), reforça a natureza conservadora da bibliografia da *Escola*. O baiano parece ter desconhecido algumas fontes enciclopédicas mais próximas do seu tempo, como o *Vocabulário Português e Latino* (1728) de Rafael Bluteau, o qual continha muitas entradas sobre música, de teor mais empírico e científico.

Entre as obras de erudição geral e de apologética religiosa datadas do século XVII foram identificados cerca de 65 textos citados pelo baiano. As obras dos séculos XVI e XVII constituem os pilares em que assenta o edifício da erudição escolástica da sua *Escola*. As referências aos humanistas da Renascença e posteriores<sup>84</sup> são ligeiramente superadas pelas menções aos cronistas religiosos, teólogos contrarreformistas e autores de obras devocionais.<sup>85</sup> Entre os autores do século XVII o baiano menciona um número significativo de autores da Península Ibérica, tais como Pedro Sanches Viana, Pedro Mantuano, D. Francisco Manuel de Melo, Diogo Ferreira Figueiroa, António de Sousa de Macedo ou Manuel Salinas y Lizana. Por sua vez, neste conjunto destacam-se as referências a autores da Companhia da Jesus, entre os quais Francisco Suarez, Luís de Molina, Juan de Pineda, Roberto Belarmino, Sebastião Barradas, Gaspar Sanchez, Martin Del Rio, Manuel da Veiga, Pedro Mantuano, Cornelius Alapide, Bento Pereira e João da Fonseca, cujas obras se encontrariam, naturalmente, disponíveis entre os manuscritos e impressos da biblioteca do Real Colégio de Jesus da Bahia, entre outras.

Em franco contraste com os grupos anteriores, são muito escassas as fontes citadas do século XVIII: Caetano limitou-se a citar uma dezena de obras setecentistas, entre as quais dois tratados de matemática, de Antoine de Niquet («Nizqueto») e do valenciano Tomás Vicente Tosca (*Compendium mathematicum*, 1707-15), cujos trechos transcreveu por intermédio de Nassarre (1724), que cita o último em abundância. Além de uma esporádica alusão à obra do rabi Salomão David de Oliveira (+1708), o baiano menciona as obras cronísticas e devocionais de Frei Jácome Gonçalves (*Chronica da Historia Sagrada*, 1725), do jesuíta Alexandre Perrier (*Desengano dos peccadores*, 1724) e do franciscano arrábido Frei José de Jesus Maria (*Academia Singular e Universal, Historica, Moral e Política, Ecclesiástica, Scientifica e Chronologica, constitutivo de hum varam perfeito*, 1737). A maioria destas obras setecentistas pertenciam ao universo das representações e mundivisões da escolástica do século XVII.

Em toda esta amálgama de referências eruditas destaca-se uma tipologia de obras já mencionada: as compilações renascentistas de cultura humanista. Entre elas avulta,

---

<sup>84</sup> Petrarca, Damião de Góis, Marsílio Ficino, Polydore Vergil, Albert Krantz, Ravisius Textor, Barthélémy de Chasseneux, Gregor Reisch, Lorenz Beyerlinck, Erycius Puteanus (*Modulata Pallas*), Johannes Ludovicus Vivaldus, Johannes Kepler, Piccinelli, entre muitos outros autores.

<sup>85</sup> S. Juan de la Cruz, S. Tomás de Villanova, Diego Murillo, Luis de Rebolledo, Frei Leão de S. Tomás, Gilbert Genebrard (*Chronographia*, 1567), Frei Heitor Pinto (*Imagem da Vida Cristã*, 1572), Francisco de Molina, Francisco de Suárez, ou «Suarez Lusitano», Girolamo Menghi, Gonçalo de Ilhescas, Lorenz Beyerlinck, Cardeal Giovanni Bona, Alexandre Perrier, entre outros.

pela quantidade de citações e remissões do baiano, a obra *Margarita Philosophica* (1503) do monge cartuxo Gregor Reisch (1467-1525), polígrafo humanista e expoente do combate ideológico ao luteranismo, cujo livro VI é dedicado à música. A popularidade desta compilação em estilo catequético assentava na sua clareza e utilidade pedagógica, apoiada na técnica retórica do «diálogo instrutivo» entre um Mestre e um Discípulo. Citada com frequência pelo baiano, a obra constituiu um dos principais modelos da *Escola*. Outras compilações citadas amiúde são as do «Cassaneu», ou Barthélémy de Chasseneux (*Catalogus gloriae mundi*, 1546), e a obra castelhana de Baltasar de Victoria, inspirada naquela (*Theatro de los Dioses de la Gentilidad*, 1622). Outro «teatro de erudição» citado pelo baiano é a obra de Lorenz Beyerlinck (*Magnum Theatrum Vitae Humanae. Rerum Divinarum, Humanarum Catholicum, Philosophicum, Historicum*, 1631), cuja parte V é dedicada aos elogios, virtudes e efeitos prodigiosos da música.

Entre os «teatros de erudição» publicados nos séculos XVI e XVII, que povoam o aparato teórico da *Escola* – também referidos por Nassarre – o modelo mais citado e transcrito por Melo de Jesus é a obra de António de Sousa de Macedo (*Eva e Ave ou Maria Triumphante. Theatro da Erudiçam, & philosophia cristam*, 1676), um dos mais influentes autores portugueses da centúria de seiscentos. A obra é citada dezenas de vezes, a propósito de matérias como os elogios à música, a harmonia universal ou as consonâncias harmónicas. Ao contrário das outras compilações acima referidas, o conhecimento da obra por Caetano era direto, sem a mediação dos autores espanhóis.

Chamão ao Diapasão rainha das consonancias, porque he de todas ellas a mais agradavel, a mais perfeyta, e a mais facil de conhecer, e ajuizar pelo nosso ouvido, como disse **Margarita Philosophica**: (s) [...] E he isto tanto assim, que **S. Agostinho** (t) affirma que até os ignorantes podem julgar della, ou cantando elles mesmos ou ouvindo cantar a outros: [...] Assim o confirma o **Abbade Salinas** (u) nas seguintes palavras: [...] E corroborando o seo dicto com **Aristoteles**, (x) prossegue dizendo: [...] (E.C.O. II, 257, negritos meus).

Outro modelo influente é o das obras de apologética contrarreformista dos séculos XVI e XVII, que circulavam nos meios eclesiásticos (cf. PAIM 2001, 14-15). Destacam-se, entre outras, o *Dialogo de las Ceremonias* do carmelita São João da Cruz (1542-1591), ou a *Historia pontifical y cathólica* do abade Gonzalo de Illescas (1565-1633). De todas estas intrincadas referências pode deduzir-se que a matriz do pensamento subjacente ao tratado da *Escola de Canto de Órgão* assenta em boa parte na apologética

teológica contrarreformista e na metafísica aristotélico-tomista. Num quadro de pensamento essencialmente teo-semiótico, os textos teóricos da *Escola* privilegiam a via metafísica, em detrimento de outras vertentes como a via religiosa ou a via mística,<sup>86</sup> de acordo com a classificação de Renato Epifânio das obras de conteúdo espiritual dos séculos XVI e XVII (EPIFÂNIO 2001, 143-4). A via seguida pelo baiano é claramente a da metafísica aristotélico-tomista, com o seu pedor construtivista, apoiado nas classificações, subdivisões e sistematizações dos conceitos. Este aspeto contribui para situar a *Escola* na órbita da Escolástica renovada de influência jesuíta. O pano de fundo é o de uma arreigada cultura teo-semiótica, em que a esfera teológica atravessa todas as representações culturais e projeta uma visão teocêntrica sobre a arte da música (cf. CARMELO 2014, 23, 48-9).

A ideologia contrarreformista é um denominador comum a muitos dos tratados de música estudados e denota a filiação na ortodoxia da Igreja católica, com expressa rejeição das heresias protestantes. A descrição dos efeitos prodigiosos da música contra apostasia e os «vícios», como era a heresia de Lutero, aparecem nos tratados de Cerone, Nassarre e Caetano. O baiano invoca, no mesmo sentido, o jesuíta português João da Fonseca (1622-1701), autor de uma obra doutrinal influente, *Sylva Moral e Historica [...] explicação & discursos moraes* (1696).<sup>87</sup>

Na última parte do Anexo II, «Aparato Teórico Comparado», são listadas por ordem cronológica as fontes mencionadas em nove tratados de música da Península Ibérica, assinalando-se as referências diretas de Caetano e as intermediadas, o que ilustra a transmissão circular do conhecimento na tradição escolástica. Além da opinião dos «Auctores commummente aceytes», o baiano procurou recensear ainda as opiniões de muitos autores menos canónicos, e só acessíveis a partir de um nível elevado de erudição, tendo em vista, naturalmente, reforçar o *ethos* de erudição do tratado. Contudo, muitas dessas referências a fontes mais remotas provinham de outros tratados de música eruditos,

---

<sup>86</sup> A dimensão mística das obras de espiritualidade parece ter aflorado em alguns tratados de música portugueses, como a *Arte minima* (1685) de Nunes da Silva; e a dimensão religiosa em tratados como os de Talésio (1618) e Fernandes (1626); ao passo que a dimensão metafísica ou filosófica é a vertente claramente privilegiada nos textos de Caetano (cf. Epifânio 2001, 143-4).

<sup>87</sup> «O P. João da Fonseca (a) conta que hum mancebo, que havia sido herege luterano, lhe dissera a que vindo da sua terra á Lisboa á tractar de hum negocio, levado da curiosidade fôra ouvir os Officios da Semana Sancta áo convento de Belem, que fica em longa distancia fóra da cidade: e que lhe causára tanta devoção a Musica daquelles Religiosos, que logo alli se resolveo á detestar a heresia, em que se tinha criado, e abraçar a nossa sancta fé Catholica: e para melhor tractar da sua alma, se mettêo Religioso: e vivendo na Religião com muita edificação, nella finalmente acabou com grandes sinais de salvação» (E.C.O. I, 25).

ibéricos ou centro-europeus, como os de Salinas, Cerone, Kircher, Berardi ou Nassarre, ou ainda de compilações de erudição geral e literária.<sup>88</sup>

Em suma, no abundante aparato teórico da *Escola* destacam-se três grupos de obras, pelo lugar de relevo que assumem na bibliografia do baiano: (1) as *summae* renascentistas de cultura humanista, cujos modelos de erudição se prolongaram em alguns «teatros de erudição» da época barroca; (2) as obras de apologética contrarreformista, sobretudo de autores da Companhia de Jesus; (3) e obras em língua portuguesa do século XVII, como *Eva, e Ave ou Maria triumphante* (1676) de Sousa de Macedo.

O segundo grupo mencionado – textos de jesuítas – ocupa um lugar central na bibliografia da *Escola*. São mais de duas dezenas os autores jesuítas citados, e considerados como autoridades canônicas, o que confirma a influência da Companhia de Jesus nos autores luso-brasileiros, muitos dos quais eram formados no circuito dos colégios e seminários jesuítas disseminados no espaço luso-brasileiro.<sup>89</sup> As referências à literatura jesuíta parecem ser tanto diretas quanto por remissão indireta a partir de outras fontes jesuítas mais próximas. Destacam-se as obras dos jesuítas portugueses João da Fonseca (*Sylva Moral e Historica*, 1696) e Bento Pereira (*Elucidario e Vocabulario*, ca. 1670), também referido por Nunes da Silva. Entre as fontes jesuítas incluem-se ainda dois dos tratados de música mais citados por Caetano em termos absolutos: *Musurgia universalis* (1650) de A. Kircher e *Magia universalis* (1659) de K. Schott.<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> Inversamente, um número significativo de obras citadas por Cerone e Nassarre não foram mencionadas na *Escola*. Autores como Lilius Gregorius Giralduus (1479-1552), Adrien Turnèbe (*Adversaria*, ca. 1565), Galileu Galilei (*Discorsi e Dimostrazioni Matematiche Intorno a Due Nuove Scienze*, 1638), entre muitos outros, estão ausentes do aparato bibliográfico de Caetano, compensando aproximadamente o número de obras citadas por Caetano não mencionadas pelos espanhóis.

<sup>89</sup> São citados os jesuítas Manuel Álvares (*De Institutione Grammatica*, 1572), Juan de Pineda (*Dialogos familiares de Agricultura Christiana*, 1589), Francisco Suarez (*Disputationes metaphysicae*, 1597; *De opere sex dierum*, 1600), Sebastião Barradas (*Commentaria in concordiam et historiam evangelicam*, 1611), Christoph Clavius (*Mathematica e Geometria practica*, 1606), Gaspar Sanchez (*Colyrio Spiritualis Thesaurus*, 1619), citado através de Frouvo, Martin Del Rio (*Disquisitiones Magistrum*), S. Roberto Bellarmino (*De scriptoribus ecclesiasticis*, 1613), Johann Eusebius Nieremberg (*Historia Naturæ maxime Peregrinæ*, 1635), Famiano Strada (*Eloquentia bipartita*, 1655) e Cornelius ALapide (*Commentarii*, 1670).

<sup>90</sup> Na *Escola* encontram-se também referências a autores de outras ordens religiosas, como os franciscanos, dominicanos e beneditinos. São citados os franciscanos Luis Rebolledo e Francisco Pérez (*Chronica General de N. Seraphico P. S. Francisco y su apostolica orden*, 1598); o dominicano Frei António Sena (*Vita sanctorum patrum Ordininis Praedicatoris*, 1575); o beneditino Frei Leão de São Tomás (*Benedictina Lusitana*) e o cisterciense Cardeal Giovanni Bona (*Divina psalmodia*, 1663). Tal não impede que a literatura jesuíta desempenhe um papel destacado entre as referências de autoridade da *Escola*.

### 2.3.2. Tratados e «artes» de música.

No aparato teórico da *Escola de Canto de Órgão*, constituído maioritariamente por obras de erudição geral, destaca-se um número importante de tratados e «artes» de música, isto é, obras que se debruçam fundamentalmente sobre o sistema musical e a regulação da prática musical sonora. Constituem cerca de 75 obras de autores identificados e equivalem *grosso modo* a um quarto da bibliografia da *Escola*. Tratados de música como os de Boécio, Marchetto de Pádua, Jehan de Murs, Guido, Tinctoris, Glareano, Zarlino, Robert Fludd, Domingos Marcos Durán, Salinas, Montanos, Johann Crügger, Johann Lipsius, Cerone, Mersenne, Kircher, Schott, Parran, Berardi, Barradas Morato, figuram entre os mais frequentemente citados, entre outros menos conhecidos.

A bibliografia musical referenciada pelo baiano encontra correspondência em mais de metade das entradas constantes da lista *Scriptores de Musica* da Livraria de Música do rei D. João IV, documento que teria sido remetido por João Álvares Frouvo ao jesuíta P. Francisco da Cruz, e cujo conteúdo foi analisado na tese doutoral de Rui Vieira Nery. Esse documento contemplava praticamente toda a bibliografia disponível sobre música na Europa até meados do século XVII (cf. NERY 1990).

Em termos quantitativos, os tratados e «artes» de música mais citados na *Escola* são os de Cerone e Nassarre, cada um dos quais é mencionado mais de duzentas vezes. Segundo Aires Pereira, o tratado de Cerone, pela sua extensão e abrangência, trazia já em si referenciada praticamente toda a tratadística musical europeia dos séculos XV e XVI, pelo que constituiu uma fonte de referência para muitos músicos ibéricos (PEREIRA 2003, 9 e segs.). Com efeito, a conceptualização da teoria musical portuguesa foi-se estruturando a partir de fontes centro-europeias dos séculos XV e XVI, tais como Gaffurio, Pontio, Zarlino ou Glareano, as quais foram recebidas entre nós por intermédio de alguns tratados espanhóis, como os de Bermudo, Salinas, Montanos, Cerone e Lorente, sendo estas, por sua vez, glosadas pelos teóricos luso-brasileiros mais eruditos. Em consequência, o processo de irradiação da teoria musical europeia no espaço cultural da língua portuguesa foi quase sempre dependente de mediações culturais. De igual modo, a recepção da teoria musical centro-europeia na *Escola de Canto de Órgão* realizou-se quase sempre de forma indireta e mediada pelas referidas compilações de Cerone, Lorente e Nassarre, mantendo uma tradição matricial de mediação cultural da Península Ibérica. A preocupação de Melo de Jesus consistiu em ampliar o mais possível o aparato teórico, acumulando as referências às fontes canónicas espanholas, italianas e centro-europeias

(francesas, flamengas, alemãs) juntamente com as fontes intermédias a partir das quais citava as primeiras, cujo conhecimento era assim indireto e mediado.

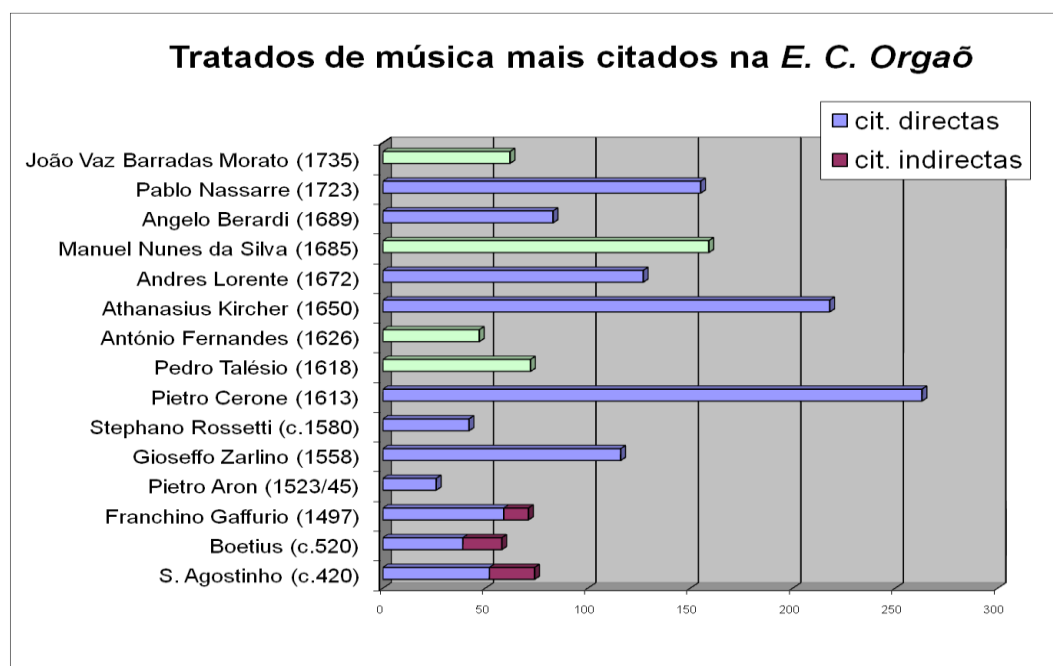


Figura 7 – Tratados e «artes» de música mais citados na *Escola*. As obras teóricas portuguesas são assinaladas a cor clara e as citações indirectas são assinaladas a vermelho.

Depois de Cerone e Nassarre, os tratados mais referenciados por Caetano são os de Kircher (*Musurgia universalis*, 1650), Nunes da Silva (*Explicações*, 1685), Lorente (*El Porque de la Musica*, 1672), Zarlino (*Istitutioni armoniche*, 1558/72), Berardi (*Miscellanea Musicale*, 1689), Talésio (*Arte de canto chão*, 1618) e Barradas Morato (*Flores Musicais*, 1735), sendo esta última a fonte mais próxima de Caetano em termos cronológicos. Além destes tratados mais citados, muitos outros são mencionados na *Escola*.<sup>91</sup> No cômputo global, predominam os tratados quinhentistas e seiscentistas

<sup>91</sup> Entre os tratados de música mais citados, os de S. Agostinho (*De Musica*, ca. 410), Boécio (*De institutione Musica*, 520), Guido de Arezzo (*Micrologus*, 1025-6), Marchetus de Padua (*Pomerium in arte musicae mensuratare*, 1320; *Lucidarium in arte musicae planae*, 1319), Jehan de Murs (*Notitia Artis Musicae*, 1321; *Musica speculativa secundum Boethium*, 1323), Pietro Aron (*Toscanello in musica*, 1523; *Trattato della natura e cognitione di tutti il tuoni del canto figurato*, 1525; *Lucidario in musica di alcune opinione antiche e moderne*, 1545); Franchino Gaffurio (*Theorica*, 1492; *Practica*, 1497; *De harmonia musicorum instrumentorum opus*, 1518), Lefèvre d'Étaples, ou o «Estapulense» (*Elementa Musicae*, 1510); Heinrich Glareanus (*Dodecachordon*, 1547), Juan Bermudo (*Declaración de instrumentos musicales*, 1549-50), Nicola Vicentino (*L'antica musica ridotta alla moderna prattica*, 1555), Gioseffo Zarlino (*Istitutioni armoniche*, 1558/75; *Dimonstrations harmoniche*, 1571), Francisco de Salinas (*De Musica*, 1577), Stefano Rossetti (*Compendium Musicum*, 1565-80), Orazio Tigrini (*Il Compendio della musica d'arte del Contrapunto*, 1588), Pietro Pontio (*Ragionamento di musica*, 1588; *Dialogo della theorica e prattica di musica*, 1595) e de Francisco Montanos (*Arte de musica, theorica y pratica*, 1592).

impressos com maior circulação, que constituíam um património de referência geral estabilizado e serviram de modelo a muitas obras teóricas do século XVIII.

### Conhecimento das fontes por Melo de Jesus

| Fonte direta                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Fonte indireta                                                                     | Fontes mediadoras               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------|
| Zarlino: <i>Istitutioni armoniche</i> , (1558); <i>Dimostrazione</i> (1571).<br>Salinas, <i>De Musica</i> (1577)<br><br>Cerone, <i>El Mellopeo</i> (1613)<br>Talésio, <i>Arte canto chão</i> (1618)<br>Parran, <i>Traité musique</i> (1646)<br>Kircher, <i>Musurgia univ.</i> (1650)<br>Lorente, <i>El Porque</i> (1672)<br>Berardi, <i>Miscellanea</i> (1689)<br><br>Nassarre, <i>Escuela Mus.</i> (1724)<br>Barradas, <i>Flores Mus.</i> (1735) | Ptolomeu, <i>Harmonia</i> , 160                                                    | Cerone, Kircher, Nassarre       |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | S. Agostinho, <i>De Musica</i> , c.410                                             | Kircher, Cerone, Silva, Lorente |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Boécio, <i>Institut. Musica</i> 520                                                | Kircher, Cerone, Silva, Lorente |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Guido Arezzo, <i>Micrologus</i> 1025                                               | Aron, Cerone, etc.              |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Marchetus, <i>Pom.</i> 1320; <i>Luc.</i> 1319                                      | Cerone, Talésio                 |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Joh. Muris, <i>Musica specul.</i> 1323                                             | [ inconclusivo ]                |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Tinctoris, <i>Arte contrap.</i> 1476                                               | Berardi                         |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Gaffurio, <i>Theorica mus.</i> 1492; <i>Practica</i> 1497; <i>De harmon.</i> 1518  | Cerone, Vilalobos, Lorente      |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Lefèvre Estapulens. <i>Elem.</i> 1510                                              | [ inconclusivo ]                |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Pietro Aron, <i>Toscanello</i> ,1523; <i>Trattato</i> ,1525; <i>Lucidario</i> 1545 | Berardi                         |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Lanfranco, <i>Scintille musica.</i> 1533                                           | Nunes da Silva                  |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Glareanus, <i>Dodecachord.</i> 1547                                                | Nunes da Silva                  |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Bermudo, <i>Declaración</i> , 1550                                                 | [ inconclusivo ]                |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | N.Vicentino, <i>L'antica mus.</i> 1555                                             | Cerone, Talésio                 |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Stef. Rossetti, <i>Compend.</i> 1570                                               | Cerone, Lorente                 |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Orazio Tigrini, <i>Compend.</i> 1588                                               | Talésio, Berardi                |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Pontio, <i>Raggionamento</i> ,1588                                                 | [ inconclusivo ]                |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Montanos, <i>Arte de musica</i> 1592                                               | Cerone, Vilalobos               |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | Zacconi, <i>Prattica.</i> 1592; 1619                                               | [ inconclusivo ]                |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   | etc. etc.                                                                          |                                 |

No quadro acima apontam-se alguns dos tratados e «artes» de música que Caetano parece ter consultado diretamente, a par de outras obras teóricas que o baiano teria citado com um conhecimento indireto, copiando os excertos ou as referências a partir dos tratados «mediadores», sobretudo peninsulares e centro-europeus, os quais muitas vezes também são mencionados.<sup>92</sup> O quadro espelha apenas uma parte do universo das

<sup>92</sup> Entre as obras quinhentistas são mencionadas amiúde as de Guillermo de Podio (*Ars musicorum*, 1495), Georg Rhaus Erben (*Enchiridion utriusque Musica*, 1517) e Giovanni Maria Artusi (*Delle imperfezioni della moderna musica; L'arte del contraponto*, 1586), representando este autor a faceta mais conservadora e reacionária da teoria musical. Ocasionalmente são referidas – por vezes passando ao lado dos conteúdos mais inovadores e polémicos – as obras de Domingos Marcos Durán (*Lux bella*, 1492-8), Gonçalo Martinez de Bizcargui (*Arte de canto llano, contrapunto y canto de órgano*, 1508), Nicholas Wollick (*Opus aureum musica*, 1501), Francisco de Tovar (*Libro de musica pratica*, 1510), Pedro Sánchez Ciruelo (*Cursus*

obras sobre música citadas pelo baiano, num total de cerca de 75 «artes» de música. Contudo, em muitos casos é difícil perceber se as referências procedem da consulta direta dos textos ou se eles foram transcritos a partir de outras obras, omitindo as fontes.<sup>93</sup>

Mais uma vez, é muito reduzido o número de autores setecentistas citados, para além de Nassarre (1724), que constituiu visivelmente o principal modelo textual do baiano, bem como a «arte» de música de João Vaz Barradas Morato (1735). Além destes, é mencionado o texto com que António Nunes de Siqueira, mestre de capela da catedral do Rio de Janeiro, e membro da Academia dos Felizes (1736), contribuiu para o *Discurso Apologético*. Caetano considerava o músico carioca um «varão muito agigantado» em termos da erudição e cultura musical por aquela demonstrada.

### 2.3.3. Níveis de intertextualidade.

De tudo o que fica exposto, conclui-se que a razão de ciência de Caetano relativamente às obras mencionadas no aparato teórico variou num espectro muito amplo, sendo útil distinguir e hierarquizar as fontes de acordo com a relação cognitiva que se estabeleceu entre o baiano e as suas fontes, ou seja, o seu grau de conhecimento.

A distinção mais evidente no conjunto das fontes da *Escola* é entre: (1) «fontes de emulação», ou tratados-modelo cujos textos foram transcritos ou emulados por Caetano no próprio processo da escrita da *Escola*; (2) «fontes de citação», ou seja, os tratados de música que Caetano leu e consultou com regularidade, e a partir dos quais citou muitos outros autores e copiou diversos excertos; (3) e os restantes tratados, dos quais possuía um grau de conhecimento bastante mais indireto e remoto.

---

*quatuor Mathematicarum Artium Liberalium*, 1516), Andreas Ornithoparchi (*Musice active micrologus*, 1519), Stephano Vaneo (*Recanetum de musica aurea*, 1533), Heinrich Glarean (*Dodecachordon*, 1547), Martín Tapia Numantino (*Vergel de musica spiritual speculativa*, 1570), Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581). Entre diversos tratados seiscentistas, são mencionados a «harmonia universal» de Robert Fludd (*Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, 1618) e o tratado do jesuíta Antoine Parran (*Traité de la musique theorique et pratique*, 1646), este último provavelmente uma fonte de consulta direta.

<sup>93</sup> Entre os tratados de música não mencionados por Caetano destacam-se algumas obras que tiveram um impacto inovador na teoria musical, como as de Adriano Banchieri (*Cartella musicale*, 1614), Heinrich Baryphonus (*Moderna Practica Musicae*, 1613; *Pleiades musicae*, 1615-30) e José de Torres (*Reglas generales de Acompañar*, 1702). Por outro lado, um número assinalável de obras sobre o cantochão, como a *Breve instrucción de canto llano* (1565) de Luis de Villafraña, e outros, são referidos por Cerone, Lorente e Nassarre, mas são omissos na *Escola*, que se limita aos tratados de Talésio e Vilalobos.

O primeiro nível de conhecimento corresponde *grosso modo* às já referidas «fontes diretas», ou seja, os tratados de música que modelaram a escrita da *Escola*, como os de Cerone (1613), Kircher (1650), Nunes da Silva (1685), Berardi (1689) e Nassarre (1724). Um segundo nível de intertextualidade, o das «fontes indiretas», ou fontes de citação, corresponde a um número importante de obras que Caetano consultou regularmente, tendo delas extraído citações e menções a outros autores: é o caso de autores como Zarlino (1558), Salinas (1577), Fernandes (1626), Talésio (1618), Parran (1646), Lorente (1672) e Barradas Morato (1735). O último nível é constituído por um grupo numeroso de obras que Caetano mostra conhecer apenas superficialmente, ou indiretamente, a partir de excertos copiados em fontes diretas ou indiretas, citando-as em segunda ou terceira mão, e por vezes com pouca exatidão. É o caso, por exemplo, de obras de Domingos Marcos Durán (*Lux Bella*, 1492; 1507) ou de Glareano (1547).

A análise das razões de ciência do baiano relativamente às fontes citadas confirmou que o aparato teórico da *Escola* se ramifica horizontalmente em muitas direções, procurando demonstrar uma vasta erudição; porém, num plano mais vertical, no que diz respeito às fundações ou pilares do tratado, assentou num número relativamente restrito de obras teóricas, sendo a maioria das fontes dos séculos XVI e XVII, e sendo muito escassas as fontes setecentistas consultadas, com ressalva dos tratados de Barradas Morato e Nassarre, ambos de conteúdo bastante conservador para o seu tempo e distanciados da prática musical dos meados de setecentos.

Quanto à distribuição do *corpus* de referências bibliográficas pelas diferentes partes da *Escola*, observa-se o seguinte. Os Diálogos I a III da Parte I retomam, no essencial, a tradição da *musica theorica* e da *practica* dos séculos anteriores (harmonia universal, divisão boeciana da música, solmização, sistema mensural, etc.), pelo que nestas matérias o baiano investiu na citação maciça de fontes anteriores. Inversamente, no Diálogo IV, Caetano teorizou sobre matérias que tendiam a distanciar-se do universo da modalidade diatónica dos séculos XVI e XVII, como eram os «Transportes» dos diapasões por força do género cromático, com a colocação de muitos acidentes diante da clave. Neste campo, Caetano não dispunha de fontes atualizadas do século XVIII, com exceção de Nassarre, Barradas e alguns textos do *Discurso Apologético* (1734-9); pelo que a intertextualidade é aqui bastante mais reduzida.

Numa perspetiva comparada, observa-se que praticamente todos os teóricos musicais da Península Ibérica estudados procederam à citação reverencial de autoridades,

embora em graus muito variáveis. O aparato teórico de Lorente é bastante moderado, cifrando-se num número total 81 autores citados, dos quais dez compositores. Por comparação, o aparato teórico de Manuel Nunes da Silva é mais numeroso, quase uma centena de autores, e o procedimento da citação é também mais intenso que o de Lorente. Em termos relativos, porém, é muito mais volumoso o aparato de referências teóricas de Cerone e Nassarre, que remetem para centenas de autores e obras – com a diferença fundamental de que o italiano menciona um grande número de compositores dos séculos XV e XVI, ao passo que o aragonês menciona sobretudo tratados teóricos e obras erudição geral, com escassas referências a compositores. Quanto à *Escola de Canto de Órgão*, as citações e remissões são quase constantes e dão origem a frequentes interpolações no texto de excertos de obras alheias, acompanhadas da respetiva tradução. O que configura um nível elevado de intertextualidade, entre todas as obras estudadas.

| Intertextualidade                                   |                                               |                                                  |                                                               |                                                                                                                                       |
|-----------------------------------------------------|-----------------------------------------------|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Cerone</b><br><i>El Mellopeo</i> (1613)          | <b>Lorente</b><br><i>El Porque</i> (1672)     | <b>Nunes da Silva</b><br><i>Arte min.</i> (1685) | <b>Nassarre</b><br><i>Escuela</i> (1724)                      | <b>Melo de Jesus</b><br><i>Escola</i> (1759-60)                                                                                       |
| Citação frequente de autoridades<br>++ compositores | Citação ocasional de autoridades              | Citação frequente de autoridades                 | Citação frequente de autoridades                              | Citação quase constante de autoridades                                                                                                |
| Citações no corpo do texto + notas à margem.        | Citação ocasional                             | Citação no corpo do texto (abreviada)            | Citação só nas notas à margem. + tradução                     | Citação <u>sempre no corpo do texto</u> . + tradução                                                                                  |
| Cânone teórico<br>(a) Antigos<br>(b) Modernos       | Cânone teórico<br>(a) Antigos<br>(b) Modernos | Cânone teórico<br>(a) Antigos<br>(b) Modernos    | Cânone teórico<br>(a) Antigos<br>(b) Modernos, que prevalecem | Cânone teórico:<br>(a) Antigos;<br>(b) Modernos <u>canónicos</u> (Kircher).<br>(c) Modernos <u>refutáveis</u> (ex: Lorente, Nassarre) |

Do ponto de vista formal, a diferença reside no facto de Lorente e Nassarre procederem, de um modo geral, à transcrição de excertos das obras citadas apenas nas notas à margem, evitando sobrecarregar o corpo do texto com as citações alheias, embora haja diversas exceções a esta regra. Pelo contrário, Cerone e o próprio Melo de Jesus reproduziram muitos dos excertos das obras citadas no próprio corpo do texto – com ou

sem a respetiva tradução –, ficando assim o texto sobrecarregado de referências, enquanto as notas à margem se restringem às indicações bibliográficas.

#### 2.3.4. Compositores.

O estudo comparado das referências aos compositores em diferentes tratados da Península Ibérica revelou-se eloquente, por duas ordens de razões. Primeiro, permitiu alcançar uma visão comparativa da articulação entre as representações teóricas e a prática musical, bem como da capacidade dos diferentes tratados de refletirem o contexto da vida musical e as evoluções estilísticas da sua época. Segundo, as referências intertextuais aos compositores de música revelaram-se um fator diferenciador, revelador do *ethos* dos tratados, ou seja, as motivações concretas da sua escrita.

O levantamento das referências aos compositores nos diferentes tratados estudados fica sintetizado no quadro abaixo. O estudo revelou algumas diferenças estruturais e também gradações no que respeita à recepção de compositores.

(a) No tratado teórico-prático de Cerone (1613), a erudição escolástica e literária segue a par com as menções frequentes aos compositores, mesmo nos capítulos dedicados à *musica theórica*, o que sugere que a erudição, a música performativa e as técnicas de composição seguiam *pari passu* nas preocupações e interesses do autor;

(b) Nas «artes» teórico-práticas de Lorente (1672) e Nunes da Silva (1685) surgem referências a compositores que traduzem um interesse dominante pela música prática e performativa; porém, não revelam um conhecimento atualizado da produção musical do seu tempo, especialmente no caso do segundo, e aludem quase sempre a compositores quinhentistas ou das primeiras décadas do século XVII;

(c) Na escrita essencialmente teórica da *Escola de Canto de Órgão*, o interesse pela música prática e os compositores é remoto e quase inexistente: as referências são escassas e marginais – e temporalmente desfasadas – e de proveniência quase sempre intertextual; o que comprova que a música prática não se encontrava no cerne das preocupações do baiano; nem sequer a música como realidade sonora, mas antes e apenas a escrita teórica *per se*, que ocupa o lugar central no *ethos* do tratado.

De facto, são muito escassos os compositores referidos na *Escola*: encontram-se menções ocasionais a um total de 8 (oito) polifonistas ibéricos, italianos e franco-

flamengos dos séculos XVI e XVII, cujas obras polifónicas possivelmente já não eram executadas em meados de setecentos, em plena vigência do *stile moderno*. Caetano de Melo de Jesus refere expressamente os seguintes compositores: «Mazcandio» (Guillaume de Machault, ca.1300-1377), «Iusquino» (Josquin des Prez, ca.1440-1521), «Brumel» (Antoine Brumel, ca. 1460-1512/3), «Jaqueth» (Jacquet de Berchem, 1483-1559), «Praenestina» (Giovanni Pierluigi da Palestrina, 1525-1594), Francisco Guerrero (1528-1599), Alonso Lobo (1555-1617) e «Ludovico de Quoyte» (Louis le Quointe S.J.). Sendo as referências quase todas de proveniência intertextual, pode concluir-se que a relação que a *Escola* de Caetano estabelece com a prática musical e composicional do seu tempo se situa nas antípodas do interesse demonstrado por Cerone, que dedicou uma forte atenção aos compositores. Num nível intermédio, com várias gradações, situam-se as obras de Lorente e Nassarre, onde os compositores são referidos ocasionalmente.

O quadro seguinte ilustra a circularidade das referências aos compositores entre os teóricos peninsulares. Observa-se que as menções de Caetano a cinco dos oito compositores mencionados foram extraídas quase literalmente do tratado de Cerone (Josquin, Jacqueth, Palestrina, Guerrero) e uma delas, pelo menos, foi extraída de Lorente (Alonso Lobo). Nos exemplos indicados, Caetano indica as mesmas secções das missas polifónicas ou dos motetes a que aludiram os autores espanhóis. Torna-se igualmente evidente que Lorente recorreu a Cerone como fonte para a referência aos compositores, bem como Nassarre recorreu a Cerone, o que ilustra a circularidade das referências entre os próprios tratadistas espanhóis. Curiosamente, Cerone e Lorente aludem às obras polifónicas de Frei Manuel Cardoso (1566-1650), compositor português que não parece ter sido mencionado por Caetano. O que atesta a notoriedade que as obras polifónicas de Cardoso alcançaram na Península Ibérica, desde o início do século XVII.

Vemos assim que *El Melopeo y Maestro* de Cerone constitui uma compilação de música composicional: para além da erudição especulativa, a obra reflete a prática musical dos polifonistas europeus do século XVI e inícios do XVII. Aprofundando uma vertente já presente em Montanos (*Arte de Musica*, 1592), o tratado de Cerone contrasta com outras compilações teóricas da Península Ibérica pelo relevo de primeiro plano que concede aos compositores, sobretudo os polifonistas italianos e flamengos, que considera serem tecnicamente superiores aos peninsulares.

## Referências a compositores

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                        |                                                                             |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------|
| Pietro Cerone<br><i>El Melopeo y Maestro</i> (1613)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | Lorente, <i>El Porque</i> (1672)<br>Nunes Silva, <i>Arte min.</i> (16859)                                              | Caetano M. Jesus<br><i>Escola C. Orgão</i> (1760)                           |
| Mazcandio (Guillaume Machault,<br>ca. 1300-1377)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Mazcandio (Guillaume<br>Machault)                                                                                      | Mazcandio (Guillaume<br>Machault)                                           |
| Brummel [Antoine Brumel] (ca.1460-<br>1512), <i>Missa de Beata Virgine</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                        | Brummel (1460-1512),<br><i>Missa de Beata Virgine</i>                       |
| Pierre de la Rue (+1518)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                        |                                                                             |
| Josquin (+1521) <i>Missa Ad Fugam</i><br>(Benedictus), Missas                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Josquin, Missas, etc.                                                                                                  | Josquin, <i>Missa Ad<br/>Fugam</i> (Benedictus)                             |
| Cristobal de Morales (+1553)<br><i>Magnificat</i> , Motetes, etc.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Cristobal de Morales,<br><i>Magnificat</i> . a 5. Motetes                                                              |                                                                             |
| Cipriano de Rore (+1565)<br>Madrigais, canções                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Cipriano de Rore, Madrigal<br><i>Non gemme...</i>                                                                      |                                                                             |
| Alessandro Striggio (+1592)<br>Madrigal <i>Laciat'ai mi.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Alessandro Striggio, Madrigal<br><i>Laciat'ai mi.</i>                                                                  |                                                                             |
| Prenestrina (+1594)<br><i>Missa Gabriel Angelus</i> (Hosana)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Prenestrina, <i>Missa Gabriel<br/>Angelus</i> (Hosana), madrigais                                                      | Prenestrina, <i>Missa Gab-<br/>riel Angelus</i> (Hosanna)                   |
| Jacqueth de Berchem,<br>Motete <i>Dum vastos Adria.</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                        | Jacqueth, Motete <i>Dum<br/>vastos Adria</i> , a 5.                         |
| Philippe Rogier (+1596),<br>Missas, Motetes, etc.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          | Philippe Rogier, Missas,<br>Motetes.                                                                                   |                                                                             |
| Pietro Pontio (+1596), Motete<br><i>Emmendemus im melius</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Pietro Pontio, Motete<br><i>Emmendemus im melius</i>                                                                   |                                                                             |
| Francisco Guerrero (+1599)<br><i>Missa Simile est regnum caelorum</i><br>(Credo)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Francisco Guerrero                                                                                                     | Francisco Guerreyro,<br><i>Missa Simile est regnum<br/>caelorum</i> (Credo) |
| Tomás Luis de Victoria (+1611)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             | Tomás Luis de Victoria                                                                                                 |                                                                             |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Alphonso Lobo, <i>Missa Petrus;<br/>Rex gloria.</i> Motetes.                                                           | Alonso Lobo (+1617)                                                         |
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            | Gery de Ghersem,<br><i>Lamentação 5ª Feira</i> a 9.                                                                    |                                                                             |
| Frei Manuel Cardoso (+1650),<br>Missas, motetes.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           | Frei Manuel Cardoso,<br><i>Magnificat VI tono</i> a 4.                                                                 |                                                                             |
| Williaert, Busnois, Carpentras,<br>Cavaccio, Clemens non Papa, Pierre<br>Colin, Colombani, Corona,<br>Correggio, Créquillon, Cifra<br>Eremita, Duffay, Ferrabosco, Joan<br>Gero, Pietro Aretino, Philippe de<br>Monte, Jean Mouton, Obrecht,<br>Ockeghem, Pontio,<br>Constazo Porta, Raymond Victor,<br>Vincenzo Ruffo, Giovanni Sabino,<br>Michele Varotto, Philippe Verdelot,<br>Vespa, Viola, etc. etc. | Juan Navarro (+1580),<br>Sebastián de Vivanco (+1622),<br>Aguilera de Heredia (+1627),<br>Pedro Fernandez Buch (+1648) | Ludovic le Quoynste S.J.<br>[Louis Le Quointe]                              |

No que se refere a Lorente, as referências aos compositores são em número bastante mais reduzido. No rosto de *El Porque de la Musica*, o castelhano apresenta a lista dos autores citados, que incluem um total de dez compositores: «Pedro Fernandez Buch, Morales, Nauarro, Phelipe Roguier, Guerrero, Palestrina, Alphonso Lobo, Aguilera, Bivanco, Vitoria». Estes nomes coincidem parcialmente com os compositores mencionados por Caetano, como se observa no quadro. Vemos, pois, que o interesse de Lorente pela descrição da música da sua época era bastante mais reduzida e menos consistente que o de Cerone, até pelo afastamento temporal em relação a estes dez compositores. Fenómeno semelhante, *mutatis mutandis*, pode observar-se em Nunes da Silva e em Nassarre, com diferentes gradações.

A escassez das alusões à música prática é ainda mais notória na *Escola de Canto de Órgão*, um texto cujo distanciamento temporal relativamente aos compositores mencionados é superior a um século e meio. Contudo, seria possível que nas Partes III e IV anunciadas por Caetano, dedicadas aos solfejos, ao contraponto e composição, contivessem um maior número de menções a compositores. Em todo o caso, o foco primordial da atenção de Caetano não parece ter residido na prática musical do seu tempo, mas antes, e sobretudo, na compilação de opiniões e posições teóricas. O mesmo não se pode afirmar relativamente à *Escuela Musica* de Nassarre, pois se exceptuarmos o Livro I da Parte I, dedicado à *musica theorica*, também omissos no que se refere a compositores, é notório o interesse e a atenção dedicados por Nassarre à descrição dos instrumentos musicais, o que reflete o seu *ethos* de organista do Convento franciscano de Saragoça. Pelo contrário, o *ethos* do baiano parece centrar-se na erudição teórica em si mesma, como se a *Escola* valesse, antes de mais, como uma espécie de dissertação académica.

### **2.3.5. Hiatos sonoros: entre a polifonia renascentista e o *stile moderno*.**

O que fica exposto evidencia um visível distanciamento entre os compositores de polifonia renascentista e maneirista, referidos ocasionalmente por Caetano – quase sempre por emulação dos textos de Cerone ou Lorente – e a música concertante em *stile moderno* concertante, de influência italiana, que teria sido praticada na catedral da Bahia

em meados do século XVIII. O estilo moderno incluía o acompanhamento harmónico ao teclado e as técnicas como o baixo cifrado, cuja prática se tinha generalizado e que eram decerto conhecidas e praticadas na Catedral Primaz da Bahia, sobretudo nas festividades religiosas mais destacadas. Contudo, até ao século XIX o *stile moderno* continuaria a conviver lado a lado com as peças ou rubricas de polifonia em *stile antico*, recorrendo-se ao repertório renascentista e maneirista de compositores como os referidos nas obras teóricas. Ambos os estilos se justapunham ao cantochão, alternadamente, ao longo do ano litúrgico (cf. CASTAGNA 2010, 53-54). De facto, até ao final do Antigo Regime, o cantochão continuaria a ser o elemento predominante e recorrente na prática musical das cerimónias religiosas das catedrais, igrejas, conventos e mosteiros (NERY 2019, 18-19). Apesar de tudo, e tendo em conta a época da conclusão da *Escola de Canto de Órgão*, é visível o desfasamento entre as representações teóricas do tratado, ancoradas no canto de órgão ou polifonia ibérica dos séculos XVI e XVII, e as práticas musicais em estilo concertante «moderno», que se generalizaram ao longo de setecentos. Tais distanciamentos são aqui designados como «hiatos sonoros», por traduzirem um corte ou separação temporal e estilística entre as representações e as práticas: entre a música e os compositores aludidos no tratado teórico e o estilo musical que se afirmava na prática musical coeva. Os «hiatos sonoros» encontram-se em todas as obras teóricas estudadas, exceptuando porventura a de Cerone, mas revelam-se particularmente agudos na *Escola da Bahia*. Estes desfasamentos vêm reforçar, uma vez mais, a ideia do *ethos* projetado pelo tratado, que parece não assentar tanto na música enquanto realidade sonora, mas antes e sobretudo na compilação de conhecimentos teóricos. No Diálogo I da Parte I, citado acima, Caetano justificou a necessidade de melhorar a aprendizagem dos músicos brasileiros, pelos modelos europeus, para suprir as suas lacunas.

Exemplo paradigmático dos «hiatos sonoros» encontra-se na Parte I da *Escola*. Contrastando com a exposição teórica desenvolvida ao longo dos Diálogos I, II e III, com centenas de páginas dedicadas à *musica theorica* boeciana, bem como à *practica* da solmização e do sistema mensural, no final do Diálogo III é abruptamente inserida uma exposição sobre as formas de ornamentação da música barroca concertante, com alguns exemplos musicais inspirados nas *Flores Musicaes* (1735) de João Vaz Barradas Morato. Após a explanação dos «Sinais da Musica», Caetano passa a explicar as formas do «recitativo», «aria da capo», «mordente», «trilo», «apojatura», sem que haja uma qualquer articulação teórica entre estes elementos estilísticos em *stile moderno* e a

exposição teórica precedente, pertinente ao *stile antico*. Tomando como modelo a «arte» de Barradas Morato, Melo de Jesus introduz ligeiras diferenças e variantes na nomenclatura e nos exemplos musicais. Assim, o «portamento», segundo Barradas, é designado como «commovimento», entre outros exemplos. Estes elementos inseridos no final do Diálogo III denotam que o *stile moderno* concertante se encontrava em voga na música sacra setecentista e convivia com o *stile antico* e o próprio cantochão.

Repetição, significa repetir do principio tudo oque se tem dicto até onde elle está; como acontece v.g. naquellas cantorias, aque chamamos **Minuetes**: nas quaes figurada a Repetição no meyo, onde acaba a 1.<sup>a</sup> parte, faz repetir outra vez de principio tudo ate <onde> o signal de Repetição está: e figurado outra vez no fim, faz repetir toda a 2.<sup>a</sup> parte. (E.C.O. I, 560, negritos meus).

[Aria da capo] Nem he contra esta doutrina o terem as **Arias** as **Pausas geraes** no meyo; porque no meyo tem tambem as Arias o seu final. De sorte que nas Arias da 1.<sup>a</sup> vez continúa-se até o fim; e então não se faz caso algum das Pausas geraes, [...] em chegando ao fim, torna logo outra vez ao principio, e continúa até o fim da 1.<sup>a</sup> parte, onde estão as Pausas geraes, e ahi então acaba; (E.C.O. I, 561, negritos meus).

[...] se chama **Tremulo**, e denota tremer com a voz na mesma Nota, [...] ou Signo, sem variar de distancia. [...] He como se hũa Figura, ou Nota mayor, v.g. hũa Minima, a proferirmos ferindo-se a oito, ou mais vezes, como se fossem oito Semicolcheas, ou mayor numero de outras Figuras ainda mais ligeyras, como no seguinte, ou semelhante exemplo mostra o P. João Vaz Barradas. (E.C.O. I, 561, negritos meus).



Figura 8 – Trémulo: João Vaz Barradas, *Flores Musicas* (1735)

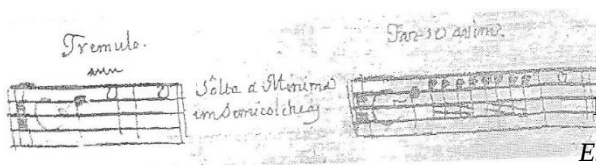


Figura 9 – Trémulo: Caetano de Melo Jesus, *Escola de Canto de Orgão, I* (1759)

O **Mordente** se diz assim à mordendo, isto he, do verbo Mordeo, que significa morder. Vem-lhe bem posto este nome; porque assim como quem morde, ou mastiga alguma cousa, ofaz apertando, ou movendo repetidas vezes para bayxo, e para cima os dentes [...] fazendo-a violenta, e rapidamente descer muitas vezes ao Semitono immediato á

bayxo: [...] Outra maneyra ha de Mordente, que até o presente não tem na Musica signal algum, comque se demostre. Tem o seo uso á arbitrio. Ao cantor, quando melhor lhe parece; e mais que em outras cantorias he particular, e proprio nos **Recitativos**. Faz-se tomando com a voz hũa Quinta bayxa antes do ponto em que se hade trinar, ou fazer o Mordente, que sempre he na penultima syllaba da palavra, e confinal da Clausula, como parece. (E.C.O. I, 563, **negritos meus**).

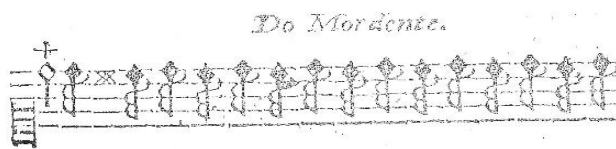


Figura 10 – Mordente: João Vaz Barradas, *Flores musicaes* (1735)

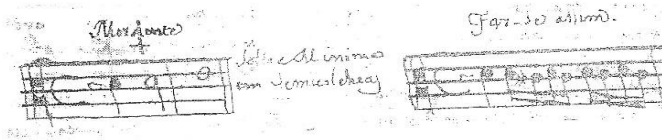


Figura 11 – Mordente: Caetano Melo Jesus, *Escola de Canto de Orgão, I* (1759)

**Trillo**, ou **Trinado**, 14º Signal, diz a Arte que se figura desta sorte. – tr. – eque denota tremer com a voz, fazendo-a subir ao Semitono immediato á cima com repetidos rapidos movimentos. [...] facil fica de entender o officio do Trillo, ou Trinado, eque este he ex diametro opposto ao Mordente. [...] do adjectivo Trinus, que significa cousa de numero tres, porque se faz, ou se entende de tres em tres Figuras cada movimento, dos que rapidamente repetidos denominão o Trinado, como melhor explicaremos agora com este exemplo. (E.C.O. I, 562).



Figura 12 – Trilo: João Vaz Barradas, *Flores musicaes* (1735)

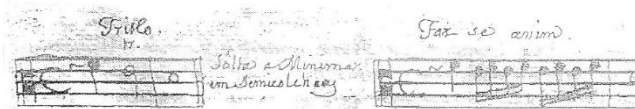


Figura 13 – Trilo: Caetano Melo Jesus, *Escola de Canto de Orgão, I* (1760)

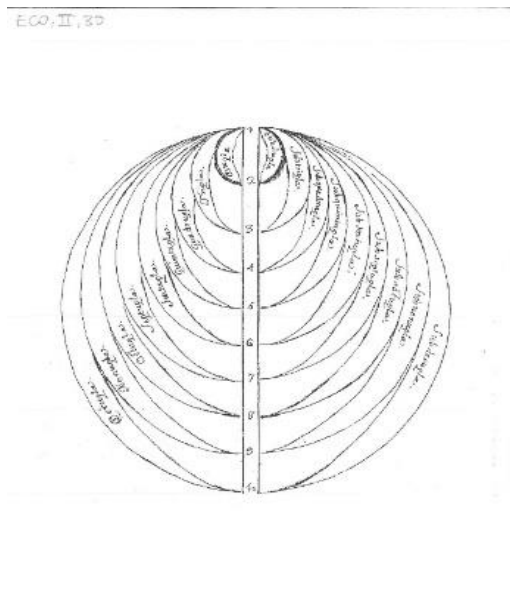
A Nona, ou Novena de 9 á 4. que he Segunda sôbre Oitava, he semelhante á Segunda de 9 á 8. deque se compõem, eassim as mais. E por esta similhaça chamão os Practicos (e assim as notificação nos **Bayxos de acompanhar**) tambem ás especies compostas com os mesmos nomes das simples: isto he, a Nona chamão Segunda, a Dezena Terceyra, a Dozena Quinta, &.<sup>a</sup> (E.C.O. II, 342, **negritos meus**).

Por fim, menciona-se uma das raras ocasiões em que Caetano descreve a prática musical do seu tempo. Trata-se das «Advertencias, que com o Compasso de quem rege devem ter instrumentistas, e Cantores, que com elle são regidos» (Diálogo III, Documento III, 321-22). Neste excerto com valor testemunhal, o baiano deixa entrever a preocupação quotidiana dos regentes, devida à ausência de disciplina dos cantores do coro e dos instrumentistas: não só no plano musical e rítmico mas também dos comportamentos sociais. A passagem alude às frequentes desatenções e insubordinações dos músicos práticos, reportando-se certamente à sua própria situação enquanto mestre de capela, na direção do coro e dos instrumentos na Catedral Primaz da Bahia.

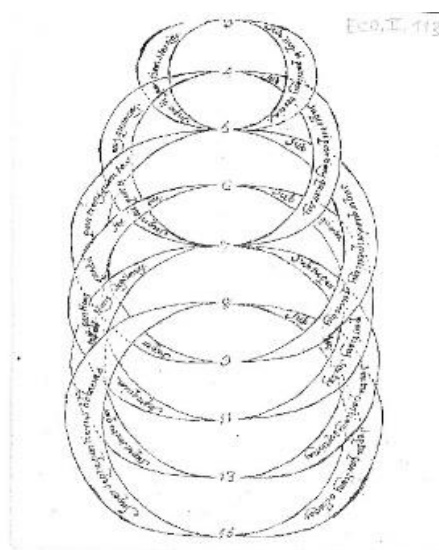
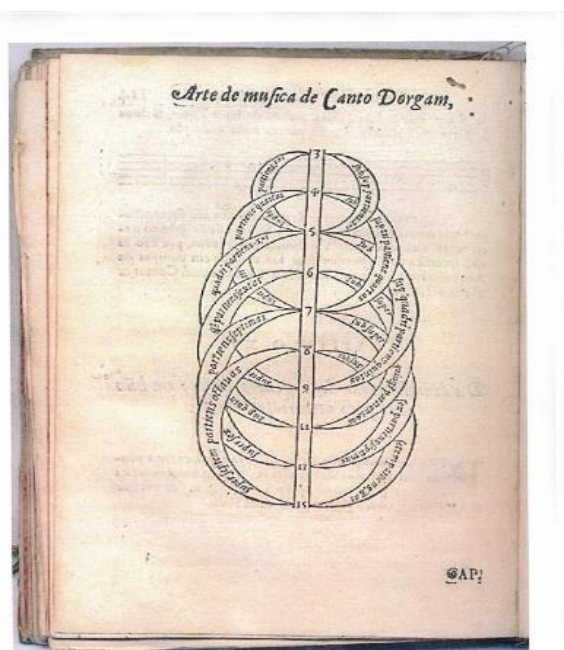
«Advertencias [...] 1.<sup>a</sup> he, que todos **cantem, e toquem por hum so, e o mesmo Compasso**; ou que hum so compasso governe a todos. [...] Contra esta advertencia peccão os Musicos, que se apressão no canto, violentando a mão de quem rege á accelerar-se mais, do que pede talvez o ar da cantoria: ou pelo contrario os muito vagarosos, que por tanto fazem demorar, e retardar a mão [...] que **nenhum Musico faça Compasso com o pé**; porque he contra as leys da boa policia, e educação: [...] Não negamos que sendo a Musica de instrumentos, se possa com o pé dar signal do ar, não havendo outro meyo: [...] e não estarem ás patadas todo o descanso de hum concerto, ou symphonia [...] que o **Canto se exercite com sesudeza, e modestia**: e contra esta advertencia peccão, offendendo a gravidade da Musica, e leys da mesma policia, os que regem, cantão, ou tãgem, compasseando não so com a mão ou pe, mas com todos os membros, fazendo gestos absolutamente ridiculos, e abominaveis; [...] (E.C.O. I, 321-322, negritos meus).

### 2.3.6. Diagramas e representações visuais.

No que respeita aos diagramas desenhados, quadros sinópticos e outras formas de visualização do texto, é interessante observar as práticas intertextuais da *Escola de Canto de Órgão*. Uma maioria significativa dos diagramas e representações visuais patentes nas Partes I e II foram decalcados de diagramas e desenhos constantes dos tratados de outros autores. Como exemplo, podem apontar-se os diagramas que representam os géneros das proporções harmónicas, *multiplex*, *superparticularis* e *superpartiens*, etc., os quais foram quase sempre decalcados de António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626). Quanto ao diagrama que representa o número *senario* e a sua aplicação nas proporções das principais consonâncias, o mesmo parece ter sido decalcado directamente do tratado de Zarlino (*Istitutioni armoniche*, 1558).



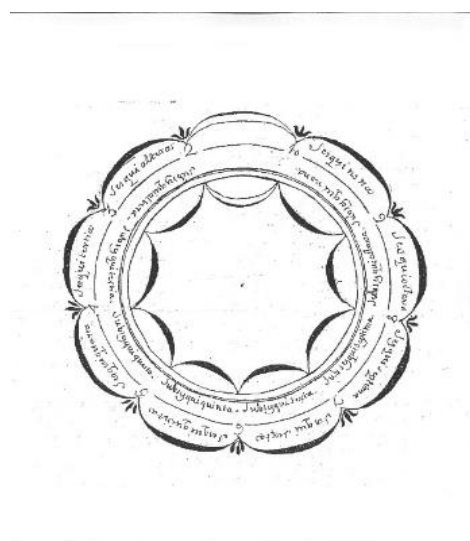
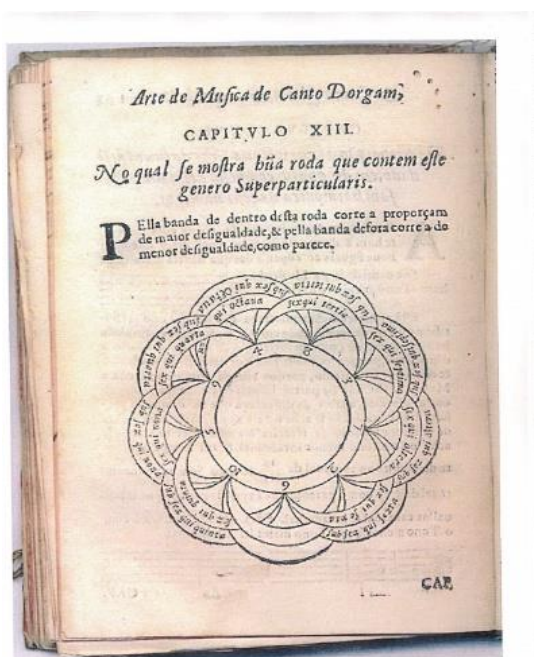
Figuras 14 e 15 – Proporções do género *multiplex* em António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626) e Caetano de Melo de Jesus (*Escola de Canto de Órgão*, II, 30).



Figuras 16 e 17 – Proporções do género *superpartiens* em António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626) e Caetano Melo de Jesus (*Escola de Canto de Órgão*, II, 113).

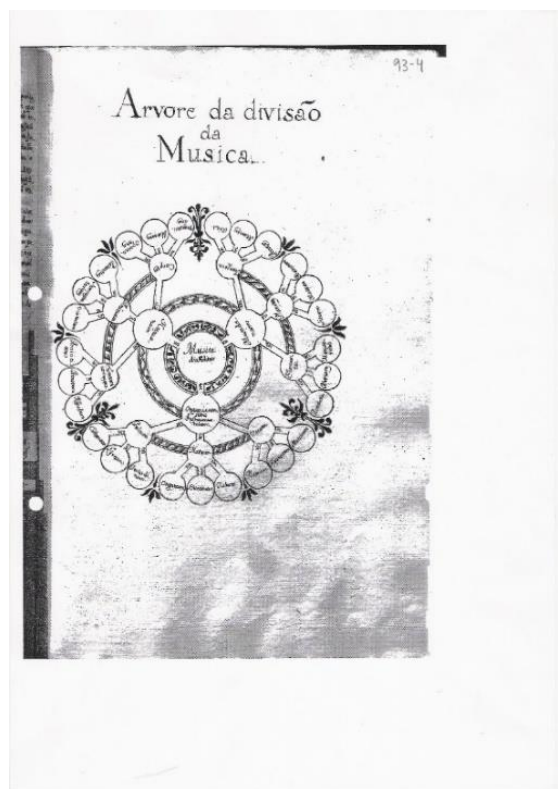
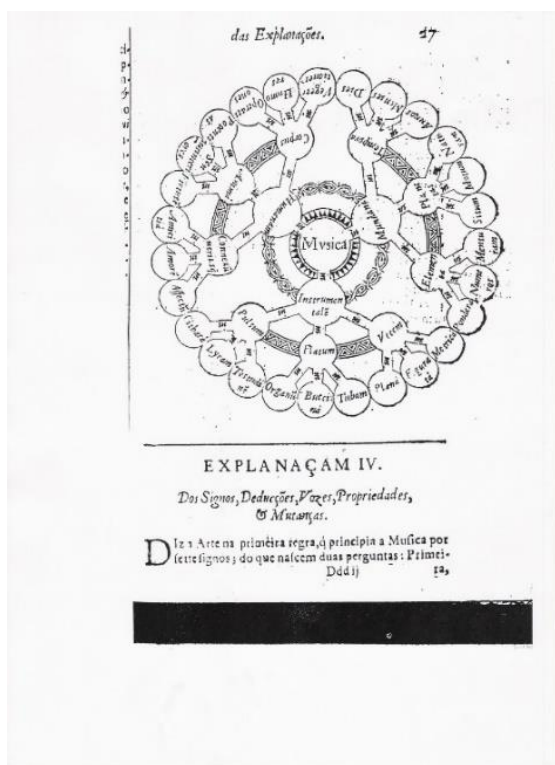
Por vezes, os diagramas e desenhos de Caetano apresentam ligeiras variantes morfológicas ou ornamentais relativamente aos modelos que decalcou de outros autores. É o caso da representação das proporções *multiplex* e *superpartiens* (E.C.O. II, 30), ou do

diagrama que representa o género *superparticularis* (E.C.O. II, 72). Também Fernandes teria recorrido aos modelos de outros tratados, de Zarlino (1558/75) ou de Cerone.

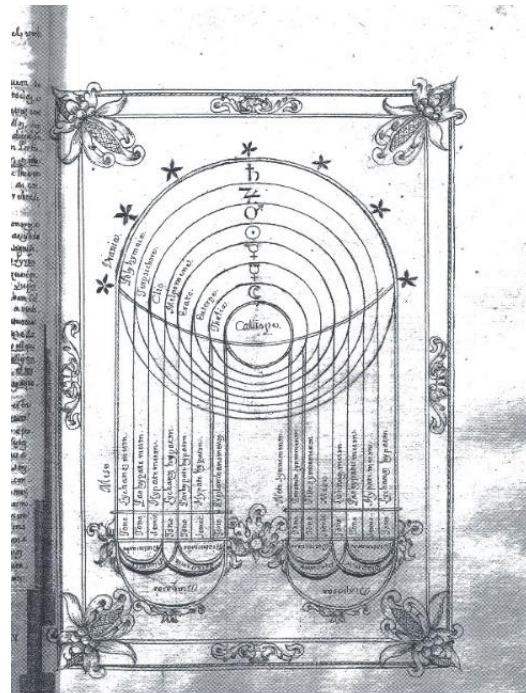
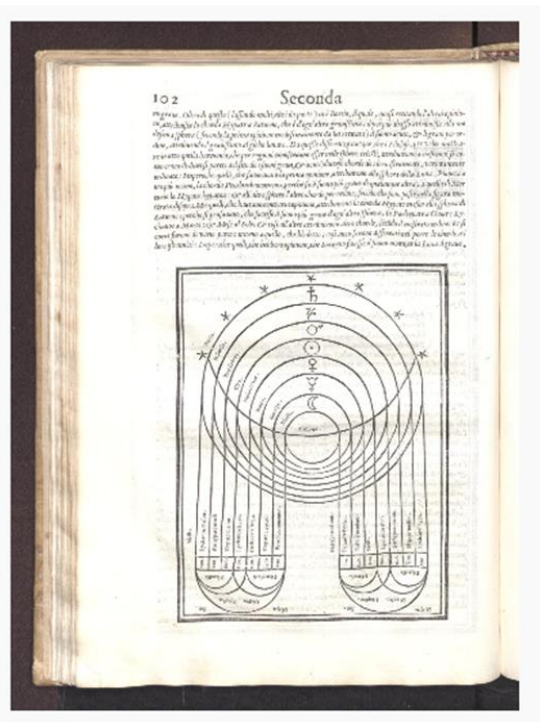


Figuras 18 e 19 – Proporções do género *superparticular* em António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626) e Caetano de Melo de Jesus (E.C.O. II, 72).

Alguns outros diagramas da *Escola* foram reproduzidos a partir de modelos impressos no *Trattado das Explanações* de Manuel Nunes da Silva (*Arte minima*, 1685). É o caso do «Engenhoso triângulo» que representa a árvore das espécies de intervalos do diapasão, no contexto do temperamento não-igual (ver adiante, capítulo 3). O mesmo se pode afirmar da árvore tripartida da música de inspiração boeciana, decalcada quase fielmente a partir de Nunes da Silva (1685) e/ou de um modelo anterior comum a ambos, o tratado de Zarlino (*Istitutioni armoniche*, 1558/75). Curiosamente, a versão patente nos diagramas de Nunes da Silva e de Melo de Jesus apresenta diferenças substanciais relativamente ao diagrama da música tripartida de Fernandes. Alguns outros diagramas do baiano parecem ter sido reproduzidos diretamente a partir de Zarlino, com apenas ligeiras variantes introduzidas, sobretudo na decoração e ornamentos e na bordadura do desenho. É o caso da representação das congruências do sistema musical do diapasão, dos símbolos das esferas celestes e dos nomes das musas da mitologia grega. No centro está Calíope, a primeira e a mais sábia das nove musas filhas de Zeus e Mnemosine, a musa que presidia à ciência, eloquência e poesia épica (E.C.O. I, 73-a).



Figuras 20 e 21 – Divisão boeciana tripartida da música em Manuel Nunes da Silva (*Trattado das Explanções*, 1685) e em Caetano Melo de Jesus (*E.C.O. I*, 93-94).



Figuras 22 e 23 – Representações das esferas celestes e musas com Calíope no centro em Gioseffo Zarlino (*Istitutioni armoniche*, 1575, II, 102) e Caetano Melo de Jesus (*Escola*, 1759, I, 73-A).

A *Escola* contém ainda um conjunto de quadros e mapas sinópticos de página inteira, ou em folhas desdobráveis, onde se expõem todos os elementos da «Taboa da Fabrica de Guido» (*E.C.O.* I, 132, 148), bem como do «Musico Systema» como um todo, englobando os elementos do Sistema Perfeito Grego, os diapasões dos três géneros, diatónico, cromático mole e cromático duro, os tetracordes, deduções-hexacordes, signos-letras, vozes-sílabas, as espécies dos intervalos e respetivas as proporções numéricas, integrados e articulados visualmente (ex.: *E.C.O.* I, 555). O tratamento dos desenhos e diagramas diverge, até certo ponto, entre os dois volumes da *Escola*: enquanto na Parte I avultam os diagramas e os mapas sinópticos, na Parte II emerge outra forma de exposição e visualização da informação, mediante tabelas retangulares organizadas em dois níveis: (1) os «catálogos» que aglutinam as matérias; e (2) os «paradigmas», ou resumos dos catálogos. Com estes dispositivos heurísticos, Caetano procurava introduzir alguma ordem e sistematização numa matéria complexa como era a dos géneros e espécies das proporções dos intervalos, que tratou de uma forma tão extensiva.

Confrontando a *Escola* com os outros tratados ibéricos estudados, observa-se que o tratado de Cerone parece ser, entre todos, o mais intensamente ilustrado com diagramas e quadros, além dos numerosos exemplos musicais. Cerone parece ter tomado como modelo e seguido de perto o tratado de Zarlino (*Istitutioni armoniche*, 1558/75). Ao invés, no tratado compósito de Lorente, os diagramas e os desenhos são menos numerosos, embora haja um número significativo de exemplos musicais, o que reforça a natureza prática e didática da obra. Também nas *Explicações* de Nunes da Silva os diagramas são pouco numerosos e de qualidade bastante rudimentar, e visivelmente menos elaborados que os de Melo de Jesus. Quanto à *Escuela Musica* de Nassarre, não contém praticamente diagramas nem quadros, e os exemplos musicais são bastante reduzidos na Parte I, embora sejam mais numerosos na Parte II, dedicada às glosas, contraponto e composição. Deste modo, a *Escola de Canto de Órgão* contrasta com os restantes tratados estudados – exceto o de Cerone – por incluir um número relativamente elevado de diagramas e desenhos cuidadosamente elaborados, bem como quadros sinópticos de página inteira, além dos «catálogos» e «paradigmas» da Parte II.

#### 2.4. O *ethos* dos tratados. A recepção de modelos como singularidade.

Do exposto nos números anteriores acerca da dimensão orgânica e fisiológica de alguns tratados de teoria musical, emergem algumas características salientes da *Escola de Canto de Órgão*. Antes de mais, avulta a dimensão pouco habitual dos textos manuscritos do mestre de capela da Bahia, cujos dois volumes parecem aspirar à monumentalidade através de uma escrita hipertrofiada. Entre os modelos mais próximos da *Escola* destacam-se os dois tratados espanhóis de Cerone – pela prolixidade labiríntica do texto híbrido em latim-vernáculo e o peso da citação de autoridades, ainda que os aparatos teóricos sejam muito distintos – e Nassarre, o modelo mais próximo de Caetano, não só em termos cronológicos como também na estrutura formal dos volumes e dos conteúdos, não obstante as diferenças visíveis e já esboçadas.

A diferença estrutural mais saliente é a exclusão do cantochão na *Escola*, centrando-se esta no canto de órgão e na *musica theorica* que se impõe (ou sobrepõe) às matérias da *musica practica*, tanto na Parte I como na Parte II. Em diversos tratados de música os livros dedicados ao cantochão serviam, em parte, como ante-escrita teórica dos livros sobre o canto de órgão. A não inclusão do cantochão poderá justificar, até certo ponto, o desenvolvimento e o detalhe conceptual nos textos da *Escola* da Bahia. No que respeita ao volume sobre as proporções harmónicas (Parte II), a principal fonte de emulação foi o Livro IV da Parte I de Nassarre, do qual o baiano transcreveu e traduziu longos excertos para a sua *Escola*, intercalados com trechos de Kircher (1650), Schott (1659) e outros autores também citados por Nassarre.

A intensa e quase constante intertextualidade, característica comum a outras obras congêneres como as de Cerone ou Nassarre, atinge na *Escola* um grau máximo, com o procedimento quase omnipresente de citação e remissão para centenas de fontes externas, na sua esmagadora maioria obras dos séculos XVI e XVII, não só nas copiosas notas à margem como também dentro do corpo do texto. Melo de Jesus transpôs e traduziu para o seu texto abundantes excertos de autores canónicos como Zarlino (1558/75), Kircher (1650), Schott (1659) ou Berardi (1689). A intertextualidade e o aparato teórico parecem constituir o próprio cerne da obra e a finalidade última da *Escola*. Este aspeto singulariza a dimensão fisiológica do tratado relativamente à sua dimensão anatómica, ou seja, a dos conteúdos teóricos, analisada no capítulo seguinte.

Numa perspetiva comparativa, pode sintetizar-se que o enfoque de Cerone se dirige ao aprofundamento teórico-prático das matérias, a par de uma intensa intertextualidade, mas esta incorpora também os compositores de polifonia quinhentista, configurando uma espécie de «tratado-repertório» compreensivo e abrangente. Por contraste, o enfoque da «Arte de Canto de Órgão» de Lorente é o de um texto orientado para uma finalidade prática e didática, com uma forma textual mais concisa, que evita o desenvolvimento das matérias. Pelo contrário, os textos das Partes I e II de Nassarre são densos e desenvolvidos, mostrando um elevado grau de erudição, mas o aragonês preferiu em geral abster-se de aprofundar as questões polémicas e as discussões conceptuais, refletindo antes as preocupações dos músicos práticos, como os organistas. O enfoque de Nassarre corresponde assim ao *ethos* de um músico prático com formação avançada, mas sem interesse em aprofundar discussões teóricas. Quanto à *Escola* da Bahia, apesar de largamente baseada na emulação de Nassarre, que transpõe para a língua portuguesa, atribui uma importância muito maior às discussões teóricas e às polémicas contra os seus «Antagonistas», nos quais se incluem quer alguns músicos locais, quer os tratados dos «Modernos» que transigiam com os usos dos «Practicos ignorantes».

Um dos aspetos mais originais da *Escola* consiste nas hierarquias de valores que estabelece, apoiando-se amiúde em classificações e dicotomias de base metafísica, tais como perfeição/imperfeição, divino/humano, ternário/binário, etc. Uma das divisões axiológicas mais vincadas em Melo de Jesus é a sua defesa da correção terminológica e da nomenclatura erudita greco-latina dos intervalos (*diapasão*, *heptacorde*, *hexacorde*, *diapente*, *diatessarão*, *dítono*, *semidítono*, *tom*, *semitom*). Caetano refuta a generalização da nomenclatura vernácula de raiz latina, que grassava entre os músicos práticos e os próprios tratadistas espanhóis (*oitava*, *sétima*, *sexta*, *quinta*, *quarta*, *terceira maior*, *terceira menor*, *segunda maior*, *segunda menor*). Outra hierarquia de valores muito saliente é a da superioridade dos músicos eruditos face aos práticos executantes, traduzida na máxima latina *Musicorum et cantorum magna est distantia [...]*.

O recurso extensivo ao método escolástico e aos silogismos lógico-dedutivos combina-se na *Escola* com uma prosa gongórica e labiríntica, permeada de tropos e figuras de retórica, vagamente inspirada em alguns «teatros de erudição» barrocos. Os modelos de várias compilações de erudição peninsulares são incorporados por Melo de Jesus numa espécie de *summa* de música teórica cujo texto privilegia a categorização metafísica a par da apologética religiosa apoiada na *auctoritas* eclesiástica. A

intertextualidade apresenta-se inversamente proporcional à originalidade do texto em termos conceptuais. O tratado da Bahia corresponde a um modelo de «tratado-compilação» que contrasta com outros modelos como o do «tratado-repertório», adotados por Cerone, Fernandes ou Frei Bernardo da Conceição, modelo este pelo qual Caetano não demonstrou interesse.

#### Aspetos sugestivos dos *ethos* dos tratados

| <b>Cerone</b><br><i>El Mellopeo</i><br>(1613)                  | <b>Lorente</b><br><i>El Porque</i><br>(1672)      | <b>Nunes da Silva</b><br><i>Arte minima</i><br>(1685) | <b>Nassarre</b><br><i>Escuela Musica</i><br>(1724)              | <b>Melo de Jesus</b><br><i>Escola</i> (1759-60)                         |
|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Exposição muito desenvolvida                                   | Exposição abreviada                               | Exposição abreviada                                   | Exposição muito desenvolvida                                    | Exposição muito desenvolvida                                            |
| Terminologia <i>grega</i> erudita + <i>latina</i> dos práticos | Terminologia <i>latina</i> dos práticos           | Terminologia <i>grega</i> erudita                     | Terminologia <i>grega</i> erudita + <i>latina</i> dos práticos. | Terminologia <i>grega</i> erudita (contra a <i>latina</i> dos práticos) |
| Alusões a polémicas teóricas.                                  | Omissão de polémicas teóricas.                    | Alusões a polémicas teóricas.                         | Alusões a polémicas, mas evita discussão.                       | Argumentação polémica e refutação dos «Adversarios».                    |
| Texto erudito de formação avançada para músicos práticos.      | Texto didático para formação de músicos práticos. | Texto didático para formação de músicos práticos.     | Texto erudito de formação avançada para músicos práticos.       | Texto erudito para eruditos. Argumentação, demonstração de erudição.    |

Não obstante as paridades e semelhanças entre os textos de Nassarre e de Melo de Jesus, os *ethos* de ambos os tratados apontam para perfis muito distintos. Enquanto Nassarre demonstra um profundo interesse pela música prática em ambiente catedralício, a descrição dos instrumentos musicais, os seus diapasões e temperamentos, o músico da Bahia mantém essas matérias num plano de fundo secundário: o seu interesse permanece ancorado na tradição da solmização hexacordal e do canto de órgão *stile antico*. Neste

âmbito, procurou explicitar algumas questões teórico-práticas que preocupavam os músicos e mestres da capela em meados do século XVIII, tais como a expansão do campo tonal por efeito dos transportes dos diapasões pelo género cromático. Contudo, a intencionalidade subjacente à *Escola* parece ser sobretudo a demonstração maciça de uma vasta erudição livresca perante os seus pares da elite intelectual, acentuando um *ethos* de letrado e erudito. Essa intencionalidade sugere uma certa dimensão performativa do tratado *Escola de Canto de Órgão*, através da compilação de erudição canónica, o que fica exposto, por exemplo, no fim da Parte II:

[...] Nós, posto que dispúnhamos tractar tambem destas divisões, e numeros irrationaes; como em tudo nos parece meudeza impertinente, sem aqual no que temos dicto **fica bem satisfeyto o nosso intento, e desempenhada a erudição de hum perfeyto Musico**; aqui nos deyxamos disso, e de outras curiosidades, dando ja finalmente por acabada esta 2.<sup>a</sup> parte. (*E.C.O.* II, 491, negritos meus).

## CAPÍTULO 3. LOGOS. ANATOMIA DO TRATADO.

### 3.1. Mensuração do tempo.

#### 3.1.1. Mensuração, diminuição, proporção. O legado teórico de Jean de Murs.

Até aos meados do século XVIII, a teoria musical europeia manteve na sua base o sistema mensural originado na época medieval e consolidado na era do Renascimento. A partir da segunda metade de setecentos iriam emergir novas concepções e teorias modernas sobre o ritmo e a métrica musical, que ficariam plasmadas numa quantidade de manuais pedagógicos oitocentistas (CAPLIN 2002, 657).

As profundas alterações introduzidas pelo *stile moderno* na música europeia do século XVII, entre nós generalizado nas primeiras décadas do XVIII, modificaram as técnicas de escrita, a concepção do ritmo harmónico e a própria notação musical, mas não lograram modificar, no imediato, o quadro de fundo do sistema mensural. Com efeito, tanto a teoria do cantochoão como a do canto de órgão mantiveram a estabilidade do sistema da notação mensural antiga, assente nos princípios da mensuração, diminuição, coloração e proporção. Uma das primeiras grandes reformas do sistema mensural fora devido a Jehan de Murs (*Libellus cantus mensurabilis*, 1340), por sinal, um dos autores mais citados na *Escola de Canto de Órgão*; posteriormente, o sistema mensural fora objeto de reformulação por Johannes Tinctoris (*Proportionale musices*, 1473). Mantendo-se como uma estrutura de longa duração, o sistema mensural continuou a ser transmitido nos tratados de canto de órgão da Península Ibérica, até ao século XVIII, com poucas alterações significativas, pelo menos na superfície. Isto não significa, porém, que a notação mensural permanecesse inalterável; pelo contrário, a sua manutenção dependeu largamente da capacidade de incorporar as inovações surgidas paulatinamente, como as figuras rítmicas de menor duração (semínimas, colcheias, semicolcheias, fusas, semifusas), as diminuições e as proporções utilizadas pelos músicos práticos.

O conceito de *tactus* ou *mensura*, teorizado nos séculos XVI e XVII, articulava-se com o sistema mensural através da equivalência do *tactus* com a breve, a semibreve

ou a mínima, consoante as modalidades da mensuração, mediante os modos maior e menor, tempo ou prolação, ou ainda da diminuição (tempos partidos,  $\Phi$  ou  $\mathcal{C}$ ) ou das proporções numéricas colocadas diante do tempo (BERGER 2002, 648). Segundo William Caplin, a generalização do estilo musical do Barroco, com a sua tendência para acentuar a regularidade da pulsação e os ritmos de dança, levaria os teóricos europeus a focar progressivamente a atenção na classificação dos padrões métricos e de duração, e a desenvolver conceitos como o de *accentus* métrico. Contudo, e apesar das profundas alterações introduzidas pelo *stile moderno* na era do Barroco e do esforço dos autores setecentistas para as teorizarem, o quadro conceptual de fundo continuou a assentar no sistema mensural medievo-renascentista, que manteve durante décadas uma notável tendência para a estabilidade (CAPLIN 2002, 657-8). De início, os teóricos setecentistas centraram-se na classificação dos tempos assinalados diante da clave. Mas mesmo nas teorizações mais inovadoras, como as de Johann Mattheson (1739), Johann Philipp Kirnberger (1774-9) ou Heinrich Christoph Koch (1802), que lançaram os alicerces do sistema rítmico moderno e contemporâneo, permaneceram ainda elementos do sistema mensural antigo consolidado ao longo de séculos (CAPLIN 2002, 659-660).

Anne Marie Busse Berger descreve o complexo sistema de durações, relações e proporções designado como «sistema mensural», originado na tradição medieval e renascentista. Uma boa parte da sua complexidade derivava da possibilidade da subdivisão – binária ou ternária – dos valores temporais das figuras numa determinada unidade mensural ou de tempo. Em finais do século XIV e princípios do XV, as formas de diferenciação dos ritmos de base ampliaram-se com o recurso à diminuição – entre nós designada como «tempo partido» ou «tempo de permeio» – bem como ao sistema das proporções numéricas diante do sinal do tempo. A coexistência entre diferentes sistemas de proporções levaria a uma confusão generalizada entre os teóricos e os músicos práticos. No final do século XV, Johannes Tinctoris (1435-1511) introduziu uma clarificação na matéria, com a reforma da notação mensural (BERGER 2002, 628-9).

Antes da reforma de Jehan de Murs, teóricos como Franco de Colónia (*Ars cantus mensurabilis*, ca. 1280) consideravam a «longa» perfeita como a principal unidade, da qual todos os outros valores rítmicos derivavam. Franco retomou as figuras codificadas por Johannes de Garlandia (*De mensurabili musica*, ca. 1250), alterando-lhes os nomes e propondo a sua própria visão do sistema medieval parisiense dos modos rítmicos. Por defeito, a semibreve passou a assumir o valor de um terço ( $1/3$ ) da breve.

Franco alterou as regras definidas por Garlandia para a imperfeição da longa e a alteração da breve, a favor de regras da sua própria autoria que reforçaram a primazia da perfeição do ternário. A longa perfeita ternária, dividida em três breves – associada simbolicamente à Santíssima Trindade – permaneceu durante séculos na teoria musical francesa como a mensuração fundamental. Quando, no século XIV, as mensurações binárias foram descritas por teóricos franceses como Jehan de Murs, seriam ainda consideradas como secundárias e subordinadas à perfeição das ternárias, uma noção que persistiria durante séculos. Os compositores e teóricos franceses do século XIV aumentaram o número das figuras disponíveis na notação mensural e, mais importante, introduziram as mensurações binárias para todas as figuras. Estas podiam ser combinadas em várias formas métricas, que iriam constituir os antecedentes do moderno sistema dos tempos simples e compostos. A *duplex longa* fora sempre dividida em duas partes iguais e a longa mantivera essa possibilidade, mas a divisão binária foi aplicada também às figuras da breve e da semibreve (BERGER 2002, 635-6).

Jehan de Murs (ca. 1290-1351), um dos teóricos mais citados por Caetano de Melo de Jesus, formulou no século XIV um sistema abrangente de notação mensural que configurou em si mesmo uma *ars nova*, no sentido de uma nova técnica de escrita musical. Os seus escritos constituíram uma *summa* medieval das tradições práticas e especulativas da sua época. No tratado *Notitia artis musicae* (1321) introduziu as mensurações binárias da longa, breve e semibreve, mas, para não romper abertamente com a tradição, manteve nominalmente a superioridade da mensuração perfeita ou ternária. Contudo, numa obra posterior, *Libellus cantus mensurabilis* (ca. 1340), apresentou o novo sistema mensural que conferia a primazia à divisão binária, sem receio de confrontar abertamente a tradição. O *Libellus* seria um dos textos mais copiados e traduzidos ao longo dos séculos seguintes, utilizado como manual de ensino nas escolas catedrais e nas universidades.

O *Libellus* sistematiza as cinco figuras mensurais básicas: *maxima*, *longa*, *brevis*, *semibrevis* e *minima*. Com exceção da última, cada figura podia ser dividida alternativamente em duas ou três partes, com a correspondente fração do valor duracional. As diferentes divisões podiam ser combinadas entre si de modo a formarem mensurações. A divisão da *longa* era denominada como *modus*: modo perfeito se a divisão fosse ternária (3 breves) ou modo imperfeito se fosse binária (2 breves). A divisão da *breve* denominava-se *tempus*: tempo perfeito se fosse ternária (3 semibreves) e imperfeito se fosse binária (2 semibreves). E a divisão da *semibreve* era denominada *prolatio*. A

prolação da semibreve seria maior (perfeita) se dividida em 3 mínimas e seria menor (imperfeita) quando dividida em 2 mínimas (BERGER 2002, 636-7).

Jehan de Murs criou quatro sinais para indicar as diferentes mensurações de *tempus* e de *prolatio*: o círculo completo (*tempus* perfeito) ou incompleto (*tempus* imperfeito); três *puncta* no centro indicavam a prolação maior; e dois *puncta* indicavam a prolação menor. Posteriormente, no século XV, esta notação seria simplificada pelos compositores e teóricos, que passaram a notar um único *punctum* para a prolação maior (⊙ ou ⊕) e a ausência de *punctum* para a prolação maior (○ ou ⊖). De Murs retomou as regras já definidas por Franco de Colónia para a interpretação do valor das figuras no contexto das restantes figuras notadas. Por exemplo, uma *longa* seguida de uma *breve* no modo perfeito seria interpretada como tendo o valor de duas breves; pelo contrário, a *longa* seguida de duas *breves*, mantinha-se perfeita, e as duas breves seriam interpretadas como uma *brevis recta* e uma *brevis altera*. Manteve também o uso do *punctum divisionis* (BERGER 2002, 637). Estas regras e sinais mantinham-se ainda em vigor em pleno século XVIII, designadamente na *Escola de Canto de Órgão*, que explicita minuciosamente as regras sobre os «Valores das Figuras» e os seis tipos de «Pontinhos da Musica».

Outra matéria teorizada por De Murs no *Libellus* foi a diminuição. No século XIV, os compositores instituíram a prática de notar as peças musicais em valores mensurais mais longos, que eram depois diminuídos na prática, durante a execução musical. Este facto daria origem a uma confusão generalizada nos séculos seguintes. Desde logo, havia a questão de saber se os valores das figuras eram reduzidos em metade, um terço ou dois terços. A diminuição era usada fundamentalmente na voz do Tenor, à qual eram atribuídos geralmente os valores mais longos das figuras, associados à técnica do *cantus firmus*. A regra básica era a da substituição de cada figura mensural pela figura de valor inferior imediatamente seguinte. Contudo, esta prática podia adulterar a mensuração original e gerar confusão nas figuras perfeitas ou ternárias. Nestes casos, De Murs afirmou que as figuras seriam diminuídas *per tertium* (BERGER 2002, 637).<sup>94</sup>

---

<sup>94</sup> Segundo De Murs (*Libellus*), a diminuição dos motetes era efetuada na voz do Tenor; a máxima era substituída pela longa, a longa pela breve, a breve pela semibreve, e esta pela semibreve. Se o tenor estivesse em modo imperfeito, quer estivesse em tempo perfeito ou imperfeito, a diminuição das figuras e das pausas seria para metade. Porém, quando o tenor estivesse em modo perfeito e tempo perfeito, a diminuição era para um terço do valor (*per tertium*) e não para metade. As figuras de valores mais longos era substituídas pelas de valor mais curto, que valiam 1/3 daquelas, o que significava que as figuras eram diminuídas em 2/3. A longa (27 mínimas) era diminuída para a breve perfeita de 9 mínimas (BERGER 2002, 637). Dois importantes teóricos italianos do século XV, Prosdocimo de Beldomandi (*Expositiones tractatus practice*

Aplicação importante do conceito da diminuição seria o *tempus perfectum & imperfectum diminutum*, designado pelos teóricos luso-brasileiros como «tempo partido», «atravessado por vírgula» ou «tempo de permeyo», na designação utilizada por Melo de Jesus. Os teóricos e compositores discordavam sobre o valor da diminuição nestes casos: os tempos cortados significavam que as figuras seriam diminuídas em metade do valor, em um terço, ou apenas que a música seria cantada um pouco mais depressa? Os italianos Prosdócimo de Beldomandis e Ugolino de Orvieto afirmaram que o círculo cortado equivalia a uma diminuição para metade do valor das figuras (BERGER 2002, 638).

Apesar da resistência de teóricos mais conservadores do século XIV, como Jacques de Liège (ca. 1260-1330), que criticou asperamente a introdução das mensurações binárias (imperfeitas), o sistema mensural de Jehan de Murs iria permanecer e predominar na teoria musical europeia até ao século XVIII, proporcionando aos compositores uma ampla liberdade de escrita rítmica das obras musicais. As divisões binárias e ternárias das figuras podiam ser justapostas e combinadas: em diferentes *tempora* e *prolationes*, as mínimas permaneciam em geral como as notas equivalentes. Por outro lado, as mensurações binárias introduziam novas ambiguidades na notação mensural, dado que a mesma figura podia ter um valor binário ou ternário. Ao contrário do nosso sistema rítmico moderno, em que a divisão das figuras é por regra binária (a divisão ternária é indicada por tercinas), os cantores do século XIV e XV tinham que determinar, pelos sinais de mensuração ou pelo contexto da música notada, se as figuras eram perfeitas (ternárias) ou imperfeitas (binárias) (BERGER 2002, 638).

Um outro sistema de notação mensural, da «escola italiana», desenvolveu-se paralelamente no século XIV e contribuiu para um leque ainda maior de variedade rítmica das figuras, embora globalmente fosse menos influente do que a «escola francesa». Marchetto (ca.1274-1326), cantor da catedral de Pádua, ativo em várias cidades do Veneto, escreveu dois tratados de conteúdo vincadamente escolástico: *Lucidarium in artes musicae planae* (1318), um dos mais importantes tratados de canto-chão da época medieval, e *Pomerium in arte musica mensuratae* (1326), que se debruçava sobre o canto de órgão ou polifonia (BERGER 2002,639).

---

*cantus mensurabilis magistri Johannis de Muris*) e Ugolino de Orvieto (*Declaratio musicae disciplinae*), escreveram comentários ao *Libellus* e observaram que a diminuição «*per tertiam partem*» era facilmente confundida com a diminuição «em 1/3», mas significava a diminuição «para 1/3» (BERGER 2002, 637).

Uma das principais inovações de Jehan de Murs, tal como de Marchetto, foi a de colocar no centro do sistema mensural o *tempus perfectum*, associado à figura *breve*.<sup>95</sup> Porém, a divisão binária era largamente admitida, e já fora introduzida por teóricos franceses e adotado desde ca. 1300. Os valores da semibreve dentro da breve, fosse esta perfeita ou imperfeita, dependiam contextualmente da quantidade das semibreves notadas, o que levou a sedimentar algumas regras que foram sendo transmitidas pelos tratados ao longo dos séculos, como, por exemplo a regra segundo a qual, num grupo de semibreves com valores desiguais, a última seria sempre a mais longa, a menos que fosse cortada por um sinal. A ideia da «breve central» da mensuração evoluiu gradualmente para a ideia da «breve igual», ou igualdade da breve, que passava assim a constituir o denominador comum ou valor de referência das proporções colocadas diante das diferentes mensurações (BERGER 2002, 640-2).

A igualdade da breve popularizou-se nos séculos XIV a XVI, na sequência das propostas do bolonhês Giovanni Spataro (ca. 1458- 1541), que dedicou um tratado quase inteiramente a este tema. Para determinar o modo maior (divisão da *maxima*) e o modo menor (divisão da *longa*), o valor da *breve* seria multiplicado; e seria dividido para determinar o *tempus* (divisão da breve) e a *prolatio* (divisão da semibreve). A duração da breve tendeu a permanecer inalterável, variando os valores das outras figuras consoante a mensuração. A mínima era a figura de menor duração (BERGER 2002, 644-5).

De Murs (*Libellus*, 1340), porém, afirmou que as *minimae* eram as figuras de valor inalterável, e que as figuras maiores, como a semibreve e a breve, variavam a sua duração consoante a mensuração. Durante o século XV, a maioria dos compositores referiam-se quer à breve quer à semibreve, enquanto figuras de valor constante e inalterável. Para este fim, desenvolveu-se um sistema de proporções numéricas para assegurar a equivalência da breve e da semibreve. O primeiro teórico a descrever as proporções foi Prosdócimo de Beldomandis (*Tractatus practicae cantus mensurabilis*, 1408). As proporções temporais mais utilizadas no século XV foram as de 2/1, 3/1, 4/1

---

<sup>95</sup> Marchetto dividiu a breve em quatro *divisiones*: o *tempus perfectum secundum divisionem duodenariam*, que dividia a breve em 3 semibreves maiores, por sua vez divididas em 2 semibreves menores, e estas em 2 semibreves *minimae*, num total de 12 figuras; o *tempus perfectum secundum divisionem novenarium*, que dividia a breve em 3 semibreves maiores, cada uma das quais dividida em 3 semibreves menores ou *minimae*, num total de 9 partes; o *tempus imperfectum secundum ytalicos*, que dividia a breve em 8 partes: 2 semibreves maiores, cada uma delas dividida em 2 semibreves menores, por sua vez divididas em 2 semibreves *minimae*; e ainda o *tempus imperfectum secundum gallicos*, que dividia a breve em 6 partes: 2 semibreves maiores, cada uma dividida em 3 semibreves menores ou *minimae*. O sistema de Marchetto assentava em frações duodecimais (1/12) divisíveis em 2 ou 3 partes. Tal como no sistema francês, as breves do tempo imperfeito eram 1/3 mais curtos que as breves do tempo perfeito (BERGER 2002, 639).

(multiplex), de 3/2, 4/3, 9/8 e 9/4 (superparticularis) e 8/3 (superpartiens). Johannes Tinctoris (*Proportionale musices*, 1473-4) expandiu consideravelmente o sistema das proporções rítmicas, descrevendo mais de vinte espécies de proporções e as suas inversões. As proporções eram representadas por uma fração na qual um número de figuras representado no numerador se tornava equivalente a um número de figuras da mesma espécie indicado no denominador (BERGER 2002, 645).<sup>96</sup> Assim, no tempo perfeito com prolação menor, a proporção sesquiáltera (O 3/2) significava que 3 semibreves, após a fração, se cantavam com a mesma duração de 2 semibreves antes da fração. A proporção sesquiáltera podia ser assinalada através de notas com coloração ou semibreves e mínimas pretas, em lugar das brancas, ou vice-versa. Na *Escola de Canto de Órgão*, o baiano dedicou um extenso capítulo à interpretação do valor mensural dos «Breves negros» e da proporção sesquiáltera (ou dupla) que estava na sua base.

A sesquiáltera podia também ser indicada por um sinal de mensuração, como o círculo do tempo perfeito ( O ), significando que, a partir do sinal, 3 semibreves valeriam o mesmo que 2 semibreves antes do sinal. Similarmente, um traço a cortar um sinal de mensuração ( Φ ) poderia ser utilizado como sinal de diminuição por metade.<sup>97</sup> Na prática musical desde o século XIV tendeu a generalizar-se a justaposição dos tempos perfeitos e imperfeitos, mantendo como nota invariável a *minima*, o que significava que o tempo perfeito ultrapassava a duração do tempo imperfeito em 1 semibreve ou 2 mínimas.<sup>98</sup>

A maioria dos teóricos até à época renascentista considerava que a pulsação regular do *tactus* ou *battuta* coincidia com a breve, e não com a semibreve. Muitos consideravam o sinal ( O 2 ) como equivalente ao do círculo cortado, ou tempo partido ( C ) que correspondia à diminuição; mas ambos podiam ser considerados como sinais de proporções que diminuía o valor das figuras em metade (BERGER 2002, 648). O uso das proporções ampliou consideravelmente as possibilidades rítmicas para os compositores dos séculos XV e seguintes, mas aumentou também as ambiguidades e a confusão decorrente da interpretação dos sinais. Como, por exemplo, a determinação da nota que se mantinha constante, que podia ser a *breve*, a *semibreve* ou a *minima*. A interpretação

---

<sup>96</sup> A proporção 9:4 (*dupla sesquialtera*) significava 9 mínimas no tempo perfeito com prolação perfeita contra 4 mínimas no tempo imperfeito com prolação menor, com a *breve* igual (BERGER 2002, 645-6).

<sup>97</sup> Com o círculo cortado, o tempo perfeito era diminuído por metade: 6 semibreves do *tempus perfectum diminutum* equivaliam a 3 do tempo perfeito e a 2 do tempo imperfeito (BERGER 2002, 645-6).

<sup>98</sup> Um outro modo de notar as proporções era através de sinais de *modus-cum-tempore-cum-prolatio*: um círculo ou semicírculo com (ou sem) ponto de prolação, seguido de um número 2 ou 3, poderiam ser utilizados como sinais de proporção ou de diminuição da mensuração (BERGER 2002, 646-7).

das proporções indicadas pelas frações tendia a gerar confusões e a sua crescente complexificação, consoante as tradições locais, tornou evidente a necessidade de uma revisão e unificação do sistema (BERGER 2002, 648-9). Johannes Tinctoris (1473-4) introduziu um método mais racional na sua reformulação das proporções. Até então, as proporções eram consideradas equivalentes e permutáveis com os sinais de mensuração, e não eram entendidas como frações. Tinctoris, familiarizado com a (então) nova aritmética indo-arábica, sabia que a justaposição de dois números equivalia a uma fração, e não apenas a um rácio ou relação, podendo os números das frações ser multiplicados.<sup>99</sup> Havendo um sinal de mensuração seguido de uma proporção numérica, a mensuração das figuras comparadas pela proporção mantinha-se idêntica e podia ser encontrada pelo expediente aritmético da *regola di tre*, ou «regra de três simples». Tinctoris estabeleceu o princípio da igualdade da *minima* quando se justapunham os tempos perfeitos com os imperfeitos. E criticou os compositores como Dufay, por utilizarem sinais de mensuração para indicar as proporções, dado que estas últimas pressupunham quase sempre a igualdade da *breve* (BERGER 2002, 650-2).

Em finais do século XV e inícios do XVI, Franchino Gaffurio (*Practica musice*, 1496) corroborou a doutrina de que a igualdade da *breve* fora substituída pela igualdade da *semibreve*, ao declarar que «uma semibreve é sempre igual a outra na mesma prolação». As reformas do sistema mensural de Tinctoris e Gaffurio alcançaram uma tal eficácia e projeção, que no século XVI a teoria da igualdade da *breve* tinha sido quase inteiramente ultrapassada pela da igualdade da *semibreve*. Tinctoris optou por instituir uma nova combinação de sinais de mensuração, em que as pausas «indiciais» indicavam o modo, o círculo ou semicírculo indicava o tempo, o ponto a prolação perfeita e a fração ou o traço indicavam a diminuição por metade do valor (BERGER 2002, 652-3).<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> Tinctoris (*Proportionale musices*, 1473-4) exemplificou com o tempo perfeito com prolação maior (O), multiplicando as frações que representavam duas proporções diferentes na linha do discante, 2/1, e depois 3/2; o produto da multiplicação era a proporção tripla de 3/1 (BERGER 2002, 648-9). Tinctoris criticou Guillaume Dufay por justapor as breves perfeitas e imperfeitas em proporções destinadas a comparar figuras mantendo a mensuração binária. Dufay considerava essa proporção como sesquiáltera, mas na realidade tratava-se de uma dupla sesquiáltera de 9/4 relativa ao valor da *semibreve*, que Dufay deveria ter apontado como O 9/4, para indicar o valor das semibreves, em lugar de se limitar a usar o número 3, que remetia para a proporção 3/2, que indicava o valor da *breve* (BERGER 2002, 650-1).

<sup>100</sup> Tinctoris reformou ainda os sinais de *modus-cum-tempore-cum-prolatione*, como por exemplo O3, O2, C 3 ou C 2. A sua apurada racionalidade levou-o a rejeitar o uso destes sinais compósitos, dado que os sinais geométricos do círculo e semicírculo deviam ser utilizados exclusivamente para indicar os tempos, e não para indicar os modos. Além disso, estabeleceu que os números 2 e 3 só poderiam funcionar como sinais de diminuição quando utilizados numa fração (BERGER 2002, 653).

Em meados do século XVI, a obra teórica de Sebaldu Heyden (*De arte canendi*, 1540), que é diversas vezes citada por Melo de Jesus na *Escola de Canto de Órgão*, refletia a complexidade alcançada pelos sinais de mensuração e as proporções ariméticas, que muitos músicos práticos da época não eram capazes de interpretar nem compreender. Heyden incluiu, por isso, transcrições de peças musicais com os sinais de mensuração e as respetivas proporções explicitadas, designados como *resolutiones*. Por esta época tinha-se generalizado a ideia de que o valor mensural das figuras era essencialmente binário e a sua subdivisão binária (só excecionalmente ternária), tal como iria permanecer no sistema rítmico moderno e contemporâneo (BERGER 2002, 653).

|             | Tempo                                      |            | Prolação                                                                    |            |
|-------------|--------------------------------------------|------------|-----------------------------------------------------------------------------|------------|
|             | Perfeito                                   | Imperfeito | Perfeita                                                                    | Imperfeita |
| Mensurações | ○                                          | ⊂          | ⊙                                                                           | ⊙•         |
| Diminuições | ⊖                                          | ⊖̣         | ⊖̣                                                                          | ⊖̣̣        |
| Proporções  | Tripla<br>○ <sub>3</sub><br>⊂ <sub>3</sub> |            | Sesquiáltera<br>⊖ <sub>3</sub> <sub>2</sub><br>⊖̣ <sub>3</sub> <sub>2</sub> |            |

Figura 24 – O sistema mensural no contexto luso-brasileiro no século XVII.

### 3.1.2. Sistema mensural antigo e notação rítmica moderna.

O sistema mensural de origem medievo-renascentista, assente nos princípios da mensuração (modos maior e menor, tempos, prolação), diminuição (tempos cortados), coloração (figuras pretas, ou pretas e brancas) e da proporção (ex: C 3/2), transitou com uma considerável estabilidade e sem grandes modificações para os tratados teóricos e «artes» de música da Península Ibérica ao logo dos séculos XVI e XVII. O mesmo sistema mensural continuaria a ser replicado em muitas obras teóricas do século XVIII, com poucas alterações substanciais, para além da inclusão cada vez mais frequente das figuras

rítmicas de curta duração, como as colcheias, semicolcheias, fusas e semifusas. Em algumas obras teóricas de setecentos, torna-se evidente que os elementos de continuidade do sistema mensural andavam a par dos traços evolutivos desse mesmo sistema:

(1) Manteve-se a reprodução das mensurações, incluindo o modo maior, ou divisão da máxima, e o modo menor, ou divisão da longa, notados ora com as pausas indiciais, ora com os sinais simbólico-numéricos de modo maior perfeito (O3), modo maior imperfeito (O2), modo menor perfeito (C3) e modo menor imperfeito (C2), não obstante a constatação de que, na prática, os modos tinham caído em desuso;

(2) A centralidade era definitivamente assumida pelos tempos (divisão da breve) e as prolações (divisão da semibreve), sendo estas substituídas pelas proporções;

(3) Importância crescente era atribuída à diminuição, isto é, aos tempos «partidos» ou cortados ao meio (  $\Phi$  ,  $\Phi$  . ,  $\mathcal{C}$  ou  $\mathcal{C}$  . ), que reduziam para metade o valor das figuras, ao mesmo tempo que duplicavam o número de figuras do compasso; o compasso passava a equivaler à *breve*, em lugar de equivaler à *semibreve*. O maior destaque seria assumido pelos tempos imperfeitos «partidos», como o «compasso maior» (  $\mathcal{C}$  ), por oposição ao «compasso menor» ou «compassinho» (  $\mathcal{C}$  ); o compasso maior com prolação (  $\mathcal{C}$  . ) tinha caído em desuso já no século XVII;

(4) A primazia da «perfeição», ou subdivisão ternária, que ainda persistia na interpretação das figuras maiores, foi sendo substituída pelo primado da «imperfeição» dos tempos binários e das subdivisões binárias, convertidas em regra geral;

(5) As complicadas proporções, desde o século XVII, reduziam-se na prática a duas: a proporção tripla (ex: C 3/1 ou 6/2 ou 12/4) e a sesquiáltera (ex: C 3/2, 6/4, 12/8). A tendência crescente foi para a assimilação de parte das mensurações pelas proporções, ou seja, as proporções tornaram-se parte integrante dos tempos, com ou sem prolação.

Entre os autores portugueses seiscentistas, a sistematização mais completa do sistema mensural coube a António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626), servindo de modelo aos teóricos das gerações seguintes. Cerca de seis décadas volvidas, Manuel Nunes da Silva (*Arte mínima*, 1685) retomava no essencial a exposição do sistema mensural de Fernandes, numa forma mais condensada e abreviada e procurando tornar a matéria mais inteligível para os leitores. A Explanação IX do *Trattado das Explanações*, dedicada ao «canto mensural», recorre a exemplos e diagramas decalcados de Fernandes.

Conforme explica Aires Manuel Rodeia Pereira, no seu estudo comparativo da Teoria Musical portuguesa dos séculos XVI a XVIII, o sistema mensural renascentista reproduzido por Fernandes e reexposto de forma condensada por Nunes da Silva manteve-se em vigor durante o século XVIII, em virtude da circulação alargada da *Arte minima* pelo espaço luso-brasileiro. O sistema mensural articulava as mensurações ternárias e binárias e as suas subdivisões, continuando a incluir os antigos modos maior (divisão da máxima) e modo menor (divisão da longa), que havia muito tinham caído em desuso; para além do tempo (divisão da breve) e da prolação (divisão da semibreve). Atenção central era dada à diminuição, ou «tempos partidos», perfeitos ou imperfeitos. As proporções numéricas reduziam-se praticamente a duas: a tripla (3/1 ou 3 diante do tempo) e as compostas (6/2, 12/4); e a sesquiáltera (3/2) e suas compostas (6/4, etc.). O quadro transcrito acima, da autoria de Aires Pereira, sintetiza os elementos-chave do sistema mensural nos tratados de música portugueses dos séculos XVI a XVIII, sem prejuízo das diferenças pontuais entre algumas obras (PEREIRA 2003, II, 473 e segs.).

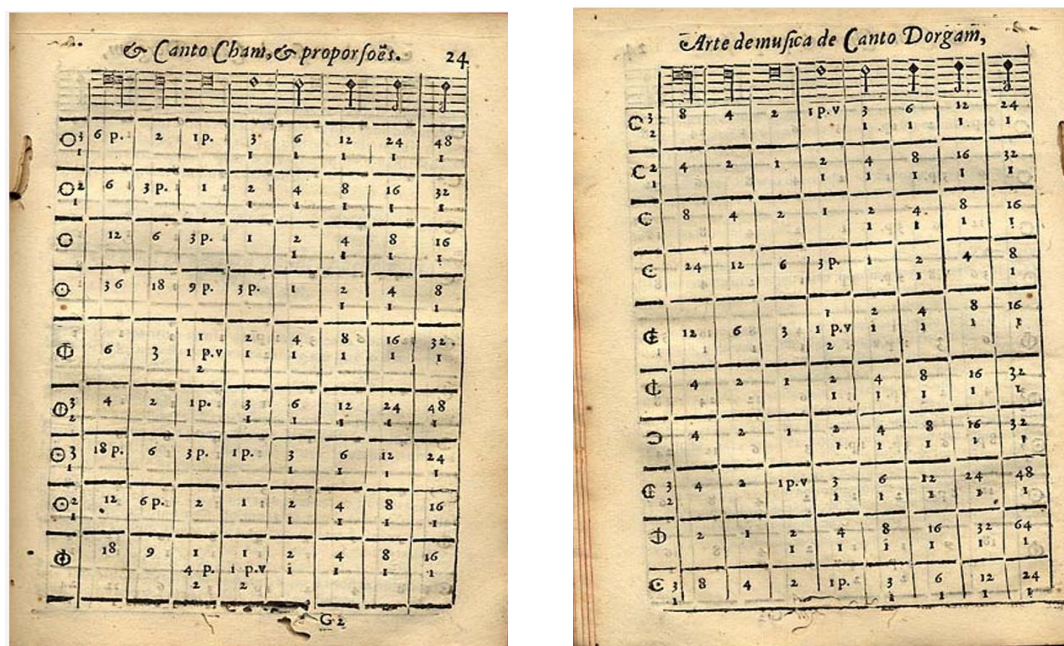


Figura 25 – Sistema mensural: António Fernandes (*Arte de Muzica de Canto Dorgam*, 1626), pp. 24-25.

Quase um século e meio transcorrido sobre a *Arte de Muzica* (1626) de Fernandes, os manuscritos da *Escola de Canto de Órgão* (1759) mantiveram no essencial e desenvolveram a teoria do canto mensural exposta por Fernandes, sem grandes modificações substanciais. No plano teórico, Caetano exprime o desejo de restaurar a

pureza e a integridade do sistema mensural herdado de Jehan de Murs, expurgando-o dos acrescentos e das distorções abusivas que eram as proporções numéricas introduzidas diante dos tempos pelos músicos práticos, e reprovavelmente consagradas nos tratados espanhóis de Lorente e Nassarre. Melo de Jesus faz a apologia da pureza do sistema mensural, refutando as adaptações dos «Modernos» espanhóis.

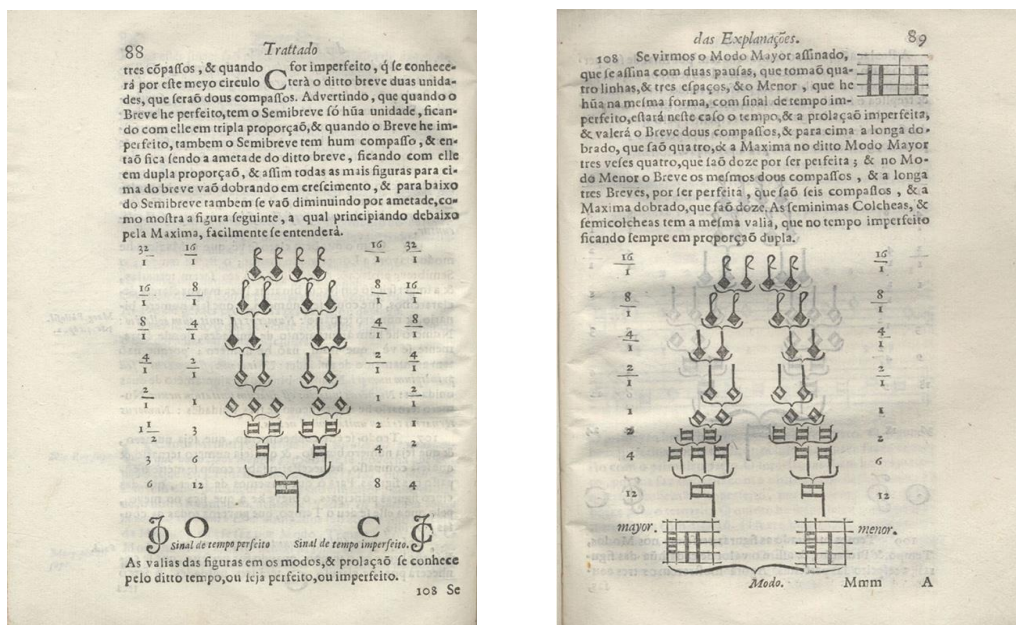


Figura 26 – Sistema mensural: Manuel Nunes da Silva (*Trattado das Explanacoes*, 1685), pp. 108-9.

Caetano rejeitava o que considerava ser o abastardamento do sistema mensural, patente nos tratados de Lorente e Nassarre, com o acrescentamento das proporções junto das mensurações, como era, por exemplo, a proporção menor (C 3/2) e a proporção maior (C 3/2), os principais «tempos» que se encontravam em uso na prática. Impugna também a confusão terminológica introduzida pelos teóricos espanhóis, dado que Lorente nomeava a sesquiáltera (3/2) como «proporcion» pura e simples, e outras formas compostas da sesquiáltera (9/6, 12/4) como «sexquialtera». Por outro lado, o essencialismo metafísico que constituía a *forma mentis* do baiano levava-o a sublinhar o primado da «perfeição» ou divisão ternária, nas figuras maiores, contra a regra generalizada na prática, do primado da «imperfeição» ou divisão binária.

A par da exposição teórica da notação mensural antiga quadrada, branca e preta, ao longo dos manuscritos da *Escola* surgem diversos exemplos musicais em notação rítmica moderna, redonda, que se generalizara desde o século XVII. Ambos os tipos de

notação mensural, antiga e moderna, coexistiam em diferentes tratados e «artes» de música até meados do século XVIII, incluindo as *Flores Musicais* (1735) de Barradas.<sup>101</sup> Os exemplos musicais manuscritos da *Escola*, recorrendo ora à notação antiga quadrada ora à notação rítmica moderna (redonda), sugerem que apesar da permanência do sistema mensural, verdadeira estrutura de longa duração, emergiam na teoria musical setecentista as novas concepções do tempo, da métrica e do ritmo. Tal como em muitos outros tratados do século XVIII, Caetano descreveu 10 figuras mensurais, antigas e modernas (máxima, longa, breve, semibreve; mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa, semifusa) e as respetivas pausas, em lugar das 8 figuras mensurais tradicionais.

Uma diferença fundamental separa as representações do canto mensural na *Escola* e as dos tratados espanhóis de Lorente (1672) e Nassarre (1724). Enquanto estes procuraram incorporar na teoria musical as novidades das mensurações e proporções mais usadas pelos compositores e os músicos práticos – em lugar de replicarem o sistema mensural clássico –, Caetano, defende intransigentemente a pureza conceptual do sistema mensural herdado de Jehan de Murs, transmitido por Fernandes (1626), considerando-o uma estrutura imutável no plano metafísico. Pelo que, além da explanação do sistema mensural, os esforços do baiano concentram-se na crítica e denúncia das modificações (ou adaptações) introduzidas nas mensurações pelos práticos, com a adição das proporções, que eram acolhidas com benevolência por Lorente e Nassarre.

Não obstante estas diferenças fundamentais, a teorização do «canto mensural», no Diálogo III da Parte I da *Escola*, tomou como modelo textual o Livro III da *Escuela Musica* de Nassarre, designadamente na exposição do sistema mensural adaptado com as 10 figuras mensurais, as pausas e sinais da música, precedidas por exposições sobre a sua origem etimológica e histórica. A transcrição de excertos da *Escuela Musica* é alternada com referências a outros autores, como Jehan de Murs, Sebaldu Heydem, Gaffurio, Cerone, Kircher, Berardi e outros. Caetano desenvolve em particular as regras sobre a perfeição e imperfeição das figuras, a diminuição, a coloração, as figuras negras e mistas e os seis «Pontinhos da Musica» que ainda estavam em uso (pontos de prolação, aumentação, perfeição, diminuição, alteração e redução). Apesar do conservadorismo do

---

<sup>101</sup> Como demonstrou Maria João Albuquerque, a permanência tardia da notação musical antiga quadrada nas obras teóricas impressas relacionou-se, entre outros fatores, com as técnicas de impressão disponíveis, entre as quais predominou inicialmente a tipografia, a forma mais acessível de edição, mas rudimentar e pouco sofisticada. A notação redonda moderna viria a ser facilitada com a introdução de novos processos, como a xilogravura ou a calcografia em chapas de cobre (ALBUQUERQUE 2006, 45-46).

baiano no que tocava à defesa do sistema mensural, a *Escola* deixa entrever alguns aspetos mais «modernos», como a centralidade dos tempos imperfeitos, ou binários ( C ) e da diminuição, ou «tempo de permeyo», sobretudo imperfeito ( Ċ ), na prática musical.

No Diálogo III da Parte I, Caetano expõe o diagrama da «Taboa do valor das Figuras, em todos os Modos, Tempos, inteyros e partidos, com prolação, e sem ella», que se reproduz no Anexo I (transcrição), pág. [366]. No sistema mensural renascentista, as mensurações ternárias supunham a «perfeição» das figuras e as binárias denotavam a «imperfeição», com as inerentes implicações metafísicas de prioridade hierárquica das ternárias sobre as binárias. Na «Taboa do valor das Figuras», Caetano reflete a primazia atribuída às mensurações ternárias sobre as binárias, embora reconheça no texto que estas últimas eram as mais utilizadas na prática corrente. Havia muito que a divisão binária se convertera na regra geral, na prática como na teoria. Além disso, aos tempos binários eram por vezes atribuídas subdivisões ternárias, quer por efeito da prolação maior (perfeição da semibreve), quer pelo recurso «moderno» às proporções triplas (3/1) ou sesquiálteras (3/2), colocadas diante dos sinais de mensuração binária ( C ou Ċ ). As proporções estabeleciam a subdivisão ternária da breve ou da semibreve, consoante os sinais; as restantes figuras, incluindo as maiores, mantinham a subdivisão binária.

Sucede que os teóricos espanhóis eram muito mais permeáveis às adaptações das mensurações, diminuições e proporções, realizadas pelos compositores e músicos práticos. É interessante comparar as versões do sistema mensural nos tratados de Lorente e Nassarre com a consagrada na *Escola* da Bahia. As diferenças surgem, desde logo, na ordem de apresentação das mensurações: os teóricos espanhóis tendiam a inverter a ordem tradicional, expondo primeiro as mensurações binárias mais correntes: o tempo menor ou «compasillo» ( C ) e a diminuição ou «compás mayor» ( Ċ ), seguindo-se as proporções numéricas mais usadas diante destes tempos: 3/1, 3/2, 6/2, 12/4. Estas proporções estão totalmente ausentes da «Taboa das Figuras» do brasileiro.

Na Arte de Canto de Órgão, Lorente (1672) apresenta a sua adaptação do sistema mensural numa forma gráfica de grande clareza, mais facilmente apreensível do que o texto extensivo e prolixo de Nassarre. Na «Tabla del Valor de las Figyras en todos los Tiempos, començando por los que se vsan, y acabando por los que se han vsado» (*El Porque*, 1672, pp. 186-7), apresenta primeiro as mensurações dos tempos menores, ou binários, seguidos pelas proporções mais utilizadas, que são esquematizadas abaixo. Os

tempos maiores, ou ternários, surgem no final, como meras curiosidades históricas, dado que as mensurações binárias constituíam a regra geral.

HASTA Aqui ha llegado la explicacion de los **Tiempos, que al presente se vsan en la Musica**: y antes que començemos à tractar de **los que Antiguamente han sido vsados**, serà bien demos noticia del valor de algunas Figuras, que por no vsadas, ò por poco aduertidas, es ignorado su valor (Lorente, *El Porque*, Libro II, Cap. XXII, 180).

Na adaptação do sistema mensural de Lorente, o lugar central cabe ao «tempo menor» ou imperfeito, «Vinario», ou «compasillo» ( **C** ), no qual o compasso correspondia à semibreve, ou duas mínimas. Importância central assume também a diminuição, ou tempo imperfeito «partido», cortado por uma vírgula ( **C** ), designado «compàs mayor» por oposição ao compassinho. Este duplicava o número das figuras que nele cabiam, mas diminuía-lhes o valor, e o compasso equivalia ao valor da breve.

[...] **Compàs mayor**, van las Figuras duplicadas en el Compàs, de suerte, que si entrauan dos Minimas en el compàs, sin vírgula, en el Cõpasillo; en el de Compàs mayor, teniendola, entran quatro Minimas: y si en el Compasillo entra vn Semibreve en vn compàs; en compàs mayor, que es el Tiempo menor, con vírgula atrauesada, se cantan dos Semibreves al compàs, y assi las demàs Figuras: [...] **este compàs se cãta mas despacio**, y por esso se llama compàs mayor, en contraposicion del compàs menor, o compasillo, que por cantarse aprisa, y ligerame~te, se llama, y se denomina assi (Lorente, *El Porque*, Libro II, Cap. XII, 154, negritos meus).

Segundo Lorente, o «tempo menor» ou «compasillo» ( **C** ) era associado aos andamentos rápidos e ligeiros: a máxima valia 8 compassos, a longa 4, a breve 2, a semibreve equivalia ao compasso, e nele cabiam 2 mínimas, 4 semínimas, 8 colcheias e 16 semicolcheias. Na diminuição, ou «compasso maior», ( **C** ou **Ⓞ** ), a máxima valia 4 compassos, a longa 2, a breve equivalia ao compasso, e nele cabiam 2 semibreves, 4 mínimas, 8 semínimas, 16 colcheias e 32 semicolcheias. Em seguida, o teórico castelhano apresenta as mensurações-proporções mais usadas na prática musical da época: a «Proporção menor» ( **C** 3 ou **3/2** ), a «Proporção maior» ( **C** 3/2 ), a «Sesquiáltera menor» ( **C** 6/4 ) e a «Sesquiáltera maior» ( **C** 12/8 ). Estes eram precisamente os tipos mensurais que Caetano rejeitava enfaticamente na *Escola de Canto de Órgão*.

Também Nassarre descreve detalhadamente as proporções diante dos tempos imperfeitos, dedicando-lhes dois capítulos inteiros do Livro III da *Escuela Musica* (1724), embora com algumas diferenças terminológicas relativamente a Lorente. Ambos os

autores espanhóis procuraram «modernizar» e adaptar o sistema mensural à prática musical coetânea. Sem alcançar a clareza esquemática de Lorente, Nassarre demonstra um maior distanciamento crítico relativamente aos «novos» tempos introduzidos pelos músicos práticos, colocando diante dos sinais do tempo binário as proporções ternárias (  $C\ 3$  ou  $3/1$  ) ou sesquiáltera (  $C\ 3/2$  ). Nassarre explica que, em bom rigor, estas proporções constituíam uma «corruptela» do sistema, uma vez que tinham vindo a substituir as antigas mensurações do tempo imperfeito com prolação (  $C$  ) e do tempo menor partido com prolação (  $|C$  ). Sucede que a evolução da prática musical fizera cair quase completamente em desuso as prolações.

The image shows two pages from a historical manuscript, likely a treatise on mensural notation. The left page is titled "TABLA DEL VALOR DE LAS FIGVRAS" and the right page is titled "PROSIGVE LA TABLA". Both pages contain tables of musical notation and numerical values.

**Left Page (Page 186):**

186 (H)

TABLA DEL VALOR DE LAS FIGVRAS  
entodos Tiempos, conteniendo por los que se  
vfan, y acabando por los que se  
han vñdo.

CAPITVLO XXIV.

The table on the left page lists various mensural figures and their corresponding numerical values. The figures are represented by different symbols (e.g., vertical lines, flags, and dots) and are organized into columns. The numerical values are listed to the right of each figure.

**Right Page (Page 187):**

PROSIGVE LA TABLA

187

The table on the right page continues the list of mensural figures and their numerical values. It includes more complex figures and their corresponding values, organized into columns.

Figura 27 – Sistema mensural segundo Lorente (*El Porque de la Musica*, 1672), pp. 186-7.

Contrastando com o realismo e as adaptações ao uso «moderno» de Lorente e Nassarre, com os teóricos espanhóis, Caetano Melo de Jesus exclui por completo as mensurações-proporções da sua «Taboa do valor das Figuras», por as considerar inúteis, confusas e inaceitáveis, e prefere reproduzir o sistema mensural clássico exposto, um século e meio antes, por António Fernandes (1626), assente na mensuração (  $O$  ,  $C$  ), na diminuição (  $\Phi$  ,  $C$  ) e na prolação da semibreve (  $O$  ,  $C$  ) e excluindo todas as proporções diante dos tempos, apenas com exceção da Tripla. Para o brasileiro, as proporções

deveriam restringir-se a um grau mínimo, por serem logicamente desnecessárias. Na sua «Taboa do valor das Figuras», constante do Diálogo III da Parte I (pp. 366), Caetano apresenta em primeiro plano as mensurações usadas pelos «Antigos» até ao século XVI, começando pelos modos maior (divisão da máxima), modo menor (divisão da longa), os tempos (divisão da breve), com e sem diminuição, e a prolação (divisão da semibreve). Reconhecendo que as primeiras mensurações já tinham caído em desuso na prática, o baiano enfatiza a superioridade dos tempos perfeitos, ou ternários, relativamente aos binários, e imperfeitos, e enfatiza os seguintes aspetos:

(1) Refutação dos tempos binários com as proporções diante, introduzidos por abuso dos «Modernos» do século XVII, e reconhecidos por Lorente e Nassarre, como se verá a seguir. Caetano rejeitava as mensurações-proporções porque elas combinavam os tempos binários com uma subdivisão ternária das figuras menores que a perfeita, mantendo ao mesmo tempo binárias as figuras maiores que a perfeita (máxima e longa), uma inversão que considerava inaceitável à luz do sistema mensural;

(2) O baiano analisa extensivamente a proporção sesquiáltera (3/2), defendendo que não deveria ser traduzida por proporções numéricas; ao invés, a sesquiáltera surgia em formas modernas como a «Hemyola», aplicação específica da «Syncopa» rítmica;

(3) Explicação detalhada dos seis «Pontinhos da Musica», os pontos de prolação, augmentação, perfeição, alteração, redução e divisão; reconhecendo que, na prática musical, todos os pontinhos se resumiam a um único, o ponto de augmentação;

(4) A par da representação das figuras mensurais em notação antiga quadrada, preta e branca, muitos exemplos musicais na *Escola* evidenciam a notação rítmica moderna, redonda, com figuras de colcheias, semicolcheias, fusas e semifusas.

O baiano reafirma no Diálogo III a centralidade das mensurações ( O, C, Θ, C ) e da diminuição ( Φ, Φ., ℄, ℄. ), defendendo que as proporções deveriam revestir um carácter excecional, e não se converterem na regra geral da prática musical. Defende o antigo primado dos tempos ternários sobre os binários, uma regra que havia séculos fora ultrapassada na prática e na teoria. Explica também a origem do conceito de diminuição, «tempo de permeyo» ou «precisão virgular», e aproveita para rejeitar as interpretações que dele fizeram Lorente e Nassarre: estes entendiam que a diminuição antecederia os outros tempos e que causava o abrandamento do tempo, tornando-o mais vagaroso.

Caetano defende precisamente o contrário: que a diminuição fazia acelerar o tempo, tornando-o mais ligeiro; sendo porém limitado pela equivalência do tempo com a *breve*.

nos Tempos com precisão virgular, ou Tempo vólto, tem as Figuras a metade do valor, que tinhão, antes, da precisão, ou virgula, [...] ha quem diga que os Tempos partidos com virgula são mais antigos que os inteyros: e que os Modernos, tirando-lhes a virgula, os deyxarão inteyros com o fim de fazerem a Musica mais ligeyra. **Nassarre, com pouca razão admite, [...] porém antes he pelo contrario, que o Tempo partido, porque diminue o valor das Figuras, faz a Musica mais ligeyra**, que o inteyro. [...] ficarião as Figuras menores summamente rapidas, e imperceptíveis á vista para a podêr contar, e medir, com Colcheas, e Semicolcheas. As Figuras mayores ficarião com valor tão diminuto, que seria necessario entrarem **dous Breves em hum Compasso [...] he contra a natureza do Breve, o Tempo [...] deve ser inteyro**, e não póde ser menos que [...] hum Compasso, o Breve, e duas ametades, dous Semibreves (*E.C.O. I, 357-8, negritos meus*).

Não obstante a primazia atribuída à perfeição e às mensurações ternárias, Caetano admite que os «Modernos» tinham deixado de usar o tempo perfeito «sem virgula» ( O ) e o Tempo perfeito «de permeyo» ( Φ ), exceto quando este último tinha diante de si a proporção tripla ( Φ 3 ). Na sua visão conservadora, a perfeição do ternário sobrepunha-se à própria diminuição: esta não podia «destruir a perfeição da Figura que a tem». A diminuição incidia preferencialmente nos tempos binários, que havia muito eram o cerne do sistema mensural. Para o brasileiro, o efeito da diminuição era aligeirar e acelerar o compasso, e não torná-lo mais lento, como alegavam os teóricos espanhóis.

[...] No **Tempo imperfeito de permeyo**, ou precisão virgular, não ha Figura algũa perfeyta, e todas ficão binarias; he o valor Maxima quatro compassos, a Longa dous, o Breve hum, os Semibreves vão dous em hum Compasso, [...] entrão em hum Compasso dobradas Figuras menores de hũa mesma especie, do que nos Tempos inteyros; [...] **devia ser o compasso com mais vagar, ou mais largo** [...] Mas hoje estam se vendo practicar o contrario; nos Tempos partidos, o imperfeyto, o que està em uso, **estão usando os Modernos de Compasso mais ligeyro, com o mesmo numero de Figuras** de hũa mesma especie, que usavam, no Tempo não partido. Se he abuso dos Modernos? [...] Assim como quis a vontade dos Antigos, a precisão virgular significar nas Figuras diminuição do valor por ametade; igual direyto tem **a vontade dos Modernos** para fazer a mesma precisão (pois he signal arbitrario) significar no Compasso diminuição de ar, **fazendo-o mais ligeyro** tambem por ametade (*E.C.O. I, 358-360, negritos meus*).

No que respeita às mensurações-proporções, o baiano rejeita o que considerava serem os «abusos» das frações ternárias ou sesquiálteras colocadas diante de mensurações e diminuições de tempos binários (C, compassinho e  $\mathcal{C}$ , compasso maior). A única proporção que considerava legítima era a tripla (  $\frac{3}{1}$  ) diante dos tempos, configurando a «Tripla menor» (  $\mathbf{C} \ 3$  ) ou, no caso da diminuição, a «Tripla maior» (  $\mathcal{C} \ 3$  ), que produziam sobre a breve e a semibreve, respetivamente, um efeito ternário análogo ao que exercia a prolação (  $\bigcirc$  ou  $\mathcal{C}$  ) sobre a semibreve e a mínima.

366 Escola de Canto de Órgão. Part. I.

Tábua do valor das figuras em tempos, modos, e tempos, imperfeitos, e perfeitos, com Prolação, e sem ella.

Val a

|                                               | $\bigcirc$ | $\mathcal{C}$ | $\mathbf{C}$   | $\mathcal{C}$  | $\mathbf{C}$ | $\mathcal{C}$ | $\mathbf{C}$ | $\mathcal{C}$ |
|-----------------------------------------------|------------|---------------|----------------|----------------|--------------|---------------|--------------|---------------|
| Modo mayor perfeito - $\mathbf{O} \ 3$        | 6          | 2             | 1              | 3              | 6            | 12            | 24           | 48            |
| Modo menor perfeito - $\mathbf{O} \ 2$        | 6          | 3             | 1              | 2              | 4            | 8             | 16           | 32            |
| Tempo perfeito - $\bigcirc$                   | 12         | 6             | 3              | 1              | 2            | 4             | 8            | 16            |
| Tempo imperfeito - $\mathcal{C}$              | 8          | 4             | 2              | 1              | 2            | 4             | 8            | 16            |
| Tempo perfeito de gemma - $\mathbf{C}$        | 6          | 3             | $1\frac{1}{2}$ | 2              | 4            | 8             | 16           | 32            |
| Tempo imperfeito de gemma - $\mathcal{C}$     | 4          | 2             | 1              | 2              | 4            | 8             | 16           | 32            |
| Tempo solto - $\bigcirc$                      | 4          | 2             | 1              | 2              | 4            | 8             | 16           | 32            |
| Mod. may. perf. com Prola. $\mathbf{O} \ 3$   | 18         | 6             | 3              | 1              | 3            | 6             | 12           | 24            |
| Mod. min. perf. com Prola. $\mathbf{O} \ 2$   | 18         | 9             | 3              | $1\frac{1}{2}$ | 2            | 4             | 8            | 16            |
| Tempo perfeito com Prola. $\bigcirc$          | 36         | 18            | 9              | 3              | 1            | 2             | 4            | 8             |
| Temp. imperf. com Prola. $\mathcal{C}$        | 24         | 12            | 6              | 3              | 1            | 2             | 4            | 8             |
| Temp. perf. de gem. com Prol. $\mathbf{C}$    | 18         | 9             | $4\frac{1}{2}$ | $1\frac{1}{2}$ | 2            | 4             | 8            | 16            |
| Temp. imperf. de gem. com Prol. $\mathcal{C}$ | 12         | 6             | 3              | $1\frac{1}{2}$ | 2            | 4             | 8            | 16            |
| Tempo solto com Prol. $\bigcirc$              | 12         | 6             | 3              | $1\frac{1}{2}$ | 2            | 4             | 8            | 16            |

Figura 28 – Caetano Melo de Jesus, *Escola*, Parte I (1759): Tábua das figuras mensurais.

Na *Arte de Canto de Órgão* de Lorente (1672) a matéria das proporções numéricas é enquadrada nos capítulos sobre a mensuração do tempo, justificando a fusão que na época se operava entre as mensurações e as proporções, sobretudo nos tempos

binários mais correntes: «proporção menor» (  $C \ 3/2$  ), «proporção maior» (  $\text{C} \ 3/2$  ), «sesquiáltera menor» (  $C \ 6/2$  ) e «sesquiáltera maior» (  $\text{C} \ 12/4$  ), analisadas a seguir. Também Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613) colocou o Livro 19, sobre as proporções, logo após os Livros 17 e 18, dedicados à música mensural. Pelo contrário, autores como Salinas, Fernandes, Nassarre e Melo de Jesus elaboraram verdadeiros «tratados das proporções harmónicas», autonomizando-as do canto mensural. Nassarre dedicou todo o Livro IV da Parte I da *Escuela Musica* à matéria das proporções harmónicas, expandindo a sua aplicação aos instrumentos musicais. Para Nassarre e Melo de Jesus, portanto, a relevância das proporções não se restringia à mensuração do tempo, aplicando-se também à organização do espaço tonal e harmónico, à organologia, etc.

No campo rítmico, Caetano destaca a importância das figuras da «Syncopa» e da «Hemyola», que permitiam afirmar um ritmo binário num contexto de pulsação ternária, ou um ritmo ternário num contexto de métrica binária, respetivamente. Ambas eram aplicações práticas da proporção sesquiáltera ( $3/2$ ), utilizadas para alterar a acentuação métrica através do ritmo, sobretudo na «moderna» música barroca.

Não ha dũvida que tambem no Tempo imperfeyto (como em todos os mais) tem seo vigor a **Syncopa**, e não so em hũa, mas em todas as especies de Figuras menores, como ja na 1.<sup>a</sup> parte desta Escola fica dicto, e vos ensinará depois a practica da 3.<sup>a</sup>. [...] Esta a doutrina, que vos dou da **syncopa**, cujos exemplos na fórmula que ella hoje se usa guardamos para a 3.<sup>a</sup> parte desta nossa Escola (*E.C.O.* I, 56 e 346).

### 3.1.3. Os abusos dos «Modernos». Refutação das proporções nos tempos binários.

Ao longo do século XVII, a teoria musical foi refletindo em graus variáveis as evoluções da prática musical, e, entre elas, a crescente centralidade dos tempos binários, na forma do compassinho (  $C$  ) ou do compasso maior, resultante da diminuição do tempo (  $\text{C}$  ). A adição de proporções numéricas diante dos tempos binários configurou a mais importante modificação do sistema mensural clássico. Lorente, na *Arte de Canto de Órgão* (*El Porque*, 1672) descreveu as quatro mensurações-proporções mais usadas na música espanhola do século XVII, numa exposição que se afigura algo casuística e, por vezes, complexa e confusa. O primeiro par de mensurações-proporções era constituído pela «Proporção menor» e a «Proporção maior», com a sesquiáltera colocada diante do tempo binário ou «compassinho» (  $C$  ) ou diante do tempo binário diminuído ou

«compasso maior» (  $\text{C}$  ). No primeiro caso, originava o «Tempo menor (binário) de proporção menor», ou simplesmente «Proporção menor», notado como  $\text{C } 3$  ou  $\text{C } 3/2$ . Neste tempo cabiam três mínimas no compasso equivalente à semibreve: a primeira mínima no «dar» e as duas restantes no «alçar».

| Lorente (1672): Tempo menor com proporção menor |        |       |       |           |        |          |          |
|-------------------------------------------------|--------|-------|-------|-----------|--------|----------|----------|
| $\text{C } 3$                                   | Máxima | Longa | Breve | Semibreve | Mínima | Semínima | Colcheia |
| ↓↑↑                                             | 8      | 4     | 2     | 1<br>p.   | 1/3    | 1/6      | 1/12     |

Se o tempo menor (binário) ou «compasillo» fosse partido, ou diminuído, convertia-se em «compàs mayor». Colocando a proporção sesquiáltera diante, formava o «Tempo menor (binário) partido de proporção maior», ou simplesmente «Proporção maior», notada como (  $\text{C } 3/2$  ). O algarismo 2 denotava o número de mínimas que cabiam no compasso; o algarismo 3, o número de mínimas que passavam a figurar no compasso. Lorente menciona as virtudes do «Compàs mayor» com a proporção 3/2, alegando que se podiam notar «algunas cosas primorosas en la Obra à compàs mayor». E explica, de uma forma algo difusa e incoerente, que não se deveria confundir a «Proporção maior» com o tempo chamado «Ternario», notado como (  $\text{C } 3$  ), embora na prática ambos se notassem da mesma forma (*El Porque*, Libro II, Cap. XVI, 156).

| Lorente (1672): Tempo menor com proporção maior |        |       |         |               |        |              |          |                  |
|-------------------------------------------------|--------|-------|---------|---------------|--------|--------------|----------|------------------|
| $\text{C } 3/2$                                 | Máxima | Longa | Breve   | Semi<br>breve | Mínima | Semí<br>nima | Colcheia | Semi<br>colcheia |
| ↓↑↑                                             | 4      | 2     | 1<br>p. | 1/3           | 1/6    | 1/6          | 1/12     | 1/24             |

Enquanto o compasso no tempo binário (  $\text{C}$  ) correspondia à *semibreve*, no tempo binário partido (  $\text{C}$  ) correspondia à *breve*. Outra diferença entre a «Proporção menor» e a «Proporção maior» era a estrutura métrica ou pulsação da subdivisão ternária: neste último caso, as duas primeiras semibreves recaíam no «dar» e o terceiro no «alçar», ou

seja, com uma pulsação métrica de 2+1. Pelo contrário, na proporção menor, ou «compassinho», as três mínimas do compasso recaiam a primeira no «dar» e duas seguintes no «alçar», com uma pulsação métrica de 1+2. O padrão métrico do «tempo binário de proporção menor» estava associado sobretudo a géneros musicais ligeiros, vivos e alegres, como eram, por exemplo, os Villancicos e as Chansonetas.

[...] porque sea la Cantoria mas alegre, y ligera, por quanto de ordinario este Tiempo de Proporcion menor, es el que mas le exercita en los en los Villancicos, y Musicas de alegria, y regozijo; este es segun el comum vso; que segun razon, auia de cantarse vna Minima al dar del compàs, pronunciando inmediatamente la segunda, y la tercera Minima, al alçar (Lorente, *El Porque*, Libro II, Cap. XVI, 156).

Uma mensuração-proporção algo diferente da «Proporcion mayor» (  $\text{C } 3/2$  ), mas que com ela era amiúde confundida, era o «Tiempo de Ternario» (  $\text{C } 3$  ), que assentava igualmente na métrica ternária: o compasso (breve) comportava três semibreves, cantando-se os dois primeiros no «dar», sendo ambos acentuados, e o terceiro no «alçar», cumprindo o padrão métrico de 2+1; assim, só pela acentuação métrica do 2º tempo era possível distinguir o «Ternario» da «Proporção maior», pois nesta última bastava acentuar o 1º semibreve (no dar) e o último (no alçar). Esta curiosa distinção entre as acentuações rítmicas da 2ª pulsação dentro da mesma métrica de subdivisão ternária – acentuação mais forte no «Ternario», mais fraca na «Proporção maior» – sugere a emergência da teorização das acentuações métricas e das rítmicas ternárias em contexto binário, um aspeto que não era contemplado na tradição mensural. Lorente aponta exemplos, como o hino *Pange lingua* de Urreda, composto em «Tempo Ternário»; mas esclarece, curiosamente, que também se podia cantar em «Compasillo» (Libro II, Cap. XX, 176-7). Este é um aspeto recorrente em Lorente: o facto de quase todas as mensurações, diminuições e proporções poderem ser interpretadas e aferidas pelo «compasillo» ou o «compàs mayor», com apenas ligeiras diferenças.

Para justificar as subdivisões ternárias introduzidas no tempo binário pelas proporções maior e menor, Lorente invoca a distinção entre a «perfeição por razão» e a «perfeição pelo uso»; esta última derivava de uma prática empírica e justificava a introdução de métricas ternárias em contextos de mensuração binária. Na «Proporção menor» (  $\text{C } 3$  ) a semibreve era perfeita pela força do uso, e não pela razão ou natureza das coisas. Esta distinção seria retomada por Nassarre, que dedicou vários capítulos da *Escuela Musica* (1724) às mensurações-proporções introduzidas pelos músicos práticos,

apesar de as considerar como «corruptelas» que em rigor não se deveriam utilizar, e de recordar que a figura apropriada seria a prolação (  $\Theta$  ,  $\mathbb{C}$  ), e não a introdução de proporções. Nassarre esclarece que não havia grande diferença teórica entre a «proporção menor» (  $\mathbb{C} 3$  ) e o antigo tempo imperfeito com a prolação perfeita (  $\mathbb{C}$  ), que tinha caído em desuso. Ambas tinham o efeito de «aperfeiçoar» a *semibreve*, que passava a valer três mínimas. A diferença era que, no caso da «proporção menor» (  $\mathbb{C} 3/2$  ), as figuras menores que a semibreve (mínimas, semínimas, etc.) eram «aperfeiçoadas» e adquiriam valor ternário, ao invés das figuras maiores que a perfeita (breve, longa, máxima), que permaneciam binárias. Na prolação (  $\mathbb{C}$  ), pelo contrário, a perfeição da semibreve não «aperfeiçoava» as figuras menores, que permaneciam binárias. A inversão de valores que as proporções acarretavam seria objeto de rejeição por teóricos conservadores como o baiano Melo de Jesus. Quanto a Nassarre, que escreveu cinco décadas após Lorente, adotou um posicionamento intermédio e conciliador entre a tradição do sistema mensural e as adaptações «modernas» dos práticos. No fundo, ambos os teóricos espanhóis refletem um sistema mensural gradualmente adaptado às evoluções da vida prática.

Com efeito, a *Escola de Canto de Órgão* rejeita enfaticamente as mensurações-proporções descritas por Lorente e Nassarre: em lugar da «perfeição por uso», invocada pelos teóricos espanhóis, Caetano invectiva-as como «perfeições por abuso», ou distorções introduzidas por músicos ignorantes. E esgrime o argumento metafísico de que a regra da perfeição do ternário recaía necessariamente nas figuras maiores que a perfeita, devendo as figuras menores conservar sempre a imperfeição. Assim, as mensurações-proporções (  $\mathbb{C} 3/2$  ,  $\mathbb{C} 3/2$  ) eram puras contradições lógicas, inaceitáveis.

M. Usos ha, que são illicitos; e todo o uso illicito se deve ter por abuso no sentir de S. Agostinho: Tal he o do caso presente: mas desse, e outros abusos tem toda a culpa esses Mestres, que allegais: huns talvez por muito ignorantes; outros por muito benignos. [...] Daqui veyo o introduzir-se, e dilatar-se de sorte a **seyta da proporção Sesquialtera de 3 á 2 diante do signal de Tempo imperfeyto**, e com tal acceytação do vulgo ignorante, que com difficuldade se poderá hoje da Musica desterrar. Abandonarão a Tripla menor, de que ja á cima fallamos, sendo tão scientifico, como digno de louvor, e uso o seo artificio; e em seo lugar (por novidade) abraçarão esta, **digna so de reprehensão, e vituperio**. [...] Se póde aqui estar o numero 3. e produzir esse seo effeyto de fazer ir tres partes em hum compasso, semque no Tempo, áque elle se ajuncta, haja por natureza algũa Figura perfeyta? [...] em similhante caso admittem **perfeyção por uso, ou por abuso**, como nós melhor lhe chamamos: porque a Musica toda está fundada em leys irrefragaveis, contra as quaes não podem fazer ley, nem se devem admittir usos illicitos. Nós resolvemos que não, e damos junctamente á

conhecer a natural fôrça, que tem o numero 3. para requerer no Tempo Figura perfeyta (*E.C.O.* II, 82, negritos meus).

Na visão do brasileiro, as proporções subvertiam a hierarquia de valores secular entre as figuras maiores que a perfeita (máxima, longa, breve), que podiam ser perfeitas ou imperfeitas, e as figuras menores (mínimas, semínimas, colcheias, etc.) que por regra eram imperfeitas. Era inaceitável que uma proporção colocada diante do sinal do tempo subvertesse a hierarquia das figuras do sistema mensural. A intransigência teórica de Caetano contrasta abertamente com a flexibilidade de Lorente e Nassarre, segundo os quais, na «Proporção menor» ( **C 3** ), só as figuras inferiores à semibreve eram «aperfeiçoadas» pela subdivisão ternária. Contudo, ambos admitem que na «Proporção maior» ( **C 3/2** ) todas as restantes figuras, maiores ou menores que a perfeita, só poderiam «aperfeiçoar-se» por força do modo, tempo ou prolação, ou seja, pelas regras gerais da mensuração. Caetano denuncia a incoerência das explanações de Lorente, que contrastam com a clareza explanatória de Nassarre. Para o aragonês, de facto, as proporções correspondiam a «abusos», mas elas tinham-se consolidado na prática musical.

O segundo par de proporções é designado por Lorente como a «Sexquialtera menor» e a «Sexquialtera mayor», uma nomenclatura algo incongruente, que não é corroborada por Nassarre. A primeira correspondia ao «Tempo menor (binário) com Sesquiáltera menor», ou simplesmente «Sesquiáltera menor» ( **C 6/2** ). Onde antes em «compasillo» havia duas mínimas num compasso de semibreve ( **C** ), cantavam-se agora seis mínimas por compasso, repartidas por duas pulsações do *tactus* de igual valor: três no «dar» do compasso e três no «alçar», cumprindo um padrão métrico de 3+3. As restantes figuras maiores e menores conservavam o seu valor anterior.

| Lorente (1672): Tempo menor com Sesquiáltera menor |        |       |         |            |        |          |          |               |
|----------------------------------------------------|--------|-------|---------|------------|--------|----------|----------|---------------|
| <b>C 6/2</b>                                       | Máxima | Longa | Breve   | Semi Breve | Mínima | Semínima | Colcheia | Semi colcheia |
| ↓↓↓↑↑↑                                             | 4      | 2     | 1<br>p. | 1/3        | 1/6    | = 1/6    | 1/12     | 1/24          |

Esta mensuração-proporção, observada empiricamente por Lorente e Nassarre, era vista por Caetano como uma construção ilógica e incoerente. Desde logo, porque, segundo os espanhóis, o valor duracional das mínimas igualava o das semínimas, o que de facto correspondia ao uso corrente dos músicos práticos. Para maior complexidade ainda, Lorente descreve uma outra variante da «Sesquiáltera menor», na qual as figuras maiores que a perfeita (semibreve) permaneciam também perfeitas, por terem diante de si o pontinho de augmentação, ou por lhes ser atribuído o valor ternário. As mesmas inconsistências lógicas acima referidas, tais como a igualdade do valor duracional de mínimas e semínimas, mantinham-se nesta mensuração-proporção.

| Lorente (1672): Tempo menor com Sesquiáltera menor |        |       |         |            |        |          |          |               |
|----------------------------------------------------|--------|-------|---------|------------|--------|----------|----------|---------------|
| C 6/2                                              | Máxima | Longa | Breve   | Semi breve | Mínima | Semínima | Colcheia | Semi colcheia |
|                                                    | 6      | 3     | 1<br>p. | 1/3        | 1/6    | = 1/6    | 1/12     | 1/24          |

A principal crítica de Caetano contra Lorente e Nassarre assenta na rejeição da incoerência gerada pela confusão entre o valor duracional das mínimas e semínimas, pois estas últimas eram frequentemente confundidas com as mínimas negras. Em várias passagens da *Escola* denuncia a incongruência e confusão dos autores espanhóis.

[...] Nisso acha tropeço muita gente: e **com esse engano se esbarrou tambem Andre Lorente**, ensinando que no Tempo imperfeyto com pontinho de prolação dentro, e numero ternario diante vão tres Minimas, e da mesma sorte tres Seminimas em hum Compasso; e igualando em varias partes do seo *Porque de la Musica* o numero das Seminimas com o das Minimas, sem attender que na Musica não he cousa superflua [...] (Caetano, *E.C.O.* I, 380, negritos meus).

Havendo diminuição, ou tempo partido, colocando a mesma proporção sesquiáltera obtinha-se o «Tempo partido de Sesquiáltera maior», ou simplesmente «Sesquiáltera maior», notado como ( *C* 12/4 ), que apresentava as mesmas incoerências, como era a igualdade do valor das mínimas e semínimas. Dado que as mínimas eram sujeitas a coloração (*mínimas negras*, ou imperfeitas), o seu valor ficava binário num contexto de valor ternário atribuído às mínimas, sempre que a semibreve tivesse subdivisão ternária. Deste modo, a coloração das figuras gerava frequentes confusões de

interpretação do seu valor. Neste contexto, Melo de Jesus advogou a simplificação do sistema mensural, embora a sua argumentação se mostre por vezes também confusa e incoerente. Para o baiano, as mensurações-proporções eram logicamente inadmissíveis, por associarem a um tempo imperfeito ( C ) a perfeição, ou ternário, das figuras menores que a perfeita, subvertendo por completo as regras do sistema mensural.

| Lorente (1672): Tempo menor partido com Sesquiáltera maior |        |       |                  |               |                |                  |                |                |
|------------------------------------------------------------|--------|-------|------------------|---------------|----------------|------------------|----------------|----------------|
| ♢ 12/4                                                     | Máxima | Longa | Breve            | Semi breve    | Mínima         | Semínima         | Colcheia       | Semi colcheia  |
|                                                            | 2      | 1     | $\frac{1}{2}$ p. | $\frac{1}{6}$ | $\frac{1}{12}$ | $= \frac{1}{12}$ | $\frac{1}{24}$ | $\frac{1}{48}$ |

#### 3.1.4. Figuras negras e mistas (coloração): o cúmulo da complexidade. A síncopa e a hemiola ou sesquiáltera: chaves de simplificação.

Ao sistema mensural baseado nas mensurações, diminuições e proporções acrescia ainda o princípio da *coloração* das figuras mensurais brancas, tendo como efeito a diminuição do seu valor temporal. O uso da coloração, de raízes medievais, tinha-se generalizado no século XVI e fora alvo da atenção dos teóricos seiscentistas, mas tinha caído progressivamente em desuso, o que não impediu alguns teóricos ibéricos dos séculos XVIII, como Nassarre e Melo de Jesus, de retomarem a matéria. A complexidade da coloração residia na diversidade dos seus efeitos sobre o valor das figuras, que nem sempre eram interpretados da mesma maneira. Consoante o contexto, as figuras negras podiam reduzir o valor das brancas em metade ( $\frac{1}{2}$ ), dois terços ( $\frac{2}{3}$ ) ou três quartos ( $\frac{3}{4}$ ), ficando, neste último caso, a breve negra com o valor de uma semibreve com ponto de aumento, ou a semibreve negra com o valor de uma semínima com ponto. Na segunda metade do século XVII, a regra consensualmente aceite era de que o efeito da coloração das figuras negras lhes reduzia o valor para  $\frac{2}{3}$  do valor das figuras brancas correspondentes, ou seja, introduzindo um valor binário (imperfeição) no contexto de valores métricos ternários (perfeição) atribuídos às figuras brancas. Além das figuras

negras, recorria-se ainda às figuras mistas, metade brancas e metade negras, o que acentuava a complexidade do sistema.

A discussão dos efeitos da coloração no valor mensural das figuras dera origem a polémicas recorrentes sobre a interpretação dos «breves negros» notados pelos compositores, em obras polifónicas como a Missa *Mille Regretz* de Cristobal de Morales, ou a Missa *L'homme armé* de Palestrina, que seria analisada por Cerone no Livro 20 de *El Melopeo y Maestro* (1613). João Álvares Frouvo, nos *Discursos sobre a Perfeçã do Diathessarão* (1662), participou na discussão sobre o valor mensural das breves e semibreves negras na Missa de Morales, na secção final intitulada «[...] & reposta sobre os tres breves negros de Christovão de Morales». Frouvo reconheceu a diversidade de interpretações sobre o valor duracional das breves negras e criticou autores como Lanfranco (*Scintille de Musica*, 1523), Thomas Morley (1608) ou Silverio Picerli (*Speculum musicae*, 1630), por contribuírem para adensar ainda mais a confusão sobre esta matéria, declarando a equivalência da breve negra à semibreve com ponto, ou seja, um valor duracional de 3/4 da breve branca. Caetano estava inteirado acerca destas polémicas, dado que alguns destes autores foram mencionados na *Escola*.

A matéria das figuras negras foi tratada em profundidade por Cerone e, mais abreviadamente, na «Arte de Canto de Órgão» de Lorente, por vezes de uma forma algo incoerente e labiríntica. O princípio geral era o de que a coloração introduzia a «imperfeição» das figuras, tornando-as binárias, no contexto da «perfeição» das figuras brancas ternárias.<sup>102</sup> Contudo, a coloração das figuras mínimas fazia com que elas se confundissem com as semínimas, o que gerava frequentes confusões.

Tanto a *Escuela Musica* de Nassarre como a *Escola de Canto de Órgão* demonstram algum distanciamento temporal e racional relativamente à matéria da coloração. O teórico aragonês empreendeu uma sistematização dos efeitos práticos da coloração e da semi-coloração, que se traduziam na diminuição do valor das figuras em 1/2, 1/3, 1/4 ou outras frações do valor, consoante o contexto mensural. Ao abordar a matéria da coloração, o baiano reportou-se sobretudo a fontes teóricas dos séculos XVI e

---

<sup>102</sup> [...] el Semibreve negro, que venga al dar, ò al alçar del compàs, que se le siga Figura mayor, ò menor, su valor no excede el de dos Mínimas [...] Los Breves negros valen en este Tiempo quatro Mínimas (reputase por compàs, y medio) y el Semibreve negro vale dos Mínimas; estas Figuras negras no admiten perfeccion, alteracion, ni diuision; y assi su valor es siempre vno, è igual, [...] que vengan al dar, ò al alçar, que tengan Figura, ò Pausa mayor, ò menor, despues de ellas, ò no la tengan, ni se aumentan, ni se disminuyen. (Lorente, *El Porque de la Musica*, 1672, Libro II, XVIII, 166).

XVII, na linha de João Álvares Frouvo (1662) e de Manuel Nunes da Silva (1685), que ecoaram as polémicas seiscentistas acerca do valor mensural das breves e semibreves negras, que transitavam de tratado em tratado. Procurando colocar um ponto de ordem na questão da coloração, Melo de Jesus critica a complexidade e arbitrariedade associadas à matéria das figuras negras (coloração) e mistas (semi-coloração). Focando-se na primeira, e ignorando praticamente a segunda, que tinha caído em desuso, o baiano atribui a confusão que grassava à ignorância dos músicos práticos e dos próprios compositores, mas também à incompetência dos teóricos, sobretudo os espanhóis. E declara que a única utilidade da coloração na vida musical prática era a de introduzir valores rítmicos binários no contexto das métricas ternárias. Contudo, a coloração eram também utilizada no contexto dos tempos binários, como o compassinho ( C ) ou o compasso maior ( C ), o que aumentava a ambiguidade e a incompreensão. Recopilando a matéria das breves negras, nos tempos ternários e binários, Caetano introduz um ponto de vista histórico e evolutivo sobre esta temática e sublinha que a confusão se generalizara, dando origem às labirínticas argumentações dos teóricos seiscentistas, que antes preferiam apelar à *auctoritas* do que usar da racionalidade.

Lamenta esta desgraça, ou pêrda das Figuras negras **Antonio Fernandes**, mostrando eruditamente como não perdem [o seu valor]. [...] O P. **João Álvares Frouvo**, seguindo a **Francisco de Montanos**, e outros, diz que estas Figuras não perdem, e que so se passam do foro de ternarias para o de binarias. [...] O P. **Manuel Nunes**, [é o] que melhor que todos defende esta doutrina com razões tão concludentes e fundamentos tão solidos, [...] em que tambem nós nos fundamos para a impugnação do referido. (E.C.O. I, 371, negritos meus).

Questão interessante era a de saber se o efeito da coloração se resumia apenas à imperfeição das figuras ternárias, ou se era uma outra forma de diminuição. Apelando à metafísica escolástica, Caetano estabelece o princípio da identidade entre a coloração e a imperfeição das figuras, reduzindo-as à divisão *binária*. E rejeita as interpretações confusas de alguns teóricos seiscentistas, como Lorente.

Toda a Figura preta he (sem controversia) imperfeyta: e vale sempre duas das suas menores, [...] logo não póde o Breve negro valer tres Minimas, como querem os **Adversarios com Lorente** no exemplo á cima; [que] o Breve negro, perdendo aquantidade de hũa Minima (que he a 4.<sup>a</sup> parte do seo valor) ficasse valendo [tres], seria hũa Figura perfeyta, pois valendo o Semibreve negro, que o acompanha, hũa Minima, e elle tres, he certo que continha em si tres Semibreves, [...] logo, **pela côr he imperfeyto** aquele Breve; logo **não póde ter valor**

**ternário**; logo he erro manifesto, que o Semibreve negro val hũa Minima com pontinho, ou tres Seminimas [...] o Breve, como o Semibreve negros são imperfeytos, [...] Deyxem, pois, ja os Adversarios a sua seyta; e approveytando-se comnosco da verdade, e doutrina de tão doudas pennas, [...] **passão por pretas do fôro de ternarias ao de binarias**: [...] quando se acharem, as devemos cantar de proporção **Sesquialtera, ou Hemiolia**, a que pertencem (*id.* 372).

O baiano defende assim o princípio da identidade entre a coloração das figuras e a *hemiola*, ou proporção sesquiáltera (3/2). Os termos «hemiola» e «sesquiáltera» são usados como sinónimos e permutáveis. Porém, noutra passagem refere que a «Hemiola» corresponde a uma «aplicação da moderna Syncopa», ou seja, a hemiola estava para a síncopa como a espécie para o género. Noutras passagens, porém, admite que a hemiola era uma figura simétrica (inversa) da síncopa. Refere que a síncopa fora teorizada por Tinctoris (*Liber de arte contrapuncti*, 1476) e que assentava na ideia de uma figura de valor *binário* que se sobrepõe pontualmente ao contexto *ternário* das restantes figuras, na proporção de 2 para 3. Contudo, a síncopa podia surgir também em compassos *binários*, desde que o início da figura sincopada não coincidisse com o princípio das figuras principais que marcavam o *tactus*, e o final da figura sincopada se estendesse além do final da figura principal. Esta concepção rítmica remete para a emergência da teoria das acentuações métricas do compasso, estruturadas em tempos fortes e fracos.

Syncopa, [...] he a diminuição das Figuras: aos quaes seguindo João Tinctor, he a pêrda de ametade do valor das Figuras. [...] he hũa transportação, ou reducção de hũa Figura cantavel, que estando antes de outras Figuras, suas mayores, [...] vai o canto atravessado a buscar depois della [...] o socego em outra. [...] a sua causa, e essencia, he a partição, ou atravessamento do valor da Figura, ou Figuras mayores intermedias. Diz **Nassarre**, segundo os Modernos, eos Practicos, que a Figura **começa em hum posto menos principal do Compasso, e conclue em outro mais principal**, hũa ametade de si no ferimento, ou descanso superior do Compasso que acaba; outra ametade no ferimento, ou descanso inferior do Compasso que principia. [...] todas as vezes q~ depois de hũa Figura menor, [...] se seguir outra mayor de dobrado valor, que haja de entrar com cada hũa das suas duas ametades em duas diferentes partes do Compasso, das quaes a 1.<sup>a</sup> seja menos, e a 2.<sup>a</sup> seja mais principal (*E.C.O.* I, 345, negritos meus).

Em suma, a «Syncopa» estaria para a «Hemiola, ou Sesquialtera» como o género para a espécie, e abarcava outros casos de arritmia com as figuras principais que recaíam

no dar e levantar do compasso. Pelo contrário, a hemiola, pela sua natureza específica, operava sempre como proporção sesquiáltera de 3/2.

**Hemiola** [...] de *Hemiotus*, nome Grego, e generico para toda a especie, ou modo de **Sesquialtera**, em que a quantidade, ou numero mayor contêm o menor hũa vez inteyro, e ametade, [...] sempre que medirmos **tres Figuras contra duas**, se chamamos a isto Sesquialtera; [...] poderemos chamar-lhe Hemiolia; [...] não obstante a differença dos vocabulos, no rigor do significado tanto val dizer Hemiolia, como Sesquialtera (E.C.O. I, 384, negritos meus).

O baiano procurou introduzir clareza e racionalidade numa temática obscura e defendeu que o fundamento legítimo para a utilização das *figuras negras* (coloração) era o de assinalar a hemiola, ou sesquiáltera de 3/2. As notas negras indicariam, em qualquer mensuração binária, a proporção de 3 figuras contra as 2 da divisão binária prevalecente. A pertinência da coloração era assim restringida ao caso específico da hemiola, que justificava a *cor negra* das figuras, no contexto da divisão binária. Assim se evitariam as ambiguidades e confusões na interpretação das figuras coloridas: deixavam de ser entendidas como figuras de diminuição para serem entendidas apenas como figuras de proporção sesquiáltera. Seguindo a exposição clarificadora de Nassarre, Caetano procurou também disciplinar a complexa e controversa matéria da coloração, recorrendo a princípios lógicos e reduzindo a matéria a duas regras fundamentais:

(1) O efeito da coloração das figuras, no contexto de uma divisão ternária (perfeição) era introduzir a «imperfeição», ou divisão binária;

(2) O efeito da coloração das figuras, no contexto da divisão binária (imperfeição) era produzir a hemíola, ou sesquiáltera de 3 contra 2 (E.C.O. I, 378-9).

Por sua vez, a hemiola podia assumir duas formas: a «Hemiola menor», ou três *mínimas negras* contra as duas mínimas ou a semibreve do compasso do tempo imperfeito ( **C** ); ou a «Hemiola mayor», ou três *semibreves negros* contra os dois semibreves ou a breve do compasso do tempo imperfeito de permeio, ou diminuição ( **C** ).

**Nada perde o Breve pela côr:** o effeyto da côr negra não póde estender-se a mais, que a **causar imperfeyção**, [...] imperfeyçoar o Breve do **Tempo perfeyto** [...] mas nada póde tirar, ao Breve do **Tempo imperfeyto**, pois que ja o acha imperfeyto. Pelo que não póde nelle a côr negra fazer, nem servir de mais, que de signal demonstrativo da **Hemiolia, ou Sesquialtera**, [...] elle avisa ao Musico que cante de tres contra dous; por tres Figuras negras, se levem duas brancas. [...] tres Semibreves contra dous; ou de tres Minimas contra duas, [...] Nos

Tempos de permeyo, entravão em hum compasso dous Semibreves,  
em razão da Hemiolia, entrão três (*E.C.O. I, 378, negritos meus*).

Por último, Caetano descreve a *notação rítmica moderna*, com as cabeças das figuras em forma redonda ou ovalada, e assinala as vantagens teóricas e práticas da clareza da distinção entre as mínimas (brancas) e as semínimas (pretas) de modo a evitar as confusões ocorridas no passado e patentes em tratados como os de Lorente e Nassarre, em que as «minimas negras» se confundiam frequentemente com as semínimas, o que em última análise tornava estas virtualmente inúteis e supérfluas. Para evitar a confusão, o baiano propõe uma solução que está igualmente patente em outros autores do século XVIII, que é a transferência do valor das figuras menores para as figuras subsequentes ou propínquas: das semínimas para as colcheias, destas para as semicolcheias, e sucessivamente para as fusas e semifusas (*E.C.O. I, 382-2*).

### 3.2. O espaço tonal.

A continuidade da prática musical do cantochão e do canto de órgão em *stile antico* na Península Ibérica, ao longo do século XVIII, contribuiu para que diversos tratados e «artes» de música prolongassem o quadro das representações teóricas do século anterior, com atualizações mais ou menos significativas. Teóricos de referência como Nassarre (1724), Barradas (1735) ou Solano (1764) procuraram conciliar o sistema musical da tradição, alicerçado no género diatónico e na modalidade eclesiástica, com as concepções emergentes de um espaço tonal bipolarizado e cada vez mais ampliado pelas transposições por força do género cromático. O presente subcapítulo ilustra a evolução dentro das estruturas de continuidade que presidiu à organização tonal em alguns textos teóricos luso-brasileiros das décadas de 1730 a 1760. Alguns músicos deste período testemunharam diferentes leituras do espaço tonal e modal dos tempos «Modernos», consoante o ambiente exterior e a sua formação intelectual, nuns casos mais canónica e noutros mais aberta às reformulações setecentistas do campo tonal e harmónico.

Segundo Gregory Barnett, no contexto centro-europeu, o século XVII foi uma época de transição durante a qual se assistiu à articulação entre os polos aparentemente opostos da modalidade polifónica renascentista e da emergência da tonalidade dualista generalizada no século XVIII (BARNETT 2002, 407). No contexto da Península Ibérica, porém, e sobretudo no espaço luso-brasileiro, uma parte da teoria musical do século XVIII prolongou ainda essa sobreposição entre as estruturas conceptuais modais e tonais, sobretudo nas obras mais ligadas à tradição polifónica em *stile antico*. Para alguns autores setecentistas, os modos eclesiásticos polifónicos de Zarlino e Glareano mantiveram-se como a moldura teórica de fundo de um campo tonal que, ao mesmo tempo, se expandia ciclicamente por força das transposições do diapasão natural para os diapasões cromáticos. Assim, na primeira metade do século das Luzes vários autores retomaram o quadro teórico dos oito (ou doze) modos polifónicos; mas aludiram também aos oito tons litúrgicos da prática salmódica e suas transposições, que não coincidiam com os primeiros; e classificaram os tons em função da 3ª maior ou da 3ª menor, antecipando as tonalidades modernas (cf. BARNETT 2002, 407-8). Entre os autores luso-brasileiros, a afirmação inequívoca da tonalidade bi-modal e harmónica funcional (C maior / A menor) emergiu a partir de meados de setecentos, nas obras de Manuel Morais Pedroso, Gomes

da Silva, Luís Álvares Pinto ou Solano; mas só iria generalizar-se como sistema exclusivo no primeiro quartel do século XIX, em obras como as de Frei José Varela (*Compendio de Musica*, 1806) ou Rodrigo Ferreira da Costa (*Principios de Música*, 1820).

Ao longo do século XVIII, no contexto luso-brasileiro, diferentes géneros de teoria musical continuaram a servir diferentes finalidades: na esfera religiosa, o cantochão litúrgico, reformado por D. João V segundo o uso romano, manteve-se como a prática musical preponderante nos reinados de D. José e de D. Maria I e até ao final do Antigo Regime (BRITO 1993, 2-3); o ensino da solmização, dos modos polifónicos e do contraponto prosseguiu nas estruturas de ensino de suporte às capelas musicais das catedrais, conventos e mosteiros que integravam a rede de produção de música sacra (NERY 2019, 18-19); os organistas, cravistas e outros instrumentistas foram sendo formados nas técnicas de acompanhamento do baixo harmónico em *stile moderno*, e a classe burguesa em ascensão iria contribuir para o aumento da procura no mercado de edições de música profana, vocal e instrumental, incluindo os manuais de acompanhamento e de execução instrumental (ALBUQUERQUE 2006, 36-42).

Segundo Barnett, referindo-se ao século XVII, mas descrevendo uma realidade que entre nós teve continuidade em obras teóricas do XVIII, diferentes correntes e tradições foram mais ou menos enfatizadas consoante os autores: a moldura dos modos eclesiásticos manteve uma estabilidade e continuidade aparente; os oito tons salmódicos da prática litúrgica foram sendo transpostos e deram origem aos novos diapasões cromáticos com as *finalis* em signos diferentes dos habituais; as harmonizações da escala explicitadas nos tratados de baixo contínuo (cifrado ou não cifrado) e a *règle de l'octave* reforçaram a percepção de que a escala se compunha de uma sequência de acordes de tríades harmónicas polarizados ora para a *final* do diapasão, ora para a *dominante*. Por outro lado, a noção de um ciclo de intervalos de quintas passível de ser completado por saltos de 5ª ou de 4ª no baixo dos acordes abria o caminho à generalização das transposições; mas isto pressupunha a adaptação dos sistemas de afinação com os temperamentos adequados, iguais ou quase-iguais (BARNETT 2002, 450).

Nos tratados de Nunes da Silva (1704/25), Nassarre (1724), Barradas (1735), Melo de Jesus (1759) e de Solano (1764) a organização tonal continuou a referir-se aos oito modos polifónicos (ou, mais raramente, doze) mas refletiu sobretudo a dinâmica dos oito tons salmódicos da prática litúrgica, que eram amiúde acompanhados ao órgão e transpostos para outros signos, segundo a conveniência do coro. Ao mesmo tempo, vários

destes autores referiram a polarização do espaço tonal em torno dos tons de 3ª maior, ou «tons de Ut», e de 3ª menor, ou «tons de Re». Esta concepção foi-se sobrepondo à lógica da modalidade, sem que esta fosse inteiramente suprimida. Como explica Barnett, a transmissão da modalidade de tratado em tratado coexistiu com uma atenção crescente às inovações tonais do *stile moderno*. Não se tratava propriamente de uma evolução ou transição dos modos para as tonalidades modernas; mas antes uma focagem gradual da atenção de um sistema para o outro, no horizonte teórico-prático (BARNETT 2002, 408).

A *Escola de Canto de Órgão* procurou salvaguardar as concepções boeciana e guidoniana do espaço tonal, centrada na explanação da «Tabua dos Signos» ou «Fabrica de Guido», ancorado no diapasão do género diatónico, de natureza modal. Contudo, o baiano incorporou também as expansões desse campo tonal (modal) introduzidas pelos «Modernos» do seu tempo, como Nassarre ou Barradas, e focou grande parte da sua atenção na matéria dos «transportes» dos tons diatónicos por força do género cromático, que ampliavam ciclicamente o espaço tonal. No Diálogo IV da Parte I, ao longo de quase 150 páginas, o brasileiro começa por replicar a tradição descritiva dos géneros e dos tetracordes, do Sistema Perfeito Grego, dos hexacordes de Guido e dos signos do diapasão diatónico (modal) sobre as cordas *G-sol, re, ut* ou *D-la, sol, re*; por outro lado, agrupa os diapasões em «tons de Re» e em «tons de Ut» e admite a sua transposição para quaisquer signos, mediante a adição de um número de até sete acidentes cromáticos diante da clave. Deste modo, a *Escola* apresenta, no seu contexto cultural, uma feição fortemente conservadora – baseada essencialmente no universo diatónico –, mas também bastante permissiva no que tocava às aplicações dos acidentes e do género cromático. Os transportes dos tons são admitidos muito para além do que seria razoável nos limites da afinação justa e dos temperamentos não-iguais do diapasão; porém, o baiano rejeita o temperamento igual ou quase-igual, ao invés do que faria Solano no *Novo Tratado* (1779). Em suma, a *Escola* reverencia a tradição da modalidade diatónica, como padrão geral, e trata como exceções, ou desvios, as divisões cromáticas, ou «Conjuntas»; mas, em simultâneo, deixa entrever um espaço tonal intensamente cromático por efeito da colocação de muitos acidentes de sustenidos ou bemóis na clave, os quais geravam os «Transportes» dos diapasões, ao estilo dos «Modernos» da época. Caetano mostrou-se bastante otimista sobre os efeitos sonoros dos transportes dos diapasões, ao contrário de Nassarre (1724) e Barradas (1735), os principais modelos do seu pensamento tonal.

*Taboa universal.*

|                                    |          | Proporção   |      | Intervalos |   | Notas Gregoras |    | Propriedades |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Aplicações         |    |
|------------------------------------|----------|-------------|------|------------|---|----------------|----|--------------|---|---|----|----|----|----|----|----|----|----|----|--------------------|----|
|                                    |          | 1           | 2    | 3          | 4 | 5              | 6  | 7            | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19                 | 20 |
| Sistema misto, Babilónico ou Grego | Diapente | 1ª Diapente | 1552 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 2ª Diapente | 1280 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 3ª Diapente | 1440 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 4ª Diapente | 1336 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 5ª Diapente | 1620 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    | Diapente | 1ª Diapente | 1728 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 2ª Diapente | 1320 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 3ª Diapente | 2460 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 4ª Diapente | 2304 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 5ª Diapente | 2360 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
| Sistema misto, Babilónico ou Grego | Diapente | 1ª Diapente | 2880 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 2ª Diapente | 3072 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 3ª Diapente | 3240 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 4ª Diapente | 3456 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 5ª Diapente | 3840 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    | Diapente | 1ª Diapente | 4320 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 2ª Diapente | 4608 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 3ª Diapente | 6120 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 4ª Diapente | 5760 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 5ª Diapente | 6144 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
| Sistema misto, Babilónico ou Grego | Diapente | 1ª Diapente | 6312 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 2ª Diapente | 6312 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 3ª Diapente | 6312 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 4ª Diapente | 6312 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
|                                    |          | 5ª Diapente | 6312 | b          | * | X              | ce |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    | Nota, para d. 1425 |    |
| Cálculo Grego                      |          | 0-0-00      |      |            |   |                |    |              |   |   |    |    |    |    |    |    |    |    |    |                    |    |

Figura 29 – Caetano Melo de Jesus, *Escola*, Parte II, p. 491-A, «Taboa Universal».

No Diálogo IV da Parte I, Caetano procurou conciliar os «Transportes» dos diapasões com a solmização guidoniana, alegando ter concebido uma «doutrina particular» que consistia na manutenção das «vozes» ou as sílabas do hexacorde, sempre imutáveis, com a rotação dos signos ou «letras» que lhes correspondiam nos diapasões transportados. A cada signo do diapasão transportado fazia-se corresponder as sílabas de solmização que cabiam no signo de origem, mantendo intacta a estrutura intervalar do

hexacorde (tom – tom – *semitom* – tom – tom). A solmização por transposição visava preservar o solfejo hexacordal aretino no contexto dos «Transportes».

Denominação dos Signos causada pelo 1.º Transporte duro. /

|                                   |                       |
|-----------------------------------|-----------------------|
| G-sol, re, ut ----- se dira ----- | D-sol, re, ut. /      |
| A-la, mi, re -----                | E-la, mi, re. /       |
| B-fa, $\sharp$ -mi -----          | F-fa, $\sharp$ -mi. / |
| C-sol, fa, ut -----               | G-sol, fa, ut. /      |
| D-la, sol, re -----               | A-la, sol, re. /      |
| E-la, mi -----                    | $\sharp$ -la, mi. /   |
| F-fa, ut -----                    | C-fa, ut. /           |

Denominação dos Signos causada pelo 2.º Transporte duro. /

|                                   |                         |
|-----------------------------------|-------------------------|
| G-sol, re, ut ----- se dira ----- | A-sol, re, ut. /        |
| A-la, mi, re -----                | $\sharp$ -la, mi, re. / |
| B-fa, $\sharp$ -mi -----          | C-fa, $\sharp$ -mi. /   |
| C-sol, fa, ut -----               | D-sol, fa, ut. /        |
| D-la, sol, re -----               | E-la, sol, re. /        |
| E-la, mi -----                    | Fa $\sharp$ -la, mi. /  |
| F-fa, ut -----                    | C-fa, ut. /             |

Pelo b-mol do 1.º Transporte brando, fazendo F-fa, ut em B-fa. /

|                                    |                        |
|------------------------------------|------------------------|
| G-sol, re, ut. ----- se dira ----- | C-sol, re, ut. /       |
| A-la, mi, re. -----                | D-la, mi, re. /        |
| B-fa, $\sharp$ -mi. -----          | E $\flat$ -fa, e-mi. / |
| C-sol, fa, ut. -----               | F-sol, fa, ut. /       |
| D-la, sol, re. -----               | G-la, sol, re. /       |
| E-la, mi. -----                    | A-la, mi. /            |
| F-fa, ut. -----                    | B-fa, ut. /            |

[...] Pelo b-mol do 6.º Transporte brando, fazendo F-fa, ut em C-sol, fa, ut brando.

|                                    |                           |
|------------------------------------|---------------------------|
| G-sol, re, ut. ----- se dira ----- | Db-sol, re, ut. /         |
| A-la, mi, re. -----                | E $\flat$ -la, mi, re. /  |
| B-fa, $\sharp$ -mi. -----          | F $\flat$ -fa, f-mi. /    |
| C-sol, fa, ut. -----               | G $\flat$ -sol, fa, ut. / |
| D-la, sol, re. -----               | A $\flat$ -la, sol, re. / |
| E-la, mi. -----                    | B-la, mi. /               |
| F-fa, ut. -----                    | C $\flat$ -fa, ut. /      |

Caetano proclama este expediente como uma sua «doutrina particular», dizendo que «até agora nem li, nem vi practicar na fôrma que agora o faremos» (*E.C.O.* I, Diálogo IV, 527). Na realidade, este método de solmização com a rotação dos signos dos diapasões transportados correspondia à transcrição e tradução em português da doutrina análoga extraída do Livro III da *Escuela Musica* (1724) de Pablo Nassarre.<sup>103</sup> Também

<sup>103</sup> Não corresponde, pois, inteiramente à realidade a suposição de JOSÉ AUGUSTO ALEGRIA, segundo a qual, «ao não encontrar a doutrina adequada, segundo a sensibilidade musical da época, o P. Caetano decidiu fixar ele próprio a doutrina, tendo em vista a adequação da teoria à prática» (ALEGRIA 1985, IX).

nesta matéria, Caetano emulou o texto de Nassarre, traduzindo-o e adaptando-o ao contexto da cultura luso-brasileira. Procurava, antes de mais, preservar a tradição da solmização hexacordal aretina, atualizando-a com elementos de um espaço tonal expandido ciclicamente, característico dos meados do século XVIII.

Diál. IV. O acum. IV. das Claves evidentes. 511.

Descendo Quarta, e subindo Quinta.

Exemplo das Conjunctas de Mi.

Guen

Figura 30 – Solfejos apontados nos Transportes brandos, subindo um tom e fazendo com o Baixo intervalo de 5ª ou 8ª (E.C.O. I, Diálogo IV, 512)

### 3.2.1. Modos eclesiásticos, tons salmódicos e a bi-modalidade: afirmação dos tons de 3ª maior e 3ª menor.

Ao longo do século XVII e ainda durante o XVIII, o termo «tom» foi utilizado com diferentes acepções, ora para significar os modos eclesiásticos, segundo a tradição canónica dos oito (ou doze) modos, ora para designar os 8 tons melódicos da salmodia, que serviram de base a muitas composições polifónicas corais ou para a execução, no órgão, dos salmos do Ofício Divino. Segundo Barnett, até ao século XVIII mantiveram-se indistintas as referências aos «tons», que podiam remeter para diferentes sistemas de organização do espaço tonal: (1) a teoria octocordal, de origem grega e medieval, sedimentada no cantochão e adaptada na época renascentista para configurar os 8 modos polifónicos; (2) a teoria dodecacordal dos 12 modos introduzida por Glareano (*Dodecachordon*, 1547) e adaptada por Zarlino (*Istitutione armoniche*, 1588), que era transmitida paralelamente; (3) e a série dos oito tons salmódicos, sedimentada na prática litúrgica, que não coincidia exatamente com a moldura teórica dos oito modos, no que respeitava às *finalis*, aos *ambitus* dos diapasões e às notas de recitação (*tenor*). Além dos tons salmódicos principais, foram sendo incorporadas as transposições destes para diferentes signos do diapasão. Segundo Barnett, a prática dos tons salmódicos ou «tons da Igreja» e das suas transposições produziu um impacto muito superior ao da moldura abstrata dos modos eclesiásticos. Os tons foram os alicerces de um processo gradual e descontínuo de clarificação das tonalidades modernas (BARNETT 2002, 420).

Autor quase sempre omitido nas obras teóricas luso-brasileiras, Adriano Banchieri (*Cartella musicalle*, 1613) tinha trazido para primeiro plano as preocupações dos músicos práticos da Igreja, desvalorizando a moldura teórica dos oito (ou doze) modos abstratos e centrando-se na composição polifónica em torno dos 8 tons salmódicos, ou «toni della Chiesa», o seu tratamento imitativo e principais pontos cadenciais, bem como as suas transposições, que seriam transmitidas como tonalidades de uso comum, graças à colocação de acidentes gerais na armação de clave (BARNETT 2002, 434).

A utilização indistinta do termo «tono» ou «tuono», reportando-se quer aos modos quer aos tons salmódicos da prática litúrgica, acentuou-se a partir da segunda metade do século XVII e gerou uma confusão quase constante. Entre os teóricos espanhóis, o franciscano Antonio Martín y Coll, autor de *Flores de Musica* (1706-9), retomou a teoria dos «ocho tonos» numa sequência análoga à dos tratados de Banchieri

(1614), Nivers (1667), Penna (1672) e Brossard (1703). Nos oito tons salmódicos principais, cada par correspondia a *finalis* distintas e podia ser objeto de transposições. Martín y Coll retomou a formulação mais frequente: I- d (♮); II- g (b); III- e (♮); IV- e (♮); V- C (♮); VI- F (b); VII- d (b); VIII- G (#) (BARNETT 2002, 419-420).<sup>104</sup>

Paralelamente, a moldura teórica abstrata dos oito modos continuou a ser reproduzida nos capítulos de *musica theórica* em diversos tratados e «artes» de música seiscentistas. Tanto o sistema modal octocordal como o dodecacordal, que representava uma extensão do primeiro, mantinham a atribuição da mesma nota *finalis* para cada par de modos, autêntico e plagal, sobre cada um dos signos do hexacorde: I, II: d (♮); III, IV: e (♮); V, VI: F (♮ / b); VII, VIII: G (♮) (BARNETT, 420).<sup>105</sup>

A distinção entre os modos e os tons salmódicos e suas transposições, já patente em Zarlino (1558/75), surgiu nalgumas «artes» de música italianas e francesas da primeira metade do século XVII. A partir de então, intensificou-se a confusão entre as várias categorias tonais, que culminaria, na prática, numa fusão entre os «tons» dos diferentes sistemas. Banchieri (*Cartella musicale*, 1614) sugeriu uma chave de articulação entre a teoria modal e os 8 tons litúrgicos da Igreja e as suas *differentiae*. Ao descrever os tons da salmodia no Ofício Divino, Banchieri referiu que as antífonas – classificadas segundo os oito modos eclesiásticos – eram inseridas entre os versículos dos salmos, os quais configuravam os 8 tons salmódicos. Os salmos diferiam das antífonas e de outros cânticos quanto aos padrões melódicos, as *finalis* e as notas dominantes (*tenor*) utilizadas na recitação salmódica. Assim, a moldura modal abstrata, que não tinha qualquer expressão escalar, servia apenas para classificar os cânticos e as antífonas, segundo as *finalis*, o *ambitus* e o contorno melódico; ao passo que os tons salmódicos constituíam, eles próprios, uma sequência diferenciada de melodias, numeradas de I a VIII. Deste modo, os modos e os «tons» pertenciam a planos ontológicos distintos (BARNETT 2002, 420).

Foram as considerações práticas na execução dos 8 tons da salmodia e dos seus pontos de apoio cadenciais, bem como a execução dos versículos *alternatim* no órgão,

---

<sup>104</sup> Na enunciação esquemática acima, o sinal (b) simboliza a propriedade de *cantus mollis*, o sinal (♮) a propriedade de *cantus durus*, e (#) a transposição do tom com o acidente geral de F# diante da clave.

<sup>105</sup> Dentro de cada par, os modos diferiam quanto aos *ambitus*: os autênticos ou «Mestres» configuravam o diapente (5ª) sobre a *finalis*, seguido conjuntivamente por um diatessarão (4ª) que terminava na 8ª acima da *finalis*, com a possibilidade de notas suplementares nos limites superior e inferior; os modos plagais ou «Discipulos» configuravam um diatessarão (4ª) abaixo da *finalis*, e um diapente (5ª) acima dela, também com notas suplementares nos limites extremos (cf. NUNES DA SILVA 1685, 39-40).

que levaram Banchieri a formular as tonalidades de transposição: alguns tons e as respectivas notas de recitação (*tenor*) eram sistematicamente transpostos para poderem ser cantados num registo mais confortável pelo coro ou as vozes. O procedimento permitia reduzir os extremos das tessituras vocais nos tons mais graves e mais agudos, para que a amplitude dos 8 tons não excedesse em muito a oitava. Alguns tons de transposição requeriam a colocação de bemol diante da clave, alterando a propriedade *cantus durus* para *cantus mollis*. As transposições iriam, assim, aplanar as diferenças entre as tonalidades e facilitar a transposição para outros signos (BARNETT 2002, 421).<sup>106</sup>

Para maior complexidade, as transposições dos tons recorriam por vezes à nota *finalis* do modo eclesiástico correspondente, em lugar de se fixarem na nota final da *differentia* do tom salmódico; esta prática concorreu para gerar os diferentes tipos tonais com diferentes armações de clave que se foram sedimentando na prática musical e na teoria. O VII tom foi o que apareceu associado a um maior número de variantes e transposições alternativas. Jean Titelouze (*Le Magnificat*, 1626) descreveu o VII tom salmódico com cinco ou seis *differentiae*, sendo, porém, necessário encadeá-lo com as *finalis* modais das antífonas no VII modo (ou IX modo, na versão das *Istitutione armoniche* de Zarlino de 1588).<sup>107</sup> Titelouze optou por transpor o VII tom para a sua 4ª inferior (D), alegando a conveniência do coro, mas atribuiu-lhe a 3ª maior sobre a final (F#); esta configuração iria substituir a 3ª menor atribuída por Banchieri ao VII tom. A transposição à 4ª inferior permitia manter a correspondência com a *finalis* D das antífonas do VII modo, mas requeria a colocação de dois sustenidos (#-#) diante da clave. Esta tornar-se-ia a configuração corrente do VII tom para a maioria dos organistas e teóricos até ao século XVIII – incluindo os da Península Ibérica, como Nassarre (1724) –, e daria origem à tonalidade de D-la,sol,re com a 3ª maior (BARNETT 2002, 424; POWERS 1998, 302-8). A partir da segunda metade do século XVII, muitos autores deixaram de distinguir entre os modos e os tons salmódicos, tanto na prática como na teoria: a designação de «tom» seria atribuída a ambas as categorias indistintamente, estando todos eles

---

<sup>106</sup> Alguns tons litúrgicos foram sendo prescritos de forma irregular e casuística. O V tom era prescrito com a final em E, baseado na última nota da *differentia* do respetivo tom salmódico (A) transposta à 4ª inferior; mas Banchieri prescreveu a final do V tom na nota C. Quanto ao VI tom, era prescrito em F, sem transposição, mas com a propriedade *cantus mollis* (bemol), para evitar o trítono (BARNETT 2002, 421-2).

<sup>107</sup> Segundo Heinrich Glarean (*Dodecachordon*, 1547), os 12 modos eram ordenados segundo o quadro modal anterior dos oito modos eclesiásticos: I, II (d); III, IV (e); V, VI (f); VII, VIII (g); IX, X (a); XI, XII (c). Na 2ª edição de *Istitutione armoniche* (1575), Zarlino consagrou igualmente os 12 modos, mas reordenou-os, partindo da primeira sílaba do hexacorde de C-sol,fa,ut: I, II (c); III, IV (d); V, VI (e); VII, VIII (f); IX, X (g); XI, XII (a) (BARNETT 2002, 424, nota 52), o mesmo fazendo Cerone (1613).

interligados na prática musical, e muitos autores preferiram omitir as diferenças (BARNETT 2002, 425-6).

Uma tentativa de sistematização dos diferentes tipos tonais, numa abordagem de cariz enciclopédico, foi levada a cabo por Zaccaria Tevo (*Musico testore*, 1706), que registou as diferentes estruturas da tradição dos modos e dos tons salmódicos. Descreveu os oito modos autênticos e plagais sobre as quatro *finalis* D, E, F, G, bem como os doze modos de Glareano, resultantes da extensão dos primeiros oito pela adição das *finalis* A e C; em seguida, descreveu os «tons dos modernos» ou tons salmódicos praticados na música da Igreja; finalmente, explanou a concepção dos músicos da sua época que consideravam apenas duas categorias de «tons», o da 3ª maior e o da 3ª menor.

A classificação dos tons salmódicos abrangeu os géneros instrumentais, como as sonatas, tocatas e danças, pelo que constituiu o sistema de classificação mais abrangente que antecedeu as tonalidades modernas. A centralidade dos 8 tons e suas transposições evidenciou-se na sistematização de Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchester*, 1713), orientada para a prática musical instrumental. Partindo do núcleo central dos 8 tons, Mattheson explicitou uma série adicional de 8 tonalidades transpostas a intervalos superiores e inferiores e acrescentou mais 8 tonalidades, totalizando um conjunto de 24 tipos tonais diferenciados (BARNETT 2002, 426-7; cf. POWERS 1998, 310-16).

Entre os teóricos da Península Ibérica verificou-se uma razoável diversidade de formas de regulação do campo tonal: alguns autores replicaram as tradições teóricas, enquanto outros preferiram explicitar as regras sedimentadas na prática musical. Tanto o sistema dos oito modos como os doze de Glareano encontraram aceitação em diferentes autores seiscentistas e setecentistas, não sendo possível discernir uma tendência evolutiva unilinear, num sentido ou no outro. Na primeira metade do século XVIII a maioria dos autores da Península Ibérica estudados preferia a clareza do sistema octocordal dos 8 modos, que refletia um campo tonal mais concentrado, mas simultaneamente expandido pelas transposições cíclicas por força do género cromático.

Autor da compilação ibérica mais extensiva do século XVII, de forte inspiração zarliniana e refletindo um interesse particular pelos compositores de polifonia, Pietro Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613) reproduziu o sistema dodecacordal reorganizado por Glareano (1547) e Zarlino (1575), por um lado, mas descreveu também os 8 tons salmódicos da Igreja e as respetivas transposições, por outro. Partindo do conceito de tom ou modo como «una calidad de Harmonia, que se halla en las sete especies de Diapason:

modulada por aquella Especie de Diapente y de Diathessaron», Cerone fornece uma caracterização detalhada dos doze modos, incluindo as claves dos modos e das claves de transposição. Menciona igualmente os «Tonos de los Salmos» praticados na vida litúrgica, bem como as *differentiae* das respetivas entoações e os pontos cadenciais utilizados na mediação dos versos e no final dos versos de *Saeculorum*. As referências aos modos e aos tons salmódicos nos diferentes autores ibéricos estudados são aqui apresentadas em quadros separados, muito embora as referências surgissem muitas vezes interligadas. As indicações sobre os modos ou tons encontram-se em letra redonda, enquanto as transposições são assinaladas em itálico. A alteração da propriedade de *cantus durus* (h) para *cantus mollis* (b), recorrendo ao «accidente connaturalizante» de B-fa, e vice-versa, não era considerada uma verdadeira transposição.

Cerone justifica a sua opção pelos doze modos explicando que «los primeros ocho son los propios, Tonos regulares», e os quatro seguintes constituem extensões obtidas mediante a combinação das diferentes *finalis* com diferentes espécies de diapentes e diatessarões, formando quatro novos diapasões. Cerone expressa assim claramente a distinção entre os modos e os tons salmódicos e suas *differentiae*.<sup>108</sup>

Glareano, escritor latino, antiguo y muy singular Musico historico, in DODECACHORDO [...] muestra con vivas razones à los Compositores practicos de su tiempo, los quales ya comenzavan à tener los Tonos solamente en el numero de 8 (à causa que los ecclesiasticos para cantar las **psalmidias, usan solamente 8 tonadas** diferentes, como tambien agora usamos), digo, los Tonos son 12. (Cerone, *El Melopeo*, 875-80).

A complexidade da descrição dos modos só era ultrapassada pela dos tons salmódicos e suas transposições. Na polifonia renascentista, as *finalis* repousavam sobre «la cuerda mas grave de cada Diapente» e a estrutura melódica continuava a assentar

<sup>108</sup> Alguns teóricos argumentavam no sentido da inutilidade prática dos quatro últimos modos, com as finais em A e C, invocando a identidade das espécies de diapente e diatessarão entre os IX-X modos (A) e os I-II modos (D), e entre os XI-XII modos (C) e os V-VI (F), ou os VII-VIII modos (G). Cerone contrapõe a importância prática dos modos com a *finalis* em A e C, «los que Cantollanistas y Cantores ecclesiasticos llaman *Tonos irregulares*», pois a sua consagração teórica era ainda recente. Analisando os diapasões dos doze modos, compara o I e VIII modos, o II e IX, o III e X, o VI e XI, e o VII e XII modos, que «se corresponden en los extremos de la Diapason, y en la Sequencia de la Solfa: mas diffieren en la Division de la Diapason y en la *Final*». Cerone sublinha as equivalências práticas entre o IX modo (A) e o III (E), embora este último exigisse a colocação de F# permanente na clave; ou entre o V modo em *cantus mollis* (F-b) e o XI modo em *cantus durus* (C-□). Quanto ao XI modo (C autêntico), Cerone admite a sua transposição à 4ª superior ou 5ª inferior, recaiando a final em F(b) com a propriedade de *cantus mollis*, o que configurava o tipo tonal do «Quinto por bemol». E exemplifica o vasto repertório polifónico composto nos 4 novos modos: algumas antífonas marianas de Vésperas, como *Regina coeli laetare*, *Alma Redemptoris Mater* e outras eram compostas polifonicamente no modo de C-sol,fa,ut.

fundamentalmente na voz do Tenor, o eixo modal das composições: «los Tonos se observan con la parte del Tenor».

| <b>Pietro Cerone</b><br><i>El Mellopeo</i> ,<br>1613                                                                                     | <b>A.Fernandes</b><br><i>Arte Música</i> ,<br>1626                                 | <b>A. Lorente</b><br><i>El Porque</i> ,<br>1672                                | <b>Nunes Silva</b><br><i>Arte Minima</i> ,<br>1685                             | <b>Pablo Nassarre</b><br><i>Escuela Musica</i> ,<br>1724                       | <b>J.V.Barradas</b><br><i>Flores Mus.</i><br>1735                                                  |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 12 tons ou modos em canto de órgão                                                                                                       | 8 tons: 4 altos ou mestres e 4 baixos ou discípulos                                | 8 tons ou modos                                                                | 12 tons por 4-quadro e 12 por B-mol. 8 os que mais se usam.                    | 8 tons ou modos                                                                | 8 tons ou modos                                                                                    |
| <b>I – D – a – d</b><br>C1   C3   C4   F4<br><b>II – A – d – a</b><br>C2-3   C4   F3-4  <br>C5 ↑8ª G2   C2  <br>C3   C4 (↑4ªb)           | 1. & 2.<br>D-la,sol,re                                                             | 1. <b>delasolre</b><br><b>d</b> ↗ a<br><br>2. <b>delasolre</b><br><b>g</b> ↗ d | 1º & 2º<br><b>D</b> -la,sol,re<br>Clave: F<br>1º&2º (b)<br><b>G</b> -sol,re,ut | 1. <b>delasolre</b><br><b>d</b> ↗ a<br><br>2. <b>delasolre</b><br><b>g</b> ↗ d | <b>1º D</b> ↗ A –<br>3ª m, 6ª M<br><br><b>2º A</b> ↗ D –<br>3ª m, 6ª M                             |
| <b>III – E – b – e</b><br>C1   C3   C4   F4<br>(↑4ª-b)<br><b>IV – B – E – b</b><br>C2   C4   F3   F4<br>↑8ª G2   C2   C3  <br>C4 (↑4ª-b) | 3. & 4.<br>E-la,mi                                                                 | 3. <b>e lami</b><br><b>a</b> ↗ c<br><br>4. <b>a lamirre</b><br><b>e</b> ↗ a    | 3º & 4º<br><b>E</b> -la,mi<br><br>3º&4º (b)<br><b>Ala</b> ,mi,re               | 3. <b>e lami</b><br><b>a</b> ↗ c<br><br>4. <b>a lamirre</b><br><b>e</b> ↗ a    | <b>3º E</b> ↗ B 4ª mi<br>3ª+6ª menor<br><br><b>4º E</b> ↗ A<br>3ª + 6ª menor<br>7ª Maior           |
| <b>V – F – c – f</b><br>G2   C2   C3   F3<br><b>VI – C – F – c</b><br>C1   C3   C4   F4                                                  | 5. & 6.<br>F-fa,ut                                                                 | 5. <b>f efaut</b><br><b>C</b> ↗ g<br><br>6. <b>c solfaut</b><br><b>F</b> ↗ a   | 5º & 6º<br><b>F</b> -fa,ut<br><br>5º & 6º (b)<br><b>B</b> f a                  | 5. <b>f efaut</b><br><b>C</b> ↗ g<br><br>6. <b>c solfaut</b><br><b>F</b> ↗ a   | <b>5º C</b> ↗ G – 3ª<br>+ 7ª Maior<br><br><b>6º F</b> ↗ C – 3ª<br>+ 7ª Maior                       |
| <b>VII– G – D – g</b><br>G2   C2   C3   C4<br>(F3) ↓5ªb C<br><br><b>VIII D – g – d</b><br>C1   C3   C4   F4<br>↑4ª-b (c)                 | 7. & 8.<br>G-sol,re,ut<br><i>irregularment<br/>e fenecem em:</i><br>A-, B-, C-, D- | 7. <b>gsolreut</b><br><b>D</b> ↗ a<br><br>8. <b>gsolreut</b><br><b>G</b> ↗ c   | 7º & 8º<br><b>G</b> -sol,re,ut<br><br>7º& 8º (b)<br><b>C</b> sol,fa,ut         | 7. <b>gsolreut</b><br><b>D</b> ↗ a<br><br>8. <b>gsolreut</b><br><b>G</b> ↗ c   | <b>7º D</b> ↗ A<br>3ª + 6ª Maior<br>7ª menor<br><br><b>8º G</b> ↗ D<br>3ª + 6ª Maior<br>e 7ª menor |
| <b>IX – a – e – aa</b><br>G2   C2   C3   C4<br>(F3) ↓5ª-b (D)<br><b>X – E – a – e</b><br>C1   C3   C4   F4<br>↓5ª-b (D)                  |                                                                                    |                                                                                | 9º&10º<br><b>A</b> -la,mi,re<br>Clave C<br><br>9º&10º(b)<br><b>D</b> la,sol,re |                                                                                |                                                                                                    |
| <b>XI – c – g – cc</b><br>C1   C3   C4   F4<br>↑4ª ou ↓5ª (b) F<br><b>XII– G – c – g</b><br>G2   C2   C3   C4<br>(F3)<br>↑4ª ou ↓5ª b(F) |                                                                                    |                                                                                | 11º&12º<br>C sol,fa,ut<br><br>11º&12º (b)<br><b>F</b> fa,ut                    |                                                                                |                                                                                                    |

Cerone define um conjunto de critérios de classificação modal que se articulam com os tons salmódicos: (1) o critério dos «principios y Clausulas principales»; (2) nas «Magnificas y Psalmos», as cláusulas e as terminações dos versos *Saeculorum*; (3) a nota *finalis* do tom que «fenece en la voz mas baxa: Contrabaxo»; (4) e a «Sequencia de la Solfa, particularmente del Tenor». Finalmente, critica a confusão e a desordem que grassavam nas composições modais, sobretudo na música profana. No que respeita à articulação entre os doze modos e os 8 tons salmódicos, explica que «Los postreros cuatro Tonos no tienen particulares entonaciones (solamente los primeros ocho sirven para psalmejar)». Contudo, descreve as entoações, finais, mediações e cadências *Saeculorum* para os tons transportados correspondentes aos quatro «novos» modos, IX a XII.<sup>109</sup>

Estando temporalmente próximo de Cerone, a abordagem de António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626) à modalidade situa-se quase nos antípodas daquele. Enquanto Cerone combinou a teoria modal com a descrição dos tons salmódicos em vigor na prática litúrgica e composicional, Fernandes centrou-se primordialmente na doutrina dos oito modos e nas suas conexões metafísicas com o plano cosmológico da harmonia universal. As suas alusões aos tons salmódicos surgem apenas esporadicamente, nos capítulos dedicados ao cantochão e ao canto de órgão. Ao invés, Fernandes foi o autor português que mais desenvolveu a teoria modal abstrata dos oito modos gregos, transmitida por Boécio e Cassiodoro e recuperada pela cultura renascentista, em compilações humanistas como a de Gregor Reisch (*Margarita Philosophica*, 1503). Fernandes declara preferir a moldura octocordal: «Svpostas as varias opinioens de alguns autores, que dizem auer [...] doze tons, eu tenho achado em alguns autores antigos não auer mais de oito». Além da prescrição dos *ambitus*, das *finalis*, das espécies de diapentes e de diatessarões e das notas de mediação, o autor desenvolve a teoria modal e interliga-a com a doutrina da harmonia universal e a doutrina dos afetos ou estados anímicos correlativos aos modos. Ambas se baseavam na tradição neo-pitagórica, platónica e ciceroniana, recolhida em compilações medievais e renascentistas.

---

<sup>109</sup> Cerone descreve o estilo das composições polifónicas baseadas nos salmos, que possuíam traços distintivos, como era a abstenção do uso do contraponto imitativo nos versos do *Saeculorum*. «Pocas vezes se hallan Psalmos con imitacion de *Saeculorum*; los suelen hacer terminar, como si fueran Motetes ò Missas [...] Cantando à mas Choros, no ay tanta necesidad de imitar al Cantollano, basta se proceda con Solfa graciosa, y de buen ayre, y con la observacion de los Motetes y Madrigales, &c. [...] Siendo los Psalmos à viersos, se guarde al menos el principio, mediacion y el *Saeculorum*» (CERONE, Libro 16, 880).

A doutrina dos modos seria retomada por Manuel Nunes da Silva (*Arte Minima*, 1685), num estilo menos descritivo que o de Fernandes, e mais didático e prescritivo, procurando simplificar a complexidade da teoria modal. Inspirado nos modelos de Cerone e Lorente, Nunes da Silva procurou conciliar os sistemas dos oito e doze modos, de maneira algo contraditória. No *Compendio da Arte de Contraponto* considera apenas os oito modos nucleares: «dizemos acima, que são 8, por nos accommodarmos com o introduzido uso. [...] são 8 os q~ mais se usam.» Além dos oito modos nucleares, «se achão mais quatro, que são doze; principalmente em canto de Orgão, que muitos usão do noveno [9º], & dozeno [10º], com titulo, que he 3º, & 8º». Nunes da Silva reproduziu, sem grandes inovações, a teoria modal baseada na descrição das 7 espécies de diapasão que articulavam 4 espécies de diapente com as 3 espécies do diatessarão.

No *Trattado das Explanações* deu a entender que a opinião maioritária seguia a tradição dos oito modos e que o sistema dos doze de Glareano constituía ainda uma novidade, que não era aceite por muitos teóricos. Contudo, na Explanação VII, declara que «Temos em a Musica doze tons, ou modos: O mesmo fez Pedro Talésio na sua Arte de canto chão [...]». Nunes da Silva defendeu a doutrina dos doze modos com base em argumentos numerológicos e metafísicos, baseando-se no significado do número 12 como «universidade» ou infinitude, segundo S. Agostinho e o Venerável Beda, mas também argumentos técnico-musicais, como o número dos signos, dos diapasões, dos tons e semitons. E ainda o argumento empírico baseado no «Levantamento dos Salmos», o qual podia também ocorrer também fóra dos 8 tons, como referira Cerone.

[...] em o canto Chão se acha hum levantamento do Psalmo *In exitu Israel*, que não he dos **oito levantamentos** [...] he fóra dos oito, & ha mais de oito tons (N. Silva, Explan. VII, 75-76, negritos meus).

O autor considera não haver razão para considerar «irregulares» os últimos quatro modos, IX a XII, «porque na Musica do canto Chão, & Orgão, não ha canto irregular». Equiparar os IX e X modos a meras transposições dos I e II era erróneo, pois «não podendo distinguir a clave de Ffa,ut, da de Csol,fa,ut [...] pelo final sendo clave de Ffa,ut, erão 1º ou 2º, & pelo final sendo clave de Csol,fa,ut, era 9º & 10º». O autor refuta os autores que defendiam a irrelevância dos quatro modos novos: «que o Diapazão [...] seja o mesmo, concedo: porém as partes de que se compoem são diversas: [...] os Diapentes são diversos», etc. Quanto às 12 espécies de diapasão, «são diversas no tocante às partes de que compõem, por rasão do *semitono*, que hũas vezes está no principio, &

outras no meyo, & outras no fim». Nalgumas passagens, Nunes da Silva menciona a distinção entre os modos, os tons salmódicos e as suas transposições:

Estes tons tem estas ordinariamente; o tirallos fóra dellas he contra a Arte, **salvo quando são em Psalmos**, ou outras cantorias, a que o coro responde, que então se usão as que melhor se accommodão ao cantonchão, & coro. (Nunes da Silva, *Compendio*, Regra XIII, 42).

No primeiro quartel de setecentos, Pablo Nassarre (1724) retomou a teoria zarliniana dos oito modos polifónicos e replicou a tradição dos efeitos dos modos sobre os ânimos e os afetos, no Livro I, capítulo XVI da *Escuela Musica* (págs. 75 a 85). No Livro III «Canto de Organo», o aragonês descreveu minuciosamente os tons salmódicos na prática polifónica e as respetivas transposições pelos cantores e organistas (págs. 299-362). A matéria alcança na *Escuela Musica* uma tal complexidade, que não é passível de ser aqui desenvolvida. Sublinha-se apenas que Nassarre adoptou uma definição articulada de «tono» e «modo»: «cada *tono* tiene el *modo*, que le corresponde de *diapason*». E preferiu os oito modos, que integravam toda a variedade de tipos tonais.

No obstante la autoridad de Cerone, y de otros muchos Escritores, vemos, que no siguen los Practicos esta opinion; la practica comun solo tiene los 8. [...] apruebo la practica presente, de que *no* sean mas que 8, los que tenemos puestos en uso; [...] son los bastantes para toda la variedad que puede causar la harmonia (Nassarre, *Escuela*, III, 305).

O cerne das preocupações de Nassarre recaiu sobretudo nos tons salmódicos e nas suas transposições na prática polifónica, uma matéria crucial para os organistas que ora acompanhavam o coro na execução dos salmos, ora executavam os versos *alternatim* no órgão. Os tons salmódicos conviviam com os antigos modos aplicados às antífonas e outros cânticos, num esforço de articulação teórico-prática que nem sempre resultava em clareza, sendo difícil destringir as referências a uns e outros tipos tonais. No Livro III Nassarre prescreve um quadro minucioso, quase labiríntico, no qual os modos e os tons se articulam ao ponto de por vezes se confundirem. Procurava conciliar a tradição modal de origem vocal com as práticas de transposição tonal da música vocal-instrumental do seu tempo, sobretudo no órgão. A complexidade desta matéria fica espelhada no quadro abaixo e nos quadros comparativos do Anexo III sobre a «Organização tonal».

Nassarre procurou articular os modos, os tons e as respetivas transposições num espaço tonal integrado e expandido ciclicamente pelo género cromático. Todavia, esse

espaço tonal estava ainda repleto de incongruências, exceções e normas casuísticas. A título de exemplo, o tipo tonal de maior complexidade era o VII tom, cuja final em G era transposta para D, por força do funcionamento do respetivo tom salmódico.<sup>110</sup> A dinâmica evolutiva do VII tom acabaria por estabilizar a sua *finalis* em D, dando origem à tonalidade moderna de Ré maior (POWERS 1998, 308 segs.). Nassarre mencionou a disparidade e a variedade com que o VII tom era notado e transposto por diferentes autores (ver Anexo III – Organização tonal: tons e transposições).

| Tons salmódicos                                                                                                     |                                                                                                                                              |                                   |                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|
| Cerone ( <i>El Mellopeo y Maestro</i> , 1613)                                                                       | Nassarre ( <i>Escuela Musica</i> , 1724)<br>«Tonos por sus terminos naturales, en quanto à lo cantado, como enquanto al Organo y los Salmos» |                                   |                                                                                 |
|                                                                                                                     | Canto de órgão e Salmos                                                                                                                      | Órgão <i>alternatim</i>           | Acidentes permitidos                                                            |
| I Tom dos Salmos<br>- <i>Saeculorum</i> , cláusula: <b>D</b> .<br>- Principia: <b>F</b> . Termina: F, G, ou A.      | I Tom<br>- D ↗ med. A<br>- G ↗ med. D                                                                                                        | d ↗ a                             | b-mol: 6º<br># 3º 4º 7º                                                         |
| II Tom<br>- Cláusulas princip. <i>Saeculorum</i> : <b>D</b> .<br>- Principia: <b>C</b> . Mediação: <b>F</b> .       | II Tom<br>- G ↗ med. B-b                                                                                                                     | ↓ 4 e ↗ g                         | b-mol: 6º<br># 3º 4º 7º                                                         |
| III Tom<br>- Cláusula <i>Saeculorum</i> : <b>A</b> .<br>- Principia: <b>G</b> . Mediação: <b>C</b> .                | III Tom<br>- A ↗ med. C<br>- E ↗ med. G                                                                                                      | e ↗ c<br>Salmos ↗ g<br>[#]        | Cânticos b-mol<br>5ª<br># 2º 3º 6º<br>Salmos: b-mol:<br>2º<br># 3º 6º 7º        |
| IV Tom<br>- Cláusula <i>Saeculorum</i> : <b>A</b> ou <b>E</b> .<br>- Tons simples e feriais; <b>G</b> ou <b>B</b> . | IV Tom<br>- E ↗ med. A                                                                                                                       | e ↗ a                             | b-mol: 5ª<br># 2º 3º 6º                                                         |
| V Tom<br>- Final de <i>Saeculorum</i> : <b>C</b> .<br>- Termina: <b>A</b> . Mediação: <b>C</b> .                    | V Tom<br>- F ↗ med. C<br>- C ↗ med. G<br><u>Salmos</u> :<br>- A ↗ med. C                                                                     | C ↗ g<br><br>Salmos:<br>e ↗ g [#] | b-mol: 7º<br># 1º 4º 5º<br>[comisto III+V]<br>Salmos: b-mol:<br>2º<br>#3º 6º 7º |
| VI Tom<br>- Termina <i>Seculorum</i> : <b>F</b> -faut.<br>- Clausula intermedia: <b>A</b> - (#)                     | VI Tom<br>- F-faut ↗ med. A                                                                                                                  | F ↗ a                             | b-mol: 7º<br>#1º 4º 5º                                                          |

<sup>110</sup> Já um século antes António Fernandes (1626) afirmava que os modos VII e VIII com a final em G-sol, re, ut podiam fenecer irregularmente em A-la, mi, re, B-fa, □-mi, C-sol, fa, ut ou em D-la, sol, re.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                            |                                                                         |                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| VII Tono<br>- Cláusula <b>A</b> . Diferença <i>Saeculorum</i> : <b>D</b> .<br>- Principia: <b>C</b> . Mediação: <b>E</b> .<br>- Canticos: <b>G</b> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | VII Tom<br>- D ↗ med. A<br><u>Salmos</u> :<br>- a ↗ med. D | <b>d</b> ↗ g ↗ a<br><b>a</b> ↗ d<br><u>Salmos</u> :<br><b>e</b> ↗ a [#] | b-mol: 3ª<br># 1º 4º 7º<br>[comisto G+D]<br><u>Salmos</u> b-mol:<br>6º<br>[comist.<br>G+A+D]<br># 3º 4º 7º |
| VIII Tom<br>- Cláusula <i>Saeculorum</i> e Cânticos: <b>G</b> .<br>- Principal e mediação do verso: <b>C</b> .                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | VIII Tom<br>- G ↗ med. C<br>- D ↗ med. G                   | <b>G</b> ↗ c<br><b>d</b> ↗ g<br>[b-b] [#-#-#]                           | b-mol: 3ª<br># 1º 4º 7º<br>[comixtura G+D]                                                                 |
| IX Tom<br>- Entoação e <i>Saeculorum</i> do I [d, a]<br>- Principio: <b>C</b> . Mediação: <b>E</b> .<br>X Tom<br>- Cláusula <i>Saeculorum</i> do II: <b>a</b><br>- Principia: <b>G</b> . Mediação: <b>C</b> .<br>XI Tono<br>- Entoação e <i>Saeculorum</i> do V (b)<br>- Termina verso: <b>E</b> . Princ: <b>C</b> . Mediação: <b>G</b> .<br>XII Tono<br>- Entonação e <i>Saeculorum</i> do VI [C, F]<br>- Final: <i>Saeculorum</i> : <b>C</b> . Mediação: <b>E</b> . |                                                            |                                                                         |                                                                                                            |

Confrontando os sistemas teóricos de Cerone e de Nassarre, enquanto o primeiro distinguiu e separou claramente os sistemas dos 12 modos e dos tons salmódicos, o segundo, pelo contrário, ora os distinguiu ora mencionou os «tonos» indistintamente, referindo-se quer aos oito modos polifônicos quer aos 8 tons transponíveis. Em algumas passagens Nassarre alude aos tons da «*Salmodia à 2 ò mas Choros y à Dialogo*» e às suas terminações nos versos do *Saeculorum*, como se constituíssem exceções ou variantes relativamente às regras gerais das *finalis* e mediações dos 8 modos aplicáveis às antífonas. Enquanto em Cerone a complexidade do tratamento dos tons advém da prevalência dos doze modos sobre os oito, em Nassarre a complexidade da matéria resulta da integração parcial entre os diferentes tipos tonais. A complexidade decorria das diferenças entre os princípios das entoações dos salmos, as mediações e terminação das cláusulas e dos versos de *saeculorum*, mas também das variantes dos Cânticos, relativamente aos Salmos, que se distinguiam destes últimos também pela mediação cadencial.

No segundo quartel de setecentos, João Vaz Barradas Morato (*Flores Musicaes*, 1735) abordou a organização tonal de uma forma bastante abreviada e superficial.

Tomando como modelo a obra de «Nazarre», Barradas definiu os tons ou modos, indistintamente, como sinónimos de *tropus* ou de «Constituições» da música, a «Regra pela qual a cantoria mede, e dirige o seu curso, natureza, e melodia». O texto de Barradas omite a tradição modal dos 8 ou 12 modos e limita-se a apontar esquematicamente os traços mais relevantes dos «tons» praticados na música da sua época. Aspeto curioso da sua regulação tonal é a tentativa de explicitar a estrutura escalar dos tons, apoiando-se nas sílabas da solmização hexacordal para descrever as cantorias sobre os diapasões correspondentes aos oito «tons». Melo de Jesus iria retomar este aspeto na *Escola de Canto de Órgão*, de forma minuciosa e exaustiva. Barradas deixa entrever, por exemplo, que a estrutura escalar dos V e VI tons, com a propriedade *cantus mollis* (b), e os intervalos prescritos de 3ª e de 7ª maiores, correspondia fundamentalmente ao diapasão dos «tons de Ut», com a final em C, que corresponde à tonalidade moderna de Dó maior. Por conseguinte, na «arte» de música de Barradas Morato podemos constatar, de uma forma clara e concisa, a interpenetração que se verificava, no segundo quartel do século XVIII, entre os modos, os tons salmódicos e as tonalidades modernas que vinham sendo explicitadas na teoria e na prática musical centro-europeias.

Estrutura modal dos oito tons salmódicos em Barradas (*Flores Musicaes*, 1735).

1º D ↗ A – 3ª menor + 6ª Maior  
 2º A ↗ D – 3ª menor + 6ª Maior } re,mi,fa,sol,re,mi,fa,sol

3º E ↗ B-♭ – 3ª menor + 6ª menor - mi,fa,sol,re,mi,fa,sol,la  
 4º E ↗ A (#) – 3ª menor + 6ª menor - re,mi,fa,re,mi,fa,sol,la

|                                    |                                   |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| 5º C ↗ G (#) – 3ª Maior + 7ª Maior |                                   |
| 6º F ↗ C – 3ª Maior + 7ª Maior     | } ut,re,mi,fa,sol,re,mi,fa(#),sol |

7º D ↗ A – 3ª Maior + 6ª Maior, 7ª menor  
 8º G ↗ D – 3ª Maior + 6ª Maior, 7ª menor } ut,re,mi,fa,sol,re,mi,fa,sol

### 3.2.2. O ciclo das quintas e a organização tonal na *Escola de Canto de Órgão*.

Desde o século XVII, e, no contexto luso-brasileiro, desde as primeiras décadas do XVIII, a generalização do *stile moderno* impulsionou a prática do baixo harmónico de acompanhamento das melodias, sobretudo ao teclado, que seria objeto de reformulações teóricas inovadoras por autores como Rameau (*Traité de l'harmonie*, 1722) e D'Alembert (*Éléments de musique*, 1752). Segundo Mário Marques Trilha, a prática do baixo harmónico instrumental contribuiu decisivamente para a afirmação entre nós de um pensamento tonal harmónico. Diversos fatores concorreram para esse fenómeno: a utilização de acordes de tríades de 3ª maior ou 3ª menor para harmonizar as notas da linha do baixo, recorrendo ao baixo cifrado; no caso do baixo não cifrado, a introdução de sistemas de harmonização dos diferentes graus do diapasão para os instrumentistas, as «regras gerais da harmonia», bem como a mnemónica da *règle de l'octave* ou «regra da oitava»; e, não menos importante, a prática das transposições cíclicas dos diapasões, que permitiam acompanhar e harmonizar as linhas melódicas com quaisquer notas finais (BARNETT 2002, 441; TRILHA 2010, 48-9; e TRILHA 2011, 15-20).

A transposição do diapasão diatónico – designado por Melo de Jesus como «Escada vera, ou natural» – dava origem a um número crescente de diapasões acidentais, ou «Escadas musicas fictas», que eram geradas «por força do genero chromatico, duro, ou molle». Havia muito que o género cromático, verdadeiro campo de alteridade expressiva da música ocidental – contrastando com a sobriedade e a contenção do género diatónico –, vinha conquistando um território crescente na organização do espaço tonal. O recurso às divisões cromáticas, entendidas como «Conjunctas», ou acidentes de semitonia, fora sendo justificado como um conjunto de exceções à regra geral do diatonismo, com finalidades expressivas. No século XVIII, o género cromático era entendido já não apenas como um conjunto de acidentes permitidos, mas como um campo resultante da transposição cíclica do género diatónico. Com a generalização dos transportes das *finalis* dos 8 ou mais tons para quaisquer signos, apoiados num conjunto variável de acidentes cromáticos de bemol ou sustenido diante da clave, o género cromático alcançaria uma paridade e uma equivalência estrutural com o género diatónico. Neste contexto, Melo de Jesus insistiu na distinção entre as «Divisões-Conjunctas», ou acidentes cromáticos ocasionais, e as «Divisões-Transportes», ou acidentes cromáticos

permanentes colocados diante da clave. Por sua vez, o género cromático era subdividido em dois campos simétricos: o cromático duro, que recorria à semitonia sustenida ou «intensa», e o cromático mole, apoiado na semitonia bemolada ou «remissa».

A crescente utilização dos transportes possibilitou uma configuração diatónico-cromática do espaço tonal, na qual as diferentes tonalidades eram ordenadas segundo um ciclo de intervalos de quinta, sendo possível progredir entre elas por saltos de 5ª ou de 4ª no baixo dos acordes. Ao mesmo tempo, a fixação dos acordes de tríades de 3ª maior ou 3ª menor sobre os graus do diapasão iria consolidar as noções de tonalidade, de progressão harmónica e de modulação (BARNETT 2002, 442). Observa-se, porém, que entre os músicos luso-brasileiros da primeira metade do século XVIII, a noção do diapasão como sucessão de harmonias polarizadas em torno da nota final (tónica) ou para a nota dominante, ainda mal aflorava no plano teórico. A noção prevalecente entre os mestres de capela luso-brasileiros em 1740-60 era de que o diapasão natural equivalia basicamente aos tons salmódicos, passíveis de serem transportados pelo género cromático. É o que resulta dos textos da *Escola de Canto de Órgão*, como veremos.

Alguns teóricos seiscentistas do baixo contínuo, como Lorenzo Penna (1672), sistematizaram as cadências dos 8 tons litúrgicos ao longo de um ciclo de quintas completo, ou «ruote delle cadenze», definindo um espaço tonal expandido por um movimento circular, enquanto outros autores continuavam a reproduzir a teoria modal dos «otto tuoni» ou modos eclesiásticos. Na viragem para o século XVIII consolidou-se a concepção de um espaço tonal bipolarizado, para o qual concorreu a explanação dos novos temperamentos do semitom, iguais ou quase-iguais, por teóricos como Andreas Werckmeister (1646-1706), o que possibilitava a transposição dos diapasões sem que tal prejudicasse a afinação da escala. Assim se evitavam as irregularidades do temperamento mesotónico como a «quinta do lobo», ou intervalo não temperado de D # – B-b, ou o *diapente* com o excesso de um coma, descritos por Nunes da Silva (1685) e Melo de Jesus (1759, I, 269). Foi a solução do temperamento igual ou quase-igual dos intervalos, com as divisões de bemol equivalentes às divisões de sustenido, que tornou possível um espaço tonal expandido ciclicamente (BARNETT 2002, 445-6).

A teoria musical francesa da segunda metade de seiscentos deixou praticamente de mencionar a teoria dos modos e centrou-se nos «tons de l'église», destacando a diferença fundamental entre os diapasões com a 3ª maior e a 3ª menor. Esta orientação não anulava o quadro modal anterior, mas relegava-o para um segundo plano, focando a

sua preocupação na pedagogia do canto e dos instrumentos de tecla ou de cordas dedilhadas, no contraponto e na composição (BARNETT 2002, 433).

Na obra do jesuíta Antoine Parran (*Traité de la musique théorique et pratique*, 1639), citada amiúde por Nunes da Silva e Melo de Jesus, o sistema dos 12 modos foi retomado na versão revista por Zarlino (1575), ordenando as *finalis* pela ordem das sílabas do hexacorde natural com início em *Ut*, começando em C autêntico (I modo), C plagal (II modo), e assim sucessivamente. Parran contribuiu para estabilizar a noção de «note dominante», que correspondia à 5ª perfeita sobre a *finalis*, e adicionou um outro ponto cadencial, a «médiate», equivalente à *chorda mezzana* de Zarlino, que divide o diapente em dois semidapentes (BARNETT 2002, 431).<sup>111</sup>

Autores como Guillaume Nivers (*Traité de la composition*, 1667) postularam a equivalência entre os oito modos eclesiásticos e os principais «tons de l'église», naturais ou transpostos: «ces 8 tons, et les tons transportez» configuravam os tipos tonais que precederam as tonalidades modernas. Outro autor, Jean Rousseau (*Méthode clare, certaine et facile pour apprendre à chanter la musique*, 1678) explicitou a dicotomia fundamental entre os tons maiores e menores, ao atribuir aos tons salmódicos uma dupla designação, assente na nota final (A-mi-la, B-fa-si, C-sol-ut) e na qualidade da terceira sobre a final: «3.<sup>e</sup> majeure ou 3.<sup>e</sup> mineure». Deste modo, a distinção entre os tons passava a repousar na qualidade específica da 3ª do diapasão (ou hexacorde), consoante fosse um dítono ou semidítono sobre a *finalis*. Também Jean Millet (*La belle méthode*, 1666) introduziu a noção dos tons de 3ª maior e de 3ª menor, a propósito da improvisação e ornamentação das cadências pelos cantores. Deste modo, a mais profunda e duradoura reformulação do campo tonal – formulação dos tons como tonalidades maiores / menores – seria levada a cabo na *musica practica* (BARNETT 2002, 432-4).

Il est certain que dans tout le Chant parlan generalmente, il n'y en a que de deux sortes, toutes les autres n'estant differentes que par accident, l'une que je nomme Cadence de b.mol, ou de **Tierce mineure**; l'autre Cadence de b.quarré, ou de **Tierce majeure**: Celle de b.mol est formée sur tous les degrez de la Gamme ou l'on dit **Ré**, & celle de b.quarré prend sa naissance sur les degrez ou l'on dit **Ut**.» (Millet, *La belle méthode*, 1666, 38: cit. por Barnett 2002, 434-5; negritos meus).

---

<sup>111</sup> Segundo Barnett, desde a Idade Média o termo *dominante* era usado como sinónimo de «tom de recitação» dos salmos, significando um ponto de apoio para efetuar cadências secundárias; este conceito não possuía uma relação direta com a tradição dos modos eclesiásticos (BARNETT 2002, 431).

Na *Escola de Canto de Órgão* surgem várias referências quer ao sistema dos oito modos eclesiásticos quer aos tons salmódicos, sendo que nesta época a distinção entre estas ontologias já praticamente não era explicitada. «Oito são no Canto de Órgão os Tons, cujos Diapasões são quatro, hu~ para cada dous Tons [...]». Caetano inclinava-se para a teoria octocordal dos 8 modos, mas, paralelamente, agrupou os tons em duas categorias, os «tons de Ut» e os «tons de Re», em função da 3ª maior ou da 3ª menor do diapasão, sendo todos eles transponíveis, e confirmando assim um campo tonal bipolarizado. Várias referências surgem ao longo das Partes I e II e também nas remissões de pós-escrita para a Parte III, na qual o baiano planeava incluir um capítulo dedicado à teoria modal e aos tons. Além disso, os textos das polémicas em apêndice à Parte II, *Discurso Apologético e Dúvida de Gregório de Sousa*, são particularmente ricos em caracterizações do campo tonal, incluindo os diapasões diatónicos, os cromáticos e a estrutura modal e escalar subjacente a uns e a outros.

O 1.º Tom funda o seo Diapasão no 2.º Re, que se corresponde com a 16.ª lingueta pequena do mostrador: aqual posta hũa 4.ª á bayxo, ou 5.ª á cima da corda, ou Signo, em que se deo principio ao 1.º Tom, dará com o mesmo Diapasão o 2.º **em qualquer Escada Musica, ou vera, ou ficta, porêm por signos diversos.**

O 3.º Tom funda (**tambem em qualquer Escada, como todos os mais Tons**) o seo Diapasão no 1.º Re, que está debayxo da 4.ª lingueta pequena dentro do mostrador: aqual para mostrar o 3.º se porá hum Tono á cima da corda, ou Signo em que o 1.º Tom principiou; e para nos dar o 4.º com o mesmo Diapasão por diferentes Signos, se porá hũa 4.ª á cima, ou 5.ª abayxo da corda que deo principio ao 3.º

O 5.º Tom funda o seo Diapasão no 2.º Ut, que se communica com a 11.ª lingueta pequena do mostrador: aqual se posta hum Tono á bayxo da corda, em que principiou o 1.º Tom, nos da o 5.º posta hũa 4.ª á cima, ou 5.ª ábayxo da corda que deo principio ao 5.º nos dará o 6.º

O 7.º Tom funda o seo Diapasão no 1.º Ut, que está collocado na lingueta mayor do mostrador: aqual, para nos dar o 7.º se porá na mesma corda, ou Signo, emque principiou o 1.º e para nos dar o 8.º com o mesmo Diapasão, se porá hũa 4.ª á cima, ou 5.ª á bayxo da corda do 7.º (*E.C.O. I, 505, negritos meus*).

Por vezes, Caetano alude à teoria dos afetos e dos efeitos anímicos dos modos, uma matéria que planeava desenvolver na Parte III, dedicada aos «Solfejos» e «Tons».

[...] a unica, e total causa de toda a variedade harmonica he o Semitono mayor. Este he o que de todos os intervallos mayores que a Terceyra constitue diversas especies. Este so he a total da causa da variedade dos Modos, ou Tons da Musica. Este, pela sua diversa disposição nos Tetracordos, he a origem dos **diversos affectos, que os diversos**

**Modos, ou tons causão.** Este, o que (se o tirassem da Musica) toda a Musica com a sua falta faria perecer [...] (*E.C.O.* II, 270, negritos meus).

À semelhança de outros autores ibéricos setecentistas, como Nassarre ou Barradas, Caetano não distingue entre os modos e os tons litúrgicos e agrupa simplesmente os tipos tonais em duas categorias: «tons de Ré» e «tons de Ut». Possivelmente inspirado no tratado de Antoine Parran (1639), declara que estes tipos tonais eram os mais consagrados pelos «Modernos» da sua época.

[...] Também se podem por aqui conhecer os Tons, de que á diante no fim da 3.<sup>a</sup> parte individualmente havemos de tractar: os quaes, como se dividem em **quatro de Ut**, e **quatro de Re**; todas as vezes que o mostrador nos der nas Commas do Relogio 3.<sup>a</sup> menor, conheceremos, que he **Tom de Re**; e todas vezes que nos der 3.<sup>a</sup> dura, ou mayor, diremos [que] he **Tom de Ut**. (*E.C.O.* I, 505, negritos meus).

A própria teoria dos hexacordes passara a incorporar a lógica dicotómica da 3.<sup>a</sup> maior e da 3.<sup>a</sup> menor. No estudo da intervállica, Caetano descreve a estrutura do «hexacorde maior», que era o utilizado na solmização, cujos extremos formavam a 6.<sup>a</sup> maior: C – A (hexacorde natural); G – E (duro); ou F – D (brando), segundo as propriedades; e descreve o «hexacorde menor», cujos extremos formavam uma 6.<sup>a</sup> menor (A – F; ou D – Bb). Só o hexacorde menor do III tom, ou «modo frígio» na tradição renascentista (E – C) era considerado como uma exceção ou desvio à lógica dicotómica maior / menor, dadas as suas características intervalares, com os semitons colocados nos dois extremos. No entanto, a configuração moderna do III modo era com a *finalis* em E e a colocação de F# permanente diante da clave.<sup>112</sup>

Aspeto a salientar no pensamento tonal de Melo de Jesus é a noção da evolução estilística da música dos «Modernos» do seu tempo, relativamente ao estilo musical praticado nos séculos anteriores. Ao contrário do que sucede no campo da mensuração do tempo – onde revela um extremo conservadorismo e falta de abertura às adaptações da música prática –, no campo tonal o baiano faz uma apologia entusiástica dos «Transportes» pelo género cromático, que se generalizavam na música setecentista. Esta

---

<sup>112</sup> «Este Hexacordo menor he mais suave que o mayor; porque o mayor he aspero, e envolve dureza para se tomar de salto; eo menor não. Alem disto o Hexacordo menor tem muita graça, principalmente no 3.<sup>o</sup> Tom, quando se põem em seo devido lugar, como avisa Glareano: [...] E a razão vem a ser; porque usando-se assim delle no Modo Phrygio, ou 3.<sup>o</sup> Tom, fica com Semitono no principio, eno fim; [...] Isto porêm se deve assim entender no canto uniforme; porque no multiforme tem o 3.<sup>o</sup> Tom differente formalidade, ou constituição, como diremos no fim da 3.<sup>a</sup> parte desta nossa Escola». (*E.C.O.*, II, 255).

realidade contrastava com o campo tonal mais limitado que observaram Cerone, Fernandes, Lorente e Nunes da Silva. Composições polifônicas com 2 ou 3 sustenidos na armação de clave tinham-se tornado letra comum na primeira metade do século XVIII. Situando-se no tempo dos «Modernos», Caetano considera os transportes como práticas racionais e justificadas, embora admita que a colocação de muitas divisões cromáticas diante da clave fosse considerada «esquipatica, pelo que tem ainda nestes nossos tempos de exquisita, e pouco usada» (*E.C.O.* II, 568-9).

**D. Pedro Cerone**, que imprimio pelos annos de 1613 [...] chama extravagantes, e extraordinarias as composições ordenadas com dous, e tres sustinidos, que naquelle tempo se começavão a introduzir. [...] então não se tinha ainda da Musica descoberto os primores, que reservou Deos tambem para os **Modernos**, [...] tambem somos home~s como elles, e tambem temos as mesmas potencias, e uso de razão, [...] Concedo que a multiplicidade destes Signaes, ou a sua figuração em numero de sette diante da Clave seja esquipatica, pelo que tem ainda nestes nossos tempos de exquisita, e pouco usada: mas indiscreta, porque? (*E.C.O.* II, 568-9, negritos meus).

Noutra passagem, compara o estilo da música praticada no tempo em que viveu Nunes da Silva (1685), em que predominava ainda o *stile antico*, com o estilo dos «Modernos» da sua própria época, com o campo tonal muito mais expandido.

[...] depois que elle [P. Manuel Nunes] escreveo, tem conseguido a Musica o esplendor, com que se não vio luzir até o seo tempo: e porque até então a falta de uso fazia parecer estranhas as **Divisões, e Transportes, que hoje usamos**; por isso disse o dicto Padre que não as approvava: [...] cuja possibilidade não nega, antes parece que, como douto, confessa; pois depois de definir, e dizer oque he Divisão, prosegue, dizendo: Destes temos cinco em uso: o que não dissera, senão entendera que alem das que então se usavão, ainda havia outras, que se poderiam usar. (*E.C.O.* I, 502-3, negritos meus).

Interessante é a justificação no plano estético das inovações introduzidas no campo tonal. A variedade gerada pelos transportes dos diapasões pelo género cromático é justificada com base em dois argumentos: (1) por um lado, o baiano invoca a preocupação tridentina com a clareza da dicção do texto sagrado pelos cantores e a boa expressão do conteúdo emocional do texto (*word-painting*); (2) por outro, sublinha as vantagens práticas da transposição dos tons para diferentes diapasões, segundo a conveniência do coro, dos organistas e demais instrumentistas. A transposição das melodias ou texturas corais e do respetivo acompanhamento pressupunha, porém, um

temperamento igual ou quase-igual do diapasão e a superação do mesotónico de  $\frac{1}{4}$  de coma nas quintas, que era o mais comumente na afinação dos órgãos e cordofones de teclas desde o século XVI (BARNETT 2002, 446).

Quanto ás utilidades, que desta mistura se seguem, as principaes são estas duas. 1.<sup>a</sup> Que por meyo das cordas Chromaticas, accommodadas judiciosamente entre as Diatonicas, podemos com toda a facilidade, e perfeição accommodar o canto á natureza da letra, e expressar desta com toda a propriedade o sentido das palavras, ja tristes, ja alegres, ja furiosas, ou ja brandas &.<sup>a</sup> 2.<sup>a</sup> Que com o meyo das cordas chromaticas podemos tambem fazer a transportação dos Tons em mais altos, ou mais baixos, confórme o pedir a necessidade do cantor, ou do côro: pelo que devem nestas transportações estar muito destros os organistas, que servem nas capellas [...] (E.C.O. I, Diál. IV, 435).

Tomando como modelo a *Escuela Musica* de Nassarre, a organização tonal da *Escola* assenta na distinção fundamental entre o diapasão natural ou diatónico e os diapasões acidentais, ou transportados. Para o primeiro, admite o recurso a um total de cinco (5) acidentes cromáticos ocasionais ou «Divisões-Conjuntas», sendo dois de bemol e três de sustenido: Bb, C#, Eb, F# e G#. Estas eram as divisões cromáticas admitidas pelo temperamento não-igual; alguns autores admitiam Bb, C#, Eb, F# e (Ab). A limitação a cinco acidentes cromáticos era justificada pelo facto de o diapasão natural ou diatónico conter apenas cinco tons inteiros: A-B, C-D, D-E, F-G, G-A, suscetíveis de serem divididos por sustenido ou bemol (mas não por ambos), no contexto dos temperamentos que admitiam os semitons desiguais. Os restantes dois intervalos, B-C e E-F, correspondiam a semitons diatónicos («cantaveis») de 5 comas.

dos sette menores membros do Diapasão dous são Semitonos, que não cabem na jurisdicção do genero Chromatico: e como este so póde dividir os outros cinco Membros, [...] que são Tonos; por isso [...] vos digo que so **são cinco as Divisões**. (E.C.O. II, 583, negritos meus).

Assim, no que respeitava ao diapasão natural ou diatónico, mantinha-se o paradigma da polifonia renascentista, fundamentalmente diatónica, na qual a semitonia acidental das «Conjuntas» era reservada para momentos especiais da cantoria, como as cláusulas ou cadências, que reafirmavam os graus estruturais dos modos.

[...] **sustinidos** sempre são Terceyras de perfeyta cadencia, ou clausula; a qual porque sempre requer forte, dura, ou mayor a sua Terceyra; [...] se hade exhibir com a intensão de Mi. O **b-mol** porém [...] so póde na Musica ter lugar em tres especies, á saber, ou em Septima cadencial, que necessariamente ha de ser menor; ou em Quinta falsa Semidiapente,

ou em Terceyra de Semiclausula, onde nunca a cadencia se exercita com perfeyta conclusão, e sempre por natureza pede Terceyra menor: e de qualquer destes tres modos sempre o seo som he tão essencialmente molle, e fraco, que [...] faz cair, descendo áo Signo immediato á bayxo (*E.C.O. I, Diál. IV, 509, negritos meus*).

Diferentemente, para os diapasões transportados por força do género cromático, Caetano admite, tal como Nassarre, Barradas e outros teóricos setecentistas, a colocação de um número maior de até sete (7) acidentes gerais de sustenido ou bemol diante da clave, designados como «Divisões-Transporte». Este procedimento dos «Modernos» era justificado teoricamente pelo facto de que, passando ao género cromático, todos os cinco tons dos diapasões eram divididos em dois semitons cada um (A-B $\flat$ -B $\sharp$  – C-C $\sharp$ -D – D- E $\flat$ -E – F-F $\sharp$ -G – G-G $\sharp$ -A), aos quais se somavam ainda os dois semitons naturais diatónicos, E-F e B $\sharp$ -C. Todas estas 12 divisões cromáticas permitiam transportar a *finalis* do diapasão de modo a iniciar-se em quaisquer signos.

Confesso que se usão cinco, e podem usar **sette sustinidos, ou b-moes**, diante de qualquer Clave; e que huns, e outros representam outras tantas Divisões de Mi, e de Fa: mas isso não deroga a doutrina presente. Porque aqui temos tractado so das cinco Divisões sujeytas a hum so Diapasão: e lá esse mayor numero de b-moes, ou Sustinidos respeyta não so hum, senão muitos Diapasões transportados, ou (para dizer melhor) muitas accidentaes transportações do Diapasão natural, como mostraremos no seguinte Documento (*E.C.O. I, 456, negritos meus*).

Uma noção que perdurava em meados de setecentos é a distinção fundamental entre o *diapasão*, ou oitava, que se podia formar a partir de qualquer signo, e a *cantoria*, ou a aplicação ao diapasão da estrutura fixa dos hexacordes, a qual só podia formar-se sobre os signos com a voz *Ut*, como F-fa,ut, C-sol,fa,ut, ou G-sol,re,ut. Reverenciando a tradição da solmização, Caetano procurou, tal como Nassarre, conciliar a estrutura das cantorias com a noção do diapasão transponível, que prevalecia.

fazendo distinção entre **Diapasão**, e **Cantoria** (palavras que algũas vezes se confundem, e se achão Synonymicas, ainda que strictè, et rigorosè se individũão, e diversificão) devemos assentar em que Diapasão se póde formar em todos os Signos, como está practico nos instrumentos de tecla, e tastos: [...] Mas não assim Cantoria; porque esta se deve formar, principiando na voz, ou Syllaba Ut, Deduccional, e passando deste movimento áo Disjunctivo, ou Mutança, para supplemento das vozes, que sendo seis somente, não formão mais que Hexacordo (Mateus Costa Pereira Abreu, *Discurso. E.C.O. II, 567*).

Deste modo, o baiano defendeu enfaticamente a tradição da solmização ao mesmo tempo que incorporava os elementos de um campo tonal expandido ciclicamente pelos «Transportes», que não fora ainda assimilado por muitos músicos no ambiente eclesiástico, embora fossem letra corrente na teoria musical centro-europeia. Era o caso da ordenação dos diapasões segundo o ciclo dos intervalos de quinta. Alguns mestres de capela que participaram no *Discurso Apologético* assinalavam os bemóis e sustenidos nas claves pela ordem ascendente das sílabas no hexacorde *Ut – La*; ao invés, Caetano considerava esse procedimento anacrônico e confuso: a disposição dos sustenidos e bemóis diante da clave deveria obedecer a uma lógica cíclica de intervalos de 5ª ou 4ª no Baixo: F# - C# - G# - D# - A# - E# - B#, para os «Transportes duros», ou Bb – Eb – Ab – Db – Gb – Cb – Fb, para os «Transportes molles».

Porque o homem douto pelo Signo, ou corda, emque acha situado o b-mol, ou sustenido, sem a minima dũvida, para conhecer o numero de Transportes brandos, ou duros, que cada hum delles importa, [...] Vê diante da Clave hum so b-mol, e este situado v.g. em A-la,mi,re por traslado de homem douto: e sabendo que os **b-moes se collocam por Quarta subindo, ou por Quinta descendo**, faz elle por isso mesmo agora ás avessas o caminho; id est, desce de A-la,mi,re hũa Quarta, ou sobe hũa Quinta, e da em E-la,mi, onde conhece que he casa do b-mol antecedente, e ahi estão ja dous. Procede de E-la,mi pela mesma fórma, [...] a B-fa,♯-mi, onde sabe que he a casa do 1.º b-mol, e eis ahi estão tres: [...] ajuiza logo que aquella cantoria está fundada no Diapasão do 3.º Transporte brando, que se demostra com b-mol em A-la,mi,re, [...] Vê da mesma sorte diante da Clave hum Sustenido, e supponhamos que está tambem em A-la,mi,re. [...] que indica cinco Transportes, ou que supõem quatro sustenidos antes de si. Porque sabendo que os **Sustenidos diante da Clave se collocão por Quinta subindo, ou por Quarta descendo**, faz o caminho ás avessas; [...] Mas se o traslado for de ignorante, que não faça fé, como faz o do douto, neste caso devemos desconfiar de erro, emquanto não virmos a contextura do Bayxo, e das mais partes, e não averiguarmos a natureza do Tom, sôbre que está fundada a cantoria. (*E.C.O. I, Diál. IV, 514, negritos meus*).

No contexto das «Divisões-Transportes», o baiano admitiu ainda o recurso aos sustenidos e bemóis duplos. Os «accidentes dobrados» tinham-se tornado prática corrente e seriam teorizados nos tratados de Francisco Solano de 1764 e de 1779. Na *Escola*, porém, constituíam uma relativa novidade.

### 3.2.3. «Divisões-Conjunctas», «Divisões-Transportes» e a teoria dos suprimentos. Teorização própria (não) original.

A possibilidade de transportar melodias para um intervalo de tom acima ou abaixo da cantoria, acrescentando dois sustenidos ou dois bemóis diante da clave, fora já referida em meados de quinhentos por Zarlino (*Istitutione armoniche*, 1558, IV). Ao longo do século XVII e na primeira metade do XVIII, o diapasão diatónico, incluindo tanto os tons de *Ut* como os de *Re*, foi incorporando um número crescente de acidentes cromáticos gerais diante da clave, para além do *fa* de B-fa,♮-mi que já fora previsto na cantoria descrita por Guido de Arezzo. Autores como Scipione Cerreto (1601) e Pietro Cerone (1613) exemplificaram as «chiavi accidentali» com acidentes gerais de dois sustenidos (#-#) ou dois bemóis (*b-b*), que permitiam deslocar os diapasões a um intervalo de tom superior ou inferior, conservando o mesmo padrão intervalar. As transposições constituíram um processo fundamental de adaptação do canto de órgão em *stile antico* acompanhado ao órgão, e por maioria de razão o seriam no *stile moderno*. Por virtude dos transportes, os organistas e outros instrumentistas tinham a possibilidade de acompanhar os cantores executando as cantorias em quaisquer alturas sonoras. Lorenzo Penna (1672) demonstrou a aplicação dos hexacordes da solmização – natural, duro e brando – nas armações de clave com até três sustenidos (#-#-#) ou três bemóis (*b-b-b*), justificando este procedimento com base no «estilo cromático» que era cada vez mais utilizado pelos compositores «modernos» do seu tempo (BARNETT 2002, 411-3).

A transposição apresentava, porém, dificuldades, tanto para os cantores formados na solmização guidoniana como para os instrumentistas, não só porque os semitons da escala não eram temperados de forma igual, mas também porque os acidentes de bemóis e sustenidos dificultavam a leitura da cantoria. Para resolver esta dificuldade surgiram as teorias da «equivalência das claves» em diversas «artes» de música. Segundo este procedimento, os acidentes diante da clave podiam ser reduzidos a um número menor, ou eliminados, mediante a substituição das claves (F, C, G) ou a modificação da sua posição (ex.: C1, C2, C3, etc.), preservando a estrutura intervalar do diapasão.

A transposição dos tons litúrgicos possibilitava aos cantores e ao coro executar os salmos, cânticos e antífonas, acompanhados pelos organistas, nos registos mais adequados às tessituras vocais (BARNETT 2002, 426-8). Foi nesse contexto que Nivers

(*Livre d'orgue*, 1665) descreveu os «Tons de l'Eglise, au naturel, et transposez», definindo quatro níveis diferentes de transposição tonal para diferentes tipos de formações corais, consoante integrassem as «voix hautes», as «voix basses» ou uma combinação das tessituras vocais. No mesmo sentido, Giovanni Battista Degli Antonii (*Versetti per tutti li tuoni naturali, trasportati per l'organo*, 1687) consagrou a deslocação do «Tuono naturale una voce più alta» (↑ 2ª M) ou «una voce più bassa» (↓ 2ª M), mantendo fundamentalmente a estrutura dos 8 tons da Igreja.<sup>113</sup> Tratou-se de uma primeira sistematização do universo da transposição no século XVII, que contribuiu também para esclarecer a problemática das «armações de clave incompletas», que se mantiveram em uso até ao século XVIII.<sup>114</sup> Essa prática antecedeu a sistematização das 24 tonalidades modernas, maiores e menores, por autores como Johann Mattheson (*Das neu eröffnete Orchester*, 1714) (BARNETT 2002, 427-9).

Nas primeiras décadas do século XVIII, exemplos de todas as transposições possíveis circularam em manuais didáticos de acompanhamento harmónico, como o tratado de Francesco Gasparini (*L'armonico pratico al cimbalo*, 1708), que ilustrou o «modo di trasportar per ogni tuono». Este autor incluiu as transposições à distância de semitons, o que exigia a colocação diante da clave de um número de 5 a 7 sustenidos (#-#-#-#-#-#) ou de 5 a 7 bemóis (b-b-b-b-b-b-b). Gasparini teorizou também as «mudanças de claves», destinadas a reduzir o número de acidentes permanentes. A sistematização das tonalidades de Gasparini compreendia as armações de clave para os 8 tons da Igreja e os 8 tons transportados, num total de 16 tons, e ainda 5 tons adicionais designados como cromáticos e enarmónicos. Para todos eles Gasparini exemplificou a harmonização dos acordes sobre a linha do Baixo, cifrado ou não cifrado, incluindo a explicitação da *règle de l'octave*. A sua ordenação das tonalidades já não correspondia à dos tons salmódicos, pois eram ordenadas em pares de tons com 3ª maior e 3ª menor, por ordem ascendente das finais: I- G; II- g (b); III- a; IV- A (##); V- Bb (b); VI- b (##); VII- C; VIII- c (bb); IX- d; X- D (##); XI- Eb (bb); XII- e (#); XIII- E (###);

<sup>113</sup> I- **d**, ↑e (#), ↓c (bb); II- **g** (b), ↓f (bbb); III- **a**, ↑b- □ (##), ↓g (b); IV- **e**, sem transporte; V- **C**, ↑D (##), ↓Bb (bb); VI- **F** (b), ↑G, ↓Eb (bb); VII- **d** (b), tom de 3ª menor, sem transporte; VIII- **G**, ↑A (##), ↓F (b) (BARNETT 2002, 428-9).

<sup>114</sup> A execução pelos organistas de versículos salmódicos em tonalidades transpostas podia basear-se em dois processos: o recurso aos 8 tons salmódicos transpostos, mediante a adição de acidentes, como por exemplo: A (#-#), Eb (b-b), c (b-b), configurando as chamadas «armações de clave incompletas»; ou recorrendo a uma tonalidade de transposição com a assinatura fixa permanente na clave já em uso, por exemplo: A (#-#-#), Eb (b-b-b), c (b-b-b), etc. Na prática, ambos os procedimentos se confundiram, ainda antes da consagração das tonalidades modernas menores e menores (BARNETT 2002, 428-9).

XIV- F (b); XV- f (bbb); XVI- f# (###); XVII- b<sub>b</sub> (bbbb); XVIII- B (####); XIX- c# (####); XX- e<sub>b</sub> (bbb); e XXI- F# (####) (BARNETT 2002, 429-30).

Na teoria musical da Península Ibérica foram sendo incorporados os modelos em circulação que configuravam um campo tonal em expansão por efeito da transposição dos diapasões diatónicos. Pietro Cerone (1613) admitiu os transportes dos tons com a colocação «al principio del renglon» de um máximo de 4 divisões cromáticas de bemol (b-b-b(b)) ou sustenido (#-#-#(#)). Os «tonos accidentales fictos» eram importantes sobretudo para os organistas, mais do que para os compositores.

Tonos accidentales fictos, ò extraordinarios [...] lugares por donde se pueden componer y tañer en el Organo. Son mas usados de los Organistas para accomodarse mejor con el Choro, que de los Compositores [...] (dificultad q~ tienen los Cantores de ver tantos Bemoles, y Bequadrados ò Sostenidos, y de cantar fuera de las cuerdas ordinarias). (Cerone, *El Mellopeo*, Livro 16, 890 e segs.).

Seis décadas mais tarde, Nunes da Silva (1685) expunha uma organização tonal bastante mais conservadora do que a expressa por Cerone no início do século, mantendo as coordenadas do espaço tonal semelhantes às de António Fernandes (1626). Ambos os autores previam um acidente geral de bemol ou sustenido na clave, além da conatural permuta das claves *cantus durus* (♯) para *cantus mollis* (b), ou vice-versa.

| Divisões-Transportes                    |                                            |                                        |                                              |                                                                        |                                             |
|-----------------------------------------|--------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| Cerone,<br><i>El Mellopeo</i> ,<br>1613 | Fernandes,<br><i>Arte Música</i> ,<br>1626 | Lorente,<br><i>El Porque</i> ,<br>1672 | Nunes Silva,<br><i>Arte Minima</i> ,<br>1685 | Nassarre,<br><i>Escuela Mus.</i> ,<br>1724                             | Barradas,<br><i>Flores Music.</i> ,<br>1735 |
| (b) ou #<br>ou até:<br>(b)-b-b<br>#-#-# | ♯ / #<br>ou<br>♯ / b                       | #-#-# (#)<br>b-b-b (b)                 | ♯ / #<br>ou<br>♯ / b                         | #-#-#-#-#-#(#-#)<br>b-b-b-b-(b-b)<br><br>Suprimentos:<br># ≠ b / b ≠ # | #-#-#-#-#-#-#<br>b-b-b-b-b-b                |

Pablo Nassarre dedicou uma parte importante do Livro III da *Escuela Musica* (1724) à explicação das possibilidades – mas também das limitações – dos transportes dos diapasões naturais por força do género cromático. A utilidade dos transportes justificava-se sobretudo para os organistas que acompanhavam os cantores. Contudo,

Nassarre mencionou repetidamente as limitações dos transportes, no contexto do temperamento desigual dos tons, que os dividia em semitons desiguais (**b** = 5 + 4 comas; # = 4 + 5 comas). A desigualdade dos semitons impossibilitava a correspondência entre as alturas sonoras dos bemóis e sustenidos. Nassarre admitiu, pois, teoricamente a transposição das cantorias para quaisquer signos do diapasão, mediante a colocação de um máximo de 5 a 7 acidentes de bemol (*b-b-b-b-b-(b-b)*) ou sustenido (*#-#-#-#-#-(#-#)*). Mas, dada a fraca qualidade sonora que resultava dos transportes, não deveria usar-se mais de 4 ou 5 acidentes, para evitar as discrepâncias de afinação.

se pueden componer por qualquier de los 12 terminos distintos, porque los diapasones vãn por distinta posicion en el Organo los mas de ellos, de como se figuran para cantar. [...] Para los Organistas, que no son compositores [...] se ofrece muchas vezes transportar *tonos*, yà porque los Organos son accidentales, y muchas cosas, que se cantan en el Coro, vienen altas, ò baxas, si se corresponde por el termino natural con el *Organo* (330). (Nassarre, *Escuela Mus.*, Libro III, 320 segs.).

Os diapasões acidentais possuíam uma estrutura e funcionamento idênticos aos do diapasão natural. As limitações decorriam apenas da desigualdade entre os semitons naturais e os cromáticos de sustenido e bemol. Na afinação justa e nos temperamentos não-iguais, como o mesotónico, a divisão do tom de 9 comas pelo sustenido elevava o signo 4 comas acima do natural, ficando a distar 5 comas do signo acima; inversamente, a divisão do tom pelo bemol baixava o signo 4 comas do seu natural, ficando a distar 5 comas do signo abaixo. Os semitons de 5 comas, naturais ou acidentais, eram considerados «cantáveis», ao passo que os semitons acidentais de 4 comas eram classificados como «incantáveis», ao invés do que sucedia no antigo sistema da afinação pitagórica. Nos instrumentos de teclas, de sopros e nas cordas com trastes não existiam teclas específicas para fazer soar as posições G# e Ab, nem D# e Eb, nem C# e Db. Estes pares de signos não correspondiam a alturas sonoras idênticas, dado que soavam com a diferença de um coma, por defeito ou por excesso. Era então necessário recorrer aos «suprimentos» (em castelhano, «suplementos») de uns signos pelos outros, assumindo essas diferenças sonoras.

Este modo de figuracion de claves sirve para el primer tono por *gefoircus* de la primera orden, y segundo natural.

Sirve de este modo entre otros terminos para el primer tono no puto baxo.

Entre otros terminos en el sexto tono no puto baxo, se figuran las claves con tres bemóis de este modo.

Figuranse las claves con cinco bemóis, siempre que la *Munica* suero got ter-miso, que passa se por todas las cinco, quedas de la segunda orden, aviendo de subit los tres sustenidos, y quedando los bemóis en sus tonos naturales, como en el primer tono por el bemol de *besace*.

Figuranse las claves con cinco bemóis, siempre que la *Munica* suero got ter-miso, que passa se por todas las cinco, quedas de la segunda orden, aviendo de subit los tres sustenidos, y quedando los bemóis en sus tonos naturales, como en el primer tono por el bemol de *besace*.

Figuranse co solo un sustenido en *fe* dos sustenidos con *so*.

Quando se fi-uranse con tres co quatro sustenidos.

Figuranse así co quatro sustenidos.

Siempre q passa por las

Figura 31 – Pablo Nassarre, *Escuela Musica* (1724), Libro III, 346: claves de diapasões transportados.

A teoria dos «suplementos» de Nassarre enfatiza as dificuldades sentidas pelos instrumentos de diapasão fixo, como os órgãos, para acompanhar as cantorias transpostas, tendo em conta que os sustenidos e os bemóis não soavam de modo equivalente. Os organistas supriam a inexistência de D#, valendo-se da nota mais próxima, E-b, mas Nassarre sublinha que «està un *coma* mas alto el *tono*, que el necessario para el *sustenido* de D-lasolre». Do mesmo modo, para suprir os sustenidos de D#, E#, A#, «al no aver teclas en el Organo, que correspondan à ellos, [...] muy comunmente los suplen, el de D-lasolre con el *bemol* de E-lami; el de E-lami con la tecla blãca de F-faut; y el de A-lamirre con la tecla negra de B-fa». Nassarre adverte, porém, que o resultado sonoro era bastante desagradável: «[los] suplementos son muy fuertes, y asperos, [...] tã violentos, por estar altos mas del *tono* natural un *coma*», que em termos auditivos tornavam «muy despacible la Musica». Para atenuar o efeito, «el Organista con su discrecion podrá templar la aspereza, que causa, usandolos con poca detencion». O mesmo se applicava a outros instrumentos: «los Clavicordios Fuera del Organo, en todos los demàs

Instrumentos, puede~ tener suplemento». Em toda esta problemática fica de certo modo omissa a questão do temperamento dos semitons, sabendo-se que a prática corrente dos organistas era a do mesotónico, desde o século XVI.

Na matéria dos suprimientos, a doutrina da *Escuela de Canto de Órgão* diverge inteiramente da *Escuela Musica* de Nassarre, ao invés do que sucede em muitas outras matérias, em que o baiano segue de perto o aragonês. De facto, enquanto Nassarre sublinha a fraca qualidade sonora que resultava dos «suplementos» entre semitons não-equivalentes, substituindo bemóis por sustenidos, e vice-versa, que faziam soar a música «muy despacible», Caetano afirma, pelo contrário, que a diferença de 1 coma entre os sustenidos e os bemóis ou semitons naturais mais próximos era quase inaudível para os ouvintes. A diferença da perceção do baiano do resultado sonoro dos «suprimientos» era, de facto, muito mais otimista (ou menos realista) que a do aragonês. A título de exemplo, para o I tom (d), Nassarre refere que não era viável o transporte do diapasão natural para principiar a *final* em qualquer das teclas pretas, pois a integridade do diapasão ficaria afetada: «Por las cinco teclas negras, que los dos bemoles, y tres sustenidos, falta à la integridad de su *diapason*, y por esso no lo tiene cumplido, [...] el *sustenido* de F-faut le falta el mi de D-la,sol,re [...]». Outro exemplo ocorria no VI tom (e): «en *bemol* de E-lami le falta el *fa* de A-lamirre [...] es necesario suplirlo con el *sustenido* de G-solreut». Nassarre testemunha que os organistas «los suplen 3ª arriba, y 3ª abaxo», mas que o resultado audível «es *Musica forçosa*».<sup>115</sup> Já no que respeitava à harpa de duas ordens, por ser dotada de dois conjuntos de cordas com afinações distintas, acionadas pelos pedais, os suprimientos dos bemóis pelos sustenidos, e vice-versa, podiam fazer-se com perfeita paridade em termos sonoros.<sup>116</sup> A semitonía nos instrumentos de tecla estava limitada pelo mesotónico, ao passo que alguns cordofones dedilhados e friccionados, como a guitarra espanhola ou a família das rabecas (violinos), eram afinados com o temperamento igual ou quase-igual dos semitons, e estes últimos pelo ciclo das quintas. Estes instrumentos, tal como as vozes dos cantores, dispensavam os suprimientos, pois os bemóis e sustenidos eram temperados com amplitudes sonoras equivalentes.

---

<sup>115</sup> «[...] en el Organo, es necesario suplirlo, [...] por no tener la tecla de A-lamirre otra tecla, que sirva de *sustenido*, ni de *bemol* [...] suplenlo con la negra, *sustenido* de G-solreut, aunque està un coma mas baxo, que lo que es necesario para *bemol*, y suena despacible al oido, à que deben atender, usandolo con poca detencion [...] y quando el baxo lo hà de usar, disponer la Musica de otro modo» (Nassarre, *Escuela Musica*, Libro III, 325-9).

<sup>116</sup> «[...] En el Arpa de dos ordenes se puede hazer, que sirva de *bemol* en A-lamirre la cuerda del *sustenido* de G-solreut, levantandola de *tono una coma* [...]» (Nassarre, *Escuela Musica*, Libro III, 330).

En Guitarra Española, no hay necesidad de **suplemento**, por estar hecho el repartimiento de los *semitonos* geometricamente, ni tampoco en los Violines, ni Violones, como tambien las Vozes naturales, por estar al arbitrio del Musico ser mas alto, ò baxo el *tono* natural. (Nassarre, *Escuela Musica*, Libro III, 331-2, negritos meus).

Nas *Flores Musicais* (1735), Barradas expôs abreviadamente a matéria dos transportes dos tons pelo género cromático, abstendo-se de desenvolvimentos teóricos. Em matéria de equivalência das claves, referiu apenas que os tons transportados pela mudança para as Claves altas (ex.: C3 ou F3) «ficão transportados do seu verdadeiro signo um intervalo de quarta inferior» (4ª↓), ao passo que sendo apontados nas Claves baixas (ex.: F4), os tons «discorrem pelos mesmos signos». Barradas explica que os tons se «Transportão fora dos signos naturaes com B.mois, ou Sustenidos, em o principio das regras, junto as claves, ou pelo decurso da cantoria».

Segundo Barradas, «Podem transportar por doze partes cada hum dos Diapasoes», através de um «apontamento geral» de bemóis na clave, que configurava o «genero Chromatico molle», ou um apontamento geral de sustenidos, pelo «genero Chromatico duro». Dado que o diapasão contém 5 intervalos de tom e 2 semitons, divididos os cinco tons em 10 semitons, com os 2 semitons naturais fazem 12 semitons; sobre quaisquer desses signos podiam iniciar-se os diapasões transportados. Os «quatro risquinhos» do sinal de sustenido equivaliam às 4 comas que cada sustenido levantava acima do tom (explicação replicada por Melo de Jesus na *Escola*), o que confirma que em 1735 o temperamento não-igual perdurava no plano teórico, com os tons divididos em semitons maiores de 5' e semitons menores de 4'. Quanto à constituição dos diapasões, Barradas explica que se baseavam nas «finaes» e nos signos «mediato» ou «cofinal», onde recaíam algumas das cláusulas principais e secundárias, a meio das composições, bem como as «entradas das tenções, ou remêdos dos passos». Os diapasões cromáticos podiam ocorrer «meio ponto baixo», colocando-se bemóis em todos signos, e ficando os signos um semitom menor de 4' abaixo do signo natural; ou «meio ponto alto», colocando sustenidos em todos signos e ficando um «semitono menor de quatro comas acima da sua naturalidade». Vemos assim que, sem contestar o paradigma de divisão desigual dos tons que prevalecia ainda no quadro teórico, atenuado na prática musical pelo temperamento mesotónico, Barradas defende, como a generalidade dos teóricos setecentistas, a transposição do diapasão diatónico para quaisquer dos 12 signos do diapasão, colocando

acidentes na clave até um máximo de 7 bemóis ou 7 sustenidos. O problema dos suprimientos dos sustenidos pelos bemóis mais próximos, e vice-versa, que tanto preocupara Nassarre, não parece aflorar no horizonte das preocupações teóricas de Barradas, embora decerto surgisse na prática corrente.

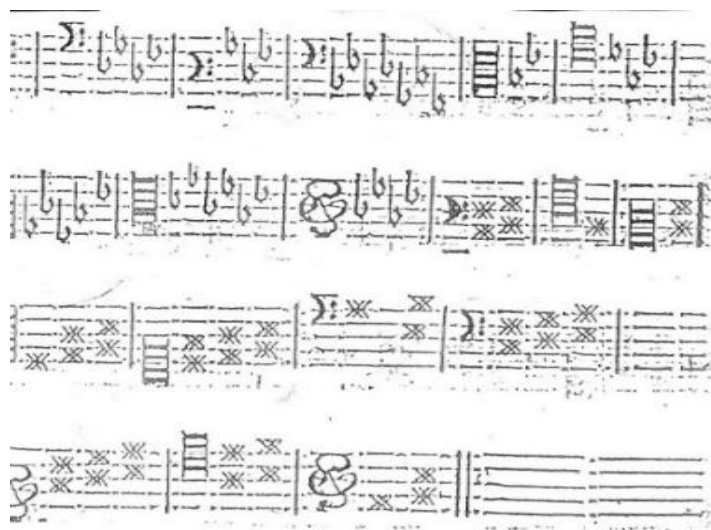


Figura 32 – Barradas Morato, *Flores Musicaes* (1735): claves de diapasões transportados.

No Diálogo IV da *Escola*, Melo de Jesus dedicou uma particular atenção à prospeção dos limites do campo tonal mediante as transposições dos diapasões naturais ou diatónicos pelo género cromático. Distinguindo entre as «Divisões-Conjuntas», ou cromatismos acidentais no decurso da cantoria, e as «Divisões-Transporte», ou acidentes com efeito geral colocados diante da clave, admitiu um número máximo de cinco «Conjuntas» (B-b – C# – E-b – F# – G#); mas admitiu os «Transportes» para todos e quaisquer dos 12 signos do diapasão, através da colocação de até 7 divisões de bemol ou sustenido diante de clave, os «sette connaturalisantes de apontamento geral». O baiano justificou este procedimento com base em que, passando para o género cromático, todos os cinco tons do diapasão ficavam divididos em 10 semitons, aos quais acresciam os dois semitons naturais E-F e B<sup>♮</sup>-C (ou o conatural de B-fa-B<sup>♮</sup>mi). As fontes teóricas desta doutrina eram os tratados de Nassarre (1724) e Barradas (1735).

o Sustenido, ou b-mol de Divisão verè Transporte [...] se põem diante da Clave, do qual diremos que connaturaliza a Cantoria, porque faz que em toda elle se diga Mi, ou Fa naquella linha, ou espaço do Signo,

emque elle se acha collocado, como se naturalmen te tivesse aquella Signo aquella voz. [...] se chama b-mol, ou Sustainido geral, porque o seo effeyto tem lugar naquelle Signo geralmente, em quanto dura a cantoria, e não so em algũa, ou algũas partes della. Abonamos esta doutrina com **Fr. Pablo Nassarre**, (b) eo **P. João Vaz Barradas**, que tam bem a segue, e diz que não so no principio, diante das Claves se usa de Transportes, senão tambem assignando b-moes, e sustainidos pelo decurso da cantoria nos que hão de ser transportados: ou parte delles na Clave, e parte pelo decurso da Cantoria; razão porque será necessario fazer juizo, como se todos estivessem ao principio (*E.C.O.* I, 508).

Aspetto interessante são as divergências acerca da organização tonal entre os doze músicos que participaram no *Discurso Apologético*. A posição de fundo de Melo de Jesus era de antagonismo com os práticos, instrumentistas e compositores, que afirmava não compreenderem a teoria, e defendeu enfaticamente as «Divisões-Transportes» com até 7 bemóis ou sustainidos diante da clave. Este procedimento expandia o campo tonal até aos limites que a prática musical ainda não consagrara entre nós, sendo mais comum na época o recurso a assinaturas de clave com 3 ou 4 acidentes.

he necessario primeyro lembrarmos aos Practicos que ha na Musica Divisões; o que elles sabem: e que estas se dividem em Conjunctas, e Transportes; o que elles não sabem, e por isso as confundem: [...] **Divisão Conjuncta** não póde denotar-se diante da Clave, nem ter alli lugar, porque (ou seja branda, ou dura, idest, de Fa, ou de Mi) sempre falsifica os principaes membros do Diapasão, quaes são a Quinta, e a Quarta, sem a perfeição das quaes não póde resultar Cantoria, ou Tom algum: [...] **Divisão Transporte** sim, e so ella póde ter lugar diante da Clave, porque so ella tem virtude para transportar o Diapasão, e nelle emendar o defeyto da Quinta, e Quarta falsas que o compõem. Daqui se segue que Transporte he hum signal, que tem virtude para transportar o Diapasão em Quinta, ou Quarta para cima, ou para bayxo: e portanto transportar o Diapasão não póde ser outra cousa, senão cantar os Signos todos de hũa Oitava pelas cordas, ou letras de outros, como se fosse pelas proprias [...] Advirtão tambem os Practicos que não ha Diapasão accidental, ou transportado, que em si não retrate o natural, ou Diatonico, mais, ou menor remoto, conforme for mayor, ou menor o numero dos Transportes: e por isso cada hum delles se deve cantar conforme hũa Clave natural (*E.C.O.*, II, *Disc. Apol.*, 590-1).

O baiano apresenta uma série de exemplos práticos da distinção entre as «Divisões-Conjuntas» e as «Divisões-Transportes». É nestas últimas que o baiano se concentra, para explicar o procedimento cíclico da transposição.

[...] o Sustainido, com o qual se fizer a clausula chamada de Canto de Orgão, que he descendo hum ponto, e subindo outro (com distancia de

Semitono) será de **Divisão Conjuncta** [...] Será Sustenido de Conjuncta todo, e so aquelle, que fizer Terceyra mayor com o Bayxo que se move subindo Quarta, ou descendo Quinta; e tambem o que fizer Terceyra mayor (ou suas compostas) com o Bayxo que desce Tono para depois delle fazer salto mayor. [...] Será porêem de **Transporte** todo, e so aquelle sustenido, que com o Bayxo fizer Quinta, ou Oitava: e tambem todo aquelle, com o qual fizemos a clausula chamada de Canto Chão, que he subindo hum ponto, e descendo outro; ou o com que descemos ao ponto immediato a bayxo com distancia de Tono, [...] e finalmente todo oque ficar em extremo inferior de Quarta, [...] e todo oque ficar em extremo superior de Quinta (*E.C.O. I, 509-10*).

Na explanação dos 6º e 7º acidentes diante da clave, Caetano sublinha que deveria seguir-se a ordem do ciclo das quintas, o que denota uma concepção circular das tonalidades. O procedimento já fora explicitado por Nassarre e Barradas; porém, do texto do baiano depreende-se que o ciclo das quintas não era ainda compreendido por muitos músicos no contexto luso-brasileiro. Para tornar mais inteligível a matéria, Caetano sugere um procedimento análogo ao da teoria da «equivalência das claves».

Vindo **diante da Clave seis b-moes**, tem o 6.º o seo lugar em C-sol,fa,ut, para cuja corda se transporta F-fa,ut, e por cuja causa, transportando consigo as Deducções, e Propriedades, recebem os Signos a denominação [...] que tenha F-fa,ut na mesma linha, ou espaço, em que cada accidental tiver o dicto 6.º b-mol: e achada esta, cantaremos sem differença hũa como a outra; pois correndo em hũa transportados os Signos pelos mesmos lugares, que na outra gozão naturaes, [...] Seguia-se agora aqui tractarmos da figuração das Claves accidentaes **com sette b-moes**: mas não o fazemos, por nos parecer escusado. Porque como o 7.º b-mol, que vem em F-fa,ut, suppõem pelo mesmo F-fa,ut, que representa; assim como por isso não póde causar aos Signos denominação diversa, assim lhes não póde motivar para prototypo diversa Clave. (*E.C.O. I, Diál. IV, 536*).

As Claves figuradas com **seis sustinidos** trazem o 6.º em E-la,mi: e como nellas se colloca o sustenido de ultimo Transporte na casa do mesmo Signo, por que suppõem, por isso não dá, nem póde dar aos Signos denominação diversa daque lhes dão as Claves connaturaes: [...] Quero dizer que se cantará aqui v.g. a Clave de g-sol, re, ut na 2.ª linha com seis sustinidos, como a mesma Clave de g-sol, re, ut na 2.ª linha com hum so b-mol, e assim as mais; [...] Passando agora ás Claves figuradas com **sette Sustinidos**, nellas vem o 7.º em B-fa, b-mi, onde suppõem por E-la,mi: e por causa delle convem aos Signos a denominação, [...] pelo sustenido do 7.º Transporte duro. (*E.C.O. I, Diál. IV, 555*).

556(a)

Claves d'una similhantes á d'ua de principio.

Exemplares.

7 3 6 2 5 1 4

4 7 5 6 2 5 1

1 4 7 5 6 2 5

5 1 4 7 5 6 2

2 5 1 4 7 5 6

6 2 5 1 4 7 5

3 6 2 1 5 1 4

Taboa das Claves brandas similhantes ás d'ua de principio.

Exemplares.

7 4 1 5 2 6 3

3 7 1 4 5 2 6

6 3 7 1 4 5 2

1 6 2 5 3 7 4

5 2 6 3 7 1 4

4 1 5 2 6 3 7

2 5 3 7 4 1 6

que nel  
tinha  
grande  
vinte e  
catorze  
colunas  
at no 7  
antes de  
o 111  
Lament  
das das  
a mag he  
Lament  
ordeno p  
charny si  
no 6. que  
e 5. tal  
e 10. fa  
cano ca  
ha del  
mori bu  
que me  
que um  
Claves  
Havem  
as nome  
Jardim  
ca no 2  
luz, en  
que um  
o 111  
ha ja d

Figura 33 – Escola de Canto de Órgão, Parte I, Diálogo IV, 556: «Divisões-Transportes».

Caetano manifesta um otimismo estrutural quanto à eficácia dos suprimientos dos bemóis pelos sustenidos, e vice-versa, nas cantorias transpostas, não obstante as diferenças de 1 coma entre as alturas sonoras dos semitons vizinhos. A sua apologia dos suprimientos poderia implicar diferentes articulações teórico-práticas: (1) Uma prática crescente dos temperamentos quase-iguais, que atenuassem as diferenças sonoras de 1 coma entre semitons vizinhos; (2) uma maior insensibilidade aos problemas auditivos decorrentes da afinação desigual dos semitons, o que era inverosímil para um mestre de

capela catedralício, que lidava regularmente com a direção dos cantores, organistas e outros instrumentistas. A primeira hipótese parece ser mais plausível: a assunção implícita de um temperamento quase-igual que, na prática, resolvia os problemas de afinação dos diapasões transportados. Sublinha-se, contudo, que o temperamento igual, denominado como «divisão geometrica» dos tons, sendo pacificamente admitido por Nassarre, é rejeitado enfaticamente por Caetano, ancorado na tradição da afinação justa e da divisão desigual dos tons em semitons de 5 e 4 comas.

Nada disto impedia a percepção dos diapasões transportados como sendo estruturalmente equivalentes ao diapasão natural. Uma coisa era a diferença simétrica de um 1 coma entre a divisão do sustenido (#) que levantava o signo 4 comas, distando 5 comas do signo seguinte, e a do bemol (b) que baixava 4 comas do signo e ficava a distar 5 comas do signo abaixo. Outra coisa diversa era o levantamento de todo o diapasão por inteiro a uma altura de 4 comas, por efeito de uma armação de clave com 7 sustenidos, que transportava todos os intervalos igualmente acima; ou o abaixamento de todo o diapasão em 4 comas por uma armação de clave de 7 bemóis que transportava o diapasão por inteiro, *mutatis mutandis*. Caetano investiu um esforço considerável a explicar as diferenças entre ambos os procedimentos.<sup>117</sup>

As «Divisões-Transportes» ou transposições não constituíam uma novidade na época de Melo de Jesus, tendo sido teorizadas desde o século XVII, e também por Nassarre e Barradas. Contudo, dos textos da *Escola de Canto de Órgão* depreende-se que a matéria estava pouco assimilada (ou era confundida) por alguns músicos luso-brasileiros. No *Discurso Apologético*, por exemplo, evidenciam-se percepções muito diversas e, por vezes, contraditórias acerca da organização do espaço tonal. É interessante examinar alguns desses pontos de vista. Como já se referiu, Caetano defendia um máximo de cinco «Divisões-Conjuntas» ou acidentes ocasionais – Bfa-b – E-b – F# – C# – G# –, tanto no diapasão natural ou diatónico como nos diapasões acidentais ou cromáticos (transpostos). Alguns participantes do *Discurso Apologético*, como Barradas Morato ou António Nunes de Siqueira, defenderam uma liberdade mais ampla no uso dos cromatismos ocasionais. Todavia, a situação parece inverter-se quando se passa para as «Divisões-Transportes»: Caetano mostra uma atitude mais permissiva e experimental que

---

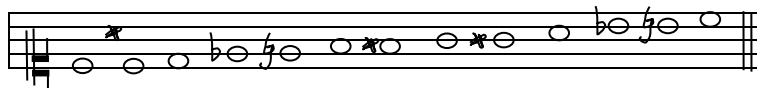
<sup>117</sup> «em todos os membros de hũa Oitava se guardão igualmente as mesmas distancias, que entre si tem, ou terião, se procedessemos por signos naturaes, [...] levantando-se quatro commas igualmente todos, e cadahum dos pontos, ou vozes, [...] devem conservar as distancias mesmas, que têmhão antes de serem levantados». (E.C.O. II, 517-8).

os colegas, e justifica a possibilidade de colocação de 7 acidentes cromáticos gerais de sustenido ou bemol diante da clave.

Quanto ás **Divisões**, distingo. [...] **São cinco em qualquer Diapasão, natural, ou transportado**, [...] tres de Mi, e duas de Fa, [que sejam] todas de Mi, ou todas de Fa, nego: e a razão disto se achará na minha Escola. [...] A **figuração da Clave com os sette sustinidos**, [...] nelle acha os dous Semitonos tambem (e nos mesmos lugares) [...] e] se suprem por necessidade, e defeyto do instrumento que não tem lugares proprios [...] hum mesmo sustenido, ou b-mol, que tem hu~ so, e único som, póde em differentes estados de cantoria servir de Mi, e de Fa, ou de outra qualquer voz das seis da Musica; [...] Porque sendo do Diapasão os menores membros sette, são so cinco, e não sette as Divisões? [...] porque dos sette menores membros do Diapasão dous são Semitonos, que não cabem na jurisdicção do genero Chromatico: e como este so póde dividir os outros cinco Membros que ficão, que são Tonos; por isso sendo do Diapasão os menores membros sette, so são cinco as Divisões. (*E.C.O. II, Disc.Apol.*, 582-3, negritos meus).

A *Escola de Canto de Orgão* mostra-se, por conseguinte, duplamente desfasada da prática musical circundante. Por um lado, retoma a tradição da afinação justa e divisão desigual do tom, restringindo a semitonia accidental a 5 acidentes – e somente para efetuar cláusulas – em quaisquer diapasões, fossem naturais ou transportados; por outro lado, admitia o uso de um total de 7 acidentes gerais diante da clave para transportar os diapasões para quaisquer signos, e neste aspeto mostra-se desfasado da perceção comum dos músicos seus coevos sobre o espaço tonal. Uma posição mais conservadora era advogada pelo seu principal antagonista, o cantor e violista Veríssimo Gomes de Abreu, bem como os mestres de capela das catedrais de Évora, Elvas e Portalegre. Segundo estes, num caso como noutro, o número das divisões cromáticas nunca podia exceder os 5 bemóis ou sustenidos. Para um terceiro grupo de interlocutores, o número de acidentes cromáticos era livre e indiscriminado e poderia recorrer-se a bemóis e sustenidos no decurso da cantoria em quaisquer dos 12 signos dos diapasões. Este foi o ponto de vista expresso por Barradas Morato, numa argumentação confusa e contraditória. As diferentes posições acima referidas serão analisadas adiante no capítulo 4.

Diapasão dividido em 12 semitons na afinação justa.



Nas *Flores Musicaes* (1735), publicadas pouco tempo após a sua participação no *Discurso Apologético*, Barradas Morato consagrou as armações de clave com os 7 bemóis e os 7 sustenidos, embora estas configurassem uma situação-limite que raramente se verificava na prática musical. Por seu turno, José Ferreira Cordovil, um músico prático convidado por Barradas a participar no *Discurso* (mesmo discordando dos seus pontos de vista), demonstra que o diatonismo e a divisão desigual dos tons, no segundo quartel do século XVIII, cediam o passo a um pensamento tonal expandido pelas transposições do género cromático. Tal como o baiano, Ferreira Cordovil distingue entre os acidentes gerais junto da clave (Divisões-Transportes) e os acidentes ocasionais da cantoria «para clausular» (Divisões-Conjuntas). Em qualquer dos casos, admite o recurso aos 7 acidentes cromáticos de bemóis ou sustenidos, os quais podiam recair sobre quaisquer dos 12 signos do diapasão. E segue o ciclo das quintas na «ordem da collocação, ou postura dos sustinidos em contraposição da dos b-moes», «saindo hũa e outra do Ut natural de C-sol,fa,ut, a dos sustinidos procede por Quarta á bayxo, ou Quinta á cima», e «a dos b-moes, [...] procede por Quarta á cima, ou Quinta á bayxo» (*Disc. Apol.*, E.C.O. II, 545). Assim, enquanto Cordovil defendia o primado de C-sol,fa,ut como centro de gravidade do campo tonal, como advogara Zarlino (1575), Caetano mantinha-se ancorado na tradição dos diapasões com início em G-sol,re,ut.

Numa curiosa passagem, Barradas Morato rejeitou a posição de Cordovil – que apontava para um espaço tonal cíclico –, declarando que «a multiplicidade de especies, que hoje á cada passo se encontrão no progresso de toda a compostura, que só verdadeyramente descompostura se lhe póde chamar», não respeitava a naturalidade da música baseada no diatonismo e subvertia a ordem de valores vigente, «assignando especies, que não executão, senão com hũas por outras; e apontando caracteres, que nem ha, nem póde haver [...]». Barradas parece criticar acerbamente os suprimentos dos semitons uns pelos outros, que empobreciam a qualidade sonora da música. O que pressupõe a prática musical de temperamentos não-iguais. No capítulo 4 são analisadas as diferentes posições sobre as divisões do diapasão no *Discurso Apologético*.

### 3.2.4. A estrutura modal prevalecente nos tons naturais e transportados.

De tudo o que foi exposto nos números anteriores acerca dos modos, tons e transportes dos diapasões, uma questão fica ainda por esclarecer. Em que consistia exatamente o «diapasão natural ou diatónico» referido por Caetano e por outros teóricos do século XVIII, e que era objeto das transposições pelo género cromático? Tratava-se dos diapasões dos 8 tons salmódicos nucleares? Tratava-se dos tons de 3ª maior e de 3ª menor? Ou tratava-se da moderna tonalidade maior e menor, com o 7º grau maior polarizado para a final, ou tónica? A natureza escalar do «diapasão natural ou diatónico» raramente foi explicitada em textos teóricos, até à época de Francisco Solano. E conclui-se que significava tipos tonais diferentes para cada um dos autores.

Na *Escuela Musica* (1724) de Nassarre observa-se um certo grau de interpenetração entre os modos, os tons salmódicos e as respetivas transposições, sugerindo uma integração de todas essas estruturas num espaço tonal ampliado. O mesmo se observa em alguns textos do *Discurso Apologético* (1735-9), que argumentam em favor das transposições do diapasão diatónico para quaisquer «lugares de Tons, ou Semitons». O baiano argumentava que nos diapasões transportados as relações intervalares entre tons e semitons se mantinham idênticas, graças ao suprimento de *Db* por *C#*, de *D#* por *Eb*, de *Gb* por *F#*, de *Ab* por *G#* ou de *A#* por *Bb*, sobretudo nos instrumentos musicais de «ponto e meio-ponto fixo» que não possuíam as notas alternativas.

Porém, em que consistia o «diapasão natural ou diatónico» que servia de base aos transportes pelo género cromático? No contexto teórico descrito, não se tratava certamente das modernas tonalidades maior e menor; por regra, as obras teóricas estudadas que aludem aos «tons de Ut» e aos «tons de Re» não mencionam as funções tonais do diapasão nem a polarização do 7º grau maior, ou sensível, exceto quando se tratava de clausular, em contexto cadencial. Analisadas as representações de Caetano da «Escada vera, ou natural», ou diapasão diatónico, e das «Escadas accidentaes, dura e molle», ou os diapasões cromáticos sustenido e bemolado, assim como as sílabas de solmização dos hexacordes que as acompanhavam, constata-se que a estrutura escalar destes diapasões era essencialmente de natureza modal e remetia para os tons salmódicos da prática litúrgica. Como exemplo do diapasão natural, Caetano descreve a estrutura escalar do VIII tom com a *finalis* em G-sol, re, ut, bem como do V tom com a *finalis* em C-sol, fa, ut, sendo este último transposto. Note-se que G-sol, re, ut era ainda considerado

por muitos teóricos setecentistas como o primeiro signo da «Escada Musica»; o recentramento da escala em C, após a reordenação dos modos de Zarlino (1588), permanecera durante muito tempo como uma posição minoritária.

Caetano Melo de Jesus, *Discurso Apologético* (E.C.O. II, 520-4)

| VIII Tom – G (♯) transposto |     | V Tom – F (b) transposto |     |
|-----------------------------|-----|--------------------------|-----|
| G-sol,re,ut #               | Sol | G-sol,re,ut b            | Sol |
| Tom                         | ↑   | Tom                      | ↑   |
| F-fa,ut #                   | Fa  | F-fa,ut, b               | Fa  |
| <b>Semitom 5'</b>           | ↑   | <b>Semitom 5'</b>        | ↑   |
| E-la,mi, #                  | La  | E-la,mi, b               | Mi  |
| Tom                         | ↑   | Tom                      | ↑   |
| D-la,sol,re #               | Sol | D-la,sol,re b            | Sol |
| Tom                         | ↑   | Tom                      | ↑   |
| C-sol,fa,ut #               | Fa  | C-sol,fa,ut b            | Fa  |
| <b>Semitom 5'</b>           | ↑   | <b>Semitom 5'</b>        | ↑   |
| ♯-mi, #                     | Mi  | B-fa,♯-mi b              | Mi  |
| Tom                         | ↑   | Tom                      | ↑   |
| A-la,mi,re #                | Re  | A-la,mi,re b             | Re  |
| Tom                         | ↑   | Tom                      | ↑   |
| Γ-sol,re,ut #               | Ut  | Γ-sol,re,ut b            | Ut  |

A equivalência entre os diapasões diatônicos com as finais em G-ut (ou Γ-ut grave) e os diapasões cromáticos transportados dos tons de 3ª maior é demonstrada por Caetano na primeira parte do *Discurso Apologético*. O baiano parte do VIII tom com a final em G, transportando-o uma 2ª menor acima para G-sol,re,ut sustenido (♯), mediante a colocação de 7 sustenidos na clave. E, simetricamente, parte do V tom transposto, com a final em G, transportado cromaticamente para G-sol,re,ut b-mol (b), com a colocação de 7 bemóis na clave. Ambos os diapasões descritos apresentam a mesma estrutura escalar. A demonstração dos intervalos de semitom é explicada grau a grau, com minúcia, e remete para uma estrutura intervalar modal, assinalada no quadro acima.

O quadro modal em que o baiano integrou os tons de 3ª maior e de 3ª menor é ainda reforçado na sua «Impugnação» contra as alegações algo confusas e labirínticas de João Vaz Barradas, nas quais este admitia a colocação de acidentes de sustenidos e de bemóis, indistintamente, nas armações de clave dos tons, um ponto de vista que se apresentava algo dissonante em relação à doutrina vigente. Caetano afirma peremptoria-

mente que o V tom, com a final em F ou C, devia conservar a estrutura intervalar (modal) com os semitons do 3º para o 4º grau e do 6º para o 7º grau; em caso algum admite uma estrutura escalar com o semitom do 7º para o 8º grau (sensível). Nessa demonstração, ao refutar o exemplo de Ferreira Cordovil, convidado por Barradas a participar nas alegações, Caetano utilizou excecionalmente o heptacorde com a sílaba *Si*, para ilustrar o 7º grau – o qual defende que devia ser «menor», e não maior.

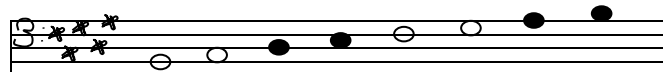
[...] de Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Ut, [...] 5.º Tono meyo ponto bayxo para os Practicos, e pela divisão branda para os Especulativos, **deve aquella voz Si ser menor, e se acha mayor**. Nos taes instrumentos estão dispostas, e ordenadas as Oitavas Arithmeticamente, e não iguaes Geometricamente, confórme a torrente dos Modernos; pois <he> composta a Musica de proporções desiguaes, enão Geometricamente, confórme os Aristoxenos (*Disc.Apol. E.C.O. II*, 561, negritos meus).

O *Discurso Apologético* evidenciou assim diferentes perspetivas sobre o campo tonal, ilustrando a descontinuidade e a diversidade dentro do *continuum* que foi a recepção entre os músicos luso-brasileiros da teoria das tonalidades modernas cíclicas, uma matéria que havia muito fora sistematizada por teóricos da primeira metade do século XVIII, como Mattheson. As alegações de Caetano sugerem que o pensamento tonal harmónico-funcional não lograra ainda dissolver as estruturas de longa duração da modalidade eclesiástica e dos tons salmódicos. Os graus escalares descritos por Caetano nas suas demonstrações sobre os diapasões transportados remetem para uma estrutura escalar modal; os aspetos da tonalidade moderna residem somente no agrupamento das escalas em tons de 3ª maior, com as finais em G, C, F, e tons de 3ª menor, com a final em D e A, e, com algumas especificidades irreduzíveis, no tom de E.

A intervenção mais destacada e «moderna» é, sem margem para dúvidas, a de António Nunes de Siqueira, mestre de capela da catedral do Rio de Janeiro. As suas alegações revelam uma consistência teórica superior à dos restantes onze músicos da América e da Europa, mostrando que o mestre de capela carioca se encontrava mais atualizado sobre as evoluções do campo tonal da sua época. A clareza e concisão da sua alegação leva uma visível vantagem sobre a argumentação algo confusa de outros autores como Barradas. Nunes de Siqueira declara concordar com Melo de Jesus quanto aos fundamentos da controvérsia – a possibilidade de transpor o diapasão natural ou diatónico pelo género cromático, com início em quaisquer signos naturais ou de bemol e sustenido – mas revela algumas diferenças importantes no entendimento do quadro tonal de fundo.

Para o músico carioca, só existem dois diapasões diatônicos, os tons de *Ut* e os tons de *Re*, e ambos podiam ser transpostos colocando acidentes cromáticos na clave até um número de 7 sustenidos ou bemóis. Contudo, o «diapasão diatônico» de C-ut descrito por Nunes de Siqueira parece ser estruturalmente distinto do de Caetano: em qualquer armação de clave, os tons maiores apresentam a 3ª maior e a 7ª maior sobre a *finalis*, aproximando-se da configuração escalar da moderna tonalidade maior. Já no que respeita aos tons menores, ou «tons de Re», Siqueira apresenta várias configurações: o semitom do 5º para o 6º grau (como no tom de A) ou do 6º para o 7º grau (como no tom de D).

[ Tom de C-ut transportado ]



[ Tom de D-re transportado ]



Figura 34 – Estrutura escalar dos diapasões maior e menor, segundo António Nunes de Siqueira (*Discurso Apologético*, E.C.O. II, 532).

O contraste entre os pontos de vista de Nunes de Siqueira e os dos restantes intervenientes do *Discurso* culmina na admissão clara e inequívoca pelo músico carioca do temperamento igual (ou quase-igual) dos semitons, adotando uma posição que correspondia à prática musical setecentista centrada nos instrumentos de teclado, mas que só a partir de meados do século XVIII seria assumida pelos teóricos centro-europeus. Teorizado desde a Antiguidade por Aristóximo e os seus seguidores greco-latinos, por oposição à escola pitagórico-platónica consagrada por Ptolomeu e por Boécio, o temperamento igual fora teorizado e defendido no século XVI por Francisco Salinas (*De musica*, 1577) e por Vincenzo Galilei (*Dialogo della musica antica e della moderna*, 1581), tendo em vista a afinação dos instrumentos de cordas dedilhadas. Contudo, estes teóricos visionários tiveram muito pouco impacto na sua época e nas gerações seguintes, a não ser na obra inovadora de Marin Mersenne (GARCÍA PEREZ 2013, 118-9). Acresce que até aos meados do século XVIII, mesmo quando adotavam os temperamentos quase-iguais, ou concêntricos, a maioria dos autores teóricos preferiu essas soluções de compromisso ao temperamento igual (RASCH 2002, 218-20). Com este pano de fundo,

que se esboça apenas em traços gerais, e escrevendo no Rio de Janeiro, Nunes de Siqueira advertiu o seu correspondente Melo de Jesus de «que hũa Oitava se póde dividir theoricamente em 24 Diesis iguaes», sublinhando que «são (deste, ou daquelle modo) divisiveis todos os intervallos do Diapasão» (*E.C.O.* II, 538).

Esta Oitava, pois, que principia no sustinido á cima de G-sol,re,ut, divido eu assim. (*E.C.O.* II, 538).

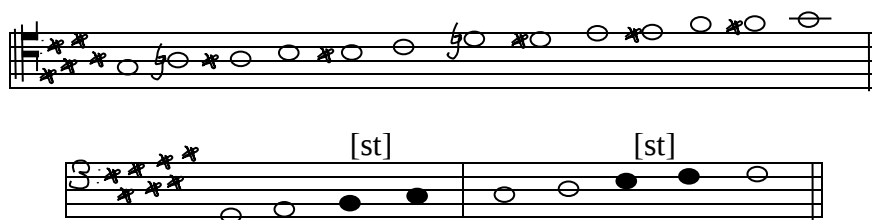


Figura 34-A – Divisão cromática do diapasão, segundo António Nunes de Siqueira (*Discurso Apologético*, *E.C.O.* II, 533 segs.).

Os outros interlocutores expressaram posições mais conservadoras, quase todas ancoradas na tradição da afinação justa e do temperamento não-igual. Entre eles o P. Inácio António Celestino, mestre de capela e da claustra da Sé de Évora, cujas alegações seriam depois enfaticamente contestadas por Caetano. Celestino descreve a formação dos «12 Tons do genero Diatonico, e natural, e tambem dos do genero Chromatico quasi natural, transportados em Quarta». No que respeita aos tons de Ré, ou de 3<sup>a</sup> menor, descreve uma estrutura escalar do «Diapasão do 1.<sup>o</sup> Tom», sublinhando «a Sexta mayor, que he essencial ao processo do 1.<sup>o</sup> Tom». A manutenção do semitom entre o 6<sup>o</sup> e o 7<sup>o</sup> graus no tom de D-re, em *cantus durus*, excluía assim a configuração apontada por Nunes de Siqueira para o tom de A, com o semitom entre o 5<sup>o</sup> e o 6<sup>o</sup> graus, mais próxima da tonalidade moderna de Lá menor. (*Discurso Apologético*, *E.C.O.* II, 541).

Por sua vez, o P. Manuel Martins Serrano, mestre de capela da Sé de Portalegre, o interlocutor mais energicamente refutado por Caetano, revela afinal de contas um quadro modal de fundo bastante análogo ao do mestre de capela da Bahia, apenas diferindo dele nos detalhes e revelando menos erudição que o baiano. Serrano defende a admissibilidade dos «doze Diapasões de Ut, naturaes, e accidentaes; sette pelos sette Signos, e cinco pelas Divisões», os quais correspondem aos tons de 3<sup>a</sup> maior. Assim como os «doze Diapasões de Re, naturaes, e accidentaes &.ª», equivalentes aos tons de 3<sup>a</sup> menor. Adverte, porém, que nestes últimos a estrutura escalar devia conservar os semitons do 2<sup>o</sup> para o 3<sup>o</sup> grau, bem como do 6<sup>o</sup> para o 7<sup>o</sup> grau.

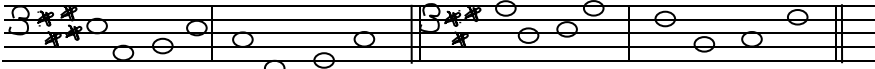
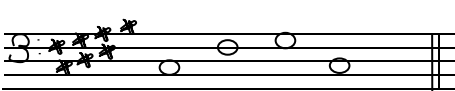
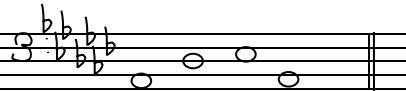
| P. Manuel Martins Serrano (Sé de Portalegre, 1738) |             |                 |                           |             |         |
|----------------------------------------------------|-------------|-----------------|---------------------------|-------------|---------|
| 12 Diapasões de <i>Ut</i>                          |             |                 | 12 Diapasões de <i>Re</i> |             |         |
| Naturaes                                           | Accidentaes |                 | Naturaes                  | Accidentaes |         |
| F 3ª M                                             | ↑           | F# 3ª M         | F 3ª m                    | ↑           | F# 3ª m |
| E $\flat$ 3ª M                                     | ↑           | E 3ª M          | E $\flat$ 3ª m            | ↑           | E 3ª m  |
| C# 3ª M                                            | ↑           | D 3ª M          | C# 3ª m                   | ↑           | D 3ª m  |
| B 3ª M                                             | ↑           | C 3ª M          | B 3ª m                    | ↑           | C 3ª m  |
| A 3ª M                                             | ↑           | Si $\flat$ 3ª M | A 3ª m                    | ↑           | C 3ª m  |
| G 3ª M                                             | ↑           | G# 3ª M         | G 3ª m                    | ↑           | G# 3ª m |

| José Ferreira Cordovil ( <i>Disc. Apol. E.C.O. II</i> , 563-6) |                   |         |                   |         |
|----------------------------------------------------------------|-------------------|---------|-------------------|---------|
| Tons                                                           | Transportes duros |         | Transportes moles |         |
| 1.º Tom (D)                                                    |                   |         | <b>b</b>          | natural |
|                                                                |                   |         | b b b             | ↓ 2ª    |
|                                                                |                   |         | b b b b b b       | ↓ 3ª    |
| 2.º Tom (A)                                                    |                   |         | -                 | natural |
|                                                                |                   |         | b b               | ↓ 2ª    |
|                                                                |                   |         | b b b b b b       | ↓ 4ª    |
| 3.º Tom (E)                                                    | #                 | natural |                   |         |
|                                                                | # # #             | ↑ 2ª    |                   |         |
|                                                                | # # # # #         | ↑ 3ª    |                   |         |
| 4.º Tom (B $\flat$ )                                           | # #               | natural |                   |         |
|                                                                | # # # #           | ↑ 2ª    |                   |         |
|                                                                | # # # # # #       | ↑ 3ª    |                   |         |
| 5.º Tom (C)                                                    |                   |         | -                 | natural |
|                                                                |                   |         | b b               | ↓ 2ª    |
|                                                                |                   |         | b b b b b b       | ↓ 4ª    |
| 6.º Tom (F)                                                    |                   |         | <b>b</b>          | natural |
|                                                                |                   |         | b b b             | ↓ 2ª    |
|                                                                |                   |         | b b b b b b       | ↓ 3ª    |
| 7.º Tom (D)                                                    | # #               | natural |                   |         |
|                                                                | # # # #           | ↑ 2ª    |                   |         |
|                                                                | # # # # # #       | ↑ 3ª    |                   |         |
| 8.º Tom (G)                                                    | #                 | natural |                   |         |
|                                                                | # # # # #         | ↑ 3ª    |                   |         |
|                                                                | # # # # # # #     | ↑ 4ª    |                   |         |

Finalmente, o músico prático José Ferreira Cordovil, cuja correspondência Barradas juntou aos papéis do *Discurso Apologético*, abordou a matéria dos transportes e descreveu uma panorâmica completa dos tipos tonais que circulavam na época, incluindo

as armações de clave, as *finalis* dos tons naturais e os transportes mais utilizados. Os tons descritos por Cordovil, sintetizados no quadro acima, não impediam o recurso a outras transposições com um número maior de acidentes na clave. Em última análise, Cordovil alude a 24 tipos tonais que não diferiam em muito da lógica das 24 tonalidades sistematizadas por Mattheson. Tal como outros autores setecentistas, agrupou as tonalidades em tons de 3ª maior e de 3ª menor. Os únicos tons apontados que «no seo natural» eram destituídos de acidentes cromáticos na clave eram o II tom e o V tom, correspondentes, *grosso modo*, às tonalidades menor (final em A) e maior (final em C). As restantes eram notadas com as armações de claves indicadas.

Transcreve-se em seguida a sistematização de Ferreira Cordovil dos oito tons naturais e transportados, com as *finalis* e as respectivas dominantes e subdominantes, encabeçados pelo V tom (final em C) e o II tom (final em A).

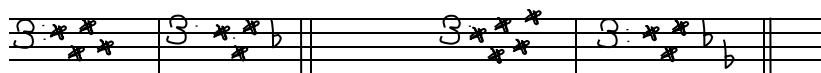
|                                                                                      |                         |                       |                                                                                      |                         |                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-----------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------|-------------------------|
| 5.º                                                                                  | 2.º                     | 8.º                   | 3.º                                                                                  |                         |                         |
|   |                         |                       |                                                                                      |                         |                         |
| 6.º                                                                                  | 1.º                     | 7.º                   | 4.º                                                                                  |                         |                         |
|  |                         |                       |                                                                                      |                         |                         |
| 5.º bayxo                                                                            | 2.º bayxo.              | 6.º bayxo.            | 1.º bayxo.                                                                           |                         |                         |
|  |                         |                       |                                                                                      |                         |                         |
| 7.º alto.                                                                            | 4.º alto.               | 8.º alto.             | 3.º alto.                                                                            |                         |                         |
|  |                         |                       |                                                                                      |                         |                         |
| 5.ºdous pont.<br>bayxo.                                                              | 2.ºdous pont.<br>bayxo. | 8.ºdous pont.<br>alto | 3.ºdous pont.<br>alto.                                                               | 6.ºdous pont.<br>bayxo. | 1.ºdous pont.<br>bayxo. |
|  |                         |                       |                                                                                      |                         |                         |
| 8.º tres pontos alto.                                                                |                         |                       | 1.º tres pontos bayxo.                                                               |                         |                         |
|   |                         |                       |  |                         |                         |

Uma preocupação que emerge em diversas obras setecentistas é a questão da «equivalência das claves». Cerone, Lorente e Nassarre abordaram esta matéria complexa, não sendo possível expor aqui as posições de cada um dos autores. A preocupação dos teóricos pela dificuldade sentida pelos cantores e os instrumentistas para ler e solmizar as cantorias notadas em claves com muitos acidentes gerais de sustenidos ou bemóis levaram os a desenvolver um sistema de equivalências com armações de claves com menos acidentes. Na *Escuela Musica* (1724), Nassarre explicou que muitas das figurações de claves antigas haviam caído em desuso, tais como as claves de Dó na 5ª linha (C5) nas vozes do Tenor e do Baixo, e exemplifica com a «Missa de Juan Monton». Tinham sido substituídas pela clave de Fá na 4ª linha (F4), cujo uso se generalizou no século XVIII. Ao contrário de Cerone, que prescreveu um sistema de equivalências de claves limitado às armações com um número até 4 acidentes na clave, Nassarre afirma a utilidade das claves de conversão para os transportes com mais de 5 sustenidos ou bemóis, sobretudo para os organistas que acompanhavam o coro. No Diálogo IV da *Escola*, Caetano prescreve várias armações de clave permutáveis para os cantores e organistas, admitindo que se tratava de tipos tonais distintos, mas com efeitos práticos idênticos.

[...] Aquellas **figurações de quatro, e cinco sustenidos**, meo Leytor, supostos os instrumentos Diatonicos de ponto fixo, **valem o mesmo**, que se fossem ordenadas com **tres sustenidos, e hum, ou dous b-moes**. Porque o sustenido que se applica a D-la,sol,re tem no instrumento o mesmo lugar, e casa, que se dá ao b-mol de E-la,mi, [...] e o que se põem em A-la,mi,re, tem no instrumento a casa de B-fa, [...] nenhuma cantoria se póde ordenar com mistura de sustenidos, e b-moes; pois estes entre si repugnão tanto, como as duas propriedades, B-mol, e 4-quadro, que nunca podem estar junctas. [...] (E.C.O. II, 29).

Val o mesmo.

Val o mesmo.



Val o mesmo.

Val o mesmo.

Val o mesmo.



### 3.3. *Musica speculativa*. Da afinação justa ao relógio harmónico.

A Parte II da *Escola de Canto de Órgão* é integralmente dedicada à discussão das complexidades da «aritmética sonora», ou seja, das proporções matemáticas que mediam os diferentes intervalos do diapasão. No campo das proporções harmónicas Caetano de Melo de Jesus incluiu diferentes classificações da paleta das consonâncias e das dissonâncias, de natureza qualitativa e quantitativa, bem como uma discussão extensiva dos métodos de cálculo das divisões das proporções, ou proporcionalidades. Estas matérias inscreviam-se na milenar ciência harmónica de tradição antiga e medieval, que em meados do século XVIII encontrava cada vez menos cultores, à medida que se consolidavam as bases empíricas e físicas da ciência acústica. Contudo, a tradição do «número sonoro» continuaria a ser cultivada até ao final do século XVIII por uma minoria de autores centro-europeus, entre os quais o P. Martini, Marpurg, Euler ou Johann Fux (CHRISTENSEN 2002, 8, nota 25). Na Península Ibérica, entre os principais cultores da ciência harmónica destacaram-se Francisco de Salinas (*De musica libri septem*, 1577), Cerone (*El Melopeo y Maestro*, 1613) e Nassarre (*Escuela Musica*, 1724), este último influenciado pelo matemático valenciano Tomás V. Tosca (*Compendio Mathematico*, 1707-15), cujo Tomo II era dedicado à «Arithmetica Superior, Algebra, y Musica».

A importância dedicada ao «numero sonoro» na Parte II da *Escola de Canto de Órgão*, só por si, justificaria uma dissertação académica ou um estudo monográfico mais aprofundado, não sendo aqui possível desenvolver a temática em profundidade.

Segundo Thomas Christensen, a complexidade da *musica speculativa*, transmitida durante séculos, mas já em franco declínio no século XVIII, resultava do facto de nela se cruzarem diversos tipos de saber, desde os processos aritméticos de cálculo das proporções dos intervalos, pela medição dos segmentos de corda no monocórdio, a outras tradições, como a metafísica do número, o culto esotérico da numerologia e a filosofia oculta (CHRISTENSEN 2002, 3-4). Estes saberes, remontando à Antiguidade grega, persa e oriental, seriam sistematizados pelos pitagóricos e neo-pitagóricos ao longo de séculos e revalorizados por algumas correntes neoplatónicas do Renascimento, prolongando-se até aos séculos XVII e XVIII, sem prejuízo da revolução científica que ia consolidando o seu caminho. Os novos métodos científicos privilegiaram a observação empírica e a taxonomia, no campo da física e da mecânica experimental, em detrimento da transmissão

dos conceitos abstratos da metafísica e da numerologia (GOUK 2002, 223-4). Ao longo de uma evolução complexa e não-linear, com avanços e recuos, a tradição canónica da ciência harmónica seria gradualmente substituída pelas bases físicas da *science acoustique* teorizadas por Joseph Sauveur (*Système général des intervalles des sons*, 1701) e apresentadas na Academia das Ciências em Paris (GOUK, 2002, 224-5).

A antiga ciência harmónica do «número sonoro» radicou na tradição pitagórica da fundamentação matemática de todo o saber, cultivada pelos neo-pitagóricos ao longo de séculos e transmitida por Boécio (cf. GARCÍA PÉREZ 2006, 31-136). Segundo Aires Pereira, foi sobretudo Boécio (*De Institutione Musica*, ca. 520) quem consolidou o conceito de *musica speculativa*, ao declarar que é a razão que julga as sensações do ouvido e organiza os sons segundo os seus próprios princípios, ao averiguar as proporções numéricas dos intervalos. Boécio teria assim formulado a distinção fundamental entre a *musica speculativa* e a *musica practica* que perdurou ao longo dos séculos (PEREIRA 2003, 82, nota 6). A inclusão nos tratados de música de volumes ou capítulos dedicados às proporções harmónicas era associada à tradução erudita e representava assim um *plus* para os músicos letrados. Melo de Jesus investiu fortemente neste domínio, na Parte II da sua *Escola de Canto de Orgão*, esforço justificado nas primeiras páginas.

A noticia dos Numeros convêm, e he tão necessaria ao Musico, que nunca este será perfeyto, se nunca for perfeytamente destro na Arithmetica, por ser esta a que abre a estrada á Musica: e não so a Musica, senão tambem [...] á todas as mais sciencias. Quanto mais que segundo o doutissimo Zarlino, (p) D. Pedro Cerone, e outros, o Numero sempre se deve saber; porque aguça o engenho, confirma a memoria, encaminha o entendimento ás especulações [...] os Pythagoricos chegarão a entender, e confessar que tinham os Numeros hum não sei que de divino. Por isso Platão estimou tanto a disciplina dos Numeros, que entre as Artes Liberaes, e sciencias contemplatrizes a canoniza principal, e summamente divina. (*E.C.O.* II, 9-10).

---

No que respeita à extensão do «tratado das proporções», o mestre de capela da Bahia ultrapassou todos os seus modelos, incluindo os tratados espanhóis mais desenvolvidos. Ao longo das quase 500 páginas manuscritas em caligrafia miúda da Parte II, intitulada «Numeral, ou Arithmetica das Proporções», o baiano reproduziu, traduziu e expandiu os textos constantes de outros «tratados das proporções» de autores como Cerone (1613), Kircher (1650) e, sobretudo, Nassarre (*Escuela Musica*, I, Livro IV, 1724). Sem primar pela originalidade, o baiano acrescentou, aqui e além, alguns

contributos do seu próprio punho, sobretudo no que respeita aos métodos de cálculo da divisão das proporções dos intervalos, ou proporcionalidades. Mais do que a originalidade do texto da *Escola* – que em vários capítulos do Diálogo I se limita a compilar e a traduzir excertos de Nassarre –, o aspeto porventura mais singular reside nos esforços do baiano para sistematizar e conceptualizar a teoria das consonâncias e dissonâncias, vertendo-a em quadros sinópticos, «catálogos» e «paradigmas», partindo do modelo de Cerone.

Outra preocupação de Melo de Jesus consiste no esforço para introduzir alguma unidade e coerência na dualidade de intervalos gerada pelo sistema da afinação justa e os temperamentos não-iguais. Este quadro teórico previa duas espécies de semitons (maiores «cantáveis» de 5 comas e menores «incantáveis» de 4), duas espécies de tons (maiores de 10 comas e menores de 9), dois tipos de diatessarão (quarta), dois tipos de diapente (quinta), etc., mantendo uma única espécie de dítono (terceira maior), de proporção 5/4. A dualidade dos intervalos não era assumida nem explicitada na maioria das obras teóricas, como se observa, por exemplo, na lista dos intervalos simples e compostos apresentada na Explicação X da *Arte minima* (1685) de Nunes da Silva, que assinalou apenas os intervalos com as proporções justas de números inteiros. O baiano, pelo contrário, procurou incorporar na sua listagem de consonâncias e dissonâncias todas as espécies, incluindo os intervalos (duplos) de cada espécie.

A Parte II da *Escola* é constituída por seis grandes divisões temáticas, nem sempre claramente delimitadas, dado que a unidade do texto é por vezes interpolada por discussões e trechos polémicos (ver Anexo I B – Estrutura formal).

(1) Dois tratados introdutórios – do número e da quantidade – baseados nas obras de Juan Perez de Moya (*Arthmetica practica y especulativa*, 1562) e Christoph Clavius S.J. (*Opera Mathematica*, 1612), intermediadas pelo texto de Nassarre;

(2) Diálogo I – Documentos I a V – Tratado extensivo sobre os cinco géneros de proporções (*multiplex*, *superparticularis*, *superpartiens*, e mistas) e as suas espécies, baseado nos capítulos iniciais do Livro IV da Parte I de Nassarre;

(3) Diálogo II – Documentos I e II – Caracterização dos intervalos quanto à essência (classificação metafísica) e quanto à origem numérica (classificação aritmética). Culmina num «catálogo» ordenado das espécies de consonâncias e dissonâncias;

(4) Diálogo II – Documentos III e IV – Trata das proporcionalidades, ou divisão das proporções dos intervalos. São examinados os diferentes métodos de cálculo assente nas médias: aritmética, geométrica e harmónica;

(5) Reconstituição por cálculos aritméticos (algoritmos de divisão), grau a grau, de todos os intervalos dos diapasões diatónico («Escada vera, ou natural»), cromático sustenido («Escada chromatica dura») e bemolado («Escada Chromatica molle»). Culmina no quadro geral «Arthmetica Sonora, ou Musico Systema»;

(6) Breve sùmula e reflexão especulativa sobre as cinco espécies de semitons teorizados na afinação pitagórica, na afinação justa e temperamento não-igual.

A característica mais saliente da Parte II da *Escola de Canto de Órgão* é a sua orientação essencialmente teórica e especulativa. Por exemplo, a enumeração das proporções de cada espécie e subespécie é exposta quase *ad infinitum*, compreendendo tanto as proporções harmónicas das consonâncias e dissonâncias, como também as que não tinham qualquer aplicação no universo musical. Esta orientação contrasta vivamente com a dos «tratados de proporções» de Fernandes, Nunes da Silva, Lorente e Nassarre, que se cingiram sempre às proporções harmónicas com relevância para a música.

### **3.3.1. Afinação justa, tradição intelectual renascentista: a dualidade dos intervalos. Contra o temperamento igual e outros destemperos.**

No século XVI, enquanto os intervalos continuaram a ser medidos nos segmentos de corda do monocórdio, surgiu um modelo de conceptualização das consonâncias ao qual aderiram muitos teóricos europeus, que viria a ser denominado como afinação justa, ou pura. Remontando a um dos diapasões descritos por Ptolomeu, este modelo foi proposto por Bartolomé Ramos de Pareja (*De musica practica*, 1492) e descrito por Francisco Salinas (*De musica libri septem*, 1577), tendo sido contestado por Franchino Gaffurio (*De harmonia*, 1518) (cf. BARBOUR 1951, 89 e segs.). A afinação justa exerceu uma forte atração sobre os teóricos renascentistas, em virtude de fazer coincidir as proporções dos intervalos das principais consonâncias com os primeiros

algarismos da série dos números inteiros, configurando proporções «justas» do género superparticular (quinta =  $3/2$ ; quarta =  $4/3$ ; terceira maior =  $5/4$ ; terceira menor =  $6/5$ ; tom maior =  $9/8$ ; tom menor =  $10/9$ ; semitom maior =  $16/15$ ; semitom menor =  $25/24$ ). O género *superparticular* era considerado menos perfeito que o género *multiplex*, no qual assentavam as consonâncias mais perfeitas ( $2/1$  = diapasão;  $3/1$  = diapasão com diapente;  $4/1$  = duplo diapasão); mas o género *superparticular* era considerado mais perfeito do que o *superparciente*, que podia fundamentar apenas algumas consonâncias imperfeitas ( $5/3$  = hexacorde maior;  $8/5$  = hexacorde menor). Por outro lado, entendia-se que os fatores inteiros justos estavam mais próximos da unidade, símbolo da perfeição (BARBOUR 1951, 102 e segs.; GARCÍA PÉREZ 2006, 129 segs.).

A afinação justa representou na época renascentista uma evolução considerável, face à afinação pitagórica que predominara na época medieval, baseada no diapasão diatónico «pitagórico» de Filolau assente nos intervalos de 4ª e 5ª, nos quais assentava a música medieval. A afinação justa alicerçava-se em proporções com rácios de números inteiros, designadamente no dítono ou terceira maior ( $64/80 = 5/4$ ), que viria substituir a terceira maior pitagórica, intervalo não justo ( $64/81$ ). Observou-se assim uma evolução da escala diatónica medieval para uma escala cromática rica em diferentes espécies de tons e semitons, maiores e menores, mais apropriada à música polifónica renascentista (RASCH 2002, 198-9; GARCÍA PEREZ 2006, 205 segs.).

Difundida no século XVI e seguintes, a afinação justa constituiu um sistema apelativo para os músicos renascentistas, pois proporcionava uma rica paleta de consonâncias perfeitas e imperfeitas. As notas cromáticas eram geradas por processos aritméticos, como a divisão do tom inteiro, ou segunda maior, que podia ser maior ( $9/8$ ) ou menor ( $10/9$ ); a sua divisão dava origem a dois semitons de quantidades diferentes: o semitom maior ou diatónico «cantável» de 5 comas ( $16/15$ ) e o semitom menor ou cromático «incantável» de 4 comas ( $25/24$ ). A diferença de amplitude entre ambos correspondia a 1 coma sintónico. A escala diatónica converteu-se assim numa escala cromática que compreendia pares de notas com nomes idênticos: os tons maiores (10') e menores (9'); semitons maiores (5') e menores (4'); mas também as quartas e quintas justas e as que tinham mais (ou menos) 1 coma sintónico (RASCH 2002, 199-200).

As limitações da afinação justa derivavam do facto de não ser possível tocar nos instrumentos, sobretudo nos de teclado, todas as notas idênticas com afinações distintas, pelo que era necessário o «suprimento» das notas inexistentes pelas notas vizinhas:

suprindo, por exemplo, A-*b* por G#; ou D# por E-*b*. Em consequência, um certo número de intervalos de quinta ficariam sempre desafinados à razão de 1 coma sintónico, sendo forçoso tocar, por exemplo, a quinta G# – E*b*, em lugar da quinta A*b* – E*b*, por não se encontrar A*b* no teclado ou nos instrumentos de cordas com tastos. Quanto às terceiras maiores, ou dítonos, por um processo análogo ficariam desafinadas à razão de 1 *diesis* menor enarmónico: sendo, por exemplo, necessário tocar a terceira B*♯* – E*b*, em lugar da terceira B*♯* – D# que configuraria uma terceira justa ou pura (RASCH 2002, 199-200). A questão dos «suprimentos» no quadro dos temperamentos não-iguais dos semitons foi desenvolvida por Pablo Nassarre (*Escuela Musica*, 1724), que se mostrou bastante céptico acerca da qualidade sonora dos intervalos obtidos através do suprimento nas notas vizinhas. O aragonês defendia que se evitassem os intervalos desagradáveis ao ouvido, com o recurso ao temperamento, incluindo o temperamento igual ou quase-igual, que anulava as diferenças entre os semitons maiores de 5' e os menores de 4', criando semitons iguais de 4,5 comas. O baiano, pelo contrário, mostrou-se muito otimista quanto ao resultado sonoro dos suprimentos dos sustenidos pelos bemóis, e vice-versa.

No contexto dos temperamentos não-iguais, as teclas acidentais do teclado eram afinadas com uma função exclusiva de sustenido ou bemol. O teclado era normalmente afinado com 2 bemóis e 3 sustenidos (**B*b*** – C# – **E*b*** – F# – G#), situação que tenderia a manter-se até ao século XVIII, com a prática do temperamento mesotónico. Mais rara era a afinação do teclado com 3 bemóis e 2 sustenidos (**B*b*** – C# – **E*b*** – F# – **A*b***). Assim, a menos que existissem teclas «partidas» que permitissem tocar todos os semitons em falta, muitos intervalos de quinta soariam desafinados em 1 coma sintónico e muitas 3<sup>as</sup> maiores soariam com mais ou menos 1 *diesis* menor. Este sistema colocava, portanto, muitas limitações nos teclados com doze teclas (RASCH 2002, 200-201).

As limitações da afinação justa levaram a que tivesse uma aplicabilidade prática muito reduzida, sobretudo nos teclados com doze sons. Por maioria de razão, ainda mais obsoleto se tornaria no século XVIII, com a expansão cíclica do campo tonal por efeito de uma quantidade crescente de «transportes» do diapasão diatónico para os diapasões cromáticos, com a colocação de até 7 sustenidos ou 7 bemóis diante da clave. Neste contexto, a doutrina dos «suprimentos» funcionava como uma espécie de paliativo teórico, apelando a que as teclas acidentais fossem tocadas com funções ambivalentes, de modo a suprirem as notas inexistentes: D# teria que ser tocado na tecla E-*b*, assim como A-*b* na tecla G#, etc. Deste modo, a afinação justa foi sendo corrigida (e substituída) na

prática musical por diferentes métodos de temperamento, como o mesotónico, que teria predominado até meados de setecentos (RASCH 2002, 199-202).

O temperamento, que havia muitos séculos fora introduzido na prática musical, teve uma das primeiras teorizações modernas em Zarlino (*Le istituzioni armoniche*, 1558). Assentava em pequenas alterações ou desvios introduzidos nos intervalos justos, definidas por frações ou números racionais (*participata*). Sendo as quintas e as terceiras maiores interdependentes, os seus temperamentos interagem: uma quinta justa ( $3/2$ ) dá origem a uma 3ª maior ampla, ao passo que a 3ª maior justa ( $5/4$ ) implica uma quinta pouco ampla, ou empobrecida. A partir do século XVI e até ao XVIII, a prioridade seria quase sempre atribuída à 3ª maior justa (dítono), aceitando-se as quintas temperadas, ou seja, reduzidas numa medida aceitável para o ouvido. Zarlino propôs um temperamento específico, baseado na diminuição das quintas em  $-2/7$  do coma sintónico, uma variação ligeiramente mais ampla do que a de  $-1/4$  do coma sintónico; além disso, admitiu uma variante do tempero das quintas em  $-1/3$  do coma. O mesotónico foi teorizado por Pietro Aaron (*Toscanello in musica*, 1523) e iria generalizar-se até ao século XVIII, sobretudo nos instrumentos de teclado como o cravo e o órgão. Para manter as terceiras maiores justas ( $5/4$ ), as quintas eram diminuídas por regra em  $-1/4$  do coma sintónico. Porém, também no mesotónico era necessário afinar as teclas acidentais do teclado com uma única função: sustenido ou bemol. O sistema mais usado era  $Bb - C\# - Eb - F\# - G\#$ , podendo admitir-se  $D\#$  em lugar de  $Eb$ . Para corrigir as limitações das notas acidentais, em alguns países da Europa central foram construídos teclados com as teclas divididas, ou «partidas», que permitiam a opção de tocar  $D\#$  ou  $Eb$ , bem como  $G\#$  ou  $Ab$ , consoante o diapasão usado (RASCH 2002, 202-4).

Caetano de Melo de Jesus menciona na *Escola*, mas sobretudo nos textos do *Discurso Apologético*, a fabricação em Itália de órgãos com as «teclas partidas», divididas ao meio. Embora nunca tivesse avistado nenhum desses órgãos, tomou conhecimento da sua existência através de João Vaz Barradas Morato. Na realidade, esses órgãos tinham surgido na Europa central no século XVII, num contexto em que era desconhecido o temperamento igual; e as teclas «partidas» ou duplas, com os semitons opcionais, permitiam anular a diferença de 1 coma sintónico entre os semitons.

|                                                              |                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Afinação pitagórica                                          | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Semitom diatónico: 4'</li> <li>- Semitom cromático: 5'</li> </ul> Sem sustenidos (só Bb e Eb)                                                                                                       | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Heinrich Glarean, <i>Dodecachordon</i> (Basle, 1547)</li> <li>- Juan Bermudo, <i>Declaración de instrumentos musicales</i> (Osuna, 1555)</li> </ul>                                                                                                                                                                       |
| Afinação justa e temperam. mesotónico ou outros (não-iguais) | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Semitom diatónico: 5'</li> <li>- Semitom cromático: 4'</li> </ul> <b>Bb – C# – Eb – F# – G#</b><br><b>Bb – C# – Eb – F# – Ab</b>                                                                    | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Tomas Sta. Maria, <i>Libro llamado Arte de tañer fantasia</i> (Valladolid, 1565)</li> <li>- Francisco de Salinas, <i>De musica libri septem</i> (Salamanca, 1577)</li> <li>- António Fernandes, <i>Arte de música de canto de órgão ...</i> (Lisboa, 1613)</li> <li>- Caetano Melo Jesus, <i>Escola</i> (1760)</li> </ul> |
|                                                              | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Diminuição nos intervalos 5ª:               <ul style="list-style-type: none"> <li>-1/4 do coma sintónico;</li> <li>-2/7 do coma sintónico;</li> <li>-1/3 do coma sintónico;</li> </ul> </li> </ul> | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pietro Aaron, <i>Toscanello in musica</i> (Venezia, 1523)</li> <li>- Gioseffo Zarlino, <i>Le istituzioni armoniche</i> (1558 / 1575), etc.</li> </ul>                                                                                                                                                                     |
| Temperamento igual ou quase-igual                            | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Todos os semitons: 4,5'</li> </ul> <b>Bb = A#; C# = Db; D# = Eb; F# = Gb; G# = Ab</b>                                                                                                               | <ul style="list-style-type: none"> <li>- Pablo Nassarre, <i>Escuela Musica</i> (1724)</li> <li>- Ant. Nunes Siqueira (<i>Discurso</i>, 1735);</li> <li>- Refutação: Caetano, <i>Escola</i> (1760)</li> </ul>                                                                                                                                                       |

Quanto ao temperamento igual (ou quase-igual), proposto desde a Antiguidade pelos seguidores de Aristóxeno, em oposição à afinação pitagórica consagrada por Ptolomeu e Boécio, apesar de ter sido teorizado e defendido no século XVI por teóricos visionários como Salinas (1577) e Galilei (1581), teve pouco impacto nas gerações seguintes e a sua aceitação só iria generalizar-se em meados do século XVIII, na prática musical centrada nos instrumentos de teclado, como o órgão e os cordofones de tecla, mas até então tinha tido poucos defensores no plano teórico.

Baseava-se na distribuição, em partes iguais, da diferença de 1 coma sintónico pelos doze intervalos de quintas que compunham o diapasão. Os primeiros ensaios deste sistema deveram-se ao matemático holandês Simon Stevin (*Die spiegheling der singconst*, 1610), que dividiu os intervalos do diapasão recorrendo ao processo aritmético da *regola di tre* e realizou o primeiro cálculo dos comprimentos das cordas com os intervalos temperados. Contudo, durante mais de um século o método não obteve aceitação. Marin Mersenne (*Harmonie universelle*, 1636) publicou algumas tabelas com

medições dos comprimentos das cordas temperadas. Posteriormente, os cálculos seriam refinados com o recurso a novas ferramentas matemáticas, como a extração de radicais (raízes quadradas, cúbicas, etc.), que dividiam os intervalos em partes geometricamente iguais, assim como os logaritmos, descritos por John Napier (*Mirifici Logarithmorum Canonis Descriptio*, 1614). Não obstante estas inovações, no plano teórico o temperamento igual não alcançaria uma aceitação generalizada até aos meados do século XVIII, e foi considerado por muitos autores como um sistema empobrecido, dado que todos os intervalos eram sacrificados (RASCH 2002, 205-6; BARBOUR 1951, 25 segs.).

Na teoria musical ibérica do século XVII até à primeira metade do XVIII o sistema de divisão do diapasão consagrado no plano teórico era a afinação justa, mas na prática musical com instrumentos, esse modelo era adaptado e mitigado pelos temperamentos. Em algumas obras teóricas, como as de Talésio (1618) e Fernandes (1626), menciona-se a afinação pitagórica. Cerone (1613) defendeu o temperamento de  $-2/7$  de coma nas quintas; e autores setecentistas como Nassarre (1724) ou Barradas (1735), mencionam mais ou menos abertamente o temperamento, sendo que o mesotónico de  $-1/4$  do coma sintónico, teorizado por Zarlino, era praticado desde o século XVI.

Alguns autores peninsulares remetem também para um sistema distinto e paralelo de divisão do diapasão: a «divisão múltipla da oitava», que configurava uma espécie de escala de comas, com o diapasão dividido num total de 53, 54, 55 ou 56 comas. Este sistema não corresponde exatamente ao diapasão da afinação justa, com a sua dualidade de tons e semitons, maiores e menores. Nos tratados de Fernandes (1626), Nunes da Silva (1685) e Barradas Morato (1735), a divisão múltipla da oitava é representada por digramas circulares, os «relógios harmónicos», que contêm invariavelmente um total de 55 comas:

|                                                                                                 |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|
| $5 \text{ tons inteiros} \times 9' + 2 \text{ semitons naturais} \times 5' = 55' \text{ comas}$ |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|

Este modelo pressupõe que os cinco tons inteiros do diapasão eram todos «tons menores» de 9' comas; ficavam assim excluídos os «tons maiores» de 10' comas; por outro lado, os semitons considerados são apenas os diatónicos ou naturais de 5' comas, perfazendo o diapasão um total de 55 comas. Se se tratasse de uma postulação rigorosa da afinação justa, haveria que se distinguir os «tons maiores» de 10' comas (C–D; F–G; e A–B<sup>4</sup>) e os «tons menores» de 9 comas (D–E; e G–A); essa distinção, vertida numa

escala de comas, iria traduzir-se num diapasão com 56' comas ou mais. Assim, o modelo representado nos «relógios harmónicos» por teóricos musicais ibéricos sugere, afinal, uma *adaptação* da afinação justa a um temperamento mesotónico utilizado pelos músicos práticos, o de -1/6 coma nas quintas, que parece ter constituído uma tradição consistente entre os teóricos luso-brasileiros (SANTOS 2021, 260 segs.).

A afinação justa e os temperamentos, bem como a divisão múltipla do diapasão, permaneceram até aos meados do século XVIII; a partir desta época começaram a surgir as referências ao temperamento igual, que iria depois generalizar-se na prática musical europeia, apesar da resistência oposta por alguns teóricos europeus, mais propensos aos temperos irregulares, ou concêntricos, como Euler ou Werckmeister (RASCH 2002, 216-8). Entre nós, um dos primeiros teóricos a aludir ao temperamento igual seria o P. João Crisóstomo da Cruz (*Methodo breve, e claro, em que sem prolixidade, nem confusão, se exprimem os necessarios principios para intelligencia da Arte da Muzica*, 1745). Esta «arte» de música impressa descreve a divisão dos tons de 9' em dois semitons iguais de 4,5' + 4,5' comas, fazendo coincidir os sustenidos com os bemóis. Segundo o autor, a diferença entre os semitons maiores de 5' e os menores de 4' era desnecessária e inútil, tanto na prática vocal como instrumental: os acidentes de Gb e F#, ou de C# e Db deviam corresponder aos mesmos sons.

Francisco Inácio Solano seria o primeiro teórico português a aprofundar as questões do temperamento dos instrumentos de teclas, no *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rithmica* (1779). Na sua obra da década anterior, *Nova instrução musical* (1764), dedicada ao canto de órgão em *stile antico*, estavam ainda subentendidos os temperamentos não-iguais. Solano apresentou a divisão múltipla da oitava em 55' comas, adaptação da afinação justa ao temperamento mesotónico de -1/6 do coma sintónico. Mas admitiu também o tempero igual dos instrumentos de teclas (SANTOS 2021, 270).

No último quartel de setecentos, o franciscano terceiro Frei José do Espírito Santo Monte (*Vindicias do Tritono*, 1791), inspirado na obra de Massillon, descreveu a oitava como sendo composta unicamente por tons maiores de 10' comas, divisíveis em semitons de 5' + 5' comas, ficando implícita a adoção do temperamento igual ou quase-igual. Na primeira década de oitocentos, o beneditino portuense Frei Domingos de São José Varela (*Compendio de musica theorica e pratica*, 1806) iria explicitar os diversos tipos de temperamentos praticados, entre os quais o igual, considerado em geral como sendo mais pobre, e os irregulares, que tinham a preferência de alguns teóricos centro-

europeus, como Rameau e D'Alembert. O problema do temperamento era mais premente nos instrumentos de ponto e meio-ponto fixo, como o órgão e o cravo. Na segunda década de oitocentos, Rodrigo Ferreira da Costa (*Principios de musica*, 1820) afirmaria que o «systema chromatico temperado reina na Europa e no mundo conhecido», declarando que a «afinação canonica» da escala se encontrava ultrapassada.

Na teoria musical espanhola a ciência harmónica desenvolveu-se e recebeu contributos extremamente inovadores nos séculos XV e XVI, continuando a ser cultivada nos séculos seguintes, nomeadamente nos três tratados estudados, mas com enfoques muito diferentes. Cerone dedicou às proporções harmónicas o Livro XIX (50 págs., 976-1025) de *El Melopeo* (1613), nas quais remete para a afinação pitagórica segundo Glareano (1547) e para a afinação justa teorizada por Ramos de Pareja (1482). Porém, no Livro XX sobre os instrumentos musicais advoga o temperamento mesotónico de  $-2/7$  de coma descrito por Zarlino (1558). Pelo contrário, Lorente (1672), na «Arte de Canto de Órgão» restringe o uso das proporções harmónicas ao campo da mensuração do tempo, como elementos do sistema mensural, e não como forma de medição dos intervalos harmónicos. Por fim, Pablo Nassarre, no Livro IV da *Escuela Musica* (1724), «Que trata de las Proporciones», tratou extensivamente das proporções harmónicas, tendo além disso abordado a temática da divisão do diapasão no Livro III, «Que trata del Canto de Organo», nos capítulos dedicados às espécies de semitons e aos diapasões acidentais ou cromáticos. O aragonês admitiu várias formas de temperamentos, incluindo o igual, que era praticado nomeadamente nos instrumentos da harpa e da guitarra espanhola.

Seguindo os seus modelos portugueses e espanhóis, Melo de Jesus inscreveu a *Escola de Canto de Órgão* numa linha de apologia intransigente e algo anacrónica da afinação justa e dos temperamentos não-iguais. As bases da afinação justa assentavam em proporções superparticulares cujos rácios de fatores justos mediam as principais consonâncias: diapasão (2/1), diapente ou quinta (3/2), diatessarão ou quarta (4/3), dítono ou terceira maior (5/4), semidítono ou terceira menor (6/5), tom maior (9/8), tom menor (10/9), semitom maior (16/15) e semitom menor (25/24). Este sistema contrastava com a afinação pitagórica, que media com rácios «não justos» as terceiras maiores (81/64) e as terceiras menores (32/27). Cultivada até ao século XVI, a afinação justa tendeu a entrar em declínio, à medida que os autores centravam a sua atenção nos problemas práticos dos transportes do diapasão e do tempero dos semitons, para superar as limitações do teclado.

Na Parte II da *Escola*, Melo de Jesus retoma as teorias aritméticas da divisão dos intervalos, que remontavam à Antiguidade, e reproduz minuciosamente os cálculos das médias aritméticas, geométricas e harmônicas das proporcionalidades, mas rejeita enfaticamente o temperamento igual ou «divisão geometrica» dos tons. Tal não significa que não aceitasse implicitamente alguns tipos de temperamentos não-iguais, como o mesotónico utilizado durante o século XVIII. Ao descrever a afinação do teclado e os «suprimentos» dos semitons pelas notas vizinhas, o baiano deixa subentendida a prática musical corrente do temperamento (mesotónico). Na *Dúvida de Gregório de Sousa*, contrapõe os instrumentos de «ponto e meio-ponto fixo», como os de teclado e de cordas com tastos (família das violas), aos instrumentos de «diapasão livre», como a harpa, as rabecas (família dos violinos) e rabecões de quatro (contrabaixos), estabelecendo uma oposição entre, por um lado, os instrumentos sujeitos ao espartilho dos temperamentos não-iguais, e, por outro, os instrumentos abertos à liberdade dos temperamentos quase-iguais. Mas na argumentação rejeita expressamente o tempero igual que supunha a partição dos tons de 9' comas em semitons iguais de 4,5' + 4,5' e critica asperamente Nassarre, por este admitir a possibilidade do temperamento igual.

[...] e muito menos na opinião de **Fr. Pablo Nassarre**, (n) o qual diz que as divisões dos Tonos, que se fazem com b-moes, e sustinidos, estão no teclado do Orgão dispostas, e medidas Geometricamente, id est, em dous **Semitonos iguaes**, que de fôrça hão de constar de quatro Commas e meya cada hum. [...] (E.C.O. I, 496, negritos meus).

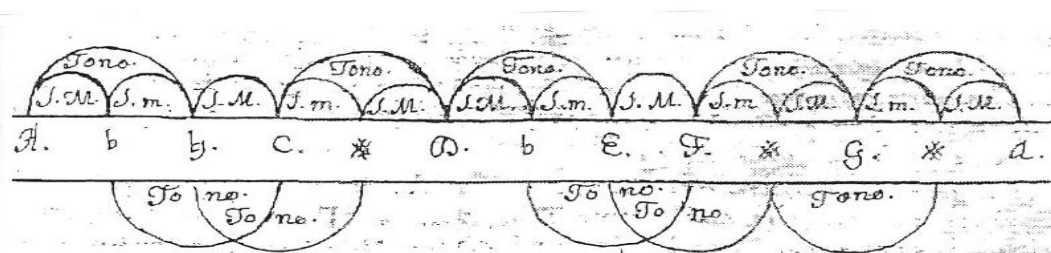


Figura 35 – Caetano Melo de Jesus, *Escola*, Parte I, Diálogo IV, 451: representação do diapasão.

À semelhança de Cerone (1613), Nunes da Silva (1685) e outros, Melo de Jesus representou visualmente num diagrama retangular (*Escola*, I, Diálogo IV, 451) o modelo da afinação justa e dos temperamentos não-iguais, que compreendiam os «Tonos mayores de Ut-Re», ou «Fa-Sol» e os «Tonos menores de Re-Mi», ou «Sol-La», bem como os

«Semitonos mayores de 5 Commas», ou diatónicos, indicados no diagrama como (**S.M.**), e os «Semitonos menores de 4 Commas», ou cromáticos, assinalados como (**S.m.**).

As limitações do sistema derivavam, porém, justamente da dualidade de intervalos de cada espécie, distando os semitons maiores e menores uns dos outros em 1 coma sintónico, o que gerava dificuldades no contexto da transposição cíclica do diapasão por força dos transportes pelo género cromático. Estes pressupunham a identidade entre o diapasão diatónico de cada tom ou modo (ponto de partida) e os diapasões acidentais ou cromáticos (pontos de chegada). O que levou o baiano a empreender todo um esforço de conciliação entre o temperamento não-igual, que defendia, e os «Transportes», mediante os «suprimentos» dos sustenidos pelos bemóis, destes pelos semitons naturais, e vice-versa. Esse esforço de conciliação é ainda mais visível no *Discurso Apologético* e na *Dúvida de Gregório de Sousa*, que serão examinados no capítulo 4.

### **3.3.2. O «engenhoso triangulo»: representação do diapasão com a «quinta do lobo» e outras irregularidades.**

Tendo como referência as representações visuais de Zarlino (1558/75) e Cerone (1613), mas adotando outra forma de visualização, Nunes da Silva (*Trattado das Explanações*, 1685) na Explanação X utilizou um diagrama triangular de grande eficácia visual para representar graficamente o diapasão e as suas relações intervalares no contexto da divisão não-igual dos tons. O eixo horizontal da base do triângulo representa todos os semitons, diatónicos e cromáticos, em que se divide o diapasão ou oitava; ao longo do eixo vertical cruzam-se as linhas que representam as relações intervalares entre cada um desses semitons, até ao limite superior do intervalo da 8ª ou diapasão.

A «Figura das espécies do diapasão» de Nunes da Silva seria reproduzida quase literalmente por Melo de Jesus, na Parte II da *Escola*, sendo este um exemplo ilustrativo da forte intertextualidade entre os tratados de ambos. O baiano elogia inclusivamente a representação da oitava no «Engenhoso Triangulo do P. Manuel Nunes» e reproduz no essencial todos os símbolos e as legendas apresentadas por aquele autor no rodapé da página, e que ajudam a interpretar o diagrama. Caetano explica no corpo do texto da *Escola* o significado dos símbolos: os intervalos assinalados com «**p.**» são os perfeitos;

os assinalados com «M.» maiúsculo correspondem aos intervalos maiores e os assinalados com «m.» equivalem aos intervalos menores. É interessante notar que quase todos os intervalos de tom ou 2ª maior que aparecem no triângulo correspondem aos tons «menores» de 9 comas. Pelo que também aqui, está pressuposta uma adaptação da afinação justa a um temperamento (mesotónico) que eliminava a dualidade dos tons de 9 e 10 comas. Aparecem, contudo, somente dois tons «maiores» de 10 comas: o tom maior de G#-A-Bfab (5' + 5' = 10'), e o tom maior de C#-D- Eb (5' + 5' = 10'), ambos contendo dois semitons de 5 comas, dada a ausência nos teclados de Ab (que era suprido por G#) e a ausência de D# (suprido por Eb).

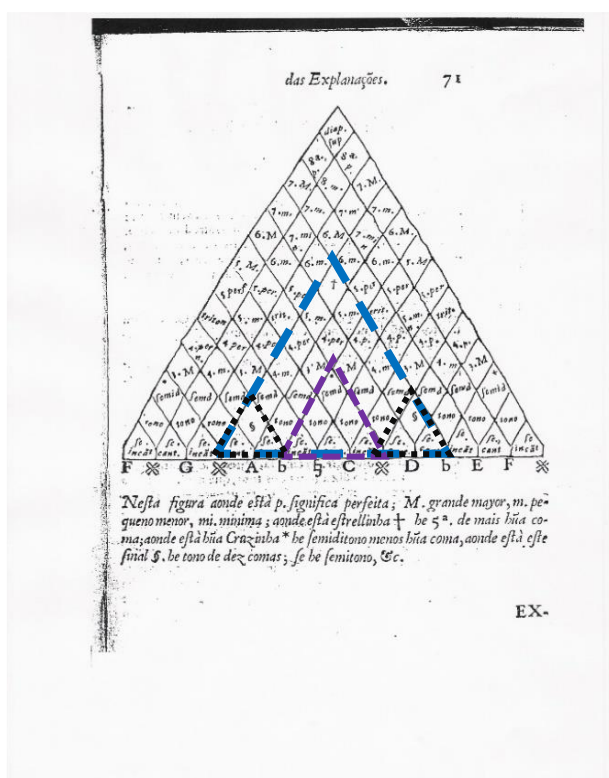


Fig. 36 – Manuel Nunes da Silva, *Arte minima* (1685) p. 71: árvore das espécies do diapasão.

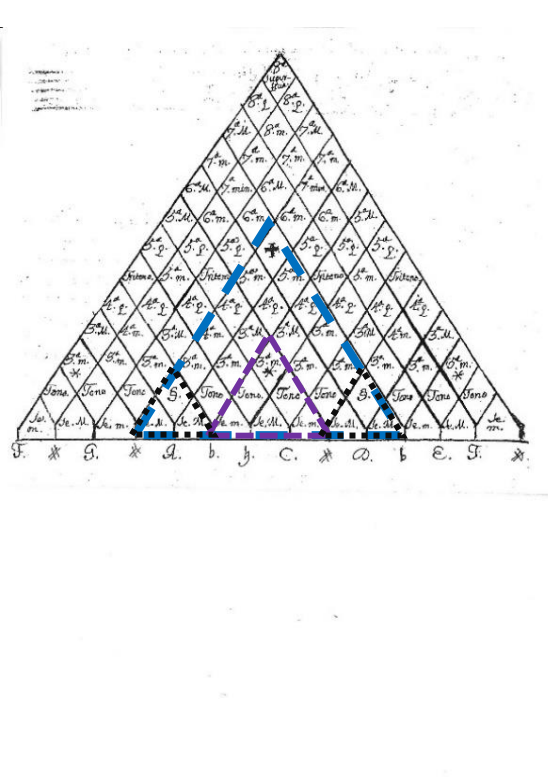


Fig. 37 – Caetano Melo de Jesus, *Escola de Canto de Orgão*, II, p. 269: espécies do diapasão.

Tanto Nunes da Silva como Caetano assinalaram no triângulo, com um sinal de asterisco «\*», uma terceira menor (semiditono) irregular de 13 comas, ou seja, com «menos hũa comma» do que as restantes, no intervalo de Bfab – C #, constituído pelas 4 comas que iam de Bfa-b a B♭mi, mais as 5 comas do semitomo natural de B♭ a C natural, e ainda as 4 comas que distavam de C natural a C#.

Ambos os autores assinalaram no triângulo, com uma cruz, « † », o intervalo irregular do diapente ou quinta «com mais hũa comma» de excesso, ou seja, a «quinta do lobo» de  $G\# - E_b$ , na qual o 1 coma em excesso derivava da inexistência da posição de  $A-b$  ou, simetricamente, da inexistência de  $D\#$ . Este intervalo de «quinta do lobo» tendia a soar estridente e desagradável, no contexto da afinação justa e do temperamento não-igual, que privilegiavam a pureza da terceira maior ( $=5/4$ ) face às quintas ( $3/2$ ).<sup>118</sup>

Uma das preocupações centrais da *Escola de Canto de Órgão* é a clarificação e conciliação das disparidades geradas pela divisão não-igual dos tons. Esta implicava uma dualidade de intervalos da mesma espécie, devida ao desdobramento dos intervalos. Por exemplo, os semitons diatónicos ou «cantáveis» de 5 comas ( $16/15$ ) e os cromáticos ou «incantáveis» de 4 comas ( $25/24$ ), tendo entre si a diferença de 1 coma sintónico ( $81/80$ ). Assim como dois intervalos de tom, ou segunda maior, embora essa nem sempre visíveis nas representações do diapasão, como o «Engenhoso triangulo» de Nunes da Silva ou os diversos «relógios harmónicos», como se verá a seguir.

- Tons (segundas) maiores de 10': C-D; F-G; A-B $\sharp$ ;

- Tons (segundas) menores de 9': D-E; G-A; G-A.

Entre os intervalos duplicados incluía-se o semidítono, ou terceira menor, do qual se registavam duas espécies: as terceiras menores «justas» de proporção  $6/5$ , que correspondiam aos intervalos A – C, e E – G; e um semidítono ou terceira menor com menor amplitude, em D – F, medido pela proporção «não-justa» de  $32/27$ .

A dualidade de intervalos estendia-se às próprias consonâncias perfeitas, com exceção apenas da oitava, de proporção dupla ( $2/1$ ). Os diatessarões ou quartas, considerados consonâncias perfeitas, incluía uma quarta mais ampla de 15 comas, de A – D, que compreendia em si dois tons maiores de 10' (A-B $\sharp$  e C-D), além do semitom diatónico de 5' (B-C), sendo a sua amplitude medida pela proporção «não justa» de  $27/20$ ; diferentemente, a quarta D – G e a quarta E – A possuíam uma amplitude de 14 comas: incluía um tom maior de 10', um tom menor de 9' e um semitom diatónico de 5', e

<sup>118</sup> «Onde estiver hũa cruzinha + he Quinta de mais hũa Comma; e onde estiver hum asterisco, assim \*, he Semitono de hũa Comma menos, attendendo áos lugares limitados dos instrumentos Diatonicos de ponto, e meyo ponto fixo, onde estas quantidades se suprem com o excesso, ou defeyto de hũa Comma: este signal §. deno[ta] o Tono de dez Commas: Se. quer dizer Semitono». [...] (E.C.O. II, 269).

eram medidas pela proporção justa superparticular de  $4/3$ . Nos diapentes ou quintas verificava-se um fenómeno simétrico: as quintas C – G e F – C eram mais amplas do que a quinta D – A, dado que as primeiras incluíam dois tons maiores de 10', um tom menor de 9' e um semitom diatónico de 5'; ao passo que a última quinta, D – A, compreendia apenas um tom maior de 10' (F-G), e dois tons menores de 9' (D-E, e G-A), além do semitom diatónico de 5 comas; e assim sucessivamente.

O «espírito de sistema» manifestado por Caetano ao longo da Parte II da *Escola* relaciona-se em grande medida com a sua preocupação de explicitar e reintegrar dentro do sistema geral da divisão do diapasão todas as dualidades e desdobramentos dos intervalos de cada espécie, que implicavam proporções com rácios ligeiramente diferentes, uns justos e os outros não-justos. Outros autores preferiram mencionar unicamente os intervalos de rácios justos ou puros, omitindo pragmaticamente os que eram afinados de acordo com proporções não-justas. Nunes da Silva (*Trattado das Explanações*, 1685), na Explanação X «Da Musica Multiforme» mencionou apenas os intervalos com proporções justas, como a quarta justa ( $4/3$ ) e a 3ª menor justa ( $6/5$ ), e omitiu os intervalos com os rácios não-justos, como eram a terceira menor de  $32/27$ , ou a quarta de  $27/20$ . O que remete para a já referida adaptação da afinação justa a um dos temperamentos não-iguais.

Pelo contrário, na *Escola de Canto de Órgão* o baiano procurou integrar no seu sistema as dualidades dos intervalos de cada uma das espécies: e intercalou, entre os intervalos «justos» de rácios justos superparticulares, os intervalos de proporções não-justas, gerados pela escala cromática decorrente da afinação justa e não corrigidos pelo temperamento. A preocupação de coerência e sistematicidade constitui uma das travesmestras da Parte II da *Escola*, possivelmente por influência de Nassarre.

[...] de fôrça hão de ficar **trocados os Tonos, os mayores em menores, e os menores em mayores**: e não podereis dahi por diante evitar alguns prolapsos, como nem os evitou a perspicacia do **P. Kirquer** na constructura da sua Taboa da Escada Musica vera, e natural, onde o podeis reter, e achar, como o dizemos. Assim com muita ponderação, e vagar o examinou a rudez do nosso entendimento; epor isso (sem offensa de outros e mayores engenhos) tomamos o arbitrio de ordenarmos a nossa Arithmetica sonora, ou numeros da Escada Musica vera, e natural, como tendes visto (*E.C.O.* II, 456, negritos meus).

No «Catalogo» das espécies de intervalos contido no Diálogo II da Parte II, o baiano enumerou todas as espécies de intervalos simples, compostos e decompostos que

integravam a gama das proporções numéricas, justas e não-justas, sem deixar de fora nenhuma subespécies de intervalos, e ficando claramente espelhadas as disparidades dos intervalos implicados pela afinação justa não temperada. Os intervalos expressos por rácios *não-justos*, com pequenas diferenças sonoras face aos homónimos justos, são indicados em *itálico*; transcrevem-se aqui apenas os intervalos simples e compostos.

## [ INTERVALOS SIMPLES ]

|                                        |                                                      |                |                   |
|----------------------------------------|------------------------------------------------------|----------------|-------------------|
| Oitava _____                           | Dupla _____                                          | de ____        | 2 á 1. /          |
| Septima mayor _____                    | Superseptupartiens octavas _____                     | de ____        | 15 á 8. /         |
| Septima menor _____                    | Supersquadripartiens quintas _____                   | de ____        | 9 á 5. /          |
| Septima minima _____                   | Superseptupartiens nonas _____                       | de ____        | 16 á 9. /         |
| Sexta mayor _____                      | Super bi partiens tertias _____                      | de ____        | 5 a 3. /          |
| Sexta menor _____                      | Super tripartiens quintas _____                      | de ____        | 8 á 5. /          |
| Quinta perfeyta _____                  | Sesquialtera _____                                   | de ____        | 3 á 2. /          |
| <i>Quinta de D. á A. _____</i>         | <i>Supertredecupartiens vigesimas septimas _____</i> | <i>de ____</i> | <i>40 á 27. /</i> |
| Quinta remissa, ou menor _____         | Supernonudecupartiens quadregesimas quintas _____    | de ____        | 64 á 45. /        |
| Tritono, ou Quarta mayor _____         | Super tredecupartiens trigesimas secundas _____      | de ____        | 45 á 32. /        |
| Quarta perfeyta _____                  | Sesquitertia _____                                   | de ____        | 4 á 3. /          |
| <i>Quarta de A. á D. _____</i>         | <i>Super septupartiens vigesimas _____</i>           | <i>de ____</i> | <i>27 á 20. /</i> |
| Terceyra mayor _____                   | Sesquiquarta _____                                   | de ____        | 5 á 4. /          |
| Terceyra menor _____                   | Sesquiquinta _____                                   | de ____        | 6 á 5. /          |
| <i>Terceyra menor de D. a F. _____</i> | <i>Super quintupartiens vigesimas septimas _____</i> | <i>de ____</i> | <i>32 á 27. /</i> |
| Tono mayor _____                       | Sesquioctava _____                                   | de ____        | 9 á 8. /          |
| Tono menor _____                       | Sesquinona _____                                     | de ____        | 10 á 9. /         |

|                                        |                                                                                 |                |                     |
|----------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|----------------|---------------------|
| <i>Semitono maximo _____</i>           | <i>Super bipartiens vigesimas quintas _____</i>                                 | <i>de ____</i> | <i>27 á 25. /</i>   |
| Semitono mayor _____                   | Sesquidécimaquinta _____                                                        | de ____        | 16 á 15. /          |
| <i>Limma Pythagorico _____</i>         | <i>Super tredecupartiens ducentasimas quadregesimas tertias _____</i>           | <i>de ____</i> | <i>256 a 243. /</i> |
| <i>Semitono medio _____</i>            | <i>Super septupartiens centesim. vigesim. octavas _____</i>                     | <i>de ____</i> | <i>135 á 128. /</i> |
| Semitono menor _____                   | Sesquivigesima quarta _____                                                     | de ____        | 25 á 24. /          |
| <i>Diesis menor En-harmonico _____</i> | <i>Super tripartiens centesim. vigesim. quintas _____</i>                       | <i>de ____</i> | <i>128 á 125. /</i> |
| Comma mayor _____                      | Sesqui octogesima _____                                                         | de ____        | 81 á 80. /          |
| Comma menor _____                      | Super centuquintodecupartiens decumillesimas centesimas vigesimas tertias _____ | de ____        | 10240 a 10125.      |

## [ INTERVALOS COMPOSTOS ]

|                                                               |                                                          |                |                   |
|---------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|----------------|-------------------|
| Nona mayor nascida do Tono mayor _____                        | Dupla sesquiquarta _____                                 | de ____        | 9 á 4. /          |
| Nona mayor nascida do Tono menor _____                        | Dupla superbipartiens nonas _____                        | de ____        | 20 á 9. /         |
| Nona menor nascida do Semitono mayor _____                    | Dupla sup.bipart. decim.quintas _____                    | de ____        | 32 á 15. /        |
| Decima mayor nascida da Terceyra mayor _____                  | Dupla sesquialtera _____                                 | de ____        | 5 á 2. /          |
| Decima menor nascida da Terceyra menor _____                  | Dupla superbipartiens quintas _____                      | de ____        | 12 á 5. /         |
| <i>Decima menor nascida da Terceyra menor de D.a.F. _____</i> | <i>Dupla super decupartiens vigesimas septimas _____</i> | <i>de ____</i> | <i>64 á 27. /</i> |
| Onzena perfeyta nascida da Quarta perfeyta _____              | Dupla superbipartiens tertias _____                      | de ____        | 8 á 3. /          |
| <i>Onzena perfeyta nascida da Quarta de A. a D. _____</i>     | <i>Dupla superseptupart. decimas _____</i>               | <i>de ____</i> | <i>27 á 10. /</i> |
| Onzena mayor nascida do Tritono _____                         | Dupla supertredecu partiens decimassextas _____          | de ____        | 45 á 16. /        |
| Dozena menor nascida da Quinta menor _____                    | Dupla super octo trigintupart. quadrag. quintas _____    | de ____        | 128 á 45. /       |
| Dozena perfeyta nascida da Quinta perfeyta _____              | Tripla _____                                             | de ____        | 3 á 1. /          |
| Trezena mayor nascida da Sexta mayor _____                    | Tripla sesquitertia _____                                | de ____        | 10 á 3. /         |

|                                                              |                                              |                 |                  |
|--------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----------------|------------------|
| <i>Trezena mayor nascida da Sexta mayor de F. á d.</i> _____ | <i>Tripla supertripartiens octavas</i> _____ | <i>de</i> _____ | <i>27 á 8. /</i> |
| Trezena menor nascida da Sexta menor _____                   | Tripla sesquiquinta _____                    | de _____        | 16 á 5. /        |
| Quatorzena mayor nascida da Septima mayor _____              | Tripla supertripartiens quartas _____        | de _____        | 15 á 4. /        |
| Quatorzena menor nascida da Septima menor _____              | Tripla supertripartiens quintas _____        | de _____        | 18 á 5. /        |
| Quatorzena minima nascida da Septima minima _____            | Tripla superquintupartiens nonas _____       | de _____        | 32 á 9. /        |
| Quinzena, nascida da Oitava _____                            | Quadrupla _____                              | de _____        | 4 á 1. /         |
| etc. etc.                                                    |                                              |                 |                  |

### 3.3.3. Divisão múltipla da oitava e a tradição do relógio harmónico.

A par dos modelos de divisão do diapasão da afinação justa e dos temperamentos não-iguais, uma outra construção teórica emerge em vários tratados de música da Península Ibérica dos séculos XVII e XVIII, que se sobrepunha parcialmente àqueles, sem com eles se confundir: tratava-se da construção da «escala de comas», ou divisão múltipla do diapasão. O diapasão era dividido num total de 53, 55 ou 56 partes (comas), entre diversas outras opções que desde o século XVI foram propostas no âmbito deste método de divisão (BARBOUR 1951, 107 e segs.).

Desde o século XVII, a divisão múltipla da oitava foi mencionada por autores luso-brasileiros e representada visualmente em diagramas em forma circular que representam o diapasão, entre nós apelidados de «relógios harmónicos», como os que aparecem nos tratados de Fernandes (1626), Nunes da Silva (1685), Barradas Morato (1735) e Melo de Jesus (1760). Este sistema configurou uma tradição teórica consistente entre alguns teóricos da Península Ibérica. A divisão múltipla da oitava mais comumente aceite assentava num diapasão com 5 tons inteiros de 9 comas (= 45') e 2 semitons naturais ou diatónicos de 5 comas (= 10'), perfazendo 55' comas.

Tendo em conta que a afinação justa pressupunha duas espécies de tons, os maiores de 10' (*Ut-Re; Fa-Sol*) e os menores de 9' (*Re-Mi; Sol-La*), com uma diferença de amplitude de 1 coma sintónico (81/80), regista-se que apenas os tons de 9' comas parecem ter sido considerados nos «relógios harmónicos». Por sua vez, os tons são constituídos por semitons diatónicos de 5' e cromáticos de 4', perfazendo 9 comas.

Em alguns exemplares da *Arte de Muzica* (1626) de Fernandes foi inserida uma gravura com o «Horologio harmonico», diagrama circular com um disco interior rotativo, com ponteiros, que assinalava os diferentes intervalos ou espécies correspondentes aos



O relógio harmónico de Fernandes serviu de modelo a outros diagramas posteriores, como o que João Vaz Barradas Morato incluiu em alguns exemplares das *Flores Musicais* (1735).<sup>119</sup> Na correspondência do *Discurso Apologético* enviada da Bahia para Lisboa, no mesmo ano, Barradas escreveu a Melo de Jesus que planeava publicar um 2.º volume das *Flores Musicaes*, consagrado à música especulativa, sob o título *Ramilhete canoro, Diálogo compendioso entre Decurião e Condiscipulo*, «[...] este respondendo, e aquele perguntando sobre as mesmas Flores e Notas, que neste vão propostas». Barradas reconhece ter-se inspirado nas explanações de Caetano acerca dos transportes e da divisão do diapasão pelo género cromático.

Este me serviu de particular estudo, para a ideia que formei para a factura do **Relógio de consonancias**, que expendo em o meo livro intitulado, *Flores Musicaes* colhidas no jardim da melhor Licção de varios Auctores, Arte practica de Canto de Órgão, Indice de Cantoria para principiantes, cuja publicação suspendi até sair dissolvida a dúvida deste Discurso Apologético, pelos trazer diffusamente practicados por toda a Nota 8.<sup>a</sup> da 2.<sup>a</sup> Flor, e no fim do mesmo livro [...] Nota 30. Flor 17. sobre os Tons naturaes, como accidentaes, e **não ir o dicto Relógio vulgarizado em todos os volumes**, que poderia ser despertador das ditas Notas para os menos intelligentes, mas só assim em alguns particulares, que pretendo communicar a algũas pessoas de mais capacitada advertencia (João Vaz Barradas Morato, *Discurso Apol.*, E.C.O. II, 558, negritos meus).

Por sua vez, na *Escola de Canto de Órgão*, Parte II, Caetano de Melo de Jesus reproduziu o «Relógio de consonancias» de Barradas Morato, quase *ipsis verbis*, no seu próprio «Relógio canoro» – que se reproduz abaixo –, no qual introduziu algumas ligeiras modificações de pormenor relativamente ao do músico lisboeta, na ordenação na escala de comas dos semitons dos géneros cromático e enarmónico. As diferenças baseiam-se na multiplicidade dos semitons considerados pelo baiano, que considerava cinco espécies de semitons com diferentes amplitudes, como se examinará a seguir.

Tudo quanto até aqui temos dicto dos Generos, Divisões, e Transportes, vereis recopilado agora no seguinte **Relógio**, que agora ajunctamos, sendo fabricado no tempo da dúvida dos sette Transportes duros, e brandos, que derão occasião ao nosso *Discurso Apologético*, e feyto em opposição do que na sua Arte traz **Antonio Fernandes**; porque com

---

<sup>119</sup> Ao invés do «Horologio harmonico» de Fernandes (1626), o diagrama circular incluído na *Arte minima* (1685) de Nunes da Silva não remete para a divisão múltipla do diapasão, mas antes para o hexacorde ou «dedução» no contexto da solmização, mediante a junção dos signos ou letras do diapasão (disco exterior) com as vozes ou sílabas das mutanças (discos interiores, rotativos). Os hexacordes variavam segundo as propriedades de B-mol, de B-quadrado e Natura, de acordo com a posição o semitom.

esse intentava cegar-nos os olhos o nosso Antagonista. [...] **no qual se fundaria talvez o P. João Vaz Barradas** para a distribuição dos graos dos tres Generos na 1.<sup>a</sup> ou mayor circulaçãõ do **seo mais elegante, e primoroso Relogio**, com que corôa, e remata as suas sempre fragrantas, e odoríferas Flores Musicaes: á vista do qual bem escusado se fazia este nosso, senão fosse para mais fazer sôbresair o seo, dando áo manifesto o nosso com muitas graças a Deos, que reparte pelos seos servos confôrme a capacidade de cada hum o mayor, ou menor numero dos seos talentos. (Caetano de Melo, *E.C O. I*, 503).

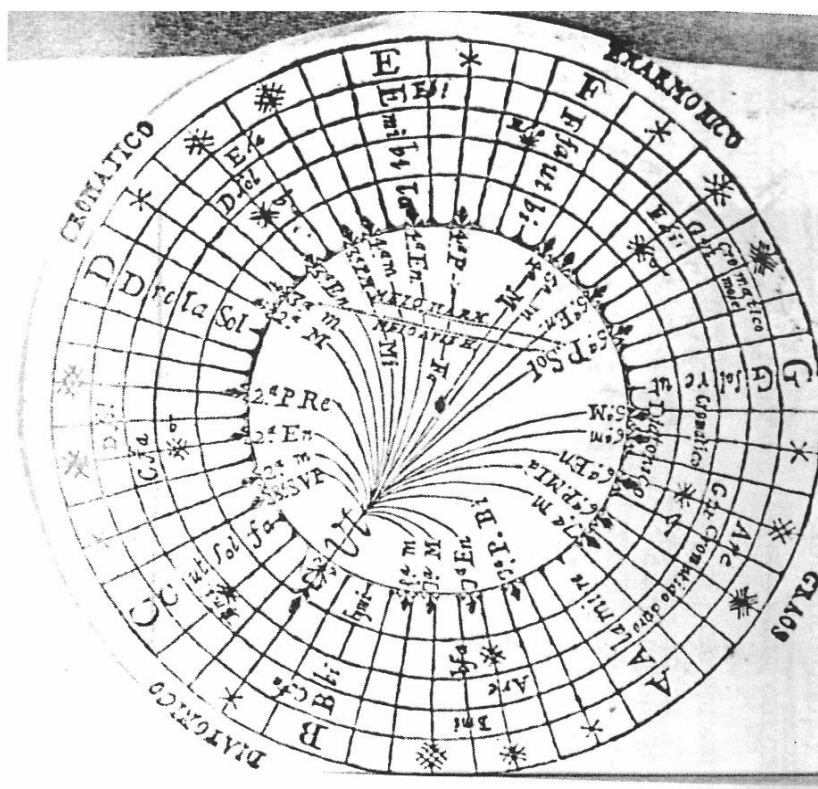


Figura 39 – João Vaz Barradas Morato (*Flores Musicaes*, 1735): «Relógio das consonancias».

Analizadas as diferenças entre os relógios harmónicos de Barradas Morato e Melo de Jesus, conclui-se que ambas traduzem o mesmo método de divisão do diapasão, a escala de 55 comas que traduzia um compromisso entre o modelo renascentista da afinação e a prática musical do temperamento, possivelmente do mesotónico de -1/6 coma (BARBIERI 1983, 197). As diferenças introduzidas pelo baiano assentam na inversão da ordem dos intervalos cromáticos relativamente aos enarmónicos:

- a 2.<sup>a</sup> maior cromática excede a amplitude da 3.<sup>a</sup> menor enarmónica;
- a 4.<sup>a</sup> maior cromática excede a amplitude da 5.<sup>a</sup> menor enarmónica;

- a 5ª maior cromática excede a amplitude da 6ª menor enarmónica;
- a 8ª perfeita é maior excede a amplitude da 8ª maior enarmónica.

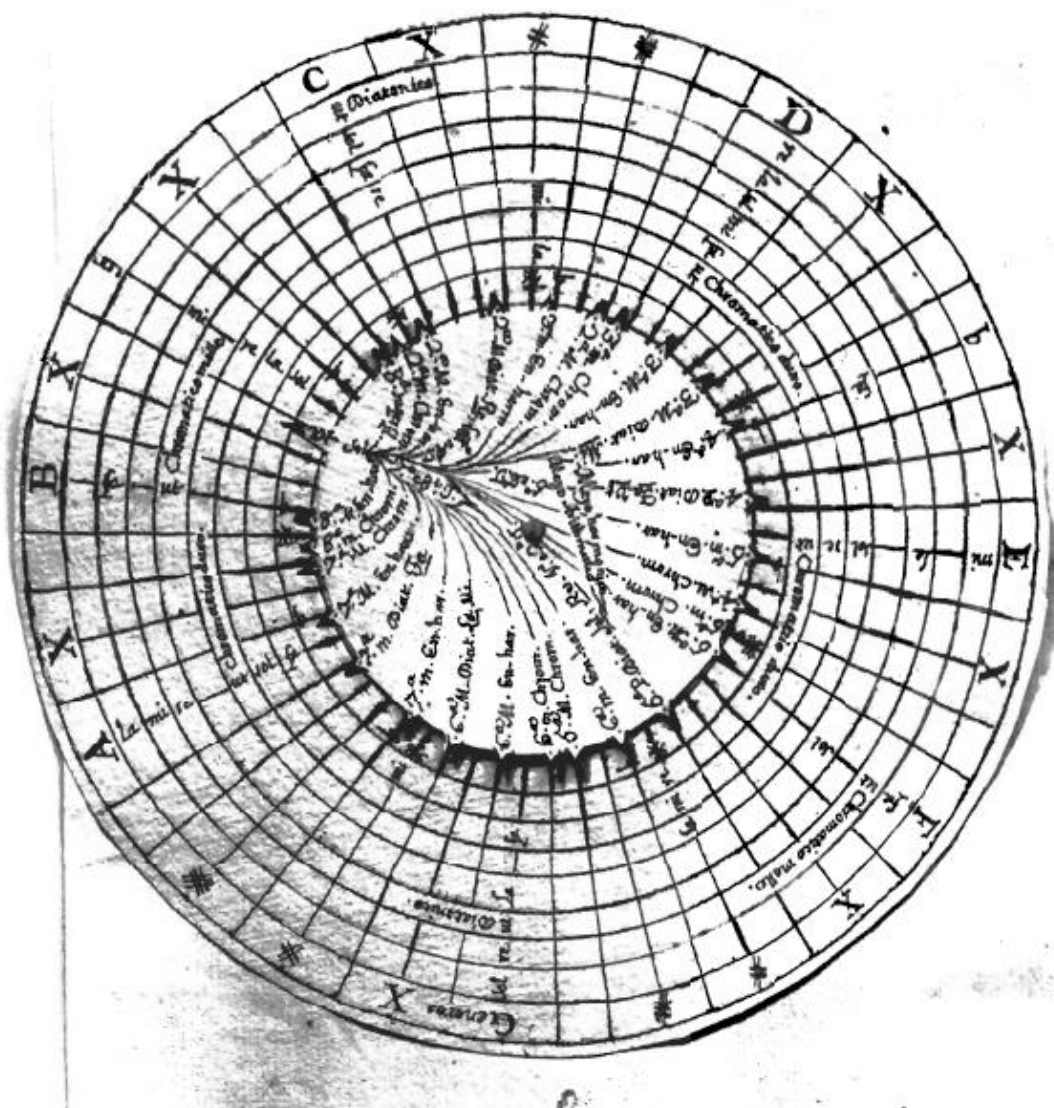


Figura 40 – Caetano Melo de Jesus (*Escola*, Parte I, 503): relógio das consonâncias.

A inversão da amplitude dos intervalos cromáticos face aos distónicos poderia remeter para a presença residual da afinação pitagórica, o que seria pouco provável num tratado que faz uma apologia constante dos princípios teóricos da afinação justa. James Murray Barbour, na sua análise de dezenas de propostas teóricas de divisões múltipla da oitava, observou casos insólitos como este, como por exemplo, na divisão múltipla em 31 comas, da autoria do napolitano Fabio Colonna (*La sambuca lincea*, 1618), que desenvolveu o modelo do *Archicembalo* (1555) de Nicola Vicentino, ordenando os *diesis* entre os intervalos C e D por uma ordem pouco natural e inteligível, D-bb – C# – D-b –

Cx (cf. BARBOUR 1951, 119). É difícil neste ponto determinar com precisão o temperamento que Caetano tinha em mente no seu relógio harmónico, dado que manteve quase sempre omissas quaisquer referências aos temperamentos praticados pelos «Modernos» do seu tempo e do seu ambiente musical.

No início do Diálogo IV da Parte I da *Escola*, o baiano descreve, segundo o modelo boeciano, os «Generos dos Antigos» baseados nas diferentes divisões dos tetracordes gregos, e sistematiza com detalhe os cinco géneros diatónicos (pitagórico, mole, síntono, toníaco e igual), os três géneros cromáticos (antigo, mole e síntono), e os dois géneros enarmónicos (antigo e ptolemaico). Ao longo de toda a Parte II da *Escola*, algumas referências ocasionais aos «temperos» assumem uma feição genérica e pouco revelam sobre os temperamentos usados nos instrumentos da Catedral da Bahia.

#### **3.3.4. Epítome da complexidade: cinco espécies de semitom.**

A secção conclusiva do Diálogo II da Parte II da *Escola* é dedicada a uma matéria complexa e de grande predileção do baiano: trata-se de um compêndio resumido das diferentes espécies de semitons consagrados pela teoria musical dos séculos XVI a XVIII, e suas amplitudes, segundo os sistemas pitagórico e da afinação justa.

§. IV. Continûa-se a mesma materia com a noticia de quantos Semitonos diferentes ha na Escada Musica (*E.C.O.* II, 489-490).

Caetano começa por enumerar quatro semitons de diferentes amplitudes, mas conclui pela existência de cinco (5) espécies irreduzíveis de semitons em vigor até à sua época: um semitom «máximo», um «maior», um intermédio, o semitom «pitagórico» e o semitom «menor». Começa por afirmar que o semitom «maior» é o natural ou diatónico, de proporção 16/15, em que consistia toda a «distancia natural, ou accidental de Mi á Fa». Tratava-se do intervalo considerado «cantável» no sistema da afinação justa.

O segundo semitom, um pouco menor do que aquele, designado como «médio», era o de 135/128, que resultava da diferença ou «resíduo do Tono mayor [de 10 comas], quando delle tiramos o Semitono mayor de 16 á 15».

O terceiro semitom, um pouco menor que o anterior, era o de proporção 256/243, também chamado «Limma Pythagorico», ou *lemma* de Pitágoras, por se entender que era

o «que elle unicamente conheceo, e de que usou para complemento do Diatessarão, ou Quarta, depois de dous Tonos mayores». Esta noção assentava no facto de que Pitágoras não teria conhecido o «tom maior» [de 10 comas, da afinação justa], nem tão-pouco o semitom menor. O *lemma* pitagórico era excedido pelo semitom maior de 16/15, referido em primeiro lugar, na quantidade de 1 coma sintónico de proporção 81/80.

O quarto semitom, designado como semitom «menor» ou cromático de proporção 25/24, correspondia à «distancia do Signo natural ao b-mol á bayxo, ou [do mesmo signo] ao Sustenido á cima, quando os extremos contrahem entre si Tono menor» com 9 comas. O mesmo excesso ou diferença de 1 coma sintónico existia entre o semitom intermédio de proporção 135/128 e este semitom menor de 25 á 24.

A estes quatros semitons, Melo de Jesus acrescenta um quinto, que vem a ser o primeiro na ordem, por ser o semitom de amplitude «máxima» de proporção 27/25, ou seja, mais amplo que o semitono «maior» de 16/15, referido acima em primeiro lugar. Este semitom «máximo» correspondia à diferença ou «residuo do Tono mayor» de 10 comas, «quando delle pelo b-mol, ou sustenido tiramos o Semitono menor de 25 á 24». Considerado um intervalo «cantável», este semitom máximo resultava da diferença entre o tom maior de 10 comas e o semitom mínimo ou cromático de proporção 25/24. Caetano refere ainda que o semitom máximo excedia o semitom maior de 16/15 na proporção exata de 1 coma sintónico, equivalente ao rácio de 81/80.

| Espécies de Semitons ( <i>Escola</i> , II, 1760) |           |                                                       |                                                                              |
|--------------------------------------------------|-----------|-------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------|
| máximo                                           | 27 / 25   | «cantavel»                                            | Tom maior menos o semitom menor de 25/24 ( <i>b</i> ou #)                    |
| maior                                            | 16 / 15   | Natural ou diatónico<br>«cantavel»                    | Distância natural (ou acidental) de Mi a Fa                                  |
| médio                                            | 135 / 128 |                                                       | Tom maior menos o semitom maior de 16/15                                     |
| menor                                            | 256 / 243 | Limma Pythagorico<br>«único que [Pitágoras] conheceu» | Quarta perfeita menos 2 tons maiores                                         |
| mínimo                                           | 25 / 24   | Diesis Chromatico<br>«incantavel»                     | Distancia do signo natural ao seu bemol ou sustenido (4' do tom menor de 9') |

A afinação pitagórica derivava essencialmente dos intervalos de *diapente* (quinta) e de *diatessarão* (quarta), a partir dos quais, por adição e subtração, era possível calcular todos os restantes intervalos. Alguns autores, como Kircher (*Musurgia*, 1650), admitiam um total de 3 semitons: um semitom máximo de proporção 27/25, um intermédio de 135/128, e o semitom menor ou *lemma* pitagórico de 256/243. Melo de Jesus justapõe-lhes o semitom diatónico «maior» de 16/15 e o cromático «menor» de 25/24 consagrados pela afinação justa, mas igualmente admitidos em diversos tipos de temperamentos não-iguais. O brasileiro, porém, considerava que os semitons não eram redutíveis uns aos outros, pelo menos no plano ontológico.

Caetano procurou aprofundar especulativamente a análise dos tons e semitons do diapasão, acabando por admitir implicitamente o uso do temperamento. «Na opinião dos Practicos» tudo era simples e não existiam dúvidas de que o tom media 9 comas, o semitom maior ou diatónico 5' e o semitom cromático ou «mínimo» 4'. Porém, quando o diapasão era examinado em detalhe, na senda de Athanasius Kircher (*Musurgia*, 1650), as medições revelavam-se bastante mais fluidas aos olhos do baiano. A dualidade dos intervalos atingia os próprios «comas», os intervalos mais diminutos. Com efeito,

- O semitom «maior» ou diatónico (16/15) excedia os 4 comas, mas não chegava a perfazer 5; Caetano declara, porém, que ele ultrapassava os 5 comas;
- O semitom «mínimo» ou cromático (25/24) não chegava a atingir a amplitude de 4 comas, embora excedesse certamente os 3 comas;
- Os tons inteiros «menores» (10/9) não chegavam afinal a perfazer as tão celebradas 9 comas, embora excedessem a amplitude de 8 comas;
- E os tons inteiros «maiores» (9/8) ultrapassavam os 9 comas em tanto, quanto os «menores» passavam dos 8 comas; mas ficavam bem aquém dos 10 comas.

Daqui veyo o dizer o **P. Tosca** que a **Oitava excede o numero de 55 Commas**, que lhe dá a practica geral, **e não chega ao de 56**. o que he verdade indubitavel, e se prova desta sorte. Na Oitava não ha dũvida que se contẽm cinco Tonos, e dous Semitonos mayores: [...] que entre si nos dão dez Commas, das quaes se devem reputar cinco mayores, e cinco menores. A dũvida está agora nos **cinco Tonos**; dos quaes tambem he certissimo que **tres são mayores**, excedem ao numero de nove Commas em outro tanto, e **dous menores**: quanto aos menores falta para chegarem a igualar a quantidade completa das mesmas **nove Commas**; das quaes se achão alternativamente seguidas no Tono

mayor, **cinco mayores, e quatro menores**, começando este, e acabando por Comma mayor, e no Tono menor, que sempre começa, e acaba por Comma menor, se achão cinco menores, e quatro mayores.

O que supposto, se os **defeytos** dos dous Tonos menores se perfazem com os **excessos** dos primeyros dous mayores, e o 3.<sup>o</sup> Tono mayor não acha mais algum outro Tono menor, a cujo defeyto possa communicar o seu excesso; segue-se por infallivel consequencia que este dicto excesso do 3.<sup>o</sup> Tono mayor de fôrça ha de superfluir na Oitava em quantidade tal, que a possa fazer **passar de 55 Commas, mas não chegar á complemento de 56**. (E.C.O. II, 490-1, negritos meus).

Por conseguinte, Caetano reconhece as limitações da própria divisão múltipla da oitava e atribui ao diapasão um número superior a 55 comas, mas inferior a 56, sem abdicar da sua postulação da divisão não-igual dos tons. Reconhece que a dualidade dos intervalos atingia logicamente os próprios comas sintónicos, que divide em «comas maiores» e «comas menores». A calibragem dos comas, os intervalos mais diminutos, extrapolava dos sistemas de afinação e remetia para o temperamento. Com efeito, enquanto a afinação respeitava à divisão dos tons da oitava, o temperamento lidava com a calibragem dos semitons, medidos por comas e «schimas» (cf. RASCH 2002, 193-5).

O baiano procurou assim contribuir para a discussão em torno da divisão múltipla do diapasão, tendo como horizonte teórico a afinação justa, mas admitindo o temperamento, na senda de Tomás Vicente Tosca (*Compendio Mathematico*, 1715), que cita a partir do Livro IV de Nassarre (1724). O baiano alega, porém, que o raciocínio aritmético de Tosca também poderia ser invertido e neutralizado.

[...] se sommarmos 55 vezes a Comma de 81 á 80. sairá hũa razão menor que a Dupla [ou oitava]; e se a mesma sommarmos 56 vezes, sairá outra razão mayor que a mesma Dupla [ou oitava]. E por isso a **rejeytamos**, porque nos parece que o douto **Padre [Tosca] aqui duas vezes se enganou**: (E.C.O. II, 491, negritos meus).

Caetano permite-se assim discordar da divisão múltipla da oitava apresentada por Tosca (1715) e mencionada por Nassarre (1724), alegando o seguinte:

- A dualidade dos intervalos da afinação justa applicava-se aos próprios *comas* sintónicos de proporção 81/80, que eram desiguais entre si, havendo comas «maiores» e «menores», tal como nos restantes intervalos;

- As 55 comas de proporção 81/80 não eram uniformes, mas sim desiguais, e a sua soma excedia a proporção dupla (2/1) que caracterizava a oitava.

Conclui que, dos 55 comas em que se dividia o diapasão, 28 correspondiam a comas maiores de proporção  $81/80$ , enquanto 27 equivaliam a comas menores de proporção  $10240/10125$ . Em seguida, «fallando em todo o rigor da Theorica», Caetano apresenta um modelo alternativo, segundo o qual o diapasão seria formado por 34 comas maiores e 21 comas menores, totalizando os 55 comas do relógio harmónico. Estas diferentes formulações da divisão múltipla do diapasão, embora não estivessem diretamente relacionados com os temperamentos das quintas, na prática interagiam com eles (BARBOUR 1951, 131-2). Caetano reconhece que, sendo o «Comma» na música o «minimo membro sensível, e, como tal, impartível pelos numeros racionaes», poderia, contudo, admitir-se a sua partição através dos «numeros irracionaes», isto é, das frações inferiores à unidade, alegando que esse processo já era conhecido dos Antigos, como Filolau de Crotona (séc. V a.C.), que admitiam serem os comas divisíveis em dois «Schismas», ou seja, dois intervalos de tamanhos diferentes. Também se considerava que o «Diesis, ou Sustenido» era divisível em dois «Diaschismas», ou intervalos de 2 comas cada um. Caetano conclui a Parte II da *Escola* afirmando que poderia ainda prosseguir com a divisão dos comas, com o recurso a «números irracionais», mas que essa operação lhe parecia já excessiva e de uma miudeza impertinente. Tendo realizado, ao cabo de quase quinhentas páginas, os cálculos aritméticos das proporções de todos os intervalos, até ao coma sintónico, considerava que estava já «satisfeyto o nosso intento, e desempenhada a erudição de hum perfeyto Musico; aqui nos deyxamos disso, e de outras curiosidades, dando ja finalmente por acabada esta 2.<sup>a</sup> parte».

A encerrar a Parte II da *Escola*, apresenta uma «Taboa universal, na qual (como em breve mappa) se vê recopilado tudo», um diagrama sinóptico no qual são dispostos os diversos elementos de diferentes paradigmas teóricos: as cordas gregas; as proporções harmónicas; a «Escada Musica vera, e natural», ou género diatónico; a «Escada ficta accidental», com os dois géneros cromáticos, duro e mole; o género enarmónico, que dividia os semitons em intervalos mais pequenos; as três ordens de registos ou tessituras, grave, aguda e sobreaguda; as três claves da música; as seis vozes da solmização de Guido, as mutanças, e as distâncias intervalares.

[illegible]

284

### 3.3.5. A gama das consonâncias e dissonâncias: o *senario* ampliado. Gradação qualitativa (Zarlino) *versus* teoria quantitativa (Tosca).

A dimensão numerológica da *musica speculativa*, na Parte II da *Escola*, relaciona-se com algumas categorias metafísicas, tais como a «perfeição» *versus* «imperfeição» dos intervalos, uma dicotomia quase omnipresente no texto, que não exclui porém a noção de uma gradação ou *continuum* entre os polos opostos da consonância e dissonância. Contudo, a crença arraigada era de uma profunda descontinuidade entre os campos da perfeição e da imperfeição, que se manifesta em constantes oposições binárias ao longo da *Escola*. As ontologias binárias radicavam numa mundivisão platónica e augustiniana que perdurou entre nós na cultura literária e filosófica, sobretudo dos séculos XVI e XVII (EPIFÂNIO 2001, 504-5), a qual assentava na descontinuidade dos mundos, e se traduzia em dicotomias como: divino / humano; celeste / terreno; infinito / finito. A disjunção entre a «perfeição» do número ternário e a «imperfeição» do binário foi incorporada em diversas *summae* de teoria musical, incluindo as de inspiração aristotélica-tomista, e influenciou alguns tratados de música da Península Ibérica até ao final do Antigo Regime. Algumas hierarquias metafísicas foram reproduzidas na *Escola* do baiano, não obstante as profundas mudanças de paradigma que se observaram durante o século XVIII, com a viragem empírica da teoria musical (COOK 2002, 91).

Contudo, as próprias distinções metafísicas apresentam matizados, que aqui apenas se afloram. Com efeito, na Parte I predomina o lugar-comum da «perfeição» do ternário, associada às coisas divinas, com valor hierárquico superior à «imperfeição» dos valores binários, associados às coisas terrenas. A hierarquia perfeição / imperfeição repercute-se no sistema da mensuração do tempo, acentuando a superioridade das figuras e tempos perfeitos e da métrica ternária, reflexo de uma ordem de valores transcendente. Na Parte II, dedicada às proporções harmónicas, os conceitos numerológicos apresentam-se mais complexos e sofisticados. Caetano inspirou-se em tratados de aritmética como os de Perez de Moya (*Arthmetica practica y especulativa*, 1562) e Clavius S.J. (*Opera Mathematica*, 1612), transcritos a partir de Salinas, Cerone e Nassarre. A hierarquia entre a «perfeição» do ternário e a «imperfeição» do binário apresenta-se aqui mais complexa e por vezes inverte-se, graças à ideia de que também alguns números binários eram perfeitos. De facto, algumas tradições da Antiguidade consideravam o número binário «perfeito». A perfeição do 2 é justificada com base em conceitos matemáticos como o

dos números *pariter pares*, os *impariter pares* e os *pariter impares*, conceitos que foram reproduzidos por Cerone, Kircher, Nassarre e por Caetano.

No tratado introdutório sobre o número e a quantidade, Caetano reproduz as três categorias especiais de números pares: *pariter pares*, ou «igualmente iguais», são os números divisíveis por metade sempre e sucessivamente até chegar à unidade, ou seja, os quadrados de 2, como:  $64 - 32 - 16 - 8 - 4 - 2 - 1 -$ ; os números *impariter pares*, ou «desigualmente iguais», são os divisíveis por metade sucessivamente, mas sem se chegar até à unidade:  $48 - 24 - 12 - 6 - 3 -$ ; e finalmente, os *pariter impares*, ou «igualmente desiguais», são os números que apenas uma vez podem ser divisíveis por metade, como, por exemplo:  $18 - 9 \dots 3 \dots 1$ . Ora, a primeira categoria enunciada, *pariter pares*, é singularizada e é-lhe atribuída uma perfeição qualitativa entre os números binários.

Disto que diz Nassarre, a verdade he evidente; porque do 3. ninguem duvida que he perfeyto, supposta a auctoridade de S. Agostinho, que por tal o canoniza. Do 4. tambem não se póde duvidar que o seja, pois he binario: eo binario (que he **todo o pariter par**) diz João Grammatico que **he numero perfeyto**: [...] (*E.C.O.*, II, 396, negritos meus).

Nesta construção numerológica, a perfeição do ternário e dos binários *pariter pares* era ainda suplantada por uma outra ordem superior de valor numérico. Em plano superior surge o conceito do *senario*, ou número 6, cuja perfeição e força numerológica era reforçada pelo facto de resultar da multiplicação do 3 e do 2, os «dois numeros, em que assenta toda a Musica», na expressão de Nassarre e de Caetano. O conceito do *senario*, desenvolvido por Zarlino (*Istitutione armoniche*, 1558) e por teóricos posteriores nele inspirados, projetava no número 6 um espelho da ordem divina e transcendente, coincidente no plano metafísico com os seis dias da criação do mundo pelo Criador onnipotente, que na sua infinita sabedoria repousara no sétimo dia.

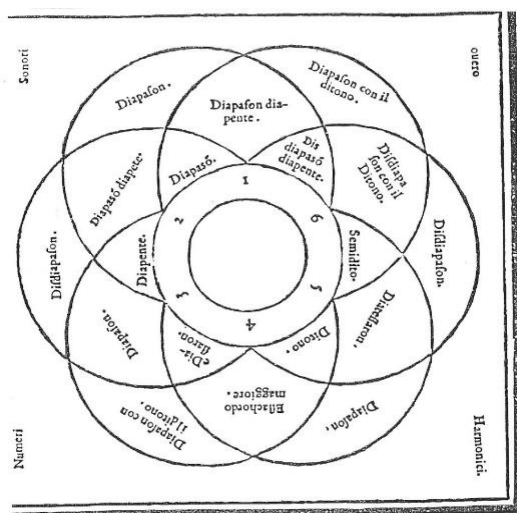
A perfeição do *senario* não se limitava às considerações numerológicas, mas imperava também sobre a doutrina das proporções harmónicas das consonâncias. Zarlino considerava que o *senario* continha dentro de si todos os números inteiros que, na afinação justa, estavam na base dos rácios superparticulares das principais consonâncias:  $1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6$ . As consonâncias eram classificadas como perfeitas ou imperfeitas, segundo a regra da sua maior (ou menor) proximidade com a unidade (1). Quanto mais próximos da unidade fossem os fatores numéricos dos rácios dos intervalos, maior era o grau de «perfeição» da consonância; quanto mais afastados estivessem da unidade, maior

era a dissonância. Assim, numa ordem decrescente de perfeição, as consonâncias eram traduzidas por rácios de números inteiros mais próximos da unidade, estando todos (ou quase) contidos no número 6 ou *senario*. Pela ordem da perfeição, depois do «Unisono», ou unidade (1/1) perfilavam-se o diapasão, de proporção dupla (2/1); o diapente ou quinta, de proporção sesquiáltera (3/2); o diatessarão ou quarta, de proporção sesquiterça (4/3), de cuja perfeição os «práticos» duvidavam, mas não os teóricos que subscreviam a doutrina do *senario*. Estas eram as consonâncias simples perfeitas. Seguiam-se as consonâncias imperfeitas: o dítone ou terceira maior, de proporção sesquiquarta (5/4); o semidítone ou terceira menor, de proporção sesquiquinta (6/5); e o hexacorde ou sexta maior, de proporção *superbipartiens tercias* (5/3). A grande exceção era o hexacorde ou 6ª menor, que extravasava da escala de valores do *senario*, dado que correspondia à proporção *supertripartiens quintas* (8/5); ainda assim, este intervalo era justificado como consonância imperfeita, por um elaborado processo de analogia.

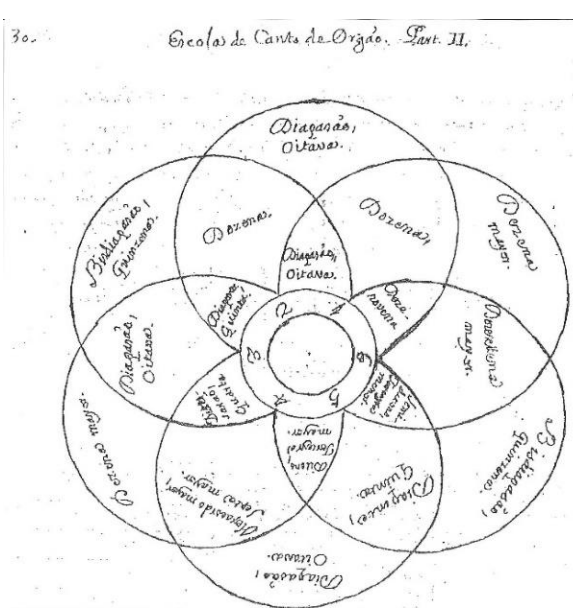
digo com o P. Kirquer, eoutros que numeros Consonos são aquelles, que demonstrão as verdadeyras Consonancias; e que estes se achão todos nos 1.<sup>os</sup> Seis numeros, ou nos numeros, que (como partes) em si contêm o numero **senario**: [...] Donde se segue que serám numeros Dissonos, todos os que no Senario não se comprehenderem: [...] **As consonancias perfeytas** são aquellas, e so aquellas, que **se contêm nestes quatro primeyros numeros, 1. 2. 3. 4.** como avisa o P. Kirquer: e destas hũas pertencem ao genero Multiplex, outras ao Superparticularis. Por seos nomes são a Dupla, a Sesquialtera, a Sesquitertia, a Tripla, e a Quadrupla, á que correspondem a Oitava, a Quinta, a Quarta, a Dozena, ea Quinzena (*E.C.O.* II, 328 e 336, negritos meus).

Nas consonâncias imperfeitas, como eram as 3ªs maior e menor, e o hexacorde ou 6ª maior, os rácios das proporções continham-se dentro do *senario*, mas mais afastados da unidade (1) do que no caso das consonâncias perfeitas.

**As consonancias imperfeytas** são aquellas, e so aquellas, que occorrem depois do numero 4. id est, as que se incluem dentro destes **ultimos numeros, 4. 5. 6.** como a Sesquiquarta, ea Sesquiquinta, emque tem a sua fórmula o Ditono, ou Terceyra mayor; eo Semiditono, ou Terceyra menor: esta, que juncta com o Diatessarão, gera o Hexacordo menor, ou Sexta menor: aquella, que juncta com o mesmo [...] gera o Hexacordo mayor, ou Sexta mayor (*E.C.O.* II, 337-8, negritos meus).



2 Zarlino's senario, *Le istituzioni harmoniche*, Part I, p. 25



Figuras 42 e 43 – Representação do *senario* por Zarlino (1558) (in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, 2002, 277) e por Caetano Melo de Jesus (*Escola*, II, 1760).

Deste modo, os números inteiros contidos no *senario* de Zarlino constituíam os fatores das proporções das principais consonâncias, no contexto da afinação justa: após unísono, «Mãe de todas as consonancias» (1/1), seguiam-se as consonâncias perfeitas, como o diapasão (2/1), o diapente ou quinta justa (3/2), o diatessarão ou quarta justa (4/3); um pouco mais afastadas, as consonâncias imperfeitas, como a 3ª maior justa (5/4), a 3ª menor justa (6/5), o hexacorde maior (5/3) e assim sucessivamente.<sup>120</sup>

Como corolário lógico, todos os intervalos cujos rácios numéricos não se contivessem dentro do *senario* (6) e o extravasassem, configuravam dissonâncias. No entanto, esta regra geral comportava exceções, havendo gradações e hierarquias em ambos os campos da consonância e da dissonância. Como exemplo, os intervalos do tom

<sup>120</sup> «A Musica está ordenada toda debayxo destes dous numeros, binario, e ternario, e ambos se contêm no numero senario [...] ha de ser por força numero perfeyto [...] o numero de seis, tem a propriedade sonora em tanta mayor perfeição [...] porque todas as suas partes combinadas hũas com outras [...] produzem proporções consonantes [...] Começando com a Sagrada Escripura, digo que devião ser as Vozes seis, porque tambem neste numero formou Deos a universal fabrica do mundo. [...] Deos occupando seis dias da semana, cada hum com hũa so obra, deyxou sem occupação, e para descanso o dia septimo: *Requiescit die septimo*. Naquellas Divinas obras se representão as Vozes; porque todas ellas estão de contínuo publicando, e cantando as maravilhas de Deos». (*E.C.O.* I, 201-3, negritos meus).

inteiro, ou segunda maior, fosse ele o tom maior de 10' comas, de proporção sesquioitava (9/8), ou o tom menor de 9', de proporção sesquinona (10/9), eram considerados como os intervalos menos dissonantes da escala das dissonâncias. Para o efeito, recorria-se à distinção entre dissonâncias «cantáveis», como os tons e os semitons maiores diatónicos (16/15), e as «incantáveis», como era o semitom menor cromático (25/24), pois os seus rácios numéricos afastavam-se mais da unidade, do que nos primeiros.

Os numeros impares mayores que o senario, que se ajustão com o mayor, ou menor numero de repetições de algum dos dous impares, ou nones, 3. e 5. que o Senario em si contém, **são menos dissonos**; porque as **dissonancias**, que gerão, comparado qualquer delles com qualquer numero consono simplez, ou composto, id est, dobrado, são **cantaveis**: (E.C.O. II, 335, negritos meus).

Dentro das dissonâncias «incantáveis», Caetano, seguindo Kircher, subdistingue ainda entre os intervalos «incantaveis concinnos», que descreve como sendo «incantaveis so pela difficultade da sua entoação », como era o heptacorde ou 7ª menor de proporção 9/5, ou o heptacorde ou 7ª maior de proporção 15/8, e ainda o trítone ou semidiapente, de proporção 45/32; e os intervalos «incantaveis inconcinnos», feridos de uma «falsidade intrinseca, e essencial da sua constituição, e tão extravagantes, que não se podem reduzir á algum dos tres generos Musicos, nem [...] caber na affinação da voz humana»: era o que sucedia com muitos outros intervalos dissonantes além dos anteriores.

Diferença significativa entre a *Escola* os tratados espanhóis de Lorente e Nassarre, reside na importância atribuída às interpretações esotéricas da numerologia das proporções. Como exemplo, Melo s de Jesus destaca nas proporções dos intervalos as ressonâncias maléficas e nocivas do número 7, ou «Septenario», que associa ao «caos» e à desordem do mundo, em contraste com os benefícios da perfeição divina associados ao 6, ou «Sextenario», entre todos o mais perfeito, por resultar da multiplicação da perfeição do 3 pela força *pariter pares* do 2. Nestas construções numerológicas, o *senario* era associado à perfeição e à ordem, enquanto o 7 carregava uma conotação simbólica de desordem e destruição.

**Heptacordo**, que significa o intervallo de sette cordas, ou vozes [...] he tão **incongruente** este numero para numerar as vozes (em contraposição do numero senario) que não podendo este gerar senão so, e tudo consonancias, o septenario não póde gerar senão so, e tudo falsas incantaveis [...] o septenario, sendo numero por sua natureza incapaz de todo o genero de harmonia [...] Porque (em contraposição do numero senario) o septenario tem tal condição, que combinado com qualquer

das suas partes, **nunca gera, nem póde gerar consonancia algũa, senão tudo dissonancias, ou falsas incantaveis** [...] logo não he apto para indicar harmonia (*E.C.O.* I, 201-3, negritos meus).

Por conseguinte, Caetano privilegiou uma abordagem axiológica e metafísica das proporções harmónicas, assente nas ressonâncias entre os intervalos e outras hierarquias de valores, ontológicas e teológicas. Deste ponto de vista, aproxima-se mais dos modelos dos tratados seiscentistas de Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) e Kasper Schott (*Magia universalis*, 1659), cuja orientação metodológica se contrapunha a uma abordagem mais naturalista e empírica da música (BLASIUS 2002, 35-36), que parece ter predominado noutras «artes» de canto de órgão, como a de Lorente, onde estão praticamente ausentes as ressonâncias cósmicas e metafísicas das proporções. Quanto a Nassarre, parece ter oscilado entre a reprodução formal da metafísica escolástica e um certo pragmatismo musical, na sua visão pré-iluminista, preferindo não aprofundar demasiado, embora as descrevesse, as ressonâncias cosmológicas dos números, que são desenvolvidas por Caetano. Sem prejuízo dos referentes teológicos e teo-semióticos que presidiram a todos estes tratados produzidos na esfera da Igreja Católica.

### **Ampliação do *senario* por decomposição aritmética**

Algumas consonâncias «imperfeitas» assentavam em rácios numéricos que excediam os limites do *senario* (6), como era o caso do hexacorde ou 6ª menor de proporção 8/5. Procurando preservar a construção numerológica do *senario* de Zarlino, autores como Kircher (1650) e Schott (1659), seguidos fielmente por Caetano, procederam à ampliação do conceito de *senario* por processos lógicos de analogia e de paridade aritmética, através da decomposição dos fatores numéricos daquelas proporções nos seus divisores. Deste modo, ficavam abrangidos no *senario* alguns intervalos que nos séculos XVI e XVII eram considerados pelos músicos práticos como semi-consonâncias ou mesmo dissonâncias. O processo assentava numa simples lógica dedutiva: havendo intervalos cujos rácios tinham fatores que excediam o *senario* (6), decompunham-se aritmeticamente os números nos seus divisores, os quais já cabiam dentro do número 6. Assim, o número 8 que integrava a proporção do hexacorde menor (8/5) decompunha-se em duas vezes quatro ( $2 \times 4 = 8$ ), sendo que o 4 já se compreendia no *senario* e ficava

mais próximo da unidade. Um processo análogo de decomposição aplicava-se à «Onzena», ou intervalo de 8ª mais a 4ª perfeita (8/3); à «Dezena menor», ou 8ª mais a 3ª menor (12/5), ou ainda à «Vintena maior», intervalo de dupla 8ª mais 5ª perfeita (20/3). Estes intervalos eram assim considerados consoantes ou semi-consoantes, apesar de os seus fatores numéricos excederem em muito o *senario*. Para o efeito, tanto Kircher como Caetano alegavam que, embora aqueles números não se contivessem no *senario* factualmente, ou *realiter*, eles continham-se na esfera do *senario* pela identidade essencial entre os números e os seus divisores, ou seja, *fundamentaliter*.<sup>121</sup>

Por força deste raciocínio lógico-dedutivo, não haveria quase dissonâncias que não se pudessem incluir no *senario*, pelo processo análogo da decomposição dos fatores das proporções. O baiano conclui assim que «nem so são numeros consonos, os que dentro do *senario* se contêm», podendo nele incluir-se inclusivamente muitas dissonâncias. O processo de ampliação do *senario*, expresso no «admiravel paradigma» de Kircher, reproduzido abaixo, tinha como consequência a erosão do significado da construção numerológica do *senario*, transformando-a numa espécie de artefacto conceptual esvaziado de sentido, que havia muito perdera a razão de ser na teoria musical do século XVIII. Apesar disso, o baiano conferiu um destaque de primeiro plano ao *senario*, como epítome de uma cultura erudita e hermética de séculos anteriores.

Da mesma sorte brevissimamente mostra, e compendiosissimamente declara o P. Kircher toda a operação harmonica no seguinte admiravel paradigma, em que com as suas partes se contêm tambem o numero **Senario**, desta sorte. (E.C.O. II, 331-2, negritos meus).

E se os numeros 3. 4. e 5. em que os referidos se fundamentão, todos [...] cabem na comprehensão do *senario*, como não confessaremos que **não ha consonancia algũa, que dentro do Senario (*saltem fundamentaliter*) se não contenha?** (E.C.O. II, 335, negritos meus).

---

<sup>121</sup> «[...] que a Sexta menor de 8 á 5 he consonancia simples, e que o seo numero mayor, que he 8. não se comprehende *realiter* no Senario, pois o excede em duas unidades: mas comprehende-se nelle *fundamentaliter*, pois he duplo do 4. ou quadruplo do 2. que ambos nelle se contêm. [...] Com muito mayor razão da Onzena de 8 á 3 diremos o mesmo, [...] he composta da Quarta de 4 a 3. se não cabe della no Senario *em realidade* o seo numero mayor, que he 8. hũa vez inteyro, pois o excede; cabe *fundamentalmente* no 4. duas vezes nelle repetido, ou como nelle duas vezes comparado com o 3 [...] para mostrar que a Quarta, ou Diatessarão (que ninguem duvida que em seos numeros he de 4 á 3) se comprehende na Onzena duas vezes, hũa nos Signos graves, e nos agudos outra. E desta sorte ja a Onzena perfeyta cabe toda no Senario; [...] e subsiste a dada doutrina. (E.C.O. II, 331-2).

|   |               |               |               |               |              |                |               |             |               |                 |    |
|---|---------------|---------------|---------------|---------------|--------------|----------------|---------------|-------------|---------------|-----------------|----|
| 1 | 2             | 3             | 4             | 5             | 6            | 7              | 8             | 9           | 10            | 11              | 12 |
|   | Sesqui altera | Sesqui tertia | Sesqui quarta | Sesqui quinta | Sesqui sexta | Sesqui septima | Sesqui octava | Sesqui nona | Sesqui decima | Sesqui undecima |    |
|   | Diapasão      |               | Diapente.     |               | Diatessarão  |                | Ditono        |             | Semiditono.   |                 |    |

Figura 44 – O *senario* ampliado segundo Kircher (*Musurgia*, 1650) e Melo de Jesus (*Escola*, 1760).

### Classificações da gama consonância-dissonância

Para concluir esta panorâmica abreviada da *musica speculativa* contida na *Escola de Canto de Órgão*, menciona-se um aspeto interessante patente no Diálogo II da Parte II, que consiste no contraste entre dois modelos alternativos de justificação de um *continuum* da paleta das consonâncias e dissonâncias. Caetano começa por apresentar, no Documento I, uma classificação dos intervalos «Quanto à sua Essencia», de natureza essencialmente qualitativa e metafísica, baseada em Zarlino; em seguida, no Documento II, apresenta outra classificação dos intervalos à «Quanto à sua Origem» numérica, partindo das proporções pitagóricas; ou seja, uma teorização de base aritmética. No primeiro modelo, a hierarquização qualitativa do *continuum* das consonâncias e dissonâncias partia do conceito da «perfeição» absoluta do uníssono (1/1), seguindo-se o diapasão (2/1), o diapente (3/2), etc., até atingir a imperfeição mais absoluta das consonâncias muito «asperas» e «escabrozas» para o ouvido. A perfeição seria tanto maior quanto os termos das proporções dos intervalos estivessem mais próximos da unidade (1), com as implicações simbólicas da unidade como reflexo da perfeição divina; e distinguindo a qualidade das proporções consoante os seus fatores se achassem dentro ou fora do *senario* (6), verdadeiro «padrão-ouro» da perfeição harmónica.

No segundo modelo, o da caracterização aritmética das consonâncias e das dissonâncias, Caetano transcreve o texto de Nassarre, que, por sua vez, reproduz trechos de Tomás Vicente Tosca (*Compendio Mathematico*, 1707-15). Este autor baseava a classificação dos intervalos e da gama dissonância / consonância na «teoria dos diadromas», ou vibrações das cordas que traduziam os extremos de cada um dos intervalos. Tosca distinguia os intervalos segundo o número de vibrações da corda mais

aguda dentro de cada ciclo de vibração da corda mais grave. Estas referências deixam entrever os princípios da ciência acústica emergente na idade moderna, a *science acoustique*, consagrada por Joseph Sauveur no século anterior, que remontava às experiências pioneiras de autores como Vincenzo Galilei. Embora a exposição rudimentar da teoria dos «diadromas» ou vibrações das cordas não apresente uma sofisticação comparável ao rigor matemático de Sauveur, nem do próprio Tosca, ela deixa entrever a evolução do saber acústico na primeira metade do século XVIII. Caetano limitou-se, porém, a transcrever as referências aos «diadromas» sem delas retirar quaisquer consequências ao nível da reformulação do sistema musical, limitando-se a uma espécie de justaposição acrítica entre esta teoria de base empírica com as teorias de base metafísica de Zarlino e as respetivas medições aritméticas.

o numero 7 comparado com o 6. na proporção Sesquisexta de 7 á 6. **tem á seo favor o P. Tosca**, (h) áquem não parecêo mal, quando a provou, achando nella pouco menos graça que na Terceyra menor; [...] Mas ou seja por menos experiencia do nosso ouvido, ou por mais ignorancia do nosso entendimento, nem com tudo isso nos retrataremos de dizer, e tornar a dizer hũa, e mil vezes [...] que o numero 7. confôrme oque temos dicto, he **por sua natureza dissono, incantavel, e falsificante**, enão póde por isso constituir membro algum consono. Este o meu parecer, e esta a observação, que tenho feyto, e vos offereço, emquanto não achardes nos Auctores outra melhor, e que mais vos satisfaça (*E.C.O.* II 335, negros meus).

### Métodos de cálculo das proporcionalidades (divisões dos intervalos)

Na medição dos intervalos «Quanto à sua Origem» aritmética remontava-se, naturalmente, ao episódio mítico fundador do achamento dos 4 intervalos consonantes por Pitágoras (ou por Jubal). Ao longo de extensos capítulos do Diálogo II, Melo de Jesus apresenta sucessivos métodos de cálculo das proporcionalidades para a partição de intervalos. A proporcionalidade consistia na divisão de uma proporção em duas mais pequenas, permitindo subdividir um intervalo em dois com menor amplitude. Através destes cálculos demonstrava-se aritmeticamente as amplitudes dos intervalos divididos. Da divisão de intervalos diatónicos resultavam outros intervalos diatónicos ou cromáticos; da divisão dos cromáticos resultavam intervalos enarmónicos, etc. Assim procedia-se a uma dissecação completa do diapasão, o que correspondia *grosso modo* ao antigo método de cálculo dos comprimentos da corda no monocórdio.

São explicitadas minuciosamente as proporcionalidades tendo em vista a partição das proporções de cada uma das consonâncias e dissonâncias do diapasão simples ou oitava, da oitava dupla (bisdiapasão) e da oitava tripla (tridiapasão). Os métodos de cálculo incluíam os algoritmos da divisão e a extração de raízes quadradas. Em cada proporcionalidade observa-se um ritmo ternário do discurso, que corresponde aos três métodos de cálculo alternativos, usados para dividir as proporções e achar o número intermédio entre os seus extremos:

(a) Divisão aritmética: os fatores dos membros da proporção eram somados e a soma dividia-se por 2. Por este método, o meio termo ficava a distar dos extremos por «iguais diferenças» mas por «proporções desiguais»; assim, por exemplo, numa proporção dupla de 6 para 3, o meio aritmético seria 4,5.

(b) Divisão geométrica: os fatores dos membros da proporção eram multiplicados entre si e depois achava-se a razão ou raiz quadrada do produto. O meio termo ficava assim a distar dos extremos por «iguais proporções» mas por «desiguais diferenças»; por exemplo, na proporção dupla de 6 para 3, o meio geométrico seria 4,24, dando origem a dois intervalos dissonantes (ou temperados).

(c) Divisão harmónica: combinava elementos dos dois métodos anteriores, de modo a resultar em melhores consonâncias. O meio termo distava dos dois extremos por «desiguais proporções, e desiguais diferenças». Por exemplo, na proporção dupla de 6 para 3, o meio harmónico seria 4. Assim, o número maior faria com o intermédio uma proporção sesquiáltera ( $6/4$ ), correspondente à 5ª ou diapente; e o intermédio com o menor ( $4/3$ ) uma proporção sesquiterça correspondente à 4ª ou diatessarão.

Melo de Jesus, seguindo os textos de Nassarre e Tosca, reconhece a ambivalência do *objeto* das proporções, que diferia consoante se tratasse de medir o comprimento de segmentos da corda no monocórdio, na tradição medievo-renascentista, ou de medir as frequências vibratórias das cordas percutidas e as suas relações aritméticas, denotando a importação de elementos da ciência acústica, cujo conhecimento entre nós se encontrava em estado embrionário.

## CAPÍTULO 4. *PATHOS*. TENSÃO POLÉMICA NO CERNE DO TRATADO

«Quem luta contra nós reforça os nossos nervos e aguça as nossas habilidades.  
Os nossos antagonistas são quem mais nos ajuda».  
Edmund Burke (*Reflexões*, 1790)

### 4.1. Da *disputatio* ao tom polêmico. Afirmação intelectual entre centros e periferias.

A reverência pela tradição escolástica levou muitos teóricos musicais do Antigo Regime a incorporar nos seus tratados o elemento discursivo da *disputatio*, com diferentes graus de desenvolvimento. Alguns autores preferiram cingir-se ao elemento expositivo inicial (*lectio*), registrando em cada matéria as definições dos conceitos segundo os autores mais canônicos; seguia-se a classificação e subdivisão dos conceitos nos seus elementos constituintes (*divisio*). Autores como Lorente (1672), Nunes da Silva (1685) e o próprio Nassarre (1724) privilegiaram a exposição da *lectio* e da *divisio* e em muitas ocasiões preferiram não desenvolver o elemento da *disputatio*. Outros, porém, como Cerone (1613), Talésio (1618) ou Melo de Jesus (1759-60), reservaram um espaço significativo para a explicitação das divergências e dissensões teóricas, bem como a refutação dos autores que defendiam posições antagônicas. Algumas obras da Península Ibérica refletiram os debates teóricos sobre a música que ocorreram no espaço europeu, enquanto outras se focaram em disputas de âmbito mais restrito ou exclusivamente local. O tratamento dado à *disputatio* e às discussões teóricas variou consideravelmente. Cerone registou muitas divergências de opinião entre os autores, argumentando em favor ou contra algumas delas; ao invés, na *Arte de Canto de Órgão* (1672) de Lorente são raras ou quase inexistentes as referências a divergências teóricas, e ainda menos a polémicas, o que o autor justifica por se tratar de uma obra eminentemente prática.

Entre os teóricos portugueses, Pedro Talésio (*Arte de Canto Chão*, 1618) explicitou várias divergências de opinião entre autores, designadamente sobre a classificação modal de algumas melodias litúrgicas. As polémicas teóricas atingiram um maior desenvolvimento nos *Discursos* (1662) de João Álvares Frouvo, bem como nos dois ensaios sobre estética musical de D. João IV, já mencionados. Diferentemente, nas obras de António Fernandes (*Arte de Muzica*, 1626) e de Manuel Nunes da Silva (*Explicações*, 1685) as menções às divergências teóricas são esporádicas e quase nunca

são desenvolvidas. Um exemplo ilustrativo e pitoresco incide sobre a narrativa da invenção das seis sílabas da solmização por Guido de Arezzo, no século XI, sob a inspiração divina, baseando-se nos versículos iniciais do hino a São João Baptista, *Ut queant laxis*.<sup>122</sup> Nunes da Silva reproduz o mito fundador como se se tratasse de um dogma teológico e rejeita as opiniões algo relativistas de alguns teóricos espanhóis, como Cerone, que admitiam versões alternativas dos factos, atribuindo a possível invenção das sílabas a um monge anónimo de Milão, que viveu antes de Guido.

Na *Escola de Canto de Órgão* as secções de *disputatio* tendem a ser expandidas e mais desenvolvidas do que nas outras obras estudadas e, por vezes, desembocam em verdadeiras polémicas num tom enfático e apaixonado. No caso do mito da invenção das sílabas por Guido, o baiano recapitula a polémica da recepção do texto de Cerone (1613) por Nunes da Silva (*Explicações*, 1672) e esgrime argumentos em favor da posição deste, que defendia a versão mais ortodoxa do episódio.

[...] o **P. Manuel Nunes** acerrimamente se infurece contra o dicto **Cerone**, entendendo que este, em o dizer assim, quis tirar a Guido a gloria da invenção das Vozes, e da-la á aquelle Musico de Milam, que poz em Musica o Hymno. Mas cegou-se da payxão, [...] E que estas Vozes inventasse Guido em Milam, ou em outra parte; que fosse estando, ou não, com os mais Monges no côro de Arezzo, como diz D. **Nicolao Vicentino**, que prejuizo causa á gloria de Guido, se sempre elle foi o inventor das Vozes? Assim como, para ser milagre, o que mais importa que Guido achasse as Vozes immediatamente por Divina inspiração, como diz Fr. Illuminado Ayguino, ou que por disposição Divina lhe viesse á mão aquelle Hymno assim composto, onde illustrado as achou, se sempre se vê por Deos consummado em Guido [...] ? (*E.C.O.* I, 198, negritos meus).

Por sua vez, Nassarre (*Escuela Musica*, 1724) registou com frequência a existência de divergências teóricas entre os autores sobre diferentes conceitos e matérias; mas, de um modo geral, limita-se a mencionar as diferenças de opinião e depois conclui pela inutilidade prática de desenvolver a discussão teórica. Este é um dos pontos em que a *Escola de Canto de Órgão* mais se afasta e diverge da *Escuela Musica*. Com efeito, Melo de Jesus não só regista muitas divergências de opinião como desenvolve extensas

---

<sup>122</sup> A problemática da invenção guidoniana do hino *Ut queant laxis* foi estudada e interpretada por Jacques Chailley, no artigo «*Ut queant laxis* et les origines de la Gamme», *Acta musicologica* 56/1 (1984), pp. 48-69. O musicólogo francês concluiu que o poema remonta à época carolíngia, tendo sido primeiro, e timidamente, utilizado como um hino sem que lhe correspondesse uma melodia própria; só na obra de Guido de Arezzo teria ficado associado à melodia didáctica que o celebrou.

argumentações teóricas, tomando partido em favor de umas autoridades em detrimento das outras, aproveitando para refutar também os pontos de vista de alguns teóricos espanhóis, ou dos músicos locais, que considerava «Practicos imperitos». O baiano investiu aliás fortemente nas discussões polémicas, amiúde num tom enfático e exaltado. Analisa os argumentos em confronto e conclui esgrimindo os seus próprios argumentos, por vezes denunciando a incompetência e a irrazoabilidade dos «Antagonistas».

Nas secções de *disputatio* e nos trechos polémicos observa-se uma alternância de estilos discursivos, que oscilam entre um registo demonstrativo e lógico-dedutivo, assente em silogismos, e um estilo mais próximo da retórica argumentativa e persuasiva (cf. PAIXÃO 2008, 124-8). No primeiro tipo de registo, Caetano não admite qualquer discordância sobre os conceitos e doutrinas que expõe, atribuindo-lhes uma natureza inquestionável, análoga à dos dogmas teológicos. Conceitos como «signo», «voz», «ternario», «senario», «numero sonoro», «harmonia», «consonância», «dissonância» e muitos outros são expostos como axiomas intemporais, fundados na autoridade dos Antigos, nas Sagradas Escrituras e na natureza das coisas, logo, irrefutáveis.

A título de exemplo, o brasileiro rejeita acaloradamente algumas evoluções da prática musical coetânea, como era a colocação de proporções (ternárias ou sesquiálteras) diante dos tempos binários (C 3/2 ou  $\text{C} \ 3/2$ ), uma prática que Lorente descrevera e validara como sendo muito corrente no século XVII. Para Caetano, tratava-se de um «abuso dos Modernos», devido à contradição lógica insanável dos termos «binário» e «proporção ternária». Recorrendo a silogismos lógico-dedutivos, procura demonstrar a impossibilidade lógica dos tempos binários com subdivisão ternária, pois o tempo binário «imperfeioava» as figuras menores e estas não podiam ter a perfeição ternária.

Nem todos os trechos que traduzem o elemento discursivo da *disputatio*, ou contraditório, assumem um conteúdo verdadeiramente polémico. Em muitos deles o autor limita-se a confrontar as opiniões divergentes dos autores e a tomar partido entre eles, impugnando muitas definições e doutrinas de autores como Gaffurio, Salinas, Montanos, Cerone, Lorente, Barradas, e muitos outros, e fazendo suas as definições de outros autores, tais como Zarlino, Fernandes, Kircher, Silva ou Berardi.

Franquino Gafforo definiu a Dedução mais claramente, dizendo que Dedução, ou Hexacordo he hum Diatonico, e natural progresso, ou seguimento successivo das seis syllabas Musicaes [...] Boa está por clara esta definição: **mas tambem a rejeytamos**, por nos parecer diminuta; porque tomada em rigor, so comprehende as Deduções

naturaes, que procedem pelo genero Diatonico; e não as accidentaes, que procedem pelo Chromatico, duro, ou molle [...] (E.C.O. I, 169).

A *disputatio* escolástica reservava alguma margem para a argumentação própria de cada autor, entre os espaços ocupados pela *auctoritas*. Mais do que apresentar argumentos originais, Caetano preferiu quase sempre explorar as divergências de opinião entre uma quantidade de autores citados, acabando geralmente por optar por ligeiras variantes das opiniões de autores que considerava canónicos, como Kircher (1650), Escoto (1659) ou Berardi (1689), entre outros. Muito mais rara é a refutação das opiniões dos autores para defender as suas próprias teorias. Por vezes, as «doutrinas próprias» do baiano revelam afinal não ser originais, e remontam a outros autores, como Nassarre.

Muito da minha venneração são todos esses Auctores: mas como, por melhor, e mais vosso sinal, sigo o contrario, e **primeyro está a honra propria que o obsequio alheyo; serão servidos dar-me licença para refutar-lhes a opinião.** E digo assim. Ser opinião commummente recebida dos Modernos a que propondes, importa pouco; que muitas cousas estão elles hoje usando mais por fôrça de introdução, que de razão. [...] (E.C.O. I, 248, negritos meus).

Em diversas passagens da *Escola*, a tensão polémica atinge um nível mais elevado de intensidade, recorrendo a uma retórica argumentativa inflamada – por vezes apoiando-se em demonstrações lógico-dedutivas – e assumindo um tom peremptório e enfático, que coloca em relevo o *pathos* emocional das discussões, sobretudo quando parecem ter ressonâncias locais. A *Escola* parece posicionar-se como um produto de uma cultura escolástica tardia, assente no que os iluministas e detratores da Escolástica apelidaram como os «exageros da *disputatio*», ou seja, «uma escola de duvidadores que se não tem freio reduz tudo a incertezas» (CALAFATE 2001, III, 29). Para Caetano, o que predomina afinal é a certeza peremptória da validade dogmática das suas doutrinas.

Entre os tópicos mais frequentes do discurso avultam os tópicos da humildade própria do autor, por um lado, e o da perseguição alheia, por outro: uma perseguição movida contra o autor por «Antagonistas» néscios, ambiciosos e sem escrúpulos.

Os adversários nem sempre são identificados, exceto nas duas polémicas anexas à Parte II; mas do contexto da escrita deduz-se que o baiano enfrentava dois tipos de adversários, situados em planos ontológica e epistemologicamente distintos:

(1) Alguns teóricos «modernos», como eram os espanhóis Lorente e Nassarre, que defendiam as inovações ou adaptações que Melo de Jesus considerava inaceitáveis, por serem demasiado benevolentes para com os músicos práticos;

(2) Os músicos práticos que adaptavam a teoria musical às suas necessidades e ao gosto musical da época. Era o caso dos que tinham feito cair em desuso o sistema mensural clássico e a «Perfeição» das figuras maiores, adotando tempos binários com proporções ternárias, ou dos que defendiam o temperamento igual do teclado.

Os primeiros são qualificados por Caetano como «heresiarcas da música», contra os quais era necessário esgrimir a «espada da razão, e o escudo da verdade»; quanto aos segundos, o baiano chega a vituperá-los como «bestas» e «nescios presumidos».

Se deste digno appellido [de besta] se desgostarem os que são puramente Cantores, tenho a consolação de que não poderão verter contra mim com razão **as suas iras**, pois não sou eu o que lho dou, por so repito (para gloria de **alguns nescios presumidos**) o que em honra sua escrevêrão as doutissimas pennas dos PP. Guido, e Kirquer. (*E.C.O.* I, 107-8, negritos meus).

Um outro tópico recorrente é o da inversão das hierarquias humanas, que culmina, na Parte II, numa tripla distinção qualitativa, entre os «Mestres de Emprêgo», os «Mestres de Título», e os «Mestres de Merecimento», uma verdadeira chave de decifração da percepção que o baiano tinha dos músicos coetâneos e do *ethos* da sua ppra escrita. Desta hierarquia tripartida resulta, *a contrario sensu*, a auto-apologia de Caetano, que implicitamente se inclui entre os «Mestres de Merecimento», ou os músicos eruditos, os únicos credíveis e respeitáveis pela sua devoção ao saber.

**Mestres de emprêgo** (1.<sup>a</sup> diferença) chamo aquelles, que so o são pela razão precisa de emprêgo magistral que occupão de algũa capella, ou côro, de que são muitas vezes tão indignos, como alguns, que temos visto, e não sei se estamos vendo.

**Mestres de título** (2.<sup>a</sup> diferença) são aquelles, que so o são na lingua popular do vulgo ignorante, que sem conhecer, nem alcançar os requisitos necessarios para se merecer tão decoroso nome, levado de algũa particular gracinha, que elles tenham no cantar, ou compor, nella lhes constitue o magisterio. [...] são os que vangloriosos, com o titulo de novidades costumão ir plantando estes abusos, [...]

**Mestres de merecimento** (3.<sup>a</sup> diferença) são aquelles, aquem o seo muito estudo, uso, e lição dos Auctores consummou na Musica. [...] porque so estes tem perfeyta sciencia, para com acêrto obrarem; e cabal intelligencia de todos os termos da Arte, [...] (*E.C.O.* II, 82).

Mas também quanto aos «Mestres de Merecimento», ou músicos eruditos, Caetano manifesta um elevado grau de exigência e de intransigência carregada de *pathos*, dado que também estes, na sua óptica, infringiam as «Regras da Arte» e transigiam demasiado com as práticas musicais que considerava pouco ortodoxas.

A estes ultimos Mestres, que constituem a 3.<sup>a</sup> diferença, condemnamos também agora nós, reputando-lhes por **grave culpa o serem muito benignos**. Porque devendo, como doutos, accudir pela pureza da Arte, e verdade dos termos, ja emendando, eja por outros modos desterrando os abusos, que tem plantado a ignorancia; o que os temos visto obrar, he tanto pelo contrario, que não so os favorecerão sempre consentindo-os, senão também praticando-os. (*E.C.O.* II, 82-3, negritos meus).

Se nas Partes I e II da *Escola de Canto de Órgão* o elemento da *disputatio* assume uma importância significativa, assim como os trechos polémicos e as impugnações de outros autores, é nas duas controvérsias teóricas em apêndice na Parte II – *Discurso Apologético* e *Dúvida de Gregório de Sousa* – que o registo polémico atinge uma plena e máxima concretização. Antes de mais, observa-se que os dois conjuntos de textos polémicos assumem formas e conteúdos muito distintos. O primeiro, *Discurso Apologético*, resultou de uma correspondência epistolar multilateral entre doze mestres de capela do Brasil e de Portugal, e estende-se ao longo de 91 páginas. O segundo, *Dúvida de Gregório de Sousa*, resume-se a uma carta de Gregório, transcrita por Caetano, e a resposta e impugnação deste último, com os exemplos musicais, preenchendo um total de 11 páginas. Em ambos, Melo de Jesus recorreu a uma retórica argumentativa mais incisiva e enfática que as dos seus interlocutores, apoiando-se em silogismos para demonstrar a superioridade dos seus argumentos e utilizando, por vezes, acusações *ad hominem*.

Valha nos Deos por palavras de hum homem Mestre e professor de teclado! que antes quisera não vos ter lido, que ver me aqui obrigado a responder vos [...] não me capacito que **haja Organista tão nescio, que ignore** que no canto de Orgão fórmão os Sustainidos o Semitono mayor de bayxo para cima, id est, da tecla preta inferior para a branca superior [...] (*Discurso Apologético*, *E.C.O.* II, 582-3, negritos meus).

As duas polémicas em apêndice à Parte II constituem exemplos ilustrativos da recepção teórica e da circulação de modelos culturais no espaço luso-brasileiro. Os textos polémicos mostram-se mais circunstanciados e localizados do que o tratado propriamente dito: as coordenadas espaciotemporais e culturais que aqui predominam são de âmbito

local. No caso da *Dúvida de Gregório de Sousa*, tratava-se do espaço do Recôncavo da Bahia, onde a Catedral Primaz em Salvador assumia uma centralidade em relação às igrejas, seminários e instituições religiosas periféricas; no caso do *Discurso Apologético*, tratava-se do espaço luso-brasileiro como um todo intercomunicável, que serviu de mediação entre Melo de Jesus e outros espaços culturais mais longínquos, como a Espanha e a Europa transalpina. A mediação ocorria não apenas no plano linguístico, mas também cultural. São disso exemplo as referências de Barradas Morato aos escritos do mestre da capela da Sé de Lugo, Gregorio Bermudes, autor que o baiano desconhecia.

Enquanto na *Escola de Canto de Órgão* os modelos teóricos circularam quase sempre em sentido unilateral, da Europa para o Brasil colonial, nas polémicas anexas, pelo contrário, o baiano procurou de algum modo percorrer o sentido inverso, fazendo circular os seus escritos e a sua produção teórica pelo espaço do Atlântico, da colônia para a metrópole, e vice-versa, no caso do *Discurso Apologético*; ou limitando-se ao espaço regional do Recôncavo, no caso da *Dúvida de Gregório*. Contudo, em ambas polémicas fica patente o desfasamento temporal e cultural entre as questões debatidas e as soluções teóricas defendidas, que em meados do século XVIII se encontravam em grande medida ultrapassadas. Em ambas as polémicas, a circulação de ideias foi restrita e episódica, envolvendo um total de dezena e meia de mestres de capela do Brasil e Portugal, dos quais apenas alguns eram autênticos músicos eruditos.

#### 4.2. Polêmica transatlântica: *Discurso Apologético* como palimpsesto.

O primeiro e mais extenso conjunto de textos polémicos, *Discurso Apologético* (1734-60), com uma extensão de 91 páginas, teve origem numa discussão acalorada entre Caetano e um músico prático baiano, Veríssimo Gomes de Abreu, cantor do coro e violista. Uma discussão reincidente e com acusações recíprocas.

Assim em seo perfeyto juizo me chegou (apertado) a proferir em sua defesa hum agigantado talento dos meos tempos, q~ com inesperada emboscada me acometteo, e **com desvanecido arrojo pertendeo vencer-me, ou convencer-me, reduzir-me á sua seyta.** (*Discurso Apologético*, E.C.O. II, pág. 490, negritos meus).

Veríssimo, cuja dúvida teórica foi transcrita por Caetano, exprimia o ponto de vista dos músicos práticos que, no contexto da afinação justa, que predominava no plano teórico, não compreendiam a viabilidade dos «Transportes» das cantorias do diapasão diatónico pelo género cromático, cujos diapasões acidentais supunham a colocação diante da clave de um número elevado de bemóis ou sustenidos. A seu ver, as transposições punham em causa a estrutura fixa dos hexacordes de solmização aplicáveis às cantorias no diapasão diatónico (tom – tom – *semitom* – tom – tom). A afinação justa dividia os tons de 9' comas em dois semitons desiguais, de 5' e 4' comas, respetivamente, pelo que, quando o diapasão era transportado, os semitons cromáticos nem sempre coincidiam com os semitons diatónicos do diapasão de origem. Na visão de Veríssimo, numa cantoria sobre o diapasão com a final G, transportada para o diapasão com a final G # (sustenido), não era possível cumprir o hexacorde inicial (G# – A# – B# – C# – D# – E#), dado que a «Escada Musica» não admitia, por exemplo, A#, mas apenas B<sup>fab</sup>, um coma mais alto, nem B<sup>mi</sup>#, mas antes C (um coma acima), nem D#, mas apenas E<sup>b</sup> (idem).

Do ponto de vista de Caetano, porém, a falta de alguns semitons no teclado, necessários para perfazer a cantoria no diapasão cromático transportado, seria contornável pelos músicos práticos mediante os «suprimentos» dos semitons em falta pelos semitons mais próximos, que estivessem disponíveis no teclado ou nos «tastos» dos instrumentos: supria-se D<sup>b</sup> por C#; supria-se D# por E<sup>b</sup>; supria-se A<sup>b</sup> por G#; supria-se A# por B<sup>fab</sup>; bem como B<sup>mi</sup># por C natural, e assim por diante. Caetano reconhece que os semitons diatónicos e cromáticos eram distintos no plano ontológico, mas sublinha que, na prática musical, essa 1 coma de diferença entre os semitons era quase inaudível no plano sonoro. E manifesta-se francamente otimista quanto à efetivação dos «Transportes» do diapasão diatónico para os diapasões cromáticos, até ao limite de 7 bemóis ou 7 sustenidos diante da clave, com o recurso aos suprimentos.

O *Discurso Apologético* foi posto a circular por Melo de Jesus, em forma epistolar, entre 1734 e cerca de 1740. O texto da «dúvida» foi enviado a vários mestres de capela e mestres de música das catedrais de Olinda e do Rio de Janeiro, da igreja matriz do Recife, de diferentes igrejas paroquiais de Lisboa e das Sés Catedrais de Évora, Elvas, Portalegre e Coimbra. Curiosamente, não foi enviado à Patriarcal de Lisboa Ocidental, na época o centro irradiador da rede de instituições produtoras de música sacra. Ao longo de uma itinerância geográfica de vários anos, o manuscrito foi incorporando os contributos das «Censuras» de doze músicos de ambos os lados do Atlântico, que Caetano investiu

na função de «Juizes». Os seus interlocutores evidenciaram, na realidade, graus muito díspares de conhecimento e atualização teórica. Posteriormente, por volta de 1760, na época em que concluiu as Partes I e II da *Escola*, Melo de Jesus recopilou e reescreveu os textos do «Discurso», acrescentando aqui e ali, nas margens dos textos dos interlocutores, as suas correções e anotações críticas, além de acrescentar depois de cada um as suas próprias «Impugnações» às «Censuras» dos seus pares da América e da Europa que haviam sido desfavoráveis à sua posição teórica. Deste modo, o *Discurso Apologético* configura um interessante documento-palimpsesto, com camadas de informação sobrepostas, originadas em diferentes tempos, locais e autorias. Os textos finais dataram, assim, de 1760 e foram integrados como complemento da *Escola*.

[ DÚVIDA: ] Se pondo-se sustinido em todos os lugares de linhas, e espaços diante da Clave, poderemos formar hũa Deducção, ou Hexacordo, guardando as distancias dos 4 Tonos, e hum Semitono que no decurso Deduccional se comprehendem. (E.C.O. II, 495).

O que aqui se pede, he o lugar do Semitono, sem o qual não se póde cantar, nem tocar. [...] fundado em que de hum Sustenido á outro, seo immediato, se fórma Tono: e havendo aqui **sustenido em todas as linhas, e espaços** de som differente (dis elle) segue-se que faz Tono sempre de linha á espaço; e de espaço á linha: e **que de nenhũa sorte póde alli haver Semitono** com a distancia de cinco Commas, como de Mi a Fa. [...] principalmente, porque não acha estas Divisões, e distancias no instrumento,\* [...]

[ Nota à margem: ] \* Id est, na Viola, em que he peritissimo, sem embargo de que nella mesma as achão outros. (E.C.O. II, 498-500).

Ernesto Vieira (1990) descreveu sumariamente o conteúdo do *Discurso Apologético*, sem abarcar inteiramente o seu conteúdo, afirmando que a polémica incidia sobre as «mutanças» dos hexacordes. Na realidade, esta apreciação só parcialmente era correta: a problemática central incidia, não sobre as mutanças, mas na novidade teórica que constituíam os «Transportes» dos diapasões naturais por força do género cromático, mediante um número elevado de acidentes cromáticos colocados diante da clave. A dificuldade residia em conciliar esta prática cada vez mais corrente do século XVIII, sobretudo pela mão dos organistas, com a moldura da afinação justa e dos temperamentos

não-iguais, que partiam os tons em semitons desiguais de 5' e 4' comas. Estes, quando transportados, não coincidiam com os semitons diatónicos ou cromáticos respetivos.<sup>123</sup>

Coube a José Augusto Alegria (1985) realizar a primeira transcrição do *Discurso Apologético*, em ortografia moderna atualizada. Na presente tese apresenta-se – no Anexo I – a transcrição diplomática integral dos textos do *Discurso*, respeitando a ortografia e os exemplos musicais dos manuscritos originais. O Cónego Alegria mencionou a participação nesta polémica de quatro mestres de capela do Brasil e cinco de Portugal. Na realidade, participaram no *Discurso* um total de doze (12) músicos, e não apenas mestres de capela, mas também alguns músicos práticos. Alguns deles incluíram na correspondência polémicas secundárias, como foi o caso de Barradas Morato e do músico lisboeta «Dr.» José Ferreira Cordovil, que teria sido por ele convidado a participar.

O aspeto mais interessante do *Discurso* é que funcionou como uma espécie de plataforma coletiva multilateral de recepção e atualização teórica de vários dos seus intervenientes. De facto, alguns músicos participantes, tanto do Brasil como de Portugal, encontravam-se bastante desfasados das evoluções teóricas e práticas da música do século XVIII, sobretudo no que respeitava à expansão do espaço tonal por força dos transportes dos diapasões pelo género cromático. Ao mesmo tempo, quase todos procuravam manter e salvaguardar os hexacordes da solmização, apesar da complexidade causada pelas frequentes transposições com acidentes cromáticos permanentes diante da clave. As respostas de alguns dos «Juizes» na contenda entre Caetano e Veríssimo revelaram os conhecimentos por vezes bastante limitados dos mestres de capela, que se esforçavam a custo por compreender e assimilar o alcance das argumentações esgrimidas por Caetano em favor dos transportes dos tons pelo género cromático. Por seu lado, a polémica serviu a Melo de Jesus como uma plataforma de projeção externa da sua imagem e do seu *ethos* de letrado erudito, permitindo-lhe comunicar com os seus pares da América e da Europa e partilhar o seu vasto saber e experiência acumulada sobre a matéria.

---

<sup>123</sup> «[...] Depois trata das mutanças, e dizendo que no anno de 1734 se tinha movido uma duvida sobre este assumpto entre os musicos da Bahia, apresenta o padre Mello de Jesus um extenso «Discurso apologetico» em que desenvolve farta mas indigesta erudição. Em seguida vem uma curiosa serie de cartas de diversos musicos, tanto do Brazil como de Portugal, consultados para darem voto na materia; os do Brazil são entre outros: o padre Ignacio Ribeiro Noya, mestre na villa do Recife; o padre Ignacio Ribeiro Pimenta, mestre da capella na cathedral de Olinda; Manuel da Costa Rego, arcediago da mesma cathedral; padre Antonio Nunes de Sequeira, mestre da capella na cathedral do Rio de Janeiro. Os mestres que em Portugal responderam à consulta do theorico baiano foram o padre João Vaz Barradas Morato, o padre Ignacio Antonio Celestino e o padre João da Silva Moraes. São interessantes estas cartas por mostrarem a sciencia dos seus auctores e as idéas theoricas da época» (VIEIRA 1900, 499-500).

A circulação do *Discurso* pelo espaço luso-brasileiro permitiu, deste modo, que alguns mestres de capela atualizassem os seus conhecimentos teóricos, em alguns casos muito desfasados dos que eram ensinados ou aplicados na prática musical nos principais centros de produção de música sacra. Mas permitiu também, aos músicos mais eruditos e informados, como era António Nunes de Siqueira, mestre de capela da catedral do Rio de Janeiro, exibir um domínio mais sólido e avançado sobre as inovações do campo tonal e dos sistemas de afinação, incluindo a aceitação do temperamento igual, ou «divisão geometrica» dos tons, que tenderia a generalizar-se a partir de meados do século XVIII. Para os músicos teóricos como Caetano ou Barradas Morato, este intercâmbio influiu nos seus próprios projetos individuais de escrita de tratados teóricos, dando lugar à emulação recíproca de conceitos que não tinham ainda explicitação na teoria musical luso-brasileira, sobretudo até à publicação do *Novo Tratado da Musica Metrica e Rithmica* (1779) de Francisco Inácio Solano. Era o caso, por exemplo, da teoria dos «suprimentos» dos semitons cromáticos pelos semitons diatónicos mais próximos, e vice-versa. Uma matéria que fora já amplamente explicitada por Nassarre (*Escuela Musica*, 1724), pelo que não constituía qualquer novidade. O aragonês, aliás, mostrou-se pouco favorável aos suprimentos e exprimiu sérias dúvidas e reservas sobre a eficácia dos suprimentos e os seus efeitos sonoros desagradáveis ao ouvido, e prejudiciais à harmonia.

A polémica do *Discurso Apologético* constituiu um elo de articulação dinâmica no laborioso processo de construção da *Escola de Canto de Órgão*. No Diálogo IV da Parte I do tratado, Caetano procurou conciliar o método da aplicação dos hexacordes da solmização aretina com a doutrina dos «transportes» do diapasão por força do género cromático, para todas as posições de bemóis e sustenidos. Esta matéria, desenvolvida por Nassarre (1724), entre nós fora apenas a florada por Barradas Morato (1735) e viria a ser abordada por Solano no *Novo Tratado* (1779).

[...] no anno 1734. com a mesma resposta, que eu incitado lhe dei então in scriptis sôbre esta mesma materia em hum Discurso apologetico, representando-a elle com diversa cara no theatro da ignorancia, procurou com todas as fôrças escurecer-me, e fazer-me indigno odos louvores, que depois liberalmente me derão varões doutissimos, que consultei, da America, e da Europa, para certificar-me se andei, ou não, acertado no que disse. **Repetirei agora na substancia o mesmo que disse então, e tambem o que então não disse:** porque como esperava tambem por escripto a impugnação, que não veyo; so disse então o menos, e para infringir a impugnação occultei o mais, que agora aqui darei ao manifesto. **E por fim da 2.<sup>a</sup> parte desta nossa Escola,** tanto para recreação nossa, como por comprazer aquem instantemente me

pede, como em fim por satisfação, e prova da mesma verdade, vos **repetirei fielmente a dicta Apologã, e suas censuras**; cujos Auctores se então forão meos censores, serão agora meos Patronos; pois (por não ter sido ainda esta materia ventilada entre os Escriptores) de alguns dos seos dictos necessariamente me hey de valer, para abonar os meos. (*E.C.O.* I, 458, negritos meus).

Outro aspeto interessante é o facto de o *Discurso Apologético* ter sido o primeiro documento luso-brasileiro a introduzir exemplos do solfejo pelo heptacorde, ou «Solfejo francês das sette vozes». A novidade da introdução da sílaba *Si* é introduzida por um músico prático, designado «Dr.» José Ferreira Cordovil; nenhum dos mestres de capela consultados parecia estar familiarizado com o solfejo heptacordal. Na sua exposição, a convite de Barradas, Cordovil mostra estar familiarizado com os transportes do diapasão diatónico por força do género cromático, com início em quaisquer dos 12 semitons cromáticos, o que aponta para uma aceitação cada vez mais generalizada do temperamento quase-igual. Por sua vez, na «impugnação» contra as alegações de Cordovil, Barradas Morato anotou os exemplos, também, com as 7 sílabas do heptacorde.

| «Discurso Apologético» (1734-40): intervenientes  |                                    |                              |
|---------------------------------------------------|------------------------------------|------------------------------|
| Catedral da Bahia                                 | Mestre [de música?]                | P. Caetano de Melo de Jesus  |
| Vila do Recife                                    | Mestre                             | P. Ignacio Ribeiro Noya      |
| Catedral de Olinda                                | Mestre da Capela                   | P. Ignacio Ribeiro Pimenta   |
|                                                   | Arcediago                          | P. Manuel da Costa Rêgo      |
| Catedral Rio de Janeiro                           | Mestre de Capela                   | P. Antonio Nunes de Siqueira |
| Igreja Paroquial de São Nicolau, Lisboa Ocidental | Mestre da Capela<br>«O Procurador» | P. João Vaz Barradas Morato  |
| Lisboa                                            | músico prático                     | Dr. José Ferreira Cordovil   |
| Sé de Évora                                       | Mestre da Capela, e da Clastra     | P. Ignacio Antonio Celestino |
| Sé de Lisboa Oriental                             | Mestre da Capela                   | P. João da Silva Morais      |
| Sé de Coimbra                                     | Mestre da Capela                   | P. Mateus da Costa Pereira   |
| Sé de Elvas                                       | Mestre da Capela                   | P. Domingos Gomes do Couto   |
| Sé de Portalegre                                  | Mestre da Capela                   | P. Manuel Martins Serrano    |

Os únicos intervenientes do *Discurso* que afirmam conhecer Melo de Jesus são os pernambucanos Inácio Ribeiro Noya, músico da vila do Recife, e Inácio Ribeiro Pimenta, mestre de capela da catedral de Olinda. Já o mestre de capela da catedral do Rio de Janeiro, António Nunes de Siqueira, declara não conhecer Caetano, assegurando assim a sua neutralidade na contenda. Inversamente, Caetano afirma ter Nunes de Siqueira em elevada consideração, pois ele «he nesta faculdade (como em outras) varám muito agigantado, e eximio» (*E.C.O.* I, 497). Por seu lado, na metrópole, o desconhecimento do baiano era geral, pelo que o *Discurso* causou forte surpresa pela erudição teórica demonstrada. Nas palavras do P. Inácio António Celestino, mestre de música da Sé de Évora, «por ella merece o Penitente repetidos Louvores e imortaes premios, [e] bem fora mais [...] para credito da Musica» (*E.C.O.*, II, 541). Assim, esta polémica constituiu para o baiano uma forma de intensificação da sua rede de contactos por via espistolar com músicos da América e da Europa e de projeção do seu *ethos* de músico erudito.

Entre os intervenientes na polémica destaca-se o «procurador da dúvida», João Vaz Barradas Muito Pão e Morato, figura com ambições de afirmação intelectual entre os pares, que publicara os *Preceitos Ecclesiasticos do canto firme* (1733) e se preparava para dar ao prelo as *Flores musicaes* (1735). Barradas soube bem aproveitar da erudição do teórico baiano e, na sua «Censura», anunciou a preparação de um segundo tratado de conteúdo especulativo, como complemento às *Flores musicaes*, que seria intitulado *Ramilhete canoro*, mas que tudo indica não ter chegado a publicar.<sup>124</sup>

[...] nem sei para que parte penderão os seos discursos, nem tão pouco o crédito, a fé humana, que se deve ao meo livro, supostas as censuras e aprovações, que **por ser para principiantes, leva muyto poucas alegações, pelas deyxa reservadas para o 2.º tomo**, que está feyto com o titulo de *Ramilhete canoro, Diálogo compendioso entre Decurião e Condiscipulo*, este respondendo e aquele perguntando sobre as mesmas *Flores e Notas*, que neste vão propostas, nem as bem pondera, das razões admiraveis do M.R.P.M. Caetano de Melo de Jesus, por ser parte interessada neste seo sempre louvavel theorico discurso: (Barradas Morato, *Discurso Apologético*, *E.C.O.* II, 545, negritos meus).

---

<sup>124</sup> Ativo como músico na Basílica de Lisboa Oriental, Barradas ocupava um posto subalterno de «ajudante ou mestre de cantochão, porque o mestre de musica effectivo era, na mesma época, João da Silva Moraes» (VIEIRA 1900, 103). Este último participou também no *Discurso*. Barradas, então com mais de 40 anos, procurou excedê-lo nas fartas e prolixas censuras com que ambos contribuíram para a polémica.

No plano das representações teóricas, tanto Barradas como Caetano se situavam numa encruzilhada que decorria da coexistência entre um paradigma enraizado na tradição vocal do cantochão e do canto de órgão em *stile antico*, apoiada na solmização hexacordal, e um outro paradigma baseado na prática instrumental, centrado no acompanhamento harmónico ao teclado, apoiado no baixo cifrado, e no qual a escala era cada vez mais identificada com a estrutura octocordal do diapasão.<sup>125</sup> No pano de fundo teórico, a tradição renascentista da afinação justa e a correlativa dualidade de tons e semitons: o tom maior de 10' comas e o menor de 9'; o semitom maior «cantável» de 5' e o menor «incantável» de 4'. Quase sempre omisso, mas subentendido na matéria dos «transportes» dos diapasões, estava o temperamento igual ou quase-igual dos tons. Nassarre (1724) admitia abertamente o temperamento igual, recorrendo a diapasões acidentais ou cromáticos, em função das necessidades da prática instrumental e da frequente transposição dos tons e do seu acompanhamento. Ao longo da *Escola*, o baiano absteve-se praticamente de referências ao temperamento igual, excetuando as menções que faz na *Dúvida de Gregório de Sousa*, a propósito dos instrumentos.

No *Discurso Apologético* a recepção teórica entre Barradas e Melo de Jesus não assumiu uma total reciprocidade: enquanto o baiano consagrou Barradas como uma autoridade e uma referência digna de menção «entre os Modernos» de Portugal, o contrário não se verificou: embora, no âmbito restrito da polémica, Barradas elogiasse o baiano, não lhe faria quaisquer referências no tratado, até porque o baiano não tinha obra impressa e publicada. Mas tal não impediu Barradas de aproveitar algumas doutrinas expostas por Melo de Jesus, designadamente na configuração do seu «Relógio canoro». Barradas afirmou, aliás, que decidira suspender a publicação das *Flores musicaes* (1735) até se assegurar da clarificação das dúvidas acerca dos «Transportes dos Diapasões» por força do género cromático. Por seu lado, Caetano também beneficiou dos conhecimentos expostos por Barradas, tanto nas *Flores musicaes*, como nos *Preceitos Ecclesiasticos*, que figuram entre as fontes mais importantes da *Escola*. Como exemplo, aproveitou de Barradas as referências a obras como o *Compendio del Trattato de Genere, e de Modi*

---

<sup>125</sup> Ernesto Vieira refere a propósito das obras teóricas de João Vaz Barradas: «Nos valores das figuras, compassos, e mais materia do rythmo, segue o antigo systema dos mensuralistas»; «No assumpto da entoação, segue o systema das mutanças antigas, em que a escala era dividida por hexacordos»; «A Flor XVI ensina o acompanhamento pelo systema do baixo cifrado» (VIEIRA 1900, 104).

(1635) de Giovanni Battista Doni, um autor que até então Caetano desconhecia, mas que Barradas tinha em elevada consideração.<sup>126</sup>

[...] Este me serviu de particular estudo, para a ideia que formei para a factura do Relógio de consonancias, que expendo em o meo livro intitulado, Flores Musicaes colhidas no jardim da melhor Licção de varios Auctores, Arte practica de Canto de Orgão, Índice de Cantoria para principiantes, cuja publicação suspendi até sair dissolvida a dúbida deste Discurso Apologético, pelos trazer diffusamente practicados por toda a Nota 8.<sup>a</sup> da 2.<sup>a</sup> Flor, e no fim do mesmo livro [...] (E.C.O. II, 558, negritos meus).<sup>127</sup>

Outra instância de recepção teórica é a micro-polémica, ou polémica secundária ocorrida no seio do *Discurso*, cujos textos foram agrupados com os restantes: trata-se da discussão entre Barradas e o músico prático, e médico, Dr. José Ferreira Cordovil, cuja modernidade e pragmatismo de soluções suscitaram a atenção de Caetano:

Se me disserem que os Signaes denotativos dos Transportes (ou sejam so sustinidos, ou so b-moes) não podem ser mais de sette, porque outros tantos são os Signos, e não ha mais lugares, que com elles se possam occupar diante da Clave; isso dizemos tambem nós com [...] **o insigne Medico o Doutor Joseph Ferreyra Cordovil**, e o Arcediago Manuel da Costa Rêgo, varões doutissimos, nas censuras, que á nosso favor escrevêrão na nossa Apologia, onde as podereis ver, pois vão para isso mesmo fielmente copiadas no fim da 2.<sup>a</sup> parte. (E.C.O. II, 491).

Na referida polémica secundária, Ferreira Cordovil apresenta exemplos dos diapasões transpostos pelo género cromático com as sílabas das mutanças apontadas pelo solfejo heptacordal, assinalando a 7.<sup>a</sup> sílaba *Si*, de acordo o que se designava como o «systema dos Franceses». Curiosamente, Barradas, na impugnação contra Cordovil replicou o sistema do heptacorde, seguindo a mesma linha de argumentação.<sup>128</sup>

---

<sup>126</sup> «[...] livro que tenho sôbre todos, na minha mayor estimação, pela pontualidade, com que expõem a verdadeyra noticia desta faculdade, tanto Moderna, como Antiga, com a sólida intelligencia della, de quem tanta estimação faz tambem um tão grande Heroi, como o P. Athanasio Kirquer» (João Vaz Barradas, *Discurso Apologetico*, E.C.O. II, 558). Barradas transcreve excertos de uma «arte» de música de Gregorio Bermudes, mestre da Sé de Lugo, «livro que se está imprimindo, com o titulo de *Modo nuevo de enseñar la Musica*, cujo original esta em meo poder, por ser a quem se cometeo o cargo de corrector da impressão da Solfa». E refere ainda que «da mesma fórma, que tenho expressado os sette B-móis, e Sustinidos (não mais) traz appontados Alexandre de Andrade, Académico Real da Música de El-Rey Cristianissimo de França, em as suas transposições de Musica reduzida áo natural».

<sup>127</sup> Na Parte I da *Escola de Canto de Orgão* há uma nota à margem com a menção a outro texto polémico relacionado com Barradas, «Escudo Apologético contra os golpes de flores musicais».

<sup>128</sup> Nas *Flores musicaes* (1735) Barradas não faz qualquer menção ao heptacorde e mantém a enunciação tradicional da solmização hexacordal. Possivelmente preferia respeitar a tradição e não arriscar o seu prestígio com uma nomenclatura nova e pouco aceite num meio eclesiástico conservador.

[...] os Franceses não usam nos seus Signos, mais que de duas vozes, uma de propriedade de Natura, e outra de B-mol ... E se duvidar do B-mol duplicado em B-fa, ♯-mi, como Mestre tão científico que he na Arithmetica, veja a 7.<sup>a</sup> voz **Si** se he de Tom ou de Semitono. (Barradas, *Discurso*, E.C.O. II, 563).

Naturalmente, Caetano pronunciou-se posteriormente sobre as alegações de Barradas e Cordovil, acrescentando algumas notas críticas nas margens e em rodapé dos textos daqueles. Remetendo o esclarecimento cabal da questão dos transportes dos diapasões para a *Escola*, deixou claro que não reconhecia legitimidade nem autoridade intelectual aos músicos práticos como Cordovil, para ombrearem no conhecimento do sistema musical com os músicos teóricos letrados, como eram ele próprio Caetano, e Barradas Morato, como se pode deduzir deste comentário anotado à margem:

\* Na 3.<sup>a</sup> parte desta nossa escola daremos á conhecer com doutrina particular, e evidencia manifesta a verdade, que se deve seguir, ou que nós a seguimos, e ensinamos sôbre a materia dos Tons, **assás confundida com tantas opiniões abusivas dos Practicos, como aqui bem apparece.** (E.C.O. II, 564).

Contudo, também Caetano parece ter extraído dividendos teóricos da interação escrita entre Barradas e Cordovil que ficou plasmada no *Discurso*. No Diálogo IV da Parte I da *Escola*, redigido cerca de duas décadas após aquela correspondência, o baiano desenvolveu detalhadamente a matéria do solfejo das «sette vozes, segundo os Franceses». Embora reconhecesse as vantagens práticas do método do heptacorde, o baiano rejeitou a sua utilização no ensino da solfa, por razões de ordem numerológica, simbólica e teológico-metafísica, mas também por razões técnico-musicais.

Entre as evoluções teórico-práticas mencionadas por Cordovil destaca-se a divisão do tom em dois semitons iguais de 4,5 comas, ou seja, o temperamento igual, designado como «divisão geometrica». Entre todos os intervenientes, Cordovil mostrava estar entre os mais atualizados sobre os novos métodos, como o solfejo francês, e os temperamentos, que facilitavam os transportes dos diapasões pelo género cromático. Contudo, a afinação justa renascentista e os temperamentos não-iguais continuavam a predominar na tradição teórica até aos meados do século XVIII.

Por que a Musica não he composta de quantidades iguaes; mas sim, e sempre de desiguaes quantidades; pois sempre nella se vai cantando com intervallos de menor para mayor, ou de mayor para

menor, como com a practica geral refere o P. João Voz Barradas, (e) censurando a nossa Apologia. (Caetano M. J., *E.C.O.*, I, 458).

Dado que a afinação justa supunha a dualidade dos tons (de 10' e de 9') e dos semitons (de 5' e de 4'), a transposição do diapasão natural ou diatónico pelo género cromático exigia adaptações, como era o temperamento dos intervalos de quinta. Em ambas as polémicas Melo de Jesus faz uma apologia intransigente da divisão desigual dos tons, mitigada pelos «suprimentos» dos semitons cromáticos pelos diatónicos mais próximos, e vice-versa, sobretudo nos instrumentos «de ponto e meio ponto fixo» que não podiam acomodar os semitons diferentes. Segundo o baiano, as diferenças entre uns e outros resultavam quase inaudíveis ao ouvido. Pelo contrário, Nassarre valorizava as diferenças geradas pelos «suplementos» entre os diferentes semitons (diatónicos e os cromáticos), que considerava ásperas e desagradáveis ao ouvido.

A análise dos textos do *Discurso* levou-me a concluir pela necessidade de perspetivar esta polémica num plano tridimensional, tendo em conta as dimensões espacial, temporal e semântica. Os diferentes textos da polémica, incluindo as «Impugnações» e as notas à margem de Melo de Jesus, tiveram origem em lugares geograficamente apartados e em épocas diferentes, alguns deles com várias décadas de permeio. Longe de um encadeamento linear, o *Discurso* configura uma amálgama de testemunhos de diferentes épocas e lugares, que foram depois trasladados pelo baiano, cerca de 1760, com vários acrescentos. Trata-se, assim, de um palimpsesto ou texto multidimensional, resultante de um processo coletivo de escrita, de releitura e de reescrita, num arco temporal que se estendeu de 1734 a 1760 e que acabaria por interagir com a redação do tratado da *Escola de Canto de Orgão*. Foram identificados os períodos cronológicos da escrita, no quadro da articulação entre a génese do *Discurso* e da *Escola*. A datação mais plausível seria como segue.

|      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 1734 | <p>Discussões entre Caetano M.J. e o violista Veríssimo Gomes Abreu.</p> <p>1.<sup>a</sup>: «Teve principio esta dũvida na Igreja do Desterro das Religiosas de S. Clara desta cidade, onde então entendi ser so conversa»</p> <p>2.<sup>a</sup>: «em hum encontro, que houve em minha propria casa, [...] tenacissimo argumento, e deste á hũa furiosa desesperação de gritos»</p> <p>3.<sup>a</sup>: «fui acomettido diante de hum congresso dos principaes Musicos desta cidade, pelo auctor da dũvida.</p> <p>4.<sup>a</sup>: «quando na Cathedral fui invadido; [...] de tão repetida diligencia vim á entender que havia empenho, ou animo deliberado a deslustrar-me».</p> |
|------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-----------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                         | Primeira versão da «Prefação Suplicatória».<br>[ O «Antiloquio» é de redação posterior ].                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 28 outubro<br>1734 – 2 de<br>julho 1735 | Censuras dos PP. Inácio Ribeiro Noya (Vila do Recife), Inácio Ribeiro Pimenta e Manuel da Costa Rêgo (Olinda), e António Nunes de Siqueira (Rio de Janeiro) – favoráveis.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| 1735 – 1736                             | Envio do <i>Discurso</i> para a Europa. Recepção pelo P. João Vaz Barradas Morato (mestre de capela, Igreja São Nicolau, Lisboa).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| 23 agosto<br>1736                       | Censura de João Vaz Barradas – favorável a Caetano.<br>[* interpolada com notas de Caetano em 1760].                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| 1736 – 1737                             | Polémica secundária entre João Vaz Barradas e o músico prático e médico Dr. José Ferreira Cordovil.                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| Out. 1737 a 6<br>março 1738             | Censura do P. Inácio António Celestino (Sé de Évora) – favorável                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| 24 abril 1738                           | Censura do P. João da Silva Morais (Sé de Lisboa) – favorável<br>[* ambiguidades apontadas por Caetano em 1760]                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| 1738 – 1740                             | Censuras dos PP. Mateus da Costa Pereira e Abreu (Coimbra), Domingos Gomes do Couto (Elvas), Manuel Martins Serrano (Portalegre) –<br>desfavoráveis a Caetano.<br>[ impugnadas por Caetano em 1760 ].                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1750 – 1760                             | Redação da <i>Escola de Canto de Órgão</i> .<br><br>[...] porque eu haverá sette annos a esta parte que comecei a ir me pondo em principio de podêr saber, se ca tivesse muytos de quem podesse aprender. [...] tenho feyto algu~ estudo, e algũas observa-<br>ções, capacito me e persuado me que ja hoje se acharão menos<br>desaccêrtos nos meos escriptos e treslados ( <i>E.C.O.</i> , II, 583).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| 1759                                    | Conclusão da Parte I da <i>Escola</i> . Importação de excertos das «censuras» dos P. Nunes de Siqueira e Barradas. Exportação teórica para o <i>Discurso</i> .<br><br>Diapasões duros transportados? Disto darei eu hum seguro que não teve até agora noticia o nosso R.P.M. mas se ler a nossa <i>Escola</i> , a achará dilatada ( <i>E.C.O.</i> II 582).                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| 1760                                    | Conclusão da Parte II da <i>Escola</i> . Compilação do <i>Discurso Apologético</i> , acrescentando o «Antiloquio», impugnações e notas de rodapé.<br><br>Fiel treslado da dúvida proposta e verdadeyro instrumento de papel della. ... Porém advirtase que os asteriscos apontados no 4.º e 5.º exemplo duro, não são do auctor da dúvida: são do R. P. M. João Vaz Barradas, como melhor constará da sua censura. [...] Não o escrevi naquelle tempo com intenção clara de o ajunctar agora a esta obra, que ainda então parava não mais que attada nas primeyras linhas a uma tosca ideia. [...] Porque julgando o indigno, o não queria aqui apensar: e tambem porque já na 1.ª parte desta minha <i>Escola</i> fôra tractada e resolvida a mesma dúvida [...] Vencêrão me porê[m] [...] alguns meos apaixonados: [...] Com tudo, sem embargo da fidelidade inevitavel que |

|  |                                                                                                                   |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  | prometto guardar na substancia da obra, sejame licito no accidental della variar alguma cousa (E.C.O. II, 495-6). |
|--|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

No que respeita à dimensão semântica e ao conteúdo substancial do *Discurso Apologético*, foram analisadas as diferentes argumentações teóricas expressas pelos doze músicos intervenientes, algumas das quais coincidiam parcialmente. Em resultado deste trabalho analítico, podemos distinguir quatro tipos de posições teóricas no que se refere ao número de divisões ou acidentes admitidos pelos autores no diapasão diatónico («Escada vera, ou natural») e de acidentes cromáticos admitidos nos diapasões transportados («Escada accidental, dura, ou molle»). No quadro seguinte esquematiza-se o essencial das doutrinas teóricas arguidas pelos intervenientes, relacionando a matéria das divisões cromáticas e dos transportes com os sistemas de afinação que supunham.

| Autores                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      | Género diatónico                                                                            | Género cromático                                                                                   |                                                                                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | Escada vera, ou natural                                                                     | Escada accidental dura                                                                             | Escada accidental mole                                                                                |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Veríssimo Gomes de Abreu (Bahia)</li> <li>- Mateus Costa Pereira de Abreu (Coimbra)</li> </ul> [ AFINAÇÃO JUSTA ]                                                                                                                                                                                                   | Admitem 5 divisões ou conjuntas.<br>F# - C# - G# - D# - A#<br>Bfa-b – E b – A b – D b – G b | Admitem só 5 divisões cromáticas:<br>F# - C# - G# - D# - A#                                        | Admitem só 5 divisões cromáticas:<br>Bfa-b – E b – A b – D b – G b                                    |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Domingos Gomes do Couto (Elvas)</li> <li>- Manuel Martins Serrano (Portalegre)</li> </ul> [AFINAÇÃO PITAGÓRICA]                                                                                                                                                                                                     |                                                                                             |                                                                                                    |                                                                                                       |
| <ul style="list-style-type: none"> <li>- Caetano Melo Jesus (Bahia)</li> <li>- Inácio Rib. Noya (Recife)</li> <li>- Inácio Rib. Pimenta (Recife)</li> <li>- Manuel Costa Rego (Olinda)</li> <li>- Inácio Ant. Celestino (Évora)</li> <li>- João Silva Morais (Lisb. Orient.)</li> <li>- Manuel Nunes da Silva (Lisboa)</li> </ul> [ AFIN. JUSTA / TEMPERAM.] | Admitem 5 divisões diatónicas:<br>2 de b-mol e 3 de sustenido.<br>B b – C# – E b – F# – G#. | Admitem até 7 divisões cromáticas:<br>F# - C # - G#;<br>D # - A #<br>(e E # - B# #)<br>(suprem-se) | Admitem até 7 divisões cromáticas:<br>Bfa b – E b;<br>A b – D b – G b<br>(e C b – F b)<br>(suprem-se) |

|                                                                                                                          |                                                                                                                          |                                                                                                                                      |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| - João Vaz Barradas Morato<br>(Lisboa)<br>Cita: Nassarre, I, Libro III, 19ss.<br>(Zaragoça)<br>[AFIN. JUSTA / TEMPERAM.] | Admite 5 divisões<br>diatónicas:<br>2 de b-mol e 3 de<br>sustenido.<br>B <b>b</b> – C# –<br>E <b>b</b> – F# – G#         | Admite até 7 acidentes de<br>F#; C#; G#; D#; A#; E#; B#;<br><br>e até 7 acidentes de<br>Bb; Eb; Ab; Db; Gb; Cb; Fb.                  |
| - Antonio Nunes de Siqueira<br>(Rio de Janeiro)<br>[TEMPERAMENTO IGUAL]                                                  | Admite divisões em<br>todos os signos:<br>F# – C# – G# – D#<br>– A# – E# – Bmi#.<br>Bb – Eb – Ab – Db<br>– Gb – Cb – Fb. | Defende a equivalência das<br>divisões de b-mol e sustenido.<br>F# = Gb; C# = Db; G# = Ab;<br>D# = Eb; A# = Bb; E# = Fb;<br>B# = Cb. |

#### 4.3. Polémica local: «Nones, não pares!». A *Dúvida de Gregório de Sousa*, entre a divisão harmónica e a divisão geométrica dos tons.

A segunda discussão, intitulada *Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea, Mestre, que foi, de Capella da Sancta casa da Misericordia desta cidade, e resposta do Auctor*, ocorreu entre as décadas de 1740 e 1750 e ficou condensada num texto mais conciso, mas não menos enfático que o *Discurso Apologético*. Do ponto de vista formal, a diferença fundamental reside no facto de a *Dúvida de Gregório* se restringir a uma correspondência bilateral entre dois músicos – e não um intercâmbio multilateral – e o âmbito geográfico se localizar na região do Recôncavo da Bahia, no contexto das cerimónias religiosas festivas promovidas por instituições religiosas como a Catedral Primaz e a Santa Casa da Misericórdia. Nestes textos, o ponto de vista de um eclesiástico como Caetano é confrontado com a visão de um músico leigo como era Gregório, antigo mestre de capela da Misericórdia de Salvador, e posteriormente ativo na Vila da Cachoeira, em cuja proximidade havia um seminário jesuíta. No plano teórico, Gregório questiona o conservadorismo ortodoxo de Caetano sobre a afinação justa e a divisão do diapasão, mostrando estar mais atualizado do que aquele sobre matérias como o temperamento, designadamente nos instrumentos musicais que acompanhavam o canto de órgão nas cerimónias religiosas. Esta polémica teórica reflete, por conseguinte, algumas práticas musicais religiosas no Brasil, ao mesmo tempo que recapitula matérias da *Escola* relacionadas com a expansão cíclica do espaço tonal.

Se para recreação do curioso Leytor se tractou até agora de hũa dũvida, e sua resposta; não será fóra de propósito que pela mesma causa tractemos agora outra, não menos engraçada, cujo principio foi este. (Caetano Melo Jesus, *Dũvida*, E.C.O. II, 585).

O texto da *Dũvida* foi assinalado, desde 1987, por José Maria Neves, que facultou a sua consulta ao padre Jaime Diniz, tendo o investigador pernambucano mencionado o manuscrito na publicação *Mestres de Capela da Misericórdia da Baía* (DINIZ 1993). Nesta obra reconstituiu com detalhe biográfico a atividade de muitos mestres de capela baianos, enquadrando-os em distintos perfis e estatutos socio-profissionais e reconstituindo a dimensão musical das festas litúrgicas, cerimónias e procissões promovidas pelas principais instituições religiosas de Salvador nos séculos XVII a XIX. Tendo biografado dezenas de mestres de capela, Jaime Diniz mapeou os movimentos de Gregório de Sousa, o autor que deu origem à segunda controvérsia reduzida a escrito por Caetano. Sendo leigo e casado, Gregório exerceu durante cerca de dezoito anos, de 1730 a 1748, as funções de mestre de capela da Misericórdia de Salvador. Enquanto músico leigo, Gregório não acumulava o mestrado da capela com as «funções de coro» do cantochão litúrgico, as quais eram reservadas aos capelães cantores, todos sacerdotes. A retribuição monetária de Gregório era, pois, inferior e mais precária e restringia-se às «funções da capela», isto é, à música produzida em missas festivas e outras cerimónias religiosas (DINIZ 1993, 22-23 e 58-72). Caetano descreve a figura de Gregório em termos elogiosos, sem deixar de aludir à diferença de estatutos.

Gregorio [...] professor de Musica practica, homem de muito boa habilidade, claro entendimento, e bem conceytoado dos Musicos daquele recôncavo: o qual, para ainda mais com eles acreditar o elevado do seo talento, estando em congresso, e sem advertir na restituição do credito, que me tirava; afirmou que em certa occasião me propuzera a dũvida á bayxo declarada, á qual eu ou lhe não dera resposta, ou o não satisfizera (Melo de Jesus, *E.C.O.* II, 587).

---

Dada a proximidade física entre a Catedral Primaz e a Santa Casa da Misericórdia, Gregório não podia deixar de se relacionar com Caetano na vida quotidiana. Este último, sendo presbítero, podia acumular o mestrado da capela com as «obrigações de coro» dos capelães ou mesmo as funções de chantere ou mestre do coro. As diferenças de estatuto decorrentes do estado sacerdotal de Caetano e da condição laica de Gregório não impediram que uma relação de convivência e amizade se estabelecesse entre ambos, ainda que pontuada pela rivalidade institucional e artística. Como explica Jaime Diniz,

A Sé era templo vizinho do da Misericórdia, infelizmente demolido em nosso século. Ficava entre o Palácio dos Bispos – hoje, Cúria Metropolitana – e a Santa Casa da Misericórdia. Tão vizinha era a Sé, que se podia ouvir a sineta tocando à hora dos ofícios divinos dela, pelos moços do coro da Misericórdia, que deviam fazer o mesmo aos ofícios celebrados na Igreja de Santa Casa [...] (DINIZ 1993, 88).

O confronto de ideias entre os dois mestres de capela inscreve-se, deste modo, no contexto de uma natural rivalidade artística e institucional que existiu historicamente entre a Catedral Primaz e a Misericórdia da Bahia. De facto, as igrejas sustentadas pelas irmandades laicas disputavam à catedral a primazia no esplendor das cerimónias; era o caso da Misericórdia, a mais antiga irmandade do Brasil, fundada em 1549, com a própria fundação da cidade. Assim, as relações entre ambos os músicos articularam-se no pano de fundo da concorrência que se ocorria entre a hierarquia da Igreja, encabeçada pela Diocese Primaz e o cabido da catedral, e as instituições patrocinadas pelas irmandades leigas, confrarias e ordens terceiras, que tendiam a subtrair-se à tutela da hierarquia eclesiástica (RENOU 1991, 411). As irmandades no Brasil configuravam uma espécie de «religião laica» consentida pela Igreja, onde, «com frequência, [...] as simples considerações sociais se antepunham ao religioso». Congregando uma boa parte das elites locais, «[...] a solidariedade estreita dos confrades se transformava em rivalidade para a obtenção do primeiro lugar». (RENOU, 402-3). Como explica Jaime Diniz,

Os Irmãos da Santa Casa eram exigentes e vaidosos. Não queriam certamente que suas cerimónias de igreja "perdessem" para o esplendor das da Sé, ou de algumas endinheiradas ordens religiosas de Salvador. Com o Cabido da Sé, as relações da Misericórdia nem sempre foram edificantes. Houve desavenças sérias entre os então vizinhos templos, principalmente no que tange a coisa do culto» (DINIZ 1993, 25 e 17).

Exemplo sugestivo dessa rivalidade ocorreu em 1731, nas cerimónias da Semana Santa, quando a Misericórdia recebeu a honra da presença do vice-rei e conde de Sabugosa, D. Vasco Fernandes César de Meneses, que nessa quadra se ausentou das celebrações da Sé Primaz e preferiu, durante a semana, assistir às funções litúrgicas na Santa Casa, embelezadas com a música de Gregório de Sousa. Podemos imaginar a decepção do cabido da Sé, na proporção direta da satisfação de Gregório.

Gregório [...] envaidecido com essa notícia, não poupou esforços no que se referiu à música. Gastou mais do que devia ao contratar um maior número de bons músicos, entre cantores e instrumentistas.[...] Esmerou-se nas execuções. Sentiu a satisfação do nobre ouvinte e dos irmãos da Misericórdia, quando à música apresentada. (DINIZ 1993, 68).

As despesas extraordinárias efetuadas por Gregório com os músicos, na mira de acrescentar o prestígio da Santa Casa e o seu próprio capital simbólico, seriam posteriormente objeto de uma disputa acesa entre o mesmo Gregório e a Mesa da Santa Casa, que lhe recusou uma parte do valor das ajudas de custo necessárias a ressarcir os seus gastos com os cantores e instrumentistas suplementares (DINIZ 1993, 68). Este episódio contribui para reconstituir o quadro das relações entre as instituições religiosas próximas que competiam pelo esplendor e o aparato das celebrações.

Conhecido como «musico practico, destro, e curioso», em 1762, Gregório foi elogiado por Francisco Calmon, membro da Academia Brasílica dos Renascidos, por ser «bem conhecido pela sua perícia, assim na música, como na poesia» (DINIZ 1993, 58-9 e 66-7). Enquanto músico erudito, Caetano admirava os homens de letras dos Renascidos e considerava-os como seus pares. Mas posicionava-se a si mesmo num plano superior ao dos «Practicos» como era Gregório. A distinção intelectual dos letrados em face dos executantes é uma das ideias-chave afirmadas por Caetano nesta polémica, e, em última análise, em toda a *Escola*. Caetano começa por apresentar Gregório num tom elogioso mas enquadrando-o no perfil socioprofissional de «Practico», não erudito.

[...] (por modestia e amizade) não quero eu responder mais, que so com esta distincção: Se os instrumentistas forem não so os **Practicos**, senão junctamente **Theoricos**, que saybão as Regras das Divisões, e por ellas buscar, e achar as ordem dos Transportes, e com elles transportar os Diapasões, concedo: **se forem somente Practicos**, nego; porque estes, por mais que o presumão, **sempre ignorão muito mais do que presumem, e fallam sem fundamento**. (Caetano Melo Jesus, *Dúvida*, *E.C.O.* II, 587, negritos meus).

A discussão entre Gregório e Caetano teve origem numa festividade religiosa da catedral da Bahia. Tendo sido partilhada com terceiros, a discussão reacendeu-se num encontro posterior, na Vila da Cachoeira, situada no Recôncavo, nas margens do rio Paraguaçu, a cerca de oitenta milhas de Salvador. Gregório tinha abandonado, em 1749, o mestrado de capela da Misericórdia (DINIZ 1993, 67-8),<sup>129</sup> e foi residir na Vila de Santo Amaro da Purificação, situada no Recôncavo, não longe da Cachoeira. Aí exerceu funções

---

<sup>129</sup> Conhecido como mestre de capela zeloso e competente, Gregório abandonou as suas funções sem que haja registo da sua carta de demissão à Mesa da Santa Casa. Logo nesse ano foi substituído pelo capelão do coro, P. António de Almeida Jordão. Existem registos de reclamações de Gregório submetidas à Mesa, relativas a pagamentos de ajudas de custo, que considerava serem insuficientes para o ressarcir das despesas com a contratação dos músicos da capela musical (DINIZ 1993, 67-9).

musicais na década de 1750. Na Vila da Cachoeira, perto da qual havia um seminário jesuíta, Gregório teria ventilado a sua discordância teórica de Caetano, tendo sido depois instado pelo mestre de capela da Catedral Primaz a formular a sua dúvida por escrito.<sup>130</sup>

A dúvida surgiu no contexto da música executada numa cerimónia festiva na Catedral, para a qual se contratou um efetivo instrumental para acompanhar os cantores. Do manuscrito deduz-se que as obras de canto de órgão eram executadas com um acompanhamento instrumental que incluía, além do órgão, uma pequena orquestra para executar a música concertante que era prática corrente (DINIZ 1993, 68-86). A questão teórica radicava na dificuldade em conciliar a afinação de alguns dos instrumentos com as vozes e o coro. A substância teórica da *Dúvida* não diverge muito da do *Discurso Apologético*; ambas se centram na problemática dos limites da afinação justa do diapasão, quando era transposto e se convertia em diapasão cromático, colocando vários acidentes permanentes diante da clave. Gregório sublinha a disparidade entre a afinação da escala praticada pelas vozes e a que se ouvia nos instrumentos «de ponto e meio ponto fixo». Esta questão prática não era contemplada na teoria musical luso-brasileira.

Se V.M. me julgar conciso, foi por faltar-me o tempo: se extenso, foi para (como amigo) communicar-lhe muitas cousas, das quaes estou certo que V.M. não as sabia; porque **húas não andão escriptas, outras as descobri eu, e não estão ainda vulgarizadas.** [...] como largamente ensina a nossa *Escola* no lugar á cima citado (Caetano Melo de Jesus, *Dúvida*, E.C.O., II, 595, negritos meus).

O interesse da *Dúvida* reside sobretudo nas informações que fornece sobre as práticas musicais em cerimónias religiosas de algumas instituições eclesiásticas do Recôncavo na primeira metade do século XVIII. Outro aspeto de interesse é a distinção e caracterização de diferentes tipologias de instrumentos musicais, segundo os sistemas de afinação e temperamento que cada família de instrumentos possibilitava.

No texto inicial da carta de Gregório, transcrito por Caetano, expõe-se o essencial da polémica. No contexto da afinação justa e dos temperamentos não-iguais, os

---

<sup>130</sup> O texto da «Dúvida» sugere que Gregório e Caetano não se encontraram fisicamente na Vila da Cachoeira, mas foi aí (ou no seminário de Belém da Cachoeira, a alguns quilómetros de distância) que a divergência teórica do primeiro foi comunicada a terceiros, vindo depois ao conhecimento de Caetano. A dúvida formalizou-se com a redação da carta por Gregório e a resposta e versão final de Caetano. Porém, é inegável que ambos mantinham uma relação amistosa. Gregório ofereceu os seus encómios em verso para figurarem nas dedicatórias da *Escola de Canto de Orgão*, designadamente num Soneto e num Romance panegíricos (E.C.O. I, X-XI).

tons e semitons eram divididos desigualmente, dando origem aos semitons maiores ou diatónicos de 5' e aos menores ou cromáticos de 4'. Gregório formula objeções a esta desigualdade de semitonia, no contexto da prática musical da época: os instrumentos de «ponto e meio ponto fixo», como eram o órgão e o cravo, e os instrumentos de cordas com «tastos» (trastes), como a família das violas, não dispunham de todas as posições de semitons exigidas pelos diapasões cromáticos transpostos, que resultavam da colocação dos acidentes permanentes diante da clave.

[...] Porque **não se póde unir hũa voz com hum instrumento de tastos** em Uni[sono] tendo o sustinido mais do que o b-mol, v.g. a voz em D-la,sol,re b-mollado, e o instrumento em C-sol,fa,ut sustinido, que não deyxer de ter dissonancia. E a razão he; porque se a voz tem menos hũa Comma, que he a do b-mol; e o instrumento mais hũa, que he a do sustinido; não se faz hũa cousa com outra tão unida, que faltando em o b-mol oque de mais tem o sustinido, se não faça perceptivel ao melhor ouvido: e se o não for ao ouvido, não deyxará de o ser ao entendimento, que he oque mais attento percebe. (Gregório, *Dúvida E.C.O.* II, 586).

Tanto o órgão e o cravo, instrumentos de «ponto e meio ponto fixo», como os sopros e as cordas com «tastos», ou trastes, eram frequentemente utilizados no acompanhamento das vozes e do coro. As tessituras vocais requeriam por vezes a transposição das cantorias figuradas num diapasão diatónico para os diapasões cromáticos que exigiam a colocação de uma multiplicidade de acidentes com efeito geral. Ora, a transposição gerava problemas de conciliação entre a semitonia fixa do diapasão diatónico, que nalguns instrumentos se limitava a 5 acidentes, Bfab – C# – Eb – F# – G#, e a semitonia cromática exigida pelos diapasões transportados para outras posições.

He sem dúvida que não se podem partir igualmente nove Commas; [...] Também não ha dúvida que não se póde partir hũa Comma, paraque o **sustinido fique com quatro e meya**, e o b-mol com o mesmo: e nisto está toda a confusão, pela qual se faz ardua empresa o desfazer esta difficuldade; **pois tendo o sustinido cinco Commas, eo b-mol quatro, ficarião todos os instrumentos de tastos fóra de toda a ordem, e regra.** (Gregório, *Dúvida E.C.O.* II, 585, negritos meus).

No modelo da partição desigual dos intervalos do diapasão, com o tom de 9 comas dividido em dois semitons, o «mayor cantavel» de 5' e o «menor incantavel» de

4',<sup>131</sup> a semitonia accidental disponível na escala diatónica era limitada a um número de cinco acidentes ou conjuntas: Bb – C# – Eb – F# – G# (ou, nalguns casos, Bb – C# – Eb – F# – (Ab)). O modelo de afinação fundado em proporções de rácios inteiros era considerado o mais perfeito pelos teóricos, e aceitável no âmbito da música diatónica, mas acarretava crescentes dificuldades no contexto dos «Transportes» dos tons para os diapasões cromáticos, um processo em plena expansão no século XVIII.

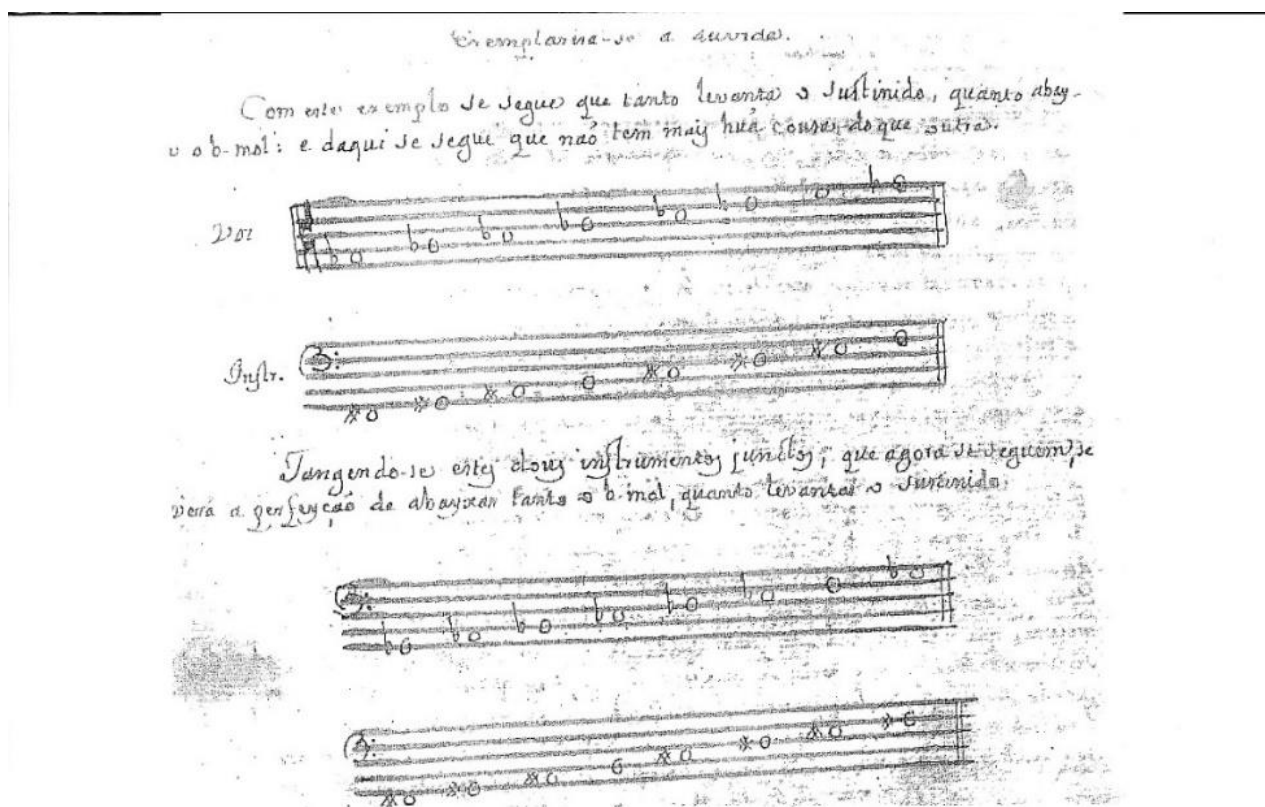


Figura 45 – Exemplificação musical da *Dúvida de Gregório* (E.C.O., II, p. 587).

A dificuldade residia em que algumas famílias de instrumentos musicais não dispunham das posições de todos os semitons cromáticos, como os bemóis de Db, Gb, Cb, Fb, ou os sustenidos de D#, A#, E#, e B- $\sharp$ . De facto, nalguns instrumentos de «ponto e meyo ponto fixo» as alturas dos sons eram predefinidas, como no órgão e no cravo, nos

<sup>131</sup> Na afinação justa teorizada por Glareano (1547), a divisão microestrutural do tom de 9' em semitons desiguais de 5' e 4' reproduzia, no plano macroestrutural, a divisão do diapasão em partes desiguais, um diapente (quinta) e um diatessarão (quarta). Na divisão «armónica» o diapasão era configurado como diapente com diatessarão; na divisão «aritmética», como diatessarão com diapente (E.C.O. II, 591-5).

sopros e nas cordas com trastes, como a família das violas da gamba. Pelo contrário, noutros instrumentos de cordas, como a harpa, «instrumento perfeityssimo», segundo Melo de Jesus, ou a nova família das cordas das «rabecas e rabeccões de quatro», ou os violinos e contrabaixos, já era possível ajustar a afinação e recorrer ao temperamento (igual ou quase-igual) dos semitons, possibilitando a equivalência sonora entre as posições de Db e C#, ou Ab e G#. Este é o contexto da demonstração de Gregório: «Exemplarisa-se a dvida».

Gregório, um músico prático experiente, que exercera como organista e mestre de capela na Misericórdia de Salvador, sugere implicitamente uma atualização teórica do sistema da afinação justa e dos temperamentos não-iguais para se adotar o temperamento igual (ou quase-igual) dos semitons. Havendo instrumentos agregados ao «canto de órgão», era necessário conciliar as afinações das vozes do coro com os diferentes instrumentos, sendo que os semitons (maiores e menores) da escala em uns e outros não coincidiam. Ao advogar a divisão do tom de 9 comas em metades iguais de 4,5', para que os acidentes de bemol e de sustenido pudessem coincidir, Gregório sugere a assunção do temperamento. Assim, os semitons de 4,5' corresponderiam a «pares», e não a «nones», ou ímpares, como eram os semitons desiguais de 5' e 4'. Para tal, era necessário superar o quadro teórico vigente que resultava incompatível com as transposições do diapasão, não obstante a relutância geral em superar os cânones em vigor.

Eu bem sei que de nenhum modo se podem partir as nove Commas, para que cada hum fique com igual parte; e que não ha mais, nem menos de nove. Mas digo que **não he possivel haver união entre voz, e instrumento de tastos**, quando a voz se acha em qualquer dos Signos com b-mol, e logo o instrumento com sustenido no signo á bayxo do da voz, tendo o sustenido mayor parte, do que o b-mol tem de Commas. Mas tambem digo que se estes se unem de sorte, que não se divisa ter hum mais do que o outro, **tire-se daqui a consequencia**; que para eu desabonar os Auctores, não o posso fazer; e tambem para os louvar, não descubro razão para o laurel. (*E.C.O.* II, 586, negritos meus).

Por sua vez, Caetano considerava como um dogma irrefutável a divisão dos tons em semitons desiguais de 5' e 4' respetivamente, o que explica a sua afirmação enfática: «Nones, não pares!». Na sua visão, que não ignorava as evoluções da música setecentista, e ainda menos a prática dos «Transportes», as diferenças sonoras entre os semitons de 5' e 4', equivalentes a um coma sintónico (1/5 do semitom diatónico temperado), resolviam-

se com pragmatismo e sem quaisquer rupturas teóricas, como no *Discurso Apologético*: os sustenidos em faltava eram tocados na nota bemol mais próxima, e vice-versa.

[...] para mayor clareza venhão os instrumentistas de **Viola**, e dirám que na mesma parte, em que fazem D-la, sol, re b-mollado, fazem C-sol, fa, ut sustenido. Venhão **Harpistas**, e dirám que na mesma corda o fazem, mettendo o dedo tanto em hum, como em outro, sem o correrem mais á cima; nem mais á bayxo. Venhão **organistas**, e dirám que na mesma tecla preta fazem hũa e outra cousa. Logo bem se vê a razão da minha dũvida ser tão equivalente, que não se póde duvidar (*E.C.O.* II, 587).

Bastante distinto era o ponto de vista de Nassarre (*Escuela Musica*, 1724), que alertou repetidamente para o empobrecimento da qualidade sonora dos semitons com o recurso aos «suplementos» pelos organistas, ao tocarem os acidentes de bemóis em lugar dos sustenidos, e vice-versa. Pelo contrário, Melo de Jesus considerava que a diferença de 1 coma derivada dos «suprimentos» não prejudicava a sonoridade das cantorias, por ser quase inaudível, pelo que não se justificavam as rupturas teóricas. As notas cromáticas em falta eram tocadas nas diatónicas mais próximas, sem alteração do quadro teórico.

Em suma, Caetano posiciona-se no sentido da manutenção da tradição teórico da partição desigual dos tons, resolvendo-se os problemas da semitonía nos «Transportes» pelo pragmatismo da técnica dos «suprimentos». Por seu lado, Gregório, embora não desejasse refutar abertamente os cânones teóricos, baseados na divisão do tom em «nones» ou ímpares, não hesita em apontar as incoerências do sistema e aponta para a divisão do tom em semitons «pares», com o temperamento igual ou quase-igual.

Em toda a argumentação é visível o desfasamento entre as representações teóricas herdadas da tradição renascentista e as necessidades da prática musical do século XVIII, cujo espaço tonal se encontrava em expansão cíclica por força dos transportes. Embora numa grande parte da música concertante continuasse a predominar o género diatónico, e não fosse frequente o recurso a tonalidades com muitos acidentes diante da clave, estas polémicas sugerem que a representação da «Escada Musica» pelos músicos setecentistas assentava definitivamente numa estrutura octocordal transponível.

Gregório parece assim convergir com os «Modernos» do seu tempo, como era Nassarre, que admitiu explicitamente o temperamento igual como alternativa à afinação justa e ao mesotónico. Mas Gregório sabia bem que o quadro teórico continuava a resistir com a força de um dogma, alicerçada na autoridade escolástica, e que Caetano, nesta matéria, se posicionava frontalmente contra Nassarre e os «Modernos».

Não se póde dimidiar a distancia dicta do Tono, quando este se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisão Harmonica, e Arithmetica, que não tem virtude para dividir senão com desigualdade, e por isso so ellas servem na Musica, que toda se compõem de desiguaes quantidades, assim he: mas não, quando se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisão Geometrica, cuja virtude, e officio he dimidiar as quantidades. Por isso esta **não se admite, nem se deve admittir** na Musica, **sem embargo da opinião de Fr. Pablo Nassarre, contra oqual mais á bayxo falaremos.** (Caetano M. J., *Dúvida*, E.C.O. II, 588, negritos meus).

O impacto da *Dúvida* foi, contudo, muito limitado e não teve qualquer repercussão na comunidade dos *savants* ou letrados da época, nem sequer junto dos mestres de capela de outras catedrais ou igrejas matrizes do Brasil, e ainda menos no espaço europeu. O âmbito da discussão foi meramente local: uma divergência de pontos de vista expressa entre dois músicos da Bahia que procuravam afirmar-se pessoal e institucionalmente, perante um vazio teórico que reinava na teoria musical luso-brasileira sobre as questões de afinação e de temperamento, que tanto preocupavam os músicos práticos. Alguns teóricos setecentistas como Nassarre ou, entre nós, Solano, teorizaram expressamente o temperamento igual, que prevaleceria no século XIX.

Do ponto de vista do *pathos* social expresso neste texto polémico, Caetano parece ter-se servido da recopilação desta breve troca de pontos de vista para se afirmar, uma vez mais, como músico letrado de grande erudição, afirmando ao mesmo tempo a autoridade hierárquica da Igreja diocesana sobre o universo dos músicos práticos que atuavam nas periferias da esfera religiosa. Com efeito, a intencionalidade subjacente à *Dúvida*, para além da substância musical, parece remeter para uma clarificação do espaço social e das relações sócio-profissionais representadas pelas figuras de Caetano e Gregório e dos papéis distintos que desempenhavam na esfera da produção da música religiosa. Na *Dúvida*, as coordenadas do espaço social são mais visíveis do que as indicações do espaço físico e da temporalidade. Tal como no *Discurso Apologético*, a versão final dos textos foi compilada por Caetano, e a sua mediação do texto não deixou de realçar a estratégia de distinção intelectual e hierárquica do músico da Catedral Primaz em face do seu interlocutor e amigo Gregório, um discurso condicionado pelo tecido social estratificado típico do Antigo Regime. A distinção social passava pela enfatização do estatuto de músico erudito, pela faculdade da escrita e da terminologia e o domínio técnico da linguagem. A ênfase na superioridade dos eruditos face aos «Praticos imperitos» constitui uma espécie de assinatura recorrente ao longo da *Escola de Canto de*

*Órgão*, carregada de *pathos*, que atinge um ponto culminante na *Dúvida*, como numa peroração, visando reforçar a autoridade e o prestígio intelectual do autor. A diferença entre os estatutos de ambos é aliás reconhecida por Gregório:

Reconheço, e confesso a grande sciencia, e capacidade de V. M. em tudo, e nesta materia muito mais avantajada: mas se V. M. se inclinára a instrumentos, e seguîra a regra, e ordem delles, principalmente dos que aponto, ficaria a questão por mim sem confusão algũa. [...] Como criado, estou obrigado á responder; e como amante, sujeyto áo que me obriga o affecto [...] porque aindaque a minha subtileza podéra competir com a grave Sciencia de V. M. eu me dera por rendido. (*E.C.O.* II, 586).

Por outro lado, o discurso de Gregório traz implícita uma afirmação intelectual de sentido inverso: a do artista que contrapõe à «grave Sciencia» de Caetano a «subtileza» dos músicos mais experientes. Gregório mostra-se mais atualizado do que Caetano no domínio das práticas instrumentais. *A Dúvida* testemunha, deste modo, uma disputa pessoal e local pelo prestígio, mediante a oposição entre as teorias conservadoras de Caetano e as evoluções teóricas sugeridas tacitamente por Gregório. E, mesmo através do texto compilado no final por Caetano, Gregório consegue de algum modo fazer passar a sua afirmação intelectual perante o seu colega mestre de capela da catedral.

Por conseguinte, neste texto final que encerra o ciclo da *Escola de Canto de Órgão*, a reflexividade às interações locais atinge um grau máximo, conjugando-se o plano informativo ou cognitivo do texto com um plano performativo da representação social e hierárquica que transparece por entre a argumentação teórica. O *pathos* colocado na distinção intelectual e sócio-profissional entre o autor e o seu interlocutor é um dos lugares-comuns mais recorrentes de toda a *Escola*, e possivelmente um dos objetivos principais da sua escrita.

No quadro seguinte procura-se traduzir, de forma esquemática – e até certo ponto, simplista –, os diferentes planos em que se manifesta a bipolarização das posições entre Caetano e Gregório, quer ao nível conceptual, quer das práticas artísticas, quer dos contextos sociais e institucionais.

| Caetano de Melo de Jesus                                                                                                               | Gregório de Sousa e Gouveia                                                    |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| Catedral Primaz da Bahia                                                                                                               | Santa Casa da Misericórdia                                                     |
| Letrado<br>instruído «na Sciencia, e Arte da Musica»                                                                                   | «Practico [...] bem conceytoado»                                               |
| «Nones [ímpares], não pares!»<br>Divisão desigual do tom inteiro de 9'<br><br>- Semitom maior de 5 comas<br>- Semitom maior de 4 comas | «Pares».<br>Divisão igual do tom de 9'<br><br>- Semitons iguais de 4,5' + 4,5' |
| Afinação justa (temp. mesotónico?)                                                                                                     | Temperamento (igual)                                                           |
| Enfoque principal: cantochão, canto de órgão em <i>stile antico</i>                                                                    | Enfoque principal: canto de órgão em <i>stile moderno</i> , música concertante |

Não sendo possível apresentar aqui o estudo comparativo realizado entre as referências aos instrumentos musicais nos vários autores estudados, deixam-se apenas apontadas, nos quadros seguintes, algumas classificações de instrumentos referidas por Nassarre (Livro III) e Melo de Jesus (Partes I e II), que relacionam os instrumentos com os diferentes sistemas de afinação e de temperamento. Ao contrário do baiano, Cerone teorizou a aplicação do mesotónico de 2/7 do coma e Nassarre admitiu o temperamento igual, em instrumentos como a Harpa de duas ordens e a Guitarra espanhola, com as vantagens de uma maior flexibilidade de afinação para o acompanhamento das vozes. A harpa de duas ordens, com afinações alternativas acionadas pelos pedais, mereceu uma consideração especial de Nassarre, pela sua flexibilidade de afinação do diapasão.

| Nassarre, <i>Escuela Musica</i> (1724)                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                    |                                                                                                      |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Órgão, Clavicórdio, etc.                                                                                                                                                                                                                                                     | Harpa de 2 ordens                                                                  | Guitarra Espanhola, Violinos, Violões, Voz                                                           |
| Temperamento não-igual com recurso aos «Suplementos»                                                                                                                                                                                                                         | Temperamento igual (duplo diapasão)                                                | Temperamento igual                                                                                   |
| «A-b por G#, aunque està un coma mas baxo, y <u>suená despacible al oïdo</u> ».<br><br>«Si los Organos no estuvieran dispuestos solo para el genero Diatonico, se poderia transportar cada diapason por 12 partes, que estuvieran para los generos Chromatico, y Diatonico». | «A-b, sirva de bemol la cuerda del sostenido de G#, levantandola de tono una coma» | «no hay necesidad de suplemento, por estar hecho el repartimiento de los semitonos geometricamente». |

| Melo de Jesus, <i>Escola de Canto de Órgão</i> (1759)                             |                             |                                                                       |                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|-----------------------------------------------------------------------|-----------------|
| Instrumentos de cordas                                                            |                             |                                                                       | Teclas e sopros |
| Instrumentos <i>sem</i> tastos                                                    |                             | Instrumentos <i>com</i> tastos                                        |                 |
| Harpa                                                                             | - Rebeca,<br>- Rabecão de 4 | - Viola<br>- Violon, Rebecão de 6                                     | Orgão           |
| «He instrumento<br>perfeytissimo»                                                 | «menos<br>imperfeytos»      | «são imperfeitos»                                                     |                 |
| Instrumentos de diapasão livre<br>Implícito: temperamento igual ou<br>quase-igual |                             | Instrumentos diatónicos de ponto, e meio-ponto fixo<br>Afinação justa |                 |

## CONCLUSÃO

### **Recepção de modelos e singularidades: a obra no seu contexto.**

Caetano de Melo de Jesus foi um notável erudito, compilador e comentador de um vasto património de teoria musical europeia dos séculos XIV a XVIII, tendo expandido vários modelos que reproduziu no seu tratado e acrescentado alguns contributos seus de teorização original. Foi também um assertivo polemista. A *Escola de Canto de Órgão* é uma obra teórica em forma monumental, com um conteúdo fortemente informativo e argumentativo, que oscila, quase de uma forma pendular, entre a defesa da tradição escolástica da metafísica, por um lado, e a alimentação de controvérsias, por outro, quer contra os músicos locais, quer contra alguns teóricos «modernos».

Resultado do cruzamento entre a cultura da Escolástica Renovada, em fase epigonal no século XVIII, e a tradição erudita da Bahia colonial, a *Escola* traduz um projeto ambicioso de escrita de uma *summa* compreensiva sobre música, transbordante de erudição, que reverencia a tradição antiga e boeciana da música enquanto arte liberal do *quadrivium*. Inclui um extenso tratado de proporções harmónicas, o maior até então escrito em língua portuguesa, mas cujos textos em boa parte não são originais.

Nos dois volumes manuscritos, o mestre da capela da Catedral Primaz da Bahia reproduziu, na Parte I, a tradição da *musica practica* e da solmização hexacordal no canto de órgão, rodeando-as de uma ampla justificação teológica, filosófica e historiográfica, e convertendo assim a *practica* (quanto às matérias) em *theorica* (quanto à forma e a função); reproduziu também, na Parte II, a tradição da *musica speculativa* assente nas proporções aritméticas dos intervalos, procurando incorporar as elaborações da ciência harmónica tradicional até aos séculos XVII e XVIII. O aparato teórico de ambos volumes inclui milhares de citações e referências à *auctoritas* canónica sobre a música.

Num contexto histórico e geográfico em que a circulação da cultura escrita era bastante limitada, Melo de Jesus teria tido acesso à biblioteca do Real Colégio de Jesus da Bahia, a mais bem apetrechada do Brasil colonial, e nela teria encontrado resposta à sua ansiedade intelectual de abrangência, ligada à consciência de que no Brasil colonial rareavam as fontes bibliográficas e o acesso à informação era escasso e difícil.

Os manuscritos da *Escola* reproduzem em grande parte os modelos da teoria musical dos séculos XVI e XVII que circularam na Península Ibérica, sob a influência cultural da Escolástica Renovada e da metafísica tomista cultivada sobretudo pelos Jesuítas, uma cultura que se encontrava em franco declínio em meados do século XVIII. Não obstante o seu conservadorismo em matérias como o sistema mensural, em áreas como a organização tonal e modal abordou os problemas específicos da música setecentista, onde o cantochão e o canto de órgão em *stile antico* conviviam com o *stile moderno* concertante com acompanhamento instrumental.

A *Escola* configura um tratado compósito e complexo que, até ao presente, carecia de um estudo e avaliação aprofundados. Inspirada em algumas *summae* sobre música dos séculos XVI e XVII, alicerçada numa vasta *auctoritas* canónica, tomou como principal modelo de escrita a *Escuela Musica* (1724) de Pablo Nassarre, também esta com uma forte influência escolástica e conservadora para a época, centrada na teoria musical em *stile antico* mas incorporando elementos do *stile moderno* e uma atenção maior às práticas musicais. Como exemplo, Nassarre admite o temperamento igual em certos instrumentos, uma inovação dos «Modernos» que Melo de Jesus rejeita enfaticamente.

O primeiro contributo da investigação consistiu na transcrição integral e diplomática, respeitando a ortografia original, do conteúdo dos manuscritos que compõem o ciclo da *Escola de Canto de Órgão*, incluindo as duas polémicas anexas.

O segundo contributo consistiu no levantamento do aparato bibliográfico, tendo analisado mais de um milhar de citações e referências para obras teóricas peninsulares e europeias, o que permitiu traçar conjecturas sobre o *ethos* e o *logos* do tratado.

O terceiro contributo consistiu na análise comparativa dos textos da *Escola* em confronto com os de outros tratados de canto de órgão da Península Ibérica, nomeadamente de Cerone, Lorente, Nunes da Silva, Nassarre e Barradas, com maior incidência nos três autores espanhóis referidos, e, em particular, em Nassarre, o principal modelo de escrita da *Escola*. O estudo comparativo permitiu alargar o ângulo de visão e alcançar uma reflexão crítica global sobre o significado dos manuscritos da Bahia.

Obra complexa e intensamente intertextual, na *Escola* predomina, por um lado, a afirmação da essencialidade metafísica dos conceitos – primazia da «perfeição» sobre a «imperfeição»; do «ternário» sobre o «binário», etc. – e, por outro lado, o baiano dá largas a uma forte pulsão para as polémicas e as discussões acaloradas: contra a

dissolução da solmização hexacordal; contra a evolução do sistema mensural, e muitas outras. Pelo meio, demonstra uma vasta erudição repleta de citações canônicas.

Foram abordadas três dimensões: fisiologia, anatomia e patologia do tratado. Na dimensão da fisiologia foram estudadas as interações dinâmicas da *Escola*, quer ao nível da sua estrutura formal quer dos conteúdos e das relações intertextuais que estabelece com uma plêiade de autores e obras que lhe são externos. A anatomia assentou no estudo analítico e comparativo dos conceitos e doutrinas de teoria musical que a *Escola* contém, no quadro da evolução histórica do pensamento sobre a música. Por fim, a patologia revelou uma outra dimensão essencial à compreensão do tratado baiano: foi examinada a tensão polémica e o *pathos* emocional contidos nos textos, que vão além da componente tradicional da *disputatio* escolástica, sobretudo nas polémicas anexas à Parte II.

O aparato teórico da *Escola* compreende mais de um milhar de referências bibliográficas, quer no corpo do texto quer nas abundantes notas à margem. As referências remetem para um conjunto de trezentas obras de autores identificados. Cerca de três quartos dessas referências consistem em obras de erudição geral e eclesiástica, enquanto um quarto, cerca de 75 obras, correspondem a tratados ou «artes» de música propriamente ditos. Contudo, apenas cerca de vinte a trinta obras constituem as fontes das quais o mestre de capela da Bahia tinha um conhecimento seguro, direto e substancial: um número de tratados de música peninsulares e italianos dos séculos XVI e XVII e alguns «teatros de erudição» humanistas. A importação de modelos exteriores foi maciça, como era prática corrente na teoria musical portuguesa. Entre as obras teóricas mais citadas pelo baiano contam-se os tratados de Zarlino, Salinas, Fernandes, Cerone, Kircher, Lorente, Nunes da Silva, Angelo Berardi, Nassarre e Barradas Morato, tendo o baiano vertido em para língua portuguesa excertos consideráveis de Cerone, Kircher, Schott, Berardi e Narrarre, constituindo estes últimos os seus principais modelos.

O aspeto mais notório do *corpus* bibliográfico do baiano é a escassez das obras do século XVIII de que dispunha, com exceção das de Nassarre e Barradas Morato, o que denota uma visível desatualização e desfasamento do baiano relativamente à renovação da música setecentista europeia. Contudo, a omissão de fontes setecentistas não o impediu de incorporar algumas evoluções da prática musical, sobretudo no campo do espaço tonal expandido pelos «transportes» dos diapasões naturais pelo género cromático. Pelo contrário, no campo da mensuração do tempo, a visão do baiano é extremamente conservadora e ancorada na defesa do sistema mensural quinhentista.

A maioria dos diagramas e representações visuais da *Escola* resultaram de decalque ou adaptação, com embelezamento e ornamentação, dos diagramas de outros tratados teóricos anteriores, como os de Zarlino, Cerone, Fernandes, Kircher, Lorente, Berardi, Nassarre e Barradas, entre outros. Reproduziu também a tradição do «relógio das consonâncias», que explicitava a divisão múltipla do diapasão em 55 comas, na senda dos «relógios harmónicos» de Fernandes e Barradas Morato. Algumas representações visuais da informação são peculiares: é o caso dos «catálogos» e «paradigmas» da Parte II, que resumem as matérias em níveis progressivos de depuração e abstração, denotando a preocupação de introduzir sistematicidade no emaranhado dos textos.

O estudo das modalidades fisiológicas de relacionamento entre a *Escola* e os seus modelos permitiu concluir que os textos espanhóis de Cerone, Lorente e Nassarre configuram um «cânone positivo» de valores teóricos, bem como um «cânone negativo» suscetível de refutação e contestação. Pelo contrário, os tratados de Kircher (1650), Schott (1659) e Berardi (1689) situam-se no topo do cânone «positivo» das obras que o baiano considera irrefutáveis como dogmas. Quanto ao grau de originalidade teórica da *Escola*, é bastante reduzido: Caetano investiu sobretudo na compilação, transcrição e comentário de centenas de excertos de tratados alheios, como se prolongasse em pleno século XVIII a tradição dos glosadores e comentadores da Escolástica.

No que se refere à «anatomia» dos conteúdos da *Escola*, procurou-se cruzar a perspetiva comparativa entre os vários teóricos (*sincronia*) com o posicionamento de todos eles no quadro da evolução do pensamento musical europeu (*diacronia*). No campo da mensuração do tempo, Melo de Jesus projeta uma visão fortemente conservadora, ao defender com intransigência o regresso à pureza essencial do sistema mensural descrito por Jehan de Murs e Johannes Tinctoris (séculos XIV e XV), retomado nos tratados da era renascentista com adaptações e modificações. Defende o sistema mensural assente nos princípios da mensuração (  $O3$  ,  $O2$  ,  $O$  ,  $C$  ), da diminuição, com os tempos cortados ou de permeio (  $\Phi$  ,  $\text{C}$  ), e da coloração das figuras, diminuindo o seu valor ou «imperfeição-as». O recurso às mensurações com as proporções numéricas diante deveria limitar-se a situações excecionais. O baiano rejeita e condena os «abusos dos práticos», que desde o século XVII utilizavam as proporções ternárias ( $3/1$ ), sesquiálteras ( $3/2$ ) ou suas compostas ( $6/2$ ,  $12/9$ , etc.) diante dos tempos binários ( $C$  ou  $\text{C}$ ). Na sua visão, a estrutura binária dos tempos imperfeitos (  $C\ 3/2$  ,  $\text{C}\ 3/2$  ) era logicamente incompatível com as proporções ternárias: a «perfeição» do ternário e a «imperfeição» do

binário eram incompatíveis em termos ontológicos e metafísicos. Numa época em que havia muito que as mensurações binárias se encontravam no centro do sistema mensural, Caetano defende o primado da «perfeição» do ternário sobre a «imperfeição» do binário, num completo anacronismo face à prática musical coeva.

Pelo contrário, Lorente e, até certo ponto, Nassarre aceitavam e consagravam o uso corrente dos músicos práticos de colocar as proporções numéricas ternárias ou sesquiálteras diante dos tempos binários (  $C \ 3/2$ ,  $\text{C} \ 3/2$  ), muito embora Nassarre denunciasses o «abuso» e a «corruptela» que esta prática constituía, ao substituir os antigos sinais da prolação perfeita (ternária) dos tempos binários (  $C$  ou  $C|$  ). Contudo, face à generalização do uso pelos práticos, Nassarre declara ser inútil contrariar a prática instituída. Pelo contrário, Melo de Jesus rejeita liminarmente as mensurações-proporções, declarando-as inaceitáveis e criticando Lorente e Nassarre pela sua aceitação.

No campo da regulação do espaço tonal, o baiano mostra-se menos conservador e mais aberto a uma pragmática «modernização» do sistema ancorado nos diapasões diatónicos. Estes, no quadro da afinação justa e dos temperamentos não-iguais do teclado, só admitiam cinco acidentes cromáticos, por regra dois de bemol ( $B_{\flat}$  e  $E_{\flat}$ ) e três de sustenido ( $C\sharp$ ,  $F\sharp$  e  $G\sharp$ ). Caetano explica com entusiasmo as inovações introduzidas com a expansão cíclica do espaço tonal, graças aos «Transportes do Diapasão Natural, ou Diatónico por força do Genero Chromatico». E admite a colocação de acidentes até 7 bemóis ou 7 sustenidos diante da clave, para possibilitar a transposição do diapasão diatónico a «quaisquer lugares de Tons, ou Semitons», dessa forma gerando 12 diapasões cromáticos para cada um dos oito (ou doze) tons ou modos. A ideia-chave, sublinhada amiúde, é que as «Divisões-Transporte» permitiam preservar as mesmas distâncias entre os tons e os semitons que existiam no diapasão natural ou diatónico.

No contexto da afinação justa e da prática de temperamentos não-iguais, que implicavam a dualidade dos tons e semitons (maiores e menores), Melo de Jesus defende, tal como Nassarre, a distinção fundamental entre as «Divisões Conjunctas», ou acidentes particulares de bemol e sustenido, sem efeito geral, e as «Divisões Transportes», ou acidentes colocados diante da clave, com efeito geral, que transportavam a estrutura do diapasão diatónico para quaisquer alturas dos diapasões cromáticos. Enquanto as «Divisões-Conjunctas» se restringiam a um máximo de 5 acidentes no diapasão natural, as «Divisões-Transporte» podiam apoiar-se num máximo de 7 acidentes gerais de bemol ou sustenido diante da clave. Estas distinções teórico-práticas, assentes numa retórica de

continuidade, permitiam preservar a prática corrente do temperamento mesotónico e, ao mesmo tempo, legitimar os transportes, conciliando com eles a solmização hexacordal, verdadeira estrutura de longa duração da teoria musical do Antigo Regime.

Na *Escola* procura-se conciliar o espaço tonal e modal assim expandido ciclicamente pelas «Divisões-Transportes» com a solmização hexacordal aretina, assente na entoação das seis sílabas ou «Vozes», de Ut a Lá, com uma estrutura intervalar fixa (tom – tom – semitom – tom – tom). Para o efeito, o baiano apresenta os «solfejos» ou exemplos musicais de diapasões transportados pelo género cromático «duro» (com sustenidos) ou «mole» (com bemóis), indicando as sílabas da solmização e as respetivas mutanças. Os exemplos musicais, com saltos de 4ª, 5ª e 8ª no baixo, traduzem outrossim uma concepção tonal cíclica, que em nada impedia a permanência dos oito modos (ou tons salmódicos). A alegada teorização própria do baiano – o método de solmização com rotação das sílabas de mutança em cada signo ou letra do diapasão transportado (E-sol, fa,ut, F#-la,sol,re, G#-la,mi, A-fa,ut, B-sol,re,ut, C#-la,mi,re) – não traduz propriamente uma criação original, e baseia-se em formulação similar no Livro III de Nassarre.

Na Parte II, Caetano expande consideravelmente a teoria das proporções harmónicas dos intervalos e compila vários sistemas de classificação das consonâncias perfeitas / imperfeitas / dissonâncias. Reconstrói minuciosamente os cálculos das proporcionalidades, isto é, a divisão das proporções de cada intervalo em intervalos de proporções mais pequenas, mantendo como horizonte a divisão desigual dos tons e semitons. Utiliza algoritmos de divisão e expande os métodos de divisão de intervalos no monocórdio de Zarlino, Kircher, Tosca e Nassarre. A exposição textual é, porém, entrecortada por trechos polémicos e refutações enfáticas de outros autores.

No final, Melo de Jesus sistematiza as cinco espécies de semitons aceites na afinação pitagórica e na afinação justa. Propõe ainda uma variante pessoal do sistema de divisão múltipla do diapasão em 55 comas, ou seja, uma «escala de comas» representada na forma circular de um «relógio de consonâncias», que apresenta ligeiras diferenças de pormenor face aos diagramas análogos de Fernandes (1626) e Barradas Morato (1735). Embora o baiano alegue que produziu especulação teórica original, esta só marginalmente aparece na *Escola*, apresentando, aqui e além, algumas variantes nos métodos de cálculo das proporcionalidades para divisão de intervalos, e divergindo nos detalhes das soluções expostas por Kircher ou Nassarre.

Finalmente, o estudo da «patologia» ou tensão polêmica contida no tratado colocou em relevo o *pathos* emocional que, por detrás das convenções retóricas, reflete algumas tensões sociais e rivalidades socioprofissionais de âmbito local. Com inclinação para o tom polêmico e as discussões acaloradas, que não excluem palavras de ordem contra os seus «néscios Antagonistas», o mestre da capela da Catedral Primaz debate as questões relacionadas com o espaço tonal, sobre as quais se mantinha um vazio na teoria musical luso-brasileira, incluindo os transportes dos diapasões no quadro dos temperamentos não-iguais. Algumas discussões sugerem uma rivalidade pessoal e institucional com músicos locais ativos em instituições concorrentes, como a Santa Casa da Misericórdia da Bahia. A dimensão patológica atinge um clímax nas polémicas anexas à Parte II, o *Discurso Apologético* e a *Dúvida de Gregório de Sousa*.

O *Discurso Apologético* configura uma polémica epistolar multilateral que envolveu doze mestres de capela de ambos os lados do Atlântico, ao passo que a *Dúvida de Gregório de Sousa* se restringiu a uma troca bilateral de pontos de vista entre Gregório e Caetano, em diferentes espaços eclesiásticos do Recôncavo da Bahia. Apesar das diferenças de forma e de alcance geográfico, ambas as polémicas têm como denominador comum o tema das limitações que a afinação justa e os temperamentos não-iguais impunham aos «transportes» do diapasão diatónico pelo género cromático. Os textos divergem apenas nas circunstâncias e na cor local. Na realidade, ambas as polémicas tiveram um alcance limitado, além de denotarem um desfasamento das representações teóricas face à prática musical, na qual se generalizavam os transportes pelo ciclo das quintas, como testemunhou António Nunes de Siqueira, do Rio de Janeiro.

Em suma, a *Escola de Canto de Órgão* configura um projeto erudito de edificação de uma vasta compilação de referência sobre *musica practica* e *speculativa*, no qual o mestre de capela da Catedral Primaz compilou uma vasta bibliografia e projetou um *ethos* de músico letrado, apropriado a um membro da elite intelectual da Bahia. Com a exceção de uma secção inicial autónoma, «Resumo da Arte de Canto de Orgão, ou Mão, para Principiantes», os manuscritos da *Escola* não poderiam destinar-se ao ensino dos moços do coro ou cantores aprendizes. A natureza da obra não é pedagógica, mas antes a de uma compilação ou dissertação académica, recheada de citações de autoridades. O *ethos* de erudito que dela ressalta é intercalado por trechos polémicos e invectivas contra antagonistas locais, ou longínquos, num tom carregado de *pathos*, que ultrapassa a retórica habitual em tratados congêneres. A rivalidade intelectual e profissional com

outros mestres de capela poderia constituir uma forma de afirmação no seio da elite baiana, designadamente entre os membros da Academia Brasília dos Renascidos.

O processo de escrita e composição da *Escola* foi longo e moroso, mas uma vez concluído, não deixaria de produzir ressonâncias nas circunstâncias sociais, políticas e culturais vividas em Salvador em 1759, que ecoam no «Prologo ao Leytor». Torna-se evidente o ascendente que a agremiação dos Renascidos exerceu sobre a elite letrada da Bahia, precisamente na época em que Melo de Jesus concluiu os manuscritos. Sendo os Renascidos uma instância de sociabilidade laica promovida pelo governo pombalino, que atraiu à sua esfera dezenas de eclesiásticos, era natural que Caetano aspirasse a integrar a agremiação como supranumerário, ou, pelo menos, a obter junto deles uma recomendação à Real Mesa Censória, em Lisboa, para a impressão dos manuscritos.

A *Escola de Canto de Órgão* constitui um elo notável na cadeia de produção e circulação de teoria musical no espaço luso-brasileiro. A análise comparativa do tratado face às obras congêneres de Cerone, Lorente e Nassarre confirmou muitos dos modelos e das singularidades do baiano. Mais do que as transferências culturais, constatou-se a circulação de modelos no espaço da Península Ibérica na primeira metade de setecentos. Em plena época de difusão das Luzes, o baiano reafirmou a tradição da cultura metafísica da Escolástica Renovada e da apologética contrarreformista, mostrando-se bastante menos aberto e permeável às novidades teóricas do que Lorente e Nassarre.

Numa época em que o cantochão, o canto de órgão em *stile antico* e a música concertante em *stile moderno* conviviam lado a lado, não só nas cerimónias religiosas como nas mesmas obras polifónicas, a *Escola* demonstra um esforço de reconciliação entre diferentes paradigmas: a reverência pela *auctoritas* canónica, sem prejuízo da refutação de alguns teóricos «modernos»; a defesa do sistema mensural clássico, a par da notação rítmica moderna; a justificação de um campo tonal expandido ciclicamente pelos transportes, no contexto do *stile moderno*; a defesa intransigente da afinação justa renascentista e dos temperamentos não-iguais; o impulso para as polémicas e a refutação dos «Adversários», tanto os locais como os teóricos espanhóis, que na sua visão pecavam por permissividade para com os abusos dos «Práticos imperitos»; e um esforço de teorização própria, que fica bastante diluída quando vista de uma perspetiva mais ampla. O mérito de Caetano de Melo de Jesus assentou sobretudo no seu esforço compilador e conciliador da tradição teórica com a prática musical, sem rupturas epistemológicas.

## BIBLIOGRAFIA

### 1. FONTES

- Boécio  
ca. 520 BOETHIUS, Anicius Manlius Torquatus Severinus. *Tratado de Música*. Tradução do original: *De institutione musica*. Prólogo, tradução, notas e apêndices de Salvador Villegas Guillén. Madrid, Ediciones Clásicas, 2005.
- Pareja  
1482 PAREJA, Bartolomé Ramos de. *Musica practica*. Bologna, ed. Johannes Wolf, 1482. [*Musica practica Bartolomei Rami de Pareja Bononiae*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1901].
- Durán  
1482-1507 DURÁN, Domingo Marcos. *Luzbella*. Sevilla, 1492; Salamanca, 1509; Sevilla, Jacopo Cromberger, 1518. *Comento Sobre Lux Bella*. Salamanca, 1498. *Súmula de Canto de Organo*. Salamanca, ca. 1507.
- Gaffurio  
1492 GAFFURIO, Franchino. *Theorica musice*. Milano, Filippo Mantegazza. Texto latino e italiano. Introd., tradução e comentário de Ilde Illuminate. Firenze, Ed. Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2005.
- Aranda  
1535 ARANDA, Mateus de. *Tractado de Canto Mensurable*. Lisboa, 1535. Edição facsimilada, com introdução e notas de José Augusto Alegria. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.
- Bermudo  
1550 Bermudo, Fr. Juan. *Declaración de instrumentos musicales* (5 livros). Osuna, Taller de Juan de León, 1550.
- Zarlino  
1558 ZARLINO, Giuseppe. *L'istitutione armoniche divise in quattro parti*. Venezia, Francesco de Franceschi Senese, 1558.
- Cerone  
1613 CERONE, Pietro. *El Melopeo y maestro. Tractado de Mvsica Theorica y Pratica*. Napoles, Jan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci, 1613. BNP, Sección de Reservados, RES. 835 A., 836 A., 837 A., 838 A., 839 A.
- Talésio  
1618 TALELIO, Pedro. *Arte de canto chão: com huma breve instrucção, pera os sacerdotes, diaconos, subdiaconos, & moços de coro, conforme ao uso romano. Composta & ordenada por o Mestre Pedro Thalesio Cathedratico de Musica na insigne Universidade de Coimbra: dirigida ao... Dõ Affonso Furtado de Mendonça, Bispo de Coimbra...* Coimbra, Impressão de Diogo Gomez de Loureyro, 1618. <http://purl.pt/72>
- Fernandes  
1626 FERNANDES, António. *Arte de Musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente*. Lisboa, Pedro

Craesbeeck, 1626. Disponível na BNP-Biblioteca Nacional Digital:  
<http://purl.pt/65>

- Kircher 1650 KIRCHER, Athanasius. *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni*. Roma, Heirs of Francesco Corbelletti, 1750 (2 vols.).
- Frouvo 1662 FROUVO, João Álvares. *Discursos sobre a perfeição do diathesaron e do numero quaternario em que elle se contem [...] com hum encomio sobre o papel que mandou imprimir o Serenissimo Senhor el Rey D. João IV em defesa da moderna musica [...]* Lisboa, Antonio Craesbeck Mello, 1662.
- Lorente 1672 LORENTE, Andrés. *El porqve de la mvsica, en qve se contiene los qvatro artes de ella, canto llano, canto de organo, contrapvnto, y composicion, y en cada vno de ellos nvevas reglas, razon abreviada, en vtiles preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes à la harmonia musica, nvmerosos exemplos, con clara inteligencia, en estilo breve, que al maestro deleytan, y al discipulo enseñan, cuya direccion se verá sucintamente anotada antes del prologo*. Alcalá de Henares. En la imprenta de N. de Xamares, 1672.
- Silva 1685 SYLVA, P. Manoel Nunes da. *Arte Minima, Que Com Semibreve Prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica, [...]* 1ª ed. Lisboa, Na Officina de Joam Galram, 1685; 2ª ed. (reimpr.), idem, 1704; 3ª ed. (reimpr.), Lisboa, Na Officina de Antonio Manescal, Impressor do Santo Officio, & Livreiro de Sua Magestade, 1725.  
<http://purl.pt/170>
- Rameau 1722 RAMEAU, Jean Philippe. *Traité de l'Harmonie Reduite à ses Principes naturels*. Paris, Jean-Baptiste Christophe Ballard, 1722.
- Rameau 1726 RAMEAU, Jean Philippe. *Nouveau système de musique théorique*. Paris, Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1726.
- Nassarre 1724 NASSARRE, Pablo. *Escuela Musica, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*. Zaragoza, Hdos. de Diego de Larumbe, 1724. Disponível na BNP, Sala de leitura geral, Microfilmado, F. R. 1188.
- Bluteau 1728 BLUTEAU, Rafael. *Vocabulario Portuguez e Latino, Aulico, Anatomico, Architectonico, Bellico, Botanico, Brasilico, Comico, Critico, Dogmatico, etc. autorizado com exemplos dos melhores escriptores portuguezes e latinos, e oferecido a el-rey de Portugal D. João V (8v.)* Coimbra, 1712-21.
- Morato 1735 MORATO, João Vaz Barradas Muito Pam e. *Flores Musicaes Colhidas no Jardim da Melhor Lição de varios Autores. Arte Pratica de Canto de Orgao. Indice de Cantoria para Principiantes, com hum breve resummo das regras mais principaes de a Companhar com Instrumentos de vozes, e o conhecimento dos Tons assim naturaes como accidentaes*. Lisboa Occidental, Na Officina de Musica, 1735.
- Pedroso 1751 PEDROSO, Manoel de Moraes. *Compendio musico, ou arte abreviada, em que se contém as regras mais necessarias da cantoria, acompanhamento, e*

- contraponto*. Porto: Officina Episcopal do Capitão Manoel Pedroso Coimbra, 1751.
- Jesus  
1759-60 JESUS, Caetano de Mello de. *Escola de Canto de Orgão. Musica practicada em forma de Dialogo entre Discipulo, e Mestre, dividida em quatro partes*. 2 vols.:
- I. *Da Música Theorica ou Método Doutrinal. Que practica, e theoricamente, Segundo os Modernos, explica aos principiantes os principaes preceytos da Arte.*
- II. *Numeral, ou Arithmetica da Theorica dos Intervallos, cuja origem Proporçoens, e Proporcionalidades, practica, etheoricamente se explica aos principiantes.*
- Apêndices: I. *Discurso Apologético. Polémica musical*. II. *Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouvea, Mestre, que foi, da Capella da Sancta casa da Misericordia desta cidade, e Resposta do Auctor.*
- Salvador da Bahia, 1759-1760. Biblioteca Pública de Évora, Cod CXXVI 1-1 e 1-2; completo. Manuscrito, 1160 pp.
- Pinto  
1761 PINTO, Luís Álvares. *Arte de solfejar. Methodo mui breve, e facil, para se saber solfejar em menos de hum mez; e saber-se cantar em menos de seis. Segundo os gregos e os primeiros latinos*. Recife, 1761.
- Solano  
1764 SOLANO, Francisco Ignacio. *Nova Instrucção Musical, ou Theorica Pratica da Musica Rythmica, Com a qual se forma, e ordena sobre os mais solidos fundamentos hum Novo Methodo, e verdadeiro Systema para constituir hum intelligente solfista, e destrissimo Cantor, nomeando as Nótas, ou Figuras da Solfa pelos seus mais proprios, e improprios nomes, a que chamamos ordinarios, e extraordinarios no Canto Natural, e Accidental, de que procede toda a difficuldade da Musica*. Lisboa, Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764. <http://purl.pt/174>
- Pinto  
1776 PINTO, Luís Álvares. *Arte resumida [...] Muzico e Moderno Systema para solfejar sem confusão*. Recife, 1776.
- Solano  
1779 SOLANO, Francisco Ignacio. *Novo tratado de musica metrica, e rhytmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, orgão, ou outro qualquer instrumento [...] e tratão-se tambem algumas cousas parciaes do contraponto, e da composição*. Lisboa, Na Regia Officina Typografica, 1779. <http://purl.pt/14387>
- Solano  
1790 SOLANO, Francisco Ignacio. *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rhytmica, no qual se pergunta, e dá resposta de muitas cousas interessantes para o solfejo, contraponto, e composição*. Lisboa, Na Regia Officina Typographica, 1790. <http://purl.pt/14363>
- Anónimo  
(ca.1790) *Tratado 2.º de Geometria Practica*. Manuscrito nº 194 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Estudo e Notas de Luís Artur Esteves Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian / Serviço de Música, 1984.

- Mazza 1799 MAZZA, José. *Dicionário biográfico de músicos portugueses [e noticia das suas composições]*. Prefácio e notas de P. José Augusto Alegria. Lisboa, Tipografia da Editorial Império, 1944/45. <http://purl.pt/773>
- Varela 1806 VARELA, Frei Domingos de São José. *Compendio de musica, theorica, e prática, que contém breve instrução para tirar musica [...]* Porto, Na Typ. de Antonio Alvarez Ribeiro, 1806. <http://purl.pt/64>
- Vasconcelos 1870 VASCONCELOS, Joaquim de. *Os Musicos Portuguezes. Biographia-Bibliographia*. Vols. 1 e 2. Porto, Imprensa Portuguesa, 1870.
- Vieira 1900 VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes. Historia e Bibliografia da Musica em Portugal*. Volume I. Lisboa, Lambertini – Fornecedor da Casa Real, 1900.
- Vieira 1900-A «JESUS, Caetano de Melo de», in *Diccionario Biographico [...]*, Vol. II, p. 80.
- Vieira 1900-B «MORATO, João Vaz Barradas Muito Pam». in *Diccionario Biographico*, Vol. II, p. 84 segs.

## 2. BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA

### 2.1. Enciclopédias e obras de âmbito geral.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/>

Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura. Edição Século XXI. Lisboa / São Paulo.

Encyclopaedia Britannica. <https://www.britannica.com/>

Encyclopaedia Universalis France. <https://www.universalis.fr/>

New Advent. *The Catholic Encyclopedia* (1917). Kevin Knight, editor. Artigos diversos consultados online no portal: <http://www.newadvent.org/library/>

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Ltd. Versão digital em linha: *Grove Music Online* © Oxford University Press 2024. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/>

### 2.2. Estudos: contextualização histórica, filosófica e metodológica.

ALBUQUERQUE, Maria João Durães. 2006. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: INCM / Fundação Calouste Gulbenkian.

- ALEGRIA, José Augusto. 1974. «Um teórico musical brasileiro do século XVIII». *Bracara Augusta*. Vol. nº 28. Braga, pp. 472-476.
- ALEGRIA, José Augusto. 1977. *Biblioteca Pública de Évora – Catálogo dos Fundos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALMEIDA, Renato de. 1942. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. revista e aumentada, com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., XXXII, 529 pp.
- BARBOSA, António da Cunha. 1899. «A literatura brasileira colonial». *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, nº 20 (1899), pp. 174-8.
- SOTUYO BLANCO, Pablo. 2012. «Damião Barbosa de Araújo e o mercado lírico carioca». In: LUCAS, Elizabeth e NERY, Rui Vieira (orgs.). *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Estudos Musicológicos. Lisboa: INCM / FCG, p. 571-592.
- BORGES, Armindo. 2002. «A polifonia vocal em Portugal – dos inícios até à sua época áurea e sua irradiação no Brasil». *Brotéria*. Nº 154. Lisboa, págs. 353-368.
- BRANCO, João de Freitas. 1995. *História da Música Portuguesa*. 3ª edição (1ª ed. 1959). Lisboa: Publicações Europa-América, pp. 256-283.
- BRITO, Manuel Carlos de. 2015. «A Música Portuguesa no Século XVIII». In: COSTA, Jorge Alexandre (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, p. 123 e ss.
- CALAFATE, Pedro (dir.). 2001- II e II. *História do Pensamento Filosófico Português*. Volume II. Renascimento e Contra-Reforma. Volume III. As Luzes. Lisboa: Editorial Caminho.
- CASTAGNA, Paulo. 1995. «Musicologia portuguesa e brasileira: a inevitável integração». *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*. São Paulo, nº 1, pp. 64-79. <http://people.ufpr.br/~budasz/CD07.pdf>
- CASTAGNA, Paulo. 2010. «Música na América Portuguesa». In: MOARES, José Geraldo Vinci de e SALIBA, Elias Thomé (orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, s.d.
- CASTRO, Luís Borges de (dir.). 1967. «Baía. História». In: *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira – 2ª Parte: Brasil*, Vol. 1. Lisboa / Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia Lda., pp. 532-6.
- CHARTIER, Roger. 1991. *A História Cultural entre Práticas e Representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: DIFEL – Difusão Editorial.
- COLOMER, E. 1999. «Escolástica». In: BIGOTTE CHORÃO, João (dir.), *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura. Edição Século XXI*. Vol. 10. Lisboa / São Paulo. Editorial Verbo, pp. 737-42.

- COUTO, D. Domingos do Loreto. 1904. «Desagravos do Brasil e glórias de Pernambuco». *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, vol. 24, pp. 1-335 e vol. 25, pp. 1-225.
- COXITO, Amândio A.; SOARES, Maria Luísa Couto. 2001. «A Restauração Escolástica». In: CALAFATE, Pedro (dir.). 2001-II, pp. 455 e segs.
- CUNHA, Norberto Ferreira da. 2001. *Elites académicas na cultura portuguesa setecentista*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- DINIZ, Jaime. 1986. *Organistas da Bahia, 1750-1850*. Rio de Janeiro, Tempo brasileiro; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- DINIZ, Jaime. 1993. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador: Universidade Federal da Bahia – Centro Editorial e Didático, p. 51.
- DUPRAT, Régis. 1965-A. «A Bahia Musical». *Revista de História*. São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 349-66.
- DUPRAT, Régis. 1965-B. «A Música na Bahia Colonial». *Revista de História*. São Paulo, nº 61, pp. 94-116.
- DUPRAT, Régis. 1986. «A polifonia portuguesa na obra de brasileiros». *Pau Brasil*. São Paulo, ano 3, N.º 15, p. 69-78, nov./dez. 1986.
- DUPRAT, Régis. 1995. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, p. 8-17.
- EPIFÂNIO, Renato. 2001. «Entre Frei Heitor Pinto, Frei Amador de Arrais e D. Gaspar de Leão». In: CALAFATE, Pedro (dir.). 2001-II, pp. 503 e segs.
- FERNANDES, Cristina Isabel Videira. 2010. *O Sistema Produtivo da Música Sacra em Portugal no Final do Antigo Regime: A Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Évora.
- FERNANDES, Cristina. 2012. «A Patriarcal e as capelas reais da corte portuguesa entre 1750 e 1807: rede institucional, organização interna e perfil musical». In: LUCAS, Elizabeth e NERY, Rui Vieira (orgs.). *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Coleção Estudos Musicológicos. Lisboa: INCM / FCG, p. 385-425.
- FERREIRA, Manuel Pedro. 1995. «Da música na história de Portugal». *Revista Portuguesa de Musicologia*. N.º 4-5 (1994-1995), pp. 167-216.  
<https://rpm-ns.pt/index.php/rpm/issue/archive>
- FERREIRA, Manuel Pedro. 2015. «Antes de 1500: Mil anos de música em Portugal». In: COSTA, Jorge Alexandre (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, pp. 20-120 e segs.
- FERREIRA, Manuel Pedro. 2015. «Emulação e hibridismo na Península Ibérica: Antecedentes medievais». *Revista Portuguesa de Musicologia*. Nova série. 2/1 (2015), pp. 135-150. <https://rpm-ns.pt/index.php/rpm>

- FERREIRA, Manuel Pedro. 2019. «Beyond Nations: A Thematic History». *Muzikologija*, January 2019 (27), pp. 163-186.
- FIOLHAIS, Carlos. 2014. *História da Ciência em Portugal*. ECI. Lisboa: Arranha-céus.
- GIACON, Carlo. 1999. «Segunda Escolástica». In: BIGOTTE CHORÃO, João (dir.), *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira de Cultura. Edição Século XXI*. Vol. 10. Lisboa / São Paulo: Editorial Verbo, pp. 742-3.
- GOUVEIA, António Camões. 1998. «O Enquadramento Pós-Tridentino e as Vivências do Religioso». In: MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*. Vol. 4: O Antigo Regime (1620-1807). Lisboa: Editorial Estampa.
- HESPANHA, António Manuel. 1998. «O Poder Eclesiástico. Aspectos Institucionais». In: MATTOSO, José (dir.), *História de Portugal*. Vol. 4: O Antigo Regime (1620-1807). Lisboa: Editorial Estampa.
- JÚNIOR, Caio Prado. 1977. *História Econômica do Brasil*. São Paulo: Ed. Brasiliense.
- KANTOR, Iris. 2004. *Esquecidos e Renascidos. Historiografia Acadêmica Luso-Americana (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec Editora.
- LANGE, Francisco Curt. 1976. «Um fabuloso redescobrimento (para justificação da existência de música erudita no período colonial brasileiro)». *Revista de História*. São Paulo, Ano 26, vol. 54, nº 107, julho/setembro 1976, p. 45-67. (Nas pp. 53-65 refere o tratado de Caetano M. Jesus; descrição do seu conteúdo nas pp. 64-65).
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José (1996). «Prosa Doutrinal Religiosa». *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição. 4ª Época – Época Barroca, Capítulo V. Porto: Porto Editora, pp. 505 e segs.
- LÓPEZ CALO, José. 1983. *Historia de la música en España*. Madrid: Centro de documentación musical. INAEM.
- LUCAS, Elizabeth e NERY, Rui Vieira (orgs.). 2012. *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Coleção Estudos Musicológicos. Lisboa: INCM / Fundação Calouste Gulbenkian.
- MARCADÉ, Jacques. 1991. «O Quadro Internacional e Imperial». In: MAURO, Frédéric (coord.), *Nova História da Expansão Portuguesa – O Império Luso-Brasileiro (1620-1750)*. Vol. VII. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 19 e segs.
- MARQUES, A. H. de Oliveira. 1983. *História de Portugal*. 10ª edição. Volume II, Capítulo IX: «Brasil». Lisboa: Palas Editores, pp. 369 e segs.
- MARTINIÈRE, Guy. 1991. «A Implantação das Estruturas de Portugal na América (1620-1750)». In: MAURO, Frédéric (coord.) *Nova História da Expansão Portuguesa – O Império Luso-Brasileiro (1620-1750)*. Vol. VII. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 93-4 e segs.
- MAURO, Frédéric (coord.). 1991. *Nova História da Expansão Portuguesa – O Império Luso-Brasileiro (1620-1750)*. Vol. VII. Lisboa: Editorial Estampa.

- MIRANDA, Tiago C. P. dos Reis. 2006. «Gazetas manuscritas da Biblioteca Pública de Évora: notícias de história». Seminário Internacional *Escrita, Memória e Vida Material: formas de transmissão da cultura letrada no Império Português (sécs. XVI-XIX)*. São Paulo: USP – Faculdade de Letras e Ciências Humanas.
- NERY, Rui Vieira. 1980. *Para a História do Barroco Musical Português*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- NERY, Rui Vieira. 1984. *A Música no Ciclo da «Biblioteca Lusitana»*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NERY, Rui Vieira (coord.) 2001. *A Música no Brasil Colonial*. Colóquio Internacional / Lisboa 2000. Estudos Musicológicos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- NERY, Rui Vieira. 2006. «Para uma bibliografia crítica da edição musical portuguesa». In: Albuquerque, Maria João Durães. *A Edição Musical em Portugal (1750-1834)*. Lisboa: INCM / FCG, 2006.
- NERY, Rui Vieira. 2015. «A Música Portuguesa na Era da Contra-Reforma: o Longo Século XVII». In: COSTA, Jorge Alexandre (coord.), *Olhares sobre a História da Música em Portugal*. Vila do Conde: Verso da História, pp. 123 e segs.
- NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. 1991. *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91-Portugal / INCM.
- NETO, Diósnio Machado. 2008. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil colonial*. Tese doutoral apresentada à Universidade de São Paulo (USP) – Escola de Comunicação e Artes. São Paulo: USP.
- NETO, Diósnio Machado. 2011. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto. São Paulo: USP.
- PAIM, António. 2001. «O Iluminismo no Brasil». In: CALAFATE, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, Vol. III. As Luzes. Lisboa: Caminho, pp. 437.
- PEDROSA, Manuel Xavier de Vasconcelos. 1967. «Letrados do Século XVIII». *Anais do Congresso Comemorativo do Bicentenário da Transferência da Sede do Governo do Brasil*. 1963, vol. IV (1967), pp. 260-4.
- PITTA, Sebastião da Rocha. (1724). 1950. *Historia da America Portuguesa desde 1500 até 1724*. 3ª edição. Bahia: Edições Progresso, 425 pp.
- RENOU, René. 1991. «A Cultura Explícita (1650-1750)». In: MAURO, Frédéric (coord.), *Nova História da Expansão Portuguesa – O Império Luso-Brasileiro (1620-1750)*. Vol. VII. Lisboa: Editorial Estampa, pp. 369 e segs.
- SALVADOR, Frei Vicente de. (1627). 1965. *História do Brasil. 1500-1627 (1627)*. 5ª edição. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1965.

- SILVA, Maria Beatriz Nizza da. 1991. «A Cultura Implícita». In: MAURO, Frédéric (coord.), *Nova História da Expansão Portuguesa – O Império Luso-Brasileiro (1620-1750)*. Vol. VII. Lisboa: Editorial Estampa.
- VILAS BOAS (D. Frei Manuel do Cenáculo). *Portugal. Dicionário Histórico, Corográfico, Heráldico, Biográfico, Bibliográfico, Numismático e Artístico*, vol. VII, pp. 618-620. Edição em papel © 1904-1915 João Romano Torres Editores. Edição digital: <http://www.arqnet.pt/dicionario/vilasbcenaculo.html>

### 2.3. Estudos: contextualização teórica e analítica.

#### Teorização geral

- ALEGRIA, José Augusto (ed.). 1978. Mateus de Aranda. *Tractado de Canto Mensurable*. Lisboa, 1535. Edição facsimilada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ALEGRIA, José Augusto (ed.). 1985. *Discurso Apologético. Polémica Mysical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía. Baía, 1734*. Transcrição e estudo introdutório. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- ATKINSON, Charles. 2009. *The Critical Nexus*. Oxford, UK: Oxford University Press.
- BARBOSA, Maria Augusta Alves. 1977. *Vincentius Lusitanus. Ein Portugiesischer Komponist und Musiktheoretiker des 16. Jahrhunderts*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura – Direção-Geral do Património Cultural.
- BINDER, Fernando Pereira. 1996. *Teoria musical luso-brasileira (1530-1850)*. CNPq / PIBIC / Instituto de Artes da UNESP. Vol. 1.2. São Paulo: UNESP.
- BINDER, Fernando Pereira e CASTAGNA, Paulo. 1996. «Teoria Musical no Brasil: 1734-1854». *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. 1.2 / Dezembro. Curitiba: Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.
- BLASIUS, Leslie. 2002. «Mapping the terrain». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 27-45.
- BOWER, Calvin M. 2002. «The transmission of ancient music theory into the Middle Ages» In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 136 e ss.
- CAJARAVILLE, Carlos Gutiérrez. 2013. *El músico humanista Francisco de Montanos (c.1530 – Des.1595). Revisión Biográfica y Edición de su Obra Musical*. Grado en Historia y Ciencias de la Música. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- CALONGE GARCÍA, Genoveva. 1992. «El Teatro de los Dioses de la Gentilidad y sus fuentes: Bartolomé Cassaneo». *Cuadernos de Filología clásica. Estudios latinos*. 3-1992. Madrid: Editorial Complutense, pp. 159-170.

- CASTAGNA, Paulo. 2000. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Univers. São Paulo. São Paulo: USP.
- CASTAGNA, Paulo Augusto. 2001. «O “Estilo Antigo” no Brasil, nos séculos XVIII e XIX». In: NERY, Rui Vieira (coord.). *A Música no Brasil Colonial*. Coleção Estudos Musicológicos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 171-215.
- CASTAGNA, Paulo. 2002. «Prescripciones tridentinas para la utilizacion del *estilo antiguo* y del *estilo moderno* en la musica religiosa catolica (1570-1903)». *Primer Congreso Internacional de Musicología*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 19-22 de outubro de 2000. / Santiago de Chile: Instituto de Historia – Pontificia Universidad Católica de Chile.
- COOK, Nicholas. 2002. «Epistemologies of music theory». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. p. 78.
- D’ALVARENGA, João Pedro. 2003. «The debate on musical aesthetics around 1600 and the *Defensa de la mvsica moderna* by King João IV (1649)». *Music in the Age of the Renaissance*. Évora: Universidade de Évora – Colégio do Espírito Santo.
- DAMSCHRODER, David & RUSSEL-WILIAMS, David. 1990. *Music Theory from Zarlino to Schenker. A Bibliography and Guide*. New York: Pendragon Press.
- DUPRAT, Régis. 1984 / 85. «Um teórico musical brasileiro». *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 27 abril 1984, p. 61 / Garimpo Musical. São Paulo, 1985, Novas Metas / Coleção Ensaio, v. 8. p. 177-81. Texto idêntico em ambas as publicações. A segunda inclui o *fac-símile* do fl. 406 do tratado baiano, p. 174.
- DUPRAT, Régis. 1994 / 1995. «Ramos de Pareja, o grande teórico musical do pré-Renascimento». *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, v. 21, p. 45-49.
- DUPRAT, Régis; LIMA, E. V. de; LANDI, M. S.; SOARES, P. A. 1998. *A «Arte explicada de contraponto» de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência.
- FERREIRA, Manuel Pedro et alii. 2010-A. «Mateus de Aranda: o *Tratado de cãto llano* (1533). Notas de leitura». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.ºs 14-15 – 2004-2005. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais / Zéfiro, pp. 131-186.
- FERREIRA, Manuel Pedro. 2010-B. Recensão bibliográfica a «Luís L. Henrique, *Acústica Musical*». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.ºs 14-15 – 2004-2005. Lisboa: Associação Portuguesa de Ciências Musicais / Zéfiro, pp. 222-225.
- FERREIRA, Manuel Pedro. 2012. «Dufay in Analysis or — Who Invented the Triad?». *Revisiting the Music of Medieval France*. London: Routledge.
- FERREIRA, Manuel Pedro. 2021. «Sing It Right: *Micrologus X*, Expanded Edition». In: CASTELAIN, Louis; CONDELLO, Emma; MANFREDI, *Io mi son giovinetta*. *Studi in ricordo di Leandra Scappaticci*. Torino: Treccani / Istituto della Enciclopedia Italiana.

- FRAILE, Damaso Garcia. 1992. «Salinas, Catedrático de la Universidad de Salamanca». In: *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: FCG, pp. 431 ss.
- FREITAS, Mariana Portas de. 2006. «A *Escola de Canto de Orgão* do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Baía, 1759-60). Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime». Brasília: ANPPOM, agosto de 2006.
- FREITAS, Mariana Portas de. 2010. «Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759). Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa». *Revista Brasileira de Música*. Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, outubro de 2010, pp. 45-71.  
<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm23-2/rbm23-2-02.pdf>
- FREITAS, Mariana Portas de. 2012-A. «A *Escola de Canto de Orgão* (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira». In: LUCAS, Elizabeth e NERY, Rui Vieira (orgs.). *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Coleção Estudos Musicológicos. Lisboa: INCM / FCG, p. 149-174.
- FREITAS, Mariana Portas de. 2012-B. «*Musica est scientia divina*: escolástica, retórica e apologética nos tratados de teoria musical em finais do Antigo Regime. A *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (Baía, 1759)». In: SANTOS, Maria do Rosário Girão Ribeiro e LESSA, Elisa Maria Maia da Silva (coord.). *Música Discurso Poder*. Universidade do Minho CEH / Famalicão: Edições Húmus.
- FREITAS, Mariana Portas de. 2015. «Receção teórica e polémicas transatlânticas: os contactos/contágios entre Caetano de Melo de Jesus e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (Salvador-Lisboa, 1734-1760)». VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. *Anais*. Rio de Janeiro, UFRJ (em publicação).
- FREITAS, Mariana Portas de. 2016-A. «Polémicas musicais entre «Práticos» e letrados: a dúvida entre Caetano de Melo de Jesus e Gregorio de Sousa e Gouveia (Vila da Cachoeira – Salvador da Bahia, 1760)». *Revista Brasileira de Música*. V. 29 nº 1 (jan.-jun. 2016). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, pp. 17-65. <http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm29-1/rbm29-1-01.pdf>
- FREITAS, Mariana Portas de. 2016-B. «*Dúvida de Gregorio de Sousa e Gouveia* (ca. 1760) de Caetano de Melo de Jesus: transcrição diplomática e glossário». *Revista Brasileira de Música*. V. 29 nº 1 (jan.-jun. 2016). Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, pp. 67-87.  
<http://rbm.musica.ufrj.br/edicoes/rbm29-1/rbm29-1-02.pdf>
- FREITAS, Mariana Portas de. 2019-A e 2019-B. «Pedro Talésio: um tratado-repertório de cantochão como testemunho da receção da teoria musical europeia»; e «António Fernandes: um músico prático erudito». In: FRANCO, José Eduardo; FIOLHAIS, Carlos (Dirs.); NERY, Rui Vieira (Coord.) *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa. Primeiros tratados de música*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 24-45.

- GARCÍA PÉREZ, Amaya. 2011. «Roma como centro de la *musica theorica* en el siglo XVI: Francisco Salinas». Schriftenreihe *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom*. Band 45 (2011). DHI – Herausgegeben von Deutschen Historischen Institut Rom. Copyright © perspectiva.net [https://www.academia.edu/35851522/Roma\\_como\\_centro\\_de\\_la\\_musica\\_theorica\\_en\\_el\\_siglo\\_XVI\\_Francisco\\_Salinas](https://www.academia.edu/35851522/Roma_como_centro_de_la_musica_theorica_en_el_siglo_XVI_Francisco_Salinas)
- GARCÍA PÉREZ, Amaya (ed.) 2013. *De musica libri septem* de Francisco de Salinas. Edición e introducciones de Amaya García Pérez y Bernardo García-Bernalt Alonso. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2013. <https://eusal.es/index.php/eusal/catalog/book/978-84-9012-362-1>
- GARCÍA PÉREZ, Amaya. 2020. «*De institutione musica* de Boecio en una traducción castellana del siglo XV». *Patrimonio Textual y Humanidades Digitales I – La Tradición Clásica*. Separata. Salamanca: Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas. Universidad de Valladolid. Repositorio Documental. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/40583>
- GOUK, Penelope. 2002. «The role of harmonics in the scientific revolution». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 223 e segs.
- JUDD, Cristle Collins. 2000. *Reading Renaissance Music Theory. Hearing with the Eyes*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAHERA AINETO, José Manuel. 2002. *Andrés Lorente (1624-1703): estudio estético. Transcripción y edición de «El porqué de la música» (1672-1699)*. Tese doutoral em formato digital (CD-Rom). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LEÓN TELLO, Francisco José. 1962-91. *Estudios de Historia de la Teoría Musical*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología.
- LEON TELLO, Francisco José. 1974. *La Teoría Española de la Música en los Siglos XVII e XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología.
- LEON TELLO, Francisco José. 1988. *Teoría y estética de la música*. Madrid: Ed. Taurus.
- MANZANO, María del Pilar Barrios (s.d.) «Domingos Marcos Durán. Un teórico musical extremeño del Renacimiento. Estado de la cuestión». *Revista de Musicología*, XXII, 1. pp. 91-127. Portal Nuestra Música. *Património musical extremeño*. [http://nuestramusica.unex.es/nuestra\\_musica/autores/marcosduran.pdf](http://nuestramusica.unex.es/nuestra_musica/autores/marcosduran.pdf)
- MENÉNDEZ y PELAYO, Marcelino. 1883-91. *Historia de las ideas estéticas en España*. Vol. II: Siglos XVI y XVII – Cap. XII: La estética en los tratadistas de música durante los siglos XVI y XVII; e Vol. III: Siglo XVIII – Cap. V: De la estética en los tratadistas de música durante el siglo XVIII. Madrid: Consejo Superior de

Investigaciones Científicas, 1940 (1994), pp. 939-981. Ed. revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.  
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-de-las-ideas-esteticas-en-espana-siglos-xvi-y-xvii--0/>

- MENGOZZI, Stefano. 2010. *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory. Guido of Arezzo between Myth and History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MEYER, Christian. 2001. *Les traités de musique*. Turnhout, Brepols.
- MIRANDA, Margarida. 2008. «Margarita Philosophica (1503). Uma *cyclopaedia* do século XVI». *Boletim de Estudos Clássicos*. Vol. 50 (2008). Coimbra, Associação Portuguesa de Estudos Clássicos / Instituto de Estudos Clássicos.  
<https://digitalis.uc.pt/pt-pt/node/106201?hdl=30437>
- NELSON, Bernadette. 2012. «Music treatises and “artes para tanger” in Portugal before the 18th century: an overview». In: MOREIRA, Rafael e RODRIGUES, Ana Duarte. *Tratados de Arte em Portugal*. Lisboa, Scribe, pp. 197 e segs.
- NERY, Rui Vieira. 1990. *The Music Manuscripts in the Library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): A Study of Iberian Music Repertoire in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Doctoral dissertation in Musicology. Austin: University of Texas in Austin.
- NERY, Rui Vieira. 1998. Prefácio a OLIVEIRA, João Pedro. *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. XIII a XIX.
- NERY, Rui Vieira. 2019. «O papel dos manuais de iniciação na teoria musical portuguesa dos alvares do século XVII». In: FRANCO, José Eduardo e FIOLEAIS, Carlos (Dirs.). *Obras Pioneiras da Cultura Portuguesa. Primeiros tratados de música*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2017.
- NEVES, José Maria. 1984. «A música brasileira setecentista vista através de manuscritos pertencentes a arquivos portugueses». *Encontro Nacional de Pesquisa em Música. Anais*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG / Museu da Música da Arquidiocese de Mariana / Imprensa Universitária, pp. 137-160.
- PAIXÃO, Ana Margarida Madeira Minhós da. 2008. *Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical em Portugal nos Séculos XVII a XIX*. Tese de doutoramento em Estudos Literários Comparados na especialidade de Literatura Comparada. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- PEREIRA, Aires Manuel Rodeia dos Reis. 2003. *A Teoria Musical em Portugal (Séc. XVI-XVIII)*. Pós-doutoramento em Ciências Musicais. Universidade Nova de Lisboa / FCSH. Vols. I e II. Lisboa (versão policopiada).
- RÖHL, Alexandre Cerqueira de Oliveira, 2013. «Os métodos de solfejo de Luís Álvares Pinto: uma análise comparada da *Arte de solfejar* e *Muzico e moderno systema para solfejar*». In: PACHECO, Alberto José Vieira (ed.) *Atas do Congresso Internacional «A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico»*.

- Lisboa: CESEM-FCSH-NOVA. Caravelas – Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. pp. 67 segs. <http://www.caravelas.com.pt/atas.html>
- RÖHL, Alexandre Oliveira. 2016. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII*. Tese doutoral apresentada à UNESP. São Paulo: UNESP, p. 41.
- SÁNCHEZ, David Martín (s.d.) *Música Teórica / Música Práctica en El Melopeo y maestro de Pietro Cerone*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- SANTOS, Diana M. C. 2015. *Teoria musical em Portugal: Fontes para o seu estudo*. Aveiro: trabalho policopiado.
- SANTOS, Diana. 2021. *Francisco Ignacio Solano. A Biografia e o Pensamento Musical*. Tese doutoral apresentada à Faculdade de Geografia e História da Universidade de Salamanca. Orientação: Amaya García Pérez.
- STRUNKS, Oliver (ed.). 1998. *Source Readings in Music History*. Revised Edition by Leo Treitler (gen. ed.). New York / London: W.W. Norton & Company.
- SUBIRÁ, José. 1947. *Historia de la Música*. Tomo II: *La Teoría, la práctica y la notación desde el siglo XVII*. Barcelona: Salvat.
- SUBIRÁ, José. 1977. *Los tres tratados musicales de Domingos Marcos Durán*. Madrid: Joyas Bibliograficas.
- TORRENTE, Alvaro. 2012. *Semblanzas de compositores españoles*. Fundación Juan March. <https://www2.march.es/bibliotecas/publicaciones/buscador/0/1/?b2=Semblanzas>
- VEGA, María José, ZALDÍVAR, Álvaro, BARRIOS, Pilar. 1998. *Domingo Marcos Durán. Comento sobre LUZ BELLA (1498)*. Edición, estudo introdutorio, apêndice de exemplos musicais. Cáceres: Diputación de Cáceres..
- WASON, Robert W. 2002. «*Musica practica: music theory as pedagogy*». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 46-76.
- WOODLEY, Ronald. 1982. *The Proportionale musices of Johannes Tinctoris: a critical edition, translation and study*. Vols. I & II. PhD dissertation. Oxford: O.U.P.

### **Mensuração do tempo**

- BERGER, Anna Maria Busse. 2002. «The evolution of rhythmic notation». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 628-655.
- CAPLIN, William E. 2002. «Theories of musical rhythm in the XVIII and XIX centuries». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 657 e ss.

## Organização modal e tonal

- BARNETT, Gregory. 1998. «Modal Theory, Church Keys, and the Sonata at the End of the Seventeenth Century». *JAMS*, 51 (1998), pp. 245-81.
- BARNETT, Gregory. 2002. «Tonal organization in seventeenth music theory». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 407-431.
- CHAILLEY, Jacques. 1984. «*Ut queant laxis* et les origines de la Gamme», *Acta musicologica* 56/1 (1984), pp. 48-69.
- CHRISTENSEN, Thomas. 1992. «The *Règle de l'Octave* in thorough bass theory and practice». *Acta Musicologica*, IMS, v. 64, n° 2.
- COHEN, Albert. 2001. «Millet, Jean». In: STANLEY SADIE (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. London: Macmillan Publishers Ltd., p. 323.
- DAHLHAUS, Carl. 1990. *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*, Translated by Robert Gjerdingen, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- GRACIA, Alvaro Zaldívar. 2008. «El “Arte de Música” (Valladolid, 1592) de Francisco de Montanos y la explicación de la modalidad polifónica en la España del tardío Renacimiento». *Itamar. Revista de investigación musical: territorios para el arte*. N.º 1, ISSN 1889-1713, pp. 9-17.
- ILLARI, Bernardo. 2013, «Son Modos? Tonos y salmodia en Andrés Lorente», in PLESCH, Melanie (ed.), *Analizar, interpretar, hacer música: de las Cantigas de Santa María a la organología. Escritos in memoriam Gerardo V. Huseby*. Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, pp. 289-326.
- LESTER, Joel. 1989. *Between Modes and Keys. German Theory 1592-1802*, New York: Pendragon Press.
- MEIER, Bernhard. 1988. *The Modes of Classical Vocal Polyphony (Described According to the Sources)*. New York: Broude Brothers.
- PIKE, Lionel. 1998. *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Aldershot, England: Ashgate Publishing Ltd. Introduction, pp. 1-17.
- POWERS, Harold S. 1981. «Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony». *Journal of the American Musicological Society*, vol. XXXIV, N° 3.
- POWERS, Harold. 1998. «From Psalmody to Tonality». In: JUDD, Cristle Collins (ed.), *Tonal Structures in Early Music*, New York, Garland.
- TRILHA, Mário Marques. 2010. «A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1910)». *OPUS. Revista Eletrônica da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Goiânia, v. 16, N° 1, Junho 2010, pp. 48-69. <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/225>

TRILHA NETO, Mário Marques. 2011. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

### **Sistemas de afinação e temperamento. Teoria da consonância**

BARBIERI, Patrizio. 1983. «I temperamenti ciclici da Vicentino (1555) a Buliowski (1699): teoria e pratica archicembalistica». *L'Organo. Rivista di Cultura Organaria e Organistica*, XXI. Patron, pp. 196-197.

BARBOUR, James Murray. 1951. *Tuning and Temperament: A Historical Survey*. East Lansing: Michigan State College Press.

BERNARD, Nelly van Ree. 1992. «Una Afinación de Bermudo Llevada a la Práctica en una Reconstrucción Hipotética de un Monacordio del Siglo XVI». In: *Livro de Homenagem a Macario Santiago Kastner*. Lisboa: FCG, pp. 35 e segs.

FERREIRA, Manuel Pedro. 2012. «Proportions in Ancient and Medieval Music». *Revisiting the Music of Medieval France*. London: Routledge.

GARCÍA PÉREZ, Amaya S. 2003-A. «El numero sonoro. La matemática en las teorías armónicas de Salinas y Zarlino». Salamanca: Caja Duero.

GARCÍA PÉREZ, A. S. 2003-B. «La problemática de la clasificación de la consonancia en el siglo XVI y la teoría de la consonancia de Francisco de Salinas». *Revista de Musicología*, 26: 2, pp. 415-437.

GARCÍA PÉREZ, Amaya S. 2006. *El Concepto de Consonancia en la Teoría Musical. De la Escuela Pitagórica a la Revolución Científica*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia.

HAYNES, Bruce. 1991. «Beyond Temperament: Non-Keyboard Intonation in the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries». *Early Music*. Vol. 19, No. 3. August, 1991, pp. 356-381.

RASCH, Rudolf. 2002. «Tuning and temperament». In: CHRISTENSEN, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: C.U.P. pp. 193 segs.

RIPOLL, Bernal. 1999. «El temperamento de Nassarre: estudio matemático». *Revista de Musicología*, XXII, pp. 157-174.

SLOANE, C. 2002. «The persistence of meantone in the Iberian Peninsula». *Revista de Musicología*, 25: 2, pp. 471-472.