UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

OZÓRIO BIMBATO PEREIRA CHRISTOVAM

**Música Sacra, Discurso e Poder:
Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira**

São Paulo
2018

OZÓRIO BIMBATO PEREIRA CHRISTOVAM

**Música Sacra, Discurso e Poder:
Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música.

Área de concentração: Musicologia

Orientador: Prof. Dr. Diósnio Machado Neto

São Paulo
2018

FICHA CATALOGRÁFICA

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor**

Christovam, Ozório Bimbato Pereira

Música Sacra, Discurso e Poder: Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira / Ozório Bimbato Pereira Christovam. -- São Paulo: O. B. P. Christovam, 2017.

513 p. : il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Diósnio Machado Neto

Bibliografia

1. Modelos Pré-Composicionais 2. Retórica 3. Partimento 4. Missa Luso-Brasileira 5. André da Silva Gomes 6. Análise crítica do discurso musical I. Machado Neto, Diósnio II. Título

CDD 21 ed. - 78

FOLHA DE APROVAÇÃO

OZÓRIO BIMBATO PEREIRA CHRISTOVAM

Música Sacra, Discurso e Poder: Modelos Pré-Composicionais na Missa Luso-Brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Música.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____ Assinatura _____

São Paulo
2018

Às pessoas próximas

AGRADECIMENTOS

Ler, pensar e escrever são ações impescindíveis, indispensáveis e praticamente intermináveis no processo de um Doutorado, ainda mais em um Doutorado Direto. Apesar dessas ações estarem associadas a um único indivíduo, a Tese aqui apresentada contou com a participação direta e indireta de muitos outros indivíduos que ajudaram em tantas outras ações: falar, ouvir, conversar, discutir, concentrar, descontraír; enfim, são muitas ações, que apesar de serem contrárias entre si, foram dialeticamente complementares.

Gostaria de agradecer, primeiramente, ao orientador, Diósnio Machado Neto, pelos anos de orientação que começaram ainda em 2009 na graduação e que se estenderam até agora. Esses nove anos foram marcados por muito trabalho, tanto no que se refere ao desenvolvimento de uma mentalidade racional voltada à pesquisa, à experiência docente universitária e ao próprio entendimento da música, quanto ao desenvolvimento pessoal. Sob essa orientação, foi possível a organização de vários eventos científicos e a participação em tantos outros, que, somados, incluem: Ribeirão Preto, São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Natal, Santiago, Lisboa, Roma e Tóquio. Ademais, foi a partir dessa orientação que se concretizou a possibilidade de um estágio de pesquisa realizado em Lisboa, sob a co-tutela do Prof. Mário Vieira de Carvalho na Universidade Nova de Lisboa, sendo uma experiência transformadora e fundamental para essa pesquisa.

O agradecimento ao orientador estende-se ao seu Laboratório de Musicologia, LAMUS, que se caracterizou pela reunião de estudantes que enxergavam na pesquisa uma saída para as deficiências inerentes do ensino de música, em um espectro amplo, e do ensino da musicologia, em um espectro mais específico, no Brasil. As reuniões do laboratório sempre foram intensas, passando de gritos e argumentações acaloradas a risadas e piadas em um piscar de olhos, mas sempre regadas a muito café. Embora o agradecimento se estenda a todos os colegas e amigos que participaram do LAMUS, como Ágata Yozhiyoka Almeida, Jonathan Almeida e Rafael Registro Ramos, deve-se fazer uma referência especial a dois: Fabíola Rosa

e Mitia Ganade D’Acol (e por tabela, Ana Paula Braga), pois foram muitas horas compartilhando o mesmo espaço e trocando ideias sobre vida e trabalho, que incluíam questões existenciais e relacionamentos amorosos à leituras bibliográficas e escolhas metodológicas e analíticas. Agradeço demais a vocês dois!

Gostaria de agradecer também aos professores que participaram de todo esse trajeto, do início da graduação ao término da pós-graduação, que de alguma forma fizeram nascer a vontade de trilhar o caminho acadêmico. Vale aqui uma referência muito especial ao Prof. Rodolfo Coelho de Souza, que não somente participava das reuniões de laboratório, instigando o rigor teórico e analítico, mas estava presente nas conversas do cotidiano e nas pizzas de segunda-feira à noite. Ainda agradecendo às pessoas que ajudaram neste trajeto acadêmico, vale mencionar os amigos e professores Mário Marques Trilha e Alberto Pacheco, pelo conhecimento transmitido, pela oportunidade de “dividir o palco” e pela acolhida mais que generosa em Lisboa.

Gostaria de agradecer a Cia. Minaz, nos nomes de Ivo Rinhel D’Acol e Gisele Ganade, que apesar de não participarem diretamente desse trabalho de pesquisa, propiciaram a oportunidade de crescimento na interpretação vocal e musical desde 1996. Agradeço aqui, em especial, os amigos André Cruz, Alexandre Ocdy e Andrei Frateschi pelas conversas sérias e pelas conversas cômicas.

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, e ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo pelo apoio financeiro dado a essa pesquisa, sem o qual, seria muito difícil concluir esse trabalho e divulgá-lo de maneira satisfatória.

Por fim, gostaria de agradecer as pessoas que se fizeram presentes no círculo mais privado, que participaram da convivência familiar, Aurea Bimbato, Laura Bimbato Pereira Christovam e Sergio Christovam; que apoiou a passagem ao doutorado direto, Marcella Amorim; e que divide os sonhos de uma vida em conjunto, dando um suporte emocional insubstituível, Samantha Gordo.

O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta.

Michel Foucault, A Ordem do Discurso

De todas as coisas seguras, a mais segura é a dúvida.

Bertold Brecht, Poemas

RESUMO

Compositores do século XVIII aplicaram processos de cópia e manipulação de modelos pré-composicionais com o intuito de efetivar o discurso musical no processo de comunicação musical. Dentre esses modelos disponíveis, retórica e partimento participavam como ferramentas fundamentais na estruturação e resolução discursiva da música. A tese aqui apresentada tem como objetivo demonstrar como, através desses modelos pré-composicionais, a música sacra reproduzia ou alterava relações de poder no espaço luso-brasileiro. A justificativa para essa perspectiva baseia-se nas observações feitas pela musicologia lusófona sobre os problemas decorrentes da acomodação do ideal iluminista em um ambiente marcadamente católico, caracterizado pelo Despotismo Esclarecido, e que resultou nos embates de poder entre as esferas públicas, Estado e Igreja. Neste sentido, a nomeação do mestre de capela era um fator decisivo para a formação de zonas de influência ideológica e manutenção das relações de poder, pois era este ator social que produzia o discurso musical sacro. A metodologia empregada foi fundamentada na aplicação da Análise Crítica do Discurso na música, expondo como a manipulação dos modelos pré-composicionais, observadas no nível do texto musical, se alinhava e representava estruturas sociais em um nível contextual. A análise do corpus musical centrou-se sobre a Missa a 8 Vozes e Instrumentos, Missa a Cinco Vozes e Missa em Dó de André da Silva Gomes, focalizando, especialmente, o Kyrie por ser a primeira parte do ordinário.

Palavras-chave: Modelos Pré-Composicionais, Retórica, Partimento, Missa Luso-Brasileira, André da Silva Gomes, Análise crítica do discurso musical.

ABSTRACT

Eighteenth-century composers applied processes of copying and manipulation of pre-compositional models with the intention of effecting the musical discourse in the process of musical communication. Among these available models, rhetoric and partimento participated as fundamental tools in the discursive structuring and resolution of music. The thesis presented here aims to demonstrate how, through these pre-compositional models, sacred music reproduced or altered power relations in the Luso-Brazilian space. The justification for this perspective is based on the observations made by Lusophone musicology on the problems arising from the accommodation of the Enlightenment ideal in a markedly Catholic environment, characterized by the Enlightened absolutism, which resulted in the struggles of power between the public spheres, State and Church. In this sense, the appointment of the chapel master was a decisive factor for the formation of zones of ideological influences and maintenance of power relations, since it was this social actor who produced the sacred musical discourse. The methodology used was based on the application of Critical Discourse Analysis in music, exposing how the manipulation of the pre-compositional models, observed at the level of musical text, was aligned and represented social structures at a contextual level. The analysis of the musical corpus centered on the Eight Voices and Instruments Mass, Five Voice Mass and Mass in C by André da Silva Gomes, focusing especially on the Kyrie for being the first part of the ordinary.

Keywords: Pre-Compositional Models, Rhetoric, Partimento, Luso-Brazilian Mass, André da Silva Gomes, Critical Musical Discourse Analysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura I.1: Relação da evolução histórica linear com influências étnicas em Melo	38
Figura I.2: Algumas relações de causa e efeito em Cernicchiaro	42
Figura I.3: Processo de ascensão social em Curt Lange	61
Figura I.4: A prática do Estanco musical em Duprat	69
Figura 1.1: Exemplos de imitação	77
Figura 1.2: Arquitetura grega	88
Figura 1.3: Pinturas do séc. XVIII sobre os mitos relativos à pintura e escultura	89
Figura 1.4: As distinções entre produção divina e humana e entre realidade e imagem/imitação	99
Figura 1.5: Diagrama proposto por Jacob Klein	99
Figura 1.6: Distinções da mimese da episteme política	102
Figura 1.7: Definições e distinções platônicas das poesias	111
Figura 1.8: Esquema do processo de produção artística	112
Figura 1.9: Formas sólidas dos elementos platônicos em <i>Timeu</i>	121
Figura 1.10: (01) Discólobo; (02) Apollo Belvedere; (03) grupo Laocoonte	137
Figura 1.11: Conhecimento e atuação da música segundo Aristides Quintilianos	149
Figura 1.12: Conhecimento e atuação da música segundo Sexto Empírico	149
Figura 1.13: Iluminuras de São Mateus	165
Figura 1.14: Arts imitativas segundo Girolamo Mei	180
Figura 1.15: Ilustrações esquemáticas da representação das paixões segundo Charles LeBrun	187
Figura 1.16: Exemplos terminados da representação das paixões segundo Charles LeBrun	187
Figura 2.1: Divisões da música segundo Adam von Fulda	206
Figura 2.2: Comunicação musical admitida em Heinrich C. Koch	232
Figura 2.3: Processo de significação para C. S. Peirce	245

Figura 2.4: Processo de significação na tópica de dança	246
Figura 2.5: Regra de Oitava e <i>Basse Fondamentale</i> de Rameau	271
Figura 2.6: Representação abstrata do esquema proposto por Meyer e depois por Gjerdingen	283
Figura 2.7: Cadência simples por salto e cadência simples por passo em Francesco Gasparini	287
Figura 3.1: Síntese de <i>Memorias Historicas do Ministerio do Pulpito</i> do Fr. Manuel do Cenáculo	343
Figura 4.1: Modelo de feedback recíproco da resposta musical segundo Hargreaves	383
Figura 4.2: Modelo de feedback recíproco da performance musical segundo Hargreaves	383
Figura 4.3: Modelo de feedback recíproco de comunicação musical segundo Hargreaves	384
Figura 4.4: Linhas de pesquisa da ACD e seus enfoques de pesquisa conforme Wodak e Meyer	390
Figura 4.5: Modelo circular de estágios metodológicos da ACD conforme Wodak e Meyer	390
Figura 4.6: Quadrado de Análise de Norman Fairclough	392
Figura 4.7: Triângulo de análise do discurso musical	394
Figura 4.8: Quadrado de análise do discurso musical	395
Figura 4.9: Panorama esquemático do núcleo de pressupostos da perspectiva da cognição social segundo Galen V. Bodenhausen et al.	403
Figura 4.10: Reorganização do esquema da cognição social para os princípios de van Dijk	404
Figura 4.11: Representação da relação entre as ferramentas didáticas	405
Figura 4.12: Proposta retórica do Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	422
Figura 4.13: Proposta retórica do Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	424
Figura 4.14: Proposta de análise do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.	429
Figura 4.15: Disposição dos esquemas Heartz e Indugio no Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	431
Figura 4.16: Proposta retórica do Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	434
Figura 4.17: Proposta de análise do Christe da Missa a 5 Vozes	435
Figura 4.18: Proposta retórica do Kyrie I da Missa em Dó	440
Figura 4.19: Proposta retórica do Christe da Missa em Dó	441

Figura 4.20: Proposta retórica do Kyrie II da Missa em Dó	442
Figura 4.21: Proposta de Análise do Kyrie I de João Cordeiro da Silva	443

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 3.1: Fórmulas de compasso empregadas nos solfeggi de Giovanni Giorgi	358
Gráfico 3.2: Tonalidades empregadas nos solfeggi de Giovanni Giorgi	358
Gráfico 3.3: Fórmulas de compasso empregadas nos partimenti de José Joaquim dos Santos	370
Gráfico 3.4: Formas empregadas nos partimenti de José Joaquim dos Santos	370
Gráfico 3.5: Relação das tonalidades empregadas na primeira parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	371
Gráfico 3.6: Modulações empregadas na primeira parte dos partimenti José Joaquim dos Santos	371
Gráfico 3.7: Relação das tonalidades empregadas na segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	372
Gráfico 3.8: Modulações empregadas na segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	373

LISTA DE TABELAS

Tabela 1.1: Uso da mimese nos textos de Platão	94
Tabela 1.2: Tópicos cosmológicos em <i>Timeu</i>	120
Tabela 1.3: Diferenças nas artes miméticas em Aristóteles	127
Tabela 1.4: Definições de peripécia, reconhecimento e sofrimento em <i>Poética</i>	134
Tabela 1.5: Paixão em <i>Ética a Nicômaco</i> e <i>Retórica</i> .	135

Tabela 1.6: Perspectivas interpretativas sobre a catarse	138
Tabela 1.7: Pensamento tripartido de Giorgio Vasari	175
Tabela 1.8: Paixões segundo René Descartes	184
Tabela 2.1: Etapas e definições do sistema retórico	209
Tabela 2.2: <i>Loci topici</i> e suas funções na <i>inventio</i> musical segundo Mattheson	211
Tabela 2.3: Estruturas retóricas e funções segundo Mattheson.	213
Tabela 2.4: Relação da proposta de estruturação da <i>Chria</i> com a <i>Dispositio</i> de Mattheson.	215
Tabela 2.5: Quadro de figuras retórico-musicais em Burmeister e McCreless	216
Tabela 2.6: Comentários de Mattheson sobre figuras retórico-musicais	220
Tabela 2.7: Elementos musicais e seus respectivos afetos em Mattheson	224
Tabela 2.8: Comparação entre os processos criativos de Mattheson e Sulzer	227
Tabela 2.9: Estágios do processo criativo em Heinrich C. Koch	233
Tabela 2.10: Descrição de <i>Passus Duriusculus</i> , <i>Pathopoeia</i> e <i>Catabasis</i>	238
Tabela 2.11: Posições de primo maestros nos conservatórios napolitanos	256
Tabela 2.12: Esquema curricular aplicado nos conservatórios napolitanos	260
Tabela 2.13: Suspensões segundo Fenaroli	273
Tabela 2.14: Possibilidades de Movimentos conjuntos e disjuntos	275
Tabela 2.15: Movimentos do Baixo para Mutação de Escala	276
Tabela 2.16: Fatores no acompanhamento que produzem Mutação de Escala	276
Tabela 2.17: Representações dos esquemas musicais a partir do movimento das vozes do Soprano e do Baixo	284
Tabela 2.18: Esquemas de movimentos cadenciais	289
Tabela 3.1: Síntese da programação diária conforme os Estatutos de 1764 do Seminário da Patriarcal	295
Tabela 3.2: Programa curricular das classes na <i>Ratio Studiorum</i>	312
Tabela 33: Exercícios a serem realizados pelos alunos nas classes de Gramática, Humanidades e Retórica	313
Tabela 3.4: Partes da disposição e suas definições segundo Cipriano Soares	319
Tabela 3.5: Ornato, tropos e figuras em Cipriano Soares	321
Tabela 3.6: As divisões das figuras retóricas segundo Cipriano Soares	322
Tabela 3.7: Os pés dados por Cipriano Soares	324

Tabela 3.8: Erros de decoro, invenção, disposição e elocução segundo Verney	328
Tabela 3.9: Figuras e Tropos segundo Verney	329
Tabela 3.10: Estilos de discurso em Verney	330
Tabela 3.11: Qualidades da Elocução segundo Pereira de Figueiredo	340
Tabela 3.12: Estilos por ordem de palavras e por ordem de sentenças segundo Pereira de Figueiredo	341
Tabela 3.13: Panorama geral dos solfeggi de Giovanni Giorgi	359
Tabela 3.14: Panorama geral dos partimenti de José Joaquim dos Santos	375
Tabela 4.1: Áreas de estudo da Análise Crítica do Discurso segundo Norman Fairclough	385
Tabela 4.2: Principais linhas de pesquisa da ACD segundo Wodak e Meyer	389
Tabela 4.3: Relação ente Ordem Social, Ordem do Discurso Musical e Tipos de Discurso Musical	397
Tabela 4.4: Considerações sobre ideologia conforme Teun A. van Dijk	400
Tabela 4.5: Divisão dos textos segundo as classificações de textos cantados e textos falados ou recitados e segundo os textos do Próprio e do Ordinário da Missa	415
Tabela 4.6: Visão geral da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	420
Tabela 4.7: Sequência das entradas das Guias e das Consequentes nas oito vozes do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	426
Tabela 4.8: Visão geral da Missa a 5 Vozes	431
Tabela 4.9: Sequência das entradas das Guias e das Consequentes nas quatro vozes do Christe da Missa a 5 Vozes	435
Tabela 4.10: Visão geral da Missa em Dó	437

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 2.1: <i>Epizeuxis</i> simples e figurada.	221
Exemplo 2.2: <i>Anaphora</i> e suas repetições como <i>arsis</i>	221
Exemplo 2.3: Gesto musical cromático, Dido and Aeneas, Henry Purcell	238

Exemplo 2.4: Situações da utilização do quarto tom sobre o baixo como acompanhamento	258
Exemplo 2.5: Casos de movimentos obrigatórios	263
Exemplo 2.6: Cadências simples, composta e dupla segundo Fenaroli	264
Exemplo 2.7: Cadência simples com a passagem de 4 ^a “maior” e 6 ^a ; cadência dupla com suspensão 9-8	264
Exemplo 2.8: Acordes conectores dentro do movimento I-V-I	265
Exemplo 2.9: Cadência longa conforme Nicola Sala	265
Exemplo 2.10: Cadências maior, menor, diminuída maior e diminuída menor em Gasparini	266
Exemplo 2.11: Cadência de engano, cadência evadida, e semi-cadência	266
Exemplo 2.12: Cadência de engano segundo Saverio Valente	267
Exemplo 2.13: Regra de oitava segundo François Campion	268
Exemplo 2.14a: Regra de oitava no modo maior segundo Fenaroli	270
Exemplo 2.14b: Regra de oitava no modo menor segundo Fenaroli	270
Exemplo 2.15a-r: Suspensões em Fenaroli	274
Exemplo 2.16: Intervalos de acompanhamento implicando em mutações	277
Exemplo 2.17: Partimento iniciante de Giovanni Furno com indicações de Gjerdingen	277
Exemplo 2.18: Resolução proposta por Gjerdingen do partimento de Giovanni Furno	278
Exemplo 2.19: Esquema proposto por Leonard Meyer na Piano Sonata em G Maior, K.283 de Mozart	283
Exemplo 2.20: <i>Clausulae formalis perfectissima</i> de Johann G. Walther, e a definição do movimento cadencial de cada voz	286
Exemplo 2.21: As cláusulas de cada voz segundo Andreas Werckmeister	286
Exemplo 2.22: Realização coral com a permutação das cláusulas	287
Exemplo 3.1: Deduções segundo Solano	351
Exemplo 3.2a: Cantoria de $B \natural$ <i>quadro</i> e <i>Natura</i>	352
Exemplo 3.2b: Cantoria de $B \flat$ <i>mol</i>	353
Exemplo 3.3: Solfeggio de escalas com característica de tonalidade menor	353
Exemplo 3.4a: Definição de escala e deduções da primeira parte de Giovanni Giorgi	354

Exemplo 3.4b: Definição de escala e deduções da segunda parte de Giovanni Giorgi	355
Exemplo 3.4c: Definição de escala e deduções da terceira parte de Giovanni Giorgi	355
Exemplo 3.4d: Definição de escala e deduções da quarta parte de Giovanni Giorgi	356
Exemplo 3.4e: Definição de escala e deduções da quinta parte de Giovanni Giorgi	356
Exemplo 3.5: Movimentos vocais em Giovanni Giorgi	357
Exemplo 3.6a: Lição 01 dos solfeggi de Giovanni Giorgi	363
Exemplo 3.6b: Análise das deduções da Lição 01 dos solfeggi de Giovanni Giorgi	364
Exemplo 3.7a: Lição 02 dos solfeggi de Giovanni Giorgi	365
Exemplo 3.7b: Análise das deduções da Lição 01 dos solfeggi de Giovanni Giorgi	366
Exemplo 3.8: Regra de oitava de dó maior e lá menor segundo David Perez	369
Exemplo 3.9: Regra de oitava resolvida de dó maior e lá menor segundo David Perez	369
Exemplo 3.10: Partimento nº 10 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	373
Exemplo 3.11: Partimento nº 12 de Regras de Acompanhar de David Perez	374
Exemplo 3.12: Partimento nº 55 da primeira parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	374
Exemplo 3.13: Partimento nº 05 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	374
Exemplo 3.14: Partimento nº 27 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	374
Exemplo 3.15: Partimento nº 40 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos	374
Exemplo 4.1: Abertura instrumental do Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	420
Exemplo 4.2: Entrada das vozes no Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	421
Exemplo 4.3: Solo de Soprano no Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	422
Exemplo 4.4: Introdução instrumental do Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	423
Exemplo 4.5: Entrada dos duetos S1-T1 e S2-T2 no Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	423
Exemplo 4.6: Modulação por regra de oitava no Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	424

Exemplo 4.7: Guias e Consequentes da Fuga do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	425
Exemplo 4.8: Entrada das primeiras Guias e Consequentes no Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	426
Exemplo 4.9: Tasto solo sobre si bemol e mi bemol no Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	427
Exemplo 4.10: Detalhe sobre as Ligaduras e a Cambiata no Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	428
Exemplo 4.11: Heartz e Indugio no Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	430
Exemplo 4.12: Abertura instrumental da Missa a 5 Vozes	432
Exemplo 4.13: Encaminhamento harmônico referente aos materiais contrastantes na Missa a 5 Vozes	433
Exemplo 4.14: Guias e Consequentes da Fuga do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos	434
Exemplo 4.15: Entrada das vozes na abertura da Missa em Dó	438
Exemplo 4.16: Duo entre Soprano e Alto no Kyrie I da Missa em Dó	438
Exemplo 4.17: Motivo central exposto no duo entre Soprano e Alto no Kyrie I da Missa em Dó	439
Exemplo 4.18: Contraste harmônico com o <i>movimenti di bassi</i> ↑ ^④ ↓ ^⑤	439
Exemplo 4.19: Motivo central variado nas vozes do Soprano e Tenor do trio no Kyrie I da Missa em Dó	439
Exemplo 4.20: Duo entre Soprano e Alto no começo do Christe da Missa em Dó	440
Exemplo 4.21: Primeiro momento imitativo para modulação no Christe da Missa em Dó	441
Exemplo 4.22: Segundo momento imitativo para modulação no Christe da Missa em Dó	441
Exemplo 4.20: Contraste harmônico com o <i>movimenti di bassi</i> ↑ ^③ ↓ ^⑦	442
Exemplo 4.20: Missa a 4 Vozes e Órgão de João Cordeiro da Silva	443

SUMÁRIO

Introdução	1
Parte I - Em Busca de Modelos Pré-Composicionais no Século XVIII	
1. A Construção de Modelos	74
1.1. Bases da mimese até o período Socrático	77
1.2. Platão: mimese e conhecimento	93
1.3. A relação mimese e arte em Aristóteles	122
1.4. De mimese à <i>imitatio</i>	142
1.5. Mimese dentro do pensamento medieval e renascentista	159
1.6. A Imitação de Modelos no Século XVIII	182
2. Compreendendo os Modelos Pré-Composicionais	198
2.1. Modelo Pré-Composicional 01: Retórica Musical	200
2.1.1. Retórica Musical antes de 1750	206
2.1.2. Retórica Musical depois de 1750	226
2.1.3. Visão semiótica sobre a Retórica Musical	235
2.2. Modelo Pré-Composicional 02: Partimento	247
2.2.1. Partimento e os Conservatórios Napolitanos	253
2.2.2. Perspectivas teóricas do Partimento	260
2.2.3. Visão cognitivista sobre o Partimento	278
3. Modelos Pré-Composicionais em Portugal e Brasil	291
3.1. Os modelos retóricos	300
3.1.1. Jesuítas, <i>Ratio Studiorum</i> e Cipriano Soares	304
3.1.2. Luís António Verney, Reforma Pombalina e Frei Manuel do Cenáculo	325
3.2. Os Partimenti e Solfeggi portugueses: os materiais pedagógicos	347
3.2.1. Os Solfeggi de Giovanni Giorgi	349
3.2.2. Os partimenti de José Joaquim dos Santos	367

Parte II - Para uma Análise Crítica do Discurso Musical

4. Análise Crítica do Discurso e Música	382
4.1. Propostas Teóricas da Análise Crítica do Discurso	385
4.1.1. Norman Fairclough e o Quadrado de Análise	392
4.1.2. Teun A. van Dijk e a teoria de ideologia cognitivista	400
4.2. Estudo de Caso: André da Silva Gomes	4006
4.2.1. O discurso da Missa	412
4.2.2. Análise Crítica do Discurso Musical das Missas de André da Silva Gomes	419
Conclusão	448
Bibliografia	451
Anexos	493

INTRODUÇÃO

De um modo geral, este trabalho se concentra sobre a música sacra luso-brasileira composta durante o século XVIII e é decorrente e resultado de reflexões sobre esta. Dessa forma, afirma-se que há um alinhamento teórico dessa pesquisa com toda uma cadeia de produção de conhecimento musicológico alicerçada, especialmente, sobre as pesquisas de Régis Duprat (1995) e Diósnio Machado Neto (2008), das quais, sumariamente, poderiam ser caracterizadas pela preocupação em observar e demonstrar as plataformas da estrutura da organização musical durante o período colonial.

Sendo assim, declara-se, logo de início, a pergunta que motivou essa investigação: seria possível demonstrar uma relação de dominação e exercício de poder entre pessoas e grupos *através* da música? Para uma resposta afirmativa, que é o objetivo aqui empreendido, será necessário examinar como estruturas musicais poderiam definir marcas de poder de cada grupo envolvido no processo de comunicação musical.

Explicar-se-ão algumas particularidades referente às relações de poder, que permeiam o ambiente luso-brasileiro. Primeiro, deve-se ter em conta que a transição do século XVII para o XVIII na Europa foi marcada por inúmeras transformações, que se interagiam, nas estruturas sócio-política-culturais. Traçando um panorama de uma crise generalizada, Eric Hobsbawm (1954a) mostrou elementos de modificações, *a priori*, paradoxais, mas que promoveram inúmeras alterações na sociedade do século XVII e XVIII quando associados: de um lado, flutuações socioeconômicas advindas de mudanças de centros político-econômicos; problemas populacionais como taxas de alta mortalidade produzida por doenças epidêmicas, fome, e guerras; obstáculos na produção e no comércio que acarretaram um enfraquecimento das zonas de influência de países europeus; e revoltas sociais como Frondes na França e os movimentos Catalão, Napolitano e Português contra o Império Espanhol; e de outro, a estabilização política do absolutismo.

Para Hobsbawm (1954b, p.46), todos esses fatores atrasaram tanto a Revolução Industrial quanto a consolidação do capitalismo, mas, paradoxalmente, foram estes mesmos fatores que foram seus reagentes, pois resultaram em uma concentração considerável de poder econômico, pelo menos, em algumas regiões, como na Inglaterra. Segundo o autor, o principal resultado da crise seiscentista sobre a organização industrial foi a eliminação dos ofícios — e, com eles, as cidades dominadas por artesãos — da produção em larga escala e o estabelecimento do sistema de atacado, controlado por homens com horizontes capitalistas e operados pela mão-de-obra rural facilmente explorável. A mudança dos aparatos financeiros e comerciais de uma perspectiva rural baseada em um ofício artesanal para uma perspectiva industrial com concentração e redistribuição de capital promoveu o espírito capitalista, atualmente chamado de empreendedorismo, e que foi chancelado pelos próprios Estados absolutistas, que deram suporte financeiro, político e militar para movimentações comerciais de risco como guerras e novas indústrias, agindo como agentes para a transferência de uma riqueza acumulada do campesinato e outros para os “empreendedores”. (HOBBSAWM, 1954b, p.58).

De uma forma geral, pode-se definir os vetores da transformação formados nas estruturas de redefinição do poder, que se desenvolvia desde épocas anteriores aos *quatrocenttos*. A redefinição dos padrões de discurso foram decorrentes, em pequena escala, do abandono de um sistema feudal, no qual soberanos aristocratas, clérigos e corporações urbanas e provinciais com direito hereditário incorporavam a autoridade legal e força militar dentro de porções de áreas com produção agrária, para a formação de estados monárquicos absolutistas com, cada vez mais, fronteiras nacionais bem definidas e, conseqüentemente, a necessidade de definição de doutrinas jurídicas e geopolíticas.

Essa perspectiva se mostrou na transformação do pensamento econômico agrário feudal para o uso crescente de maquinário na relação de trabalho e pelas novas atividades comerciais, o que acarretou uma forte mudança nas estruturas de poder, permitindo assim a legitimação da burguesia. Já na virada do séc. XVIII, doutrinas de reformas científicas e políticas surgiram em muitas partes da Europa, dos novatores espanhóis aos empiristas ingleses e racionalistas franceses. O desenvolvimento do pensamento científicista e os ideais reformistas transformaram a Europa, obrigando o Antigo Regime a se associar à

intelectualidade para, através da racionalização, atingir metas governamentais de cunho socioeconômico¹.

A “apropriação” do pensamento cientificista não foi apenas verificada na esfera política, mas também na religiosa. Como expôs Joaquim Cerqueira Gonçalves (2000, p.05), a religião “[...] acompanha, enquanto perene elemento cultural, toda a história do saber, indo este talhando o seu perfil em frequente e multiforme articulação com os factores religiosos”. Dessa forma, deve-se destacar uma mudança significativa que considerava os aspectos humanos da fruição religiosa, ou como afirmou Pedro Calafate (1998, p.199), o estabelecimento de “[...] uma estreita relação entre a razão e a revelação, a natureza e a graça, a religião revelada e a religião natural. Insistir-se-á, no que diz respeito à religião natural, no seu carácter racional e humanamente inteligível e, logo, na sua dimensão de universalidade”. Segundo Peter Harrison (1990, p.02) a religião “[...] was constructed along essentially rationalist lines, for it was created in the image of the prevailing rationalist methods of investigation: ‘religion’ was cut to fit the new and much-vaunted scientific method”; e, dessa maneira, entrou para o campo do inteligível. Buscando compreender como a música refletiria essa mudança de mentalidade, Machado Neto (2008, p.143) considerou, então, que a religião no exercício do despotismo esclarecido transformou-se ligando a teologia ao “[...] estudo das funções e natureza das operações da mente [sendo] no quadro da lógica que se tecerão as críticas comuns às teses das idéias inatas e ao espírito de sistema subjacente, em nome de um ideal não já sintético, mas analítico de constituição de verdade”, o que poderia ser observado por uma retórica reformada.

O contraste do compromisso para com o pensamento iluminista em zonas de influência do catolicismo foi notável, se comparado ao protestantismo, mas não que tais países católicos negassem os valores da razão natural. Em Portugal, vários intelectuais mantiveram suas redes de relacionamento com intelectuais iluministas de outros países, além do mais, deve-se lembrar que havia um grupo de *Estrangeirados*², um significativo canal de difusão para novas ideias e práticas científicas e tecnológicas, que além de disseminar o seu

¹ É evidente que os aspectos de adoção da racionalidade pelos governos eram diversos, por exemplo, em alguns casos, foi observado a mudança da legitimação do poder real, deixando de se justificar por um poder divino, por um contrato social; em outros, como no caso da Imperatriz Catarina II da Prússia, as ideias iluministas se refletiram no trato das artes.

² De acordo com Carneiro et al. (2000), o termo *Estrangeirado* foi amplamente usado na historiografia portuguesa caracterizando relações de poder, ora em um contexto político para atacar ou depreciar vários contextos nacionalistas, ora para criticar práticas ou atitudes culturais correntes.

conhecimento também mantinha sua rede comunicacional com seu país. Contudo, devido a um complexo fenômeno de amorficidade e de recepção do Iluminismo, surgiu o chamado Iluminismo Católico, a partir da ascensão de Dom José I.

Devido a uma ampla reforma da malha administrativa, Portugal buscou firmar uma união governamental a partir de uma regulação na conduta social, promovendo assim um laço de organização secular entre a Coroa e seus súditos. Tal regulação começou a suscitar embates entre Igreja e Estado, principalmente nas colônias, pois a ação monopolizadora da administração influía na nomeação dos cargos eclesiásticos — padres e bispos — na colônia, causando o impasse, já que as autoridades eclesiásticas consideravam que os cargos interferiam na Liturgia e, portanto, era assunto das autoridades eclesiásticas.

Segundo Régis Duprat (1995), o problema se estabelecia, primeiro, no regimento do Padroado³; e, no Brasil, o problema se consolidou quando a Igreja percebeu os problemas da centralização das nomeações na metrópole e tomou para si as ações administrativas, criando um atrito entre Igreja e Estado ainda na regência de Dom João V, consubstanciando-se, por exemplo, na prática do Estanco da música⁴. Contudo, segundo Machado Neto (2008, p.166), o que se observou nesse embate de influências de poder se reduziria a uma *mise-en-scène*, uma encenação que consistia em negociações onde ao mesmo tempo em que o Estado criticava e promovia represálias para com as atuações da Igreja, este não tomava medidas mais sérias, permitindo ou mesmo ignorando algumas destas ações.

Com a transição do reinado de Dom João V para Dom José I, as reformas propostas pelo despotismo esclarecido, personificado no Iluminismo católico do recém nomeado, em 1750, ao cargo da Secretaria dos Negócios Estrangeiros e da Guerra, o diplomata Sebastião José de Carvalho e Melo, primeiro Conde de Oeiras e primeiro Marquês de Pombal, agitou

³ Segundo a definição de Régis Duprat (1995), o Padroado significava a fusão entre o poder temporal e o espiritual na figura do Estado, ou seja, do Rei; permitindo que este (ou pessoas por ele autorizado) nomeasse os cargos eclesiásticos, inclusive o mestre de capela — transcendendo a política tradicional do Regalismo. Este instrumento tem suas raízes basilares ainda no período das Cruzadas e Reconquista Portuguesa, devido a força das Ordens Militares e Religiosas de Portugal, nomeadamente a Ordem de Cristo, que em reconhecimento à sua atuação como propagadora da fé cristã, ganhou a jurisdição espiritual sobre as terras ultramarinas conquistadas e a conquistar, que não pertencessem a nenhuma diocese, sendo seu grão-mestre agraciado com a possibilidade de apresentar os escolhidos para o governo eclesiástico dessas terras. Como síntese histórica, vale assinalar que em 1522, o Papa Adriano IV conferiu ao Rei D. João III a sucessão do grão-mestrado da Ordem de Cristo, e em 1552, o Rei anexou a seu mestrado as demais ordens, centralizando nos monarcas portugueses o poder da administração religiosa.

⁴ Conforme Duprat (1995), o estanco era o instrumento usado pelos mestres de capela com provisão que lhe dava direito de regulamentar, controlar o exercício da música em sua jurisdição, caberia a ele verificar o papel de música, o conteúdo musical, porém, o que acontecia, era um negócio apenas entre pessoas, isto é, pagava-se pela autorização da prática do músico.

ainda mais esse panorama de transformações português. João Lúcio de Azevedo (1922) demonstrou como Pombal centralizou o poder de forma rigorosa, interferindo não só nas decisões de sua pasta e encargos político-administrativos, mas executando determinações que afetaram principalmente três plataformas: a Igreja, a Nobreza e a Educação, além de outros âmbitos como política econômica, organização militar, justiça, urbanização, entre outras bases da estrutura imperial⁵. Verifica-se que, para a musicologia luso-brasileira, a mudança de reinado teria provocado uma mudança de ênfase da música sacra para a música operática⁶.

Ampliando a concepção de uma situação administrativa local posto por Duprat (1995), Machado Neto (2008) observou um problema basilar, um problema estrutural de mentalidade: o esforço que pode ser entendido como Iluminista, fundamentado em uma mudança de atitude em relação ao entendimento do mundo, marcada pela mudança epistemológica de uma mentalidade figurativa para uma sintética, o que acabou influenciando a música; ou, em outras palavras, haveria uma alteração discursiva na construção da estrutura musical dos compositores e, por conseguinte, uma alteração no sentido que aquela música exprimia, consubstanciando-se em um problema comunicacional. Sabe-se que o Antigo Regime promovia uma tentativa de ordenação da sociedade também pela arte; sendo assim, foi a partir da negociação entre a mentalidade do Antigo Regime e do Iluminismo católico que poderia ser notado a alteração e acomodação do discurso musical.

Fundamenta-se, aqui, a perspectiva da Análise Crítica do Discurso (doravante, ACD) sobre a relação discurso e poder, pois, para Teun A. Van Dijk (2008), as elites simbólicas, que teriam acesso privilegiado aos discursos públicos, também controlariam a reprodução discursiva da dominação na sociedade. Para Norman Fairclough (2001), dentro do discurso, uma relação desigual de poder poderia ser percebida de forma explícita, quando as relações de poder são realmente exercidas e representadas no discurso; ou implícita, quando as ordens discursivas — enquanto convenções discursivas determinadas por estruturas sociais — são

⁵ Admitindo as influências que Pombal trouxe de suas missões ao estrangeiro, Azevedo (1922, p.92) afirmou: “Tais antecedentes explicam talvez o que tanto distanciou a gerência de Carvalho dos governos anteriores; a obediência às leis imposta a todo o transe; o nivelamento geral ante a rasoura da majestade; o confisco da Inquisição em benefício do poder régio; finalmente a ousadia e a violência do repto á autoridade papal”.

⁶ Dentre tantos trabalhos, como David Cranmer (1994) ou Cristina Fernandes (2010), verificou-se que de um lado, existiria uma ênfase da música sacra como símbolo do poder do reinado de Dom João V, adotando medidas como: a contratação de compositores, cantores e músicos italianos para atuarem na Capela Real e na Patriarcal; a criação de uma instituição pedagógica, o Seminário da Patriarcal, para a formação de músicos; e o envio de bolseiros à Itália, e principalmente a Roma, para complementarem seu estudo musical. Por outro lado, o reinado de Dom José I seria marcado pela estabilização da música sacra e a ênfase na música operática, com a forte relação musical com a cidade de Nápoles, onde os bolseiros passaram a estudar a partir da metade do século.

moldadas e constituídas por relações de poder⁷. A experiência da vida social seria demarcada e estruturada por ordens sociais, que seriam diferentes esferas de ação, diferentes tipos de situações, cada qual com sua respectiva prática social; ou seja, ordem social seria essa estruturação de um espaço social particular em vários domínios associados com diferentes tipos de prática. Nesse sentido, a ordem discursiva refere-se a ordem social vista pela perspectiva do discurso, contemplando assim também diferentes práticas discursivas. Para Fairclough (2001, p.23), as ordens discursivas relacionariam aspectos das condições sociais do discurso e a determinação discursiva por estruturas sociais, isto é, a forma como o discurso real é determinado pelas convenções subjacentes do discurso.

Sendo assim, essa pesquisa visa averiguar como duas estruturas enunciativas — a Retórica e o Partimento — eram empregadas e manipuladas como modelos pré-composicionais pelos compositores luso-brasileiros setecentistas, na busca de responder aos estímulos das negociações de poder entre sujeitos históricos envolvidos na acomodação dos problemas entre Estado e Igreja. O fundamento que leva esse trabalho a considerar tais estruturas enunciativas como ferramentas comunicacionais de controle social é que, durante o séc. XVIII, a possibilidade de conhecimento poético-artístico, e, mais específico, da composição musical, estava relacionada com a sua possibilidade de imitação, combinação e manipulação de modelos pré-concebidos e padrões reiterados para enunciar uma postura definida. Pablo Sotuyo Blanco (2003) já havia admitido modelos pré-composicionais em sua pesquisa como plataforma de observação, porém, apesar de sua definição ser similar a dessa pesquisa, a escolha de seus modelos foram distintas da aqui empreendida. Explica-se: observando o repertório da música sacra produzida no Brasil, mais especificamente das Lamentações de Jeremias, Sotuyo Blanco (2003, p.07) propôs que os modelos pré-composicionais seriam um conjunto de princípios e/ou fatores que condicionam *a priori* — explícita ou implicitamente, voluntária ou involuntariamente, consciente ou inconsciente — o produto composicional (a obra musical) em alguns aspectos; a partir disso, a metodologia de análise empreendida pelo autor respaldou-se em uma documentação dividida em três níveis: documentos com peso jurídico-canônico (Encíclicas, Bulas, Breves, Editos, etc), documentos sem peso jurídico-canônico, mas que eram citados pelos anteriores, e documentos que se

⁷ Por exemplo, tanto um depoimento de uma vítima de assalto para um policial quanto uma consulta médica entre médico e paciente são ordens discursivas que utilizam a conversação como prática discursiva, sendo que cada uma, a seu modo, apresentaria uma relação de poder assimétrica; porém, no primeiro caso, a relação de poder seria explícita e, no segundo, implícita.

referiam a práticas ou costumes relacionados com o tema; dentro disso, levantou-se duas possibilidades de averiguação, os modelos referentes às regulamentações e documentos eclesiásticos e os estabelecidos pela prática comum, o que resultou em quatro tipos de modelos pré-composicionais: os relativos ao texto; os relativos aos instrumentos utilizados; os relativos aos estilos ou práticas; e os relativos ao caráter musical.

Sendo assim, é necessário fazer algumas considerações acerca destes dois modelos pré-composicionais. Durante meados do séc. XVI e ao longo dos séculos XVII e XVIII, a retórica, definida por Aristóteles, Cícero e Quintiliano, extrapolou as fronteiras das expressões literárias e da oratória, alcançando outras expressões artísticas, inclusive a música. Inúmeras publicações discorreram sobre uma nova forma de pensar a composição e execução musical, a *Musica Poetica*, assim inserida entre a *Musica theoretica* e a *Musica practica*, com o intuito de “*movere, docere e delectare*” o ouvinte, ou, em outras palavras, suscitar o movimento dos afetos. Nessa senda, o processo musical, desde a sua concepção até a sua performance, passaria pelas mesmas etapas do pensamento retórico: *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Memoria* e *Pronuntiatio*; e, especificamente, a escrita musical seria pensada sob as estruturas da *Dispositio*: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confutatio*, *Confirmatio* e *Peroratio*. O processo de sistematização do pensamento retórico e a transladação dos preceitos literários para o ambiente musical encontrou sua maior aplicação em *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson; porém, não foi somente no ambiente luterano que uma *retórica musical* se tornou cara aos compositores, o católico-jesuíta Athanasius Kircher talvez tenha sido o maior exemplo ao definir, entre outros aspectos poéticos, afetos específicos para escalas musicais em *Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni* (1650)⁸. Contudo, a própria compreensão de uma retórica musical, que regeria os processos composicionais, se alterou ao longo do séc. XVIII, as obras *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74) de Johann Georg Sulzer e *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1782-1793) de Heinrich Christoph Koch foram exemplos dessa acomodação retórica, demonstrando gradativamente um abandono da imitação dos afetos para uma expressão dos sentimentos e proporcionando uma síntese teórica que refletia novos usos e costumes musicais, como o abandono gradual de uma harmonia sequencial barroca cedendo espaço para

⁸ Uma parcela da musicologia brasileira tinha a tendência de considerar a retórica musical como um acontecimento preso aos domínios germânico-luterano reformista, desconsiderando o mundo católico e a força contra-reformista.

uma harmonia articulada com a conjugação de uma fraseologia melódica bem definida através de suas cadências.

O segundo modelo abordado é a tradição e prática italiana do partimento: uma metodologia de ensino intrinsecamente ligada ao contraponto e à técnica de tocar instrumentos de teclas⁹. O processo abordava gradativamente aspectos da composição musical, podendo conter a carga semântica de toda uma obra, com definições de estruturas fraseológicas, forma, textura, entre outras. A princípio, tais exercícios consistiam de uma linha instrumental de baixo, numerado ou não, em que o aluno deveria realizar levando em consideração expectativas auditivas de coerência tonal e consonâncias/dissonâncias, encaminhamento das vozes, cadências, regra de oitava, suspensões, movimentos específicos do baixo e mudanças de escala¹⁰. Além da importância do partimento como estudo teórico musical setecentista, Robert O. Gjerdingen (2007) expôs uma perspectiva cognitiva de experiências auditivas, propondo uma audição historicamente informada a partir da recorrência de uma série de padrões, os esquemas musicais, que eram replicados na resolução da malha contrapontística dos exercícios de partimenti¹¹.

Caberia perguntar qual o vínculo dessas estruturas com a música luso-brasileira?

No ambiente lusitano, a pesquisa de José Augusto Alegria (1985) indicou a importância da formação dos compositores nas artes literárias; fato corroborado por Cristina Fernandes (2012) em seu estudo sobre o Real Seminário da Patriarcal de Lisboa e sobre os seus Estatutos de 1764, os quais exigiam o conhecimento exemplar na disciplina retórica pelo Mestre de Gramática. Aprofundando a questão do pensamento retórico-musical, Ana Margarida Paixão (2008) apontou como os compositores se utilizaram diretamente dessa disciplina para a construção musical; porém, Paixão (2008) indicou que não houve a preocupação, ou mesmo a necessidade, de se escrever tratados de retórica musical se tal prática era disseminada, o que diferencia da postura germânica de transmissão de conhecimento. Como exemplo categórico desse fato, cita-se uma passagem do tratado *A Arte*

⁹ Inclui-se a preocupação da prática dos solfeggi em conjunto aos partimenti, adicionando uma linha vocal acima da linha do baixo, esta destinada à resolução do acompanhamento.

¹⁰ Ademais, Giorgio Sanguinetti (2012) expôs que a falta de uma definição exata dessa ferramenta nos tratados e documentos italianos foi decorrente do próprio processo pedagógico em que esta estava inserida: um processo oral e passado “artesanalmente” de professor para aluno nos conservatórios, principalmente, de Nápoles.

¹¹ Aplicando a definição posta por Vasili Byros (2009, p.237), “schema refers to the mental encoding of a statistical regularity or redundancy in the environment that reciprocally informs cognition”.

Explicada do Contraponto (c.1800), de André da Silva Gomes, mestre de capela português que chegou ao Brasil em 1775 para assumir o cargo na Sé de São Paulo, na qual o vínculo entre música e retórica fica claro ao utilizar nominalmente as etapas retóricas: “(...) aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e à Elocução. Na dissertação, que serve de princípio a esta obra, fica após demonstrado, quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária”. (DUPRAT et al., 1998, p.18).

A prática do partimento em Portugal é uma decorrência direta da influência italiana em solo lusitano durante todo o séc. XVIII. Com a busca pela concretização do poder absolutista, Dom João V garantiu a subordinação do aparato eclesiástico à sua autoridade mediante a promoção da Capela Real portuguesa ao estatuto de Patriarcal em 1716 junto à Santa Sé; através dessa promoção, foi possível a instituição de um suntuoso cerimonial litúrgico e musical inspirado na Capela Pontifícia do Vaticano¹², e que, para tal, articulava estratégias de elevação musical: (01) contratação de músicos profissionais italianos como compositores, instrumentistas e cantores, em especial Domenico Scarlatti, Giovanni Giorgi e David Perez; (02) a criação de instituições pedagógicas como o Real Seminário da Patriarcal (1713), destinado a formação dos músicos portugueses; (03) o envio de bolseiros do Seminário para Itália, na primeira metade do século para Roma, e na segunda metade para Nápoles, como forma de complementação de estudos. Com a influência italiana, e principalmente napolitana na segunda metade do séc. XVIII, a tradição do partimento chegou a Portugal em uma clara aplicação dessa metodologia pedagógica no Seminário da Patriarcal. Especialmente Mario Trilha (2011) e Cristina Fernandes (2013) observaram as possibilidades desta prática no ambiente musical luso-brasileiro, se concentrando, em grande parte, nos exemplos dispostos no fundo do Seminário; porém, se por um lado, Trilha (2011) se focou em algumas questões teórico-musicais para fins performáticos do baixo-contínuo, por outro, Fernandes (2013) centrou-se no partimento como materialização da influência italiana; ou seja, as possibilidades do estudo dos partimenti como fundamento da composição musical não foram completamente averiguadas. Os acervos lusitanos refletem as duas possibilidades de documentos contendo os partimenti: (01) as chamadas Regras de Acompanhar, onde há a descrição de alguns preceitos de realização contrapontística, como formação de intervalos, movimentos das notas

¹² Segundo João Pedro d’Alvarenga (2011), essa busca por paridade imagética entre Capela Real e Capela Papal pode ser percebida dentro e fora da instância musical, por exemplo, o principal mestre de cerimônias da Capela Pontifícia, Dom Gabrielle de Cimbali foi nomeado como Primeiro Mestre de Cerimônias da Patriarcal a partir de Novembro de 1718, como foi reportado pelo núncio papal, Monsignor Vincenzo Bichi.

(paralelos, oblíquos, contrários), em alguns casos a resolução possível de Regra de Oitava, alguns exemplos de cadências, e depois uma seção com os exercícios; e (02) os próprios compêndios de partimento, que comumente tinham outros nomes, como Solfejos de Acompanhar, onde seriam simplesmente apresentados os exercícios.

Esse trabalho se vincula à linha de pesquisa Música, Discurso e Poder do Laboratório de Musicologia - LAMUS, coordenado por Machado Neto, e iniciou-se ainda na graduação como iniciação científica, com o objetivo de observar como se dava a vinculação entre música e retórica na música colonial setecentista. A base musicológica foi alicerçada amplamente sobre os problemas levantados por Duprat (1995) concernente (01) os problemas administrativos decorrentes das desavenças entre D. Luís Antonio de Souza Botelho Mourão, Morgado de Mateus e Governador da capitania de São Paulo, e o terceiro Bispo de São Paulo, Dom Frei Manuel da Ressurreição, cuja disputa pelo poder de nomeação de cargos eclesiásticos foi notória, principalmente, a do mestre de capela; e (02) a localização do mestre de capela André da Silva Gomes e de sua música sacra. A preocupação era verificar se a distinção musical — polifonia associada à Igreja e ópera associada ao Estado — se dava de fato, pois este fator foi preponderante para a musicologia lusófona dedicada a este período considerar a italianização da música sacra durante a segunda metade de setecentos; porém, em grande parte, a análise musicológica era suspensa nesse ponto, levando em conta somente a textura musical. Seria este somente o único fator? Considera-se que essa perspectiva única foi reflexo de um abismo existente entre, por um lado, o estudo da teoria e análise musical desconectada da mediação sócio-histórica e, por outro, a descrição do meio/espço em que música foi produzida sem considerar o intra-musical. A intenção dessa pesquisa é buscar um balanceamento entre o extra-musical e o intra-musical. Não se trata aqui de retirar a música do processo histórico, mas sim observar como a música o caracterizaria.

Mencionam-se outras questões. A musicologia brasileira sempre teve a tendência de estudar a música brasileira do séc. XVIII a partir de uma concepção formal e harmônica — metodologia herdada dos sistemas analíticos instituídos no final do século XIX; sendo assim, a justificativa dessa pesquisa passa por duas perspectivas de validação que visam ampliar tal tendência: uma validação da abordagem e uma validação musicológica. A validação da abordagem avança primeiramente por um âmbito musical, pois serão utilizadas ferramentas teórico-analíticas próprias para o estudo da retórica e do partimento; com isso, questões como

formas musicais, tonalidades e progressões harmônicas serão ponderadas em favor das estruturas da *Dispositio*, regiões tonais, encaminhamento vocal e cifras do baixo-contínuo. Junta-se a isso o fato de que alguns dos documentos que formam o material e o *corpus* musical, tanto os partimenti quanto obras de música sacra, ainda não foram estudados sobre esse viés. Posteriormente, a validação da abordagem compreende um âmbito discursivo, pois serão observados os usos reiterados tanto retóricos quanto de resoluções musicais possíveis na música luso-brasileira, e como tais usos eram adequados ao ambiente litúrgico, considerando assim eventuais processos de hibridismos, transculturalidades e territorialidades que formavam os discursos de três atores sociais/agentes-ideológicos: mestre de capela (como “operador” da música), Igreja e Estado. A validação musicológica concentra-se sobre a atualização teórica da música luso-brasileira deste período sobre os dois modelos de análise: retórica e partimento. Por um lado, há que se dizer que existem importantes trabalhos que consideram a utilização da retórica musical como um domínio do norte europeu e da música luterana¹³. Por outro lado, considera-se, nessa pesquisa, o vínculo existente entre o pensamento retórico e a música no mundo católico e jesuíta, o que incluía Portugal e seus domínios ultramarinos. A retórica era um domínio da boa educação e estava presente no universo crítico das pessoas instruídas na cultura de tradição cristã-ocidental, expressava-se não só na música, mas em outras artes¹⁴. No que concerne os estudos sobre partimento, estes devem ser ampliados pois, em sua maioria, se vinculam em grande parte à prática instrumental de teclas, desconsiderando as muitas possibilidades para os desafios do entendimento da composição musical setecentista e suas perspectivas teórico-musicais.

Declara-se então que o objetivo da pesquisa é o estudo da retórica e do partimento como estruturas discursivas com suas possibilidades de demonstração de ideologias e poder;

¹³ Ressaltam-se os trabalhos, por exemplo, de Patrícia Gatti (1997) sobre a expressão dos afetos em François Couperin, de Edmundo Hora (2004) sobre Froberger e afinações mesotônicas, de Monica Lucas (2005; 2008) sobre os quartetos de cordas de Joseph Haydn, de Cassiano de Barros (2006) sobre as teorias composicionais do Classicismo vistas a partir do tratado de Heinrich C. Koch, de Katia Justi (2007) sobre o oboé e as cantatas sacras de Johann Sebastian Bach, de Lucia Carpena (2007) sobre flauta doce e Reinhard Keiser, de Teresa Cristina R. Silva (2009) sobre a definição de gosto nos tratados de Francesco Germiniani, e mais recentemente de Noara Paoliello (2017), também sobre o gosto, mas na obra de Georg P. Telemann, dentre tantas outras pesquisas.

¹⁴ Como exemplo, apontam-se desde a contribuição de Tom Beghin e Sander Goldberg (2007) indicando vínculos entre retórica com outras formas de atividade artística e modos de entendimento do mundo setecentista (como os modos de conversação assinalados por Elisabeth Le Guin), quanto os eventos científicos realizados no Brasil pela Universidade Federal de Minas Gerais, as Semanas de Música Antiga, e, principalmente os Congressos realizados pelo grupo de Monica Lucas, caminhando para a sua possível nona edição em 2018 e que a cada ano propõe novos olhares para as muitas relações e atribuições do pensamento retórico.

considerando como cada uma poderia ser manipulada e alterada, levando em conta suas possíveis realocações de particularidades a territorialidades como resposta aos estímulos das negociações de poder entre Estado e Igreja. Para tal, será aplicada uma análise crítica do discurso musical em um estudo de caso sobre as missas de André da Silva Gomes: Missa a 8 Vozes e Instrumentos, Missa a Cinco Vozes e a Missa em Dó. A escolha do corpus e sua respectiva concentração no gênero litúrgico de missas responde a uma escolha metodológica: apesar de apresentar particularidades concernentes a datas e festividades específicas, não contem alterações semânticas textuais, já que o texto do ordinário da liturgia não muda, permitindo assim a concentração na estrutura do discurso musical; com isso, será possível apresentar musicalmente o que a musicologia lusófona define como italianização da música sacra. O que se propõe aqui é uma verificação de uma discursividade musical e não de uma narratividade como proposta por Byron Almén (2008), pois entende-se, através da ACD, que discurso musical seria uma forma de prática social carregada de ideologia. Apesar de não serem adotados os paradigmas teóricos de pesquisa da sociologia musical, justifica-se a metodologia de análise que será empregada com uma sensível recomendação de Mario Vieira de Carvalho (1999):

Ao verificar que a música existe, afinal, em *sistemas* de interação sócio-comunicativa que, por sua vez, interagem permanentemente com outros sistemas sociais que constituem o seu «meio», uma Sociologia da Música assim entendida começa desde logo por problematizar a ideia preconcebida de música como fenómeno essencialmente sonoro e, recorrendo à teoria da comunicação e à teoria de sistemas, procura *desenvolver instrumentos de análise que lhe permitam apreender a complexidade relacional do seu objecto*. Trata-se, pois, de estudar quem «usa» a música, isto é, quem a faz ou realiza, quem a transmite ou medeia, quem a recebe; que a música é «usada», quando, onde, de que maneira e porquê; que «conteúdos semânticos» nela se encontram «codificados» e como se transformam no curso dos processos de interação; qual a sua relevância destes contextos para a constituição e reconstituição da comunicação musical (que é também, e sempre, actividade social); quais as relações da música com a economia, a política, o poder e a ideologia. (VIERIA DE CARVALHO, 1999, p.18, *grifo nosso*).

Aderindo a essa recomendação, busca-se aplicar uma adaptação da ACD à música, pois seus objetivos, dentro do domínio da linguística, estão inseridos dentro de uma avaliação da relação de texto-interação-contexto, expondo como as marcas de poder atravessam ideologicamente os discursos. Evidente que um dos problemas enfrentados é a passagem de uma análise do domínio da linguagem verbal para o domínio da linguagem musical, por isso

mesmo será necessária uma adaptação conceitual. À parte da complexidade da questão, alguns pontos de contato entre esses domínios podem ser identificados que justificam essa aplicação: (01) ambos são sons organizados no tempo, (02) são atividades unicamente humanas e culturalmente universais, (03) são atividades complexas, comunicativas, expressivas e semânticas, (04) se utilizam de ritmo e contorno melódico, (05) potencialmente geram usos infinitos a partir de princípios/meios finitos (princípio de Humboldt), e (06) ambas apresentam uma organização hierárquica. Tais pontos foram, de maior ou menor maneira, articulados e comentados em vários exemplos na própria história da teoria musical, como: a busca por um controle horizontal e vertical de intervalos instituindo uma normatização, uma pseudo-sintaxe, de relações intervalares por Gioseffo Zarlino e Johann Joseph Fux; uma normatização de progressões harmônicas por Jean-Philippe Rameau, creditada, muitas vezes, como uma sintaxe harmônica; aplicações em vários níveis da retórica literária à música, incluindo estratégias de organização e conteúdo no discurso musical, amplamente sistematizada por Johann Mattheson; tentativas de organização e definição de frases-tipos desde Heinrich Christoph Koch à Adolf Bernhard Marx com a instituição do ensino formal da *Formenlehren*; a normatização e regulação de funções harmônicas por Hugo Riemann; a música como sistema proto-gerativo por Heinrich Schenker e a teoria de gramática gerativa da música tonal de Fred Lerdahl e Ray Jackendoff (1996); e, atualmente, a relação entre Linguagem musical e Linguagem natural é discutida inclusive pela neurociência em Aniruddh Patel (2008), pela psicologia e cognição musical em Patrick Rebutschat et al. (2012) e pela biomusicologia ou musicologia evolutiva em Nils Wallin et al. (2001). Portanto, pelo menos alguma relação entre os domínios pode permitir a adaptação para uma análise crítica do discurso musical.

Para dar cabo de toda essa complexidade, o presente trabalho foi dividido em duas partes: a primeira com os três primeiros capítulos e a segunda com o último. Em síntese, o primeiro capítulo aborda o estabelecimento do conceito de *modelo* como estrutura poética possível derivada da prática da mimese, apontando comparativamente o pensamento sobre este na Grécia antiga e observando pontos localizados até o séc. XVIII; o segundo capítulo discorre sobre a retórica musical e sobre a prática do partimento como modelos pré-composicionais, incluindo uma discussão semiótica sobre a retórica e uma discussão sobre a aplicação cognitiva dos partimentos, os esquemas musicais; e o terceiro capítulo constata

como esses modelos foram incorporados no espaço luso-brasileiro. O último capítulo apresenta a adaptação da ACD na música, por isso dividiu-se em duas partes, e contém as análises empreendidas sobre o corpus das missas de André da Silva Gomes como estudo de caso. Com certeza, muitos pontos não serão abordados em sua totalidade, porém essa pesquisa é uma tentativa de observar um contexto social através da análise musical; percurso este que geralmente não é empregado na musicologia em detrimento da investigação ou puramente do contexto ou puramente da análise.

* * *

Cânones e Rupturas sobre a música sacra luso-brasileira

Como forma de introdução, a pesquisa sente a necessidade de expor os esforços de autores que propuseram teorias, alargaram e construíram o conhecimento sobre a música sacra e secular do séc. XVIII, recuperando e discutindo algumas teses que moldaram tal conhecimento para então introduzir nossa tentativa de contribuição à área.

Para observar a produção da historiografia musical lusófona sobre o tópico aqui pretendido, é necessário, inicialmente, considerar dois fatores distintos. Em primeiro lugar, diferentes autores escreveram sob diferentes perspectivas: épocas diferentes, métodos diferentes, públicos diferentes e ideologias diferentes; incluindo aqui como fator de transformação o próprio processo de sistematização metodológica da Musicologia ocorrido ao longo da primeira metade do século XX; ou seja, se por um lado, antes da aplicação de um método científico sobre a arte, constata-se que os escritos sobre música setecentista se resumiam majoritariamente em impressões pessoais ou reproduções de textos anteriores, o “aquilo que se dizia” da música; por outro lado, os trabalhos realizados após essa sistematização, apresentam resultados distintos mediante a preocupações e metodologias

singulares de cada autor — assinala-se aqui também a dificuldade, a precariedade e a dilação da própria inclusão da Musicologia como curso superior tanto em Portugal como no Brasil¹⁵, o que enfraquecia inevitavelmente qualquer projeto de pesquisa musicológica. Esse fator é importante pois a manutenção e reprodução discursiva de diferentes ideias sobre a música cristalizou-se em diferentes cânones musicais. O cânone é aqui entendido como posto por Katherine Bergeron e Philip V. Bohlman (1992), sendo regras escolhidas que medem e ordenam uma consciência teórica, negociam condições e limites culturais, reconstroem o passado e moldam o futuro; neste sentido, os autores alertaram para um impacto social criado através da reprodução do cânone:

This, one could say, is the social impact of the canon. Indeed, once a principle of order is made into a standard, it becomes all the more accessible; translated into a “practice”, its values can be internalized. [...] The “fact” of the canon thus implies a type of social control—a control that inevitably extends to larger social bodies as individual players learn not only to monitor themselves but to keep an eye (and an ear) on others.” (BERGERON, 2012, p.03).

Em segundo lugar, como indicou Paulo Castagna (1995)¹⁶, até a década de 1960, a integração, contribuição e cooperação científica entre autores portugueses e brasileiros para o estudo da música luso-brasileira do século XVIII era praticamente inexistente; isto é, autores portugueses discorriam sobre compositores portugueses e autores brasileiros, por sua vez, discorriam sobre compositores brasileiros, ou que atuaram em solo brasileiro; talvez, “a excessão que comprove a regra”, encontra-se, mesmo que em poucos casos, em estudos que contemplam o período da vinda da corte portuguesa para o Brasil em 1808, tendo como denominadores comuns as observações relativas a José Maurício Nunes Garcia e a Marcos

¹⁵ Essa problemática é discutida por diversos autores portugueses e brasileiros. Macario Santiago Kastner (1960) criticou a situação inexistente do ensino oficial de Musicologia no panorama português na década de 1960; duas décadas depois, Manuel Carlos de Brito (1984) observou um florescimento da atividade musicológica, mesmo que o ensino oficial ainda fosse restrito a cursos esporádicos e programas de pós-graduação universitários como o da Universidade Nova de Lisboa. No Brasil, o panorama não é diferente: Paulo Castagna (2008) indicou alguns aspectos de formação e transformação da musicologia brasileira, vale aqui ressaltar que Castagna destacou também uma institucionalização da musicologia dentro das universidades em linhas de pesquisa durante a década de 1990, proporcionando um número de aumento dos musicólogos, de eventos científicos, de grupos de pesquisa, de um contato internacional, especialmente com Portugal e o restante da América Latina.

¹⁶ Castagna (1995) expôs uma extensa bibliografia de autores brasileiros e portugueses que promoveram uma maior integração científica, apesar de não fazer uma crítica sistemática à produção, como o autor deixou claro: “Não é, porém, intenção deste artigo a crítica sistemática de trabalhos portugueses ou brasileiros sobre o assunto, mas apenas a constatação da atual precariedade e, ao mesmo tempo, a necessidade mútua do intercâmbio das pesquisas musicais entre Brasil e Portugal.” (CASTAGNA, 1995, p.77).

Portugal, mas sempre de forma breve, quando não simplista. De forma ilustrativa, Castagna (1995) aponta que Fernando Lopes-Graça (1973), em 1955, ressaltava esse distanciamento e “desconhecimento” entre portugueses e brasileiros também no âmbito da prática musical de sua época, chegando a ser enérgico na declaração: “que o que nós conhecemos da música do Brasil se reduz ao samba, e que o que eles, os nossos irmãos de além-Atlântico conhecem da música de Portugal, se limita ao fado.” (LOPES-GRAÇA apud CASTAGNA, 1995, p.64). Enfim, somente como exercício especulativo, este cenário poderia ser justificado pelo projeto de identidade nacional dos dois países, Portugal querendo se estabelecer em território europeu e Brasil querendo se livrar da ligação com sua ex-metrópole, o que faria sentido até meados da primeira metade do século XX.

Tendo em vista a plataforma criada por esses dois fatores, articula-se a proposta de divisão cronológica estabelecida por Diósnio Machado Neto (2011)¹⁷, contemplando os cânones da historiografia do período colonial; na qual, mesmo admitindo somente a produção brasileira, é capaz de guiar e atingir objetivos aqui intencionados e indicar algumas teses significativas para este trabalho. Explica-se: a música produzida no Brasil durante o século XVIII, ou no período colonial como um todo, poderia ser descrita ou observada através de teorias sistêmicas extraídas dos autores e textos canônicos da historiografia musical brasileira — entendendo teoria sistêmica como uma forma de pensar ou compreender algum fenômeno alicerçada sobre uma determinada plataforma epistemológica — consequentemente, essas teorias estariam interconectadas a outras, formando assim um sistema conceitual de observação, verificação e explicação do objeto de pesquisa, a música do período colonial. Ao explorar, principalmente, as bases epistemológicas e ideológicas nas quais os discursos foram escritos, ou nas palavras do autor, “os modelos que formam a estrutura pensável dos discursos históricos sobre a música no Brasil colonial” (MACHADO NETO, 2011, p.10), o autor delimitou assim os pontos de manutenção e ruptura canônica destes discursos, levando em consideração que: “[...] sem o cânone, o corpo teórico fragiliza-se e é impossível, inclusive, estabelecerem-se os parâmetros para projetos de resistência e inovação.” (MACHADO NETO, 2011, p.16). Obviamente, não é intenção aqui reproduzir o texto de Machado Neto, mas sim trazer um outro olhar sobre alguns pontos e adicionar preocupações desta pesquisa.

¹⁷ Em sua tese de Livre-Docência pela Universidade de São Paulo, *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial* (2011), Machado Neto (2011, p.10) explorou, principalmente, bases epistemológicas e ideológicas: “os modelos que formam a estrutura pensável dos discursos históricos sobre a música no Brasil Colonial.”

A primeira fase compreenderia a produção de viajantes, missionários e cronistas, que, sob a ótica do estrangeiro, descreviam empiricamente — dentro de suas possibilidades, de suas intenções ideológicas, de seus públicos-alvos e de suas plataformas de objetivos— aspectos do costume e da vida no novo local:

O missionário define-se na perspectiva da correção moral pela religião. O filtro de seus escritos é no confronto com as formas e rituais místicos. Os funcionários régios, em que se circunscreve o cronista áulico, relatam os padrões de socialização e as ações de alinhamento para o cumprimento do sossego vassalar para a efetivação do pacto colonial. Os viajantes no confronto explícito da alteridade. [...] O ponto de tangência desses escritos, convertidos como gêneros historiográficos, é justamente a sua negação como historiografia. O relato é sempre realizado na perspectiva das pertencas individuais, da subjetivação de valores que emergem do distanciamento crítico da alteridade. Assim, os textos comportam-se como fontes e não como historiografia, porque a imensa maioria não é estudos sistemáticos, é explicitações das fronteiras de estranhamento, quando não de repugnância.” (MACHADO NETO, 2011, p.47).

De uma maneira geral, como demonstra Rui Vieira Nery (2001), “o gênero [de relatos] visa corresponder à partida, com um máximo de amplitude à curiosidade genérica inesgotável de um espectro cada vez mais largo de leitores não especializados, oriundos sobretudo de uma burguesia urbana em plena expansão e consolidação” (NERY, 2001, p.74); não obstante, tais relatos carregam um objetivo político inerente, como um mecanismo de legitimação interna dos projetos de expansão colonial. (NERY, 2001, p.75). Ademais, há que se considerar que o olhar estrangeiro pode ser decupado em breves estadias em um número reduzido de localidades, na dificuldade com a língua falada local e, principalmente, em uma visão empírica e linear de progresso por parte dos autores, tendo os modelos culturais de seus países de origem como padrões absolutos de desenvolvimento civilizacional em uma perspectiva comparativa com o local visitado; tais fatores levaram, na grande maioria, a análises superficiais, simplificações e generalizações, deturpações e distorções objetivas da realidade e inúmeras formas de reprodução de esteriótipos e de preconceitos — do exotismo ao primitivismo. Entretanto, a relevância desses textos está na possibilidade de identificar e compreender as semelhanças e diferenças existentes entre a vida musical luso-brasileira e as suas congêneres dos países de origem desses autores e em uma certa imparcialidade com as elites locais, levando os autores a escreverem, em grande parte, sem os constrangimentos dos elos de interdependência pessoal, o que não torna o relato necessariamente e completamente

fidedigno. Não sendo fruto de estudos sistemáticos, esses relatos devem ser considerados pela sua funcionalidade e metodologicamente como fontes, e não como produtos historiográficos, e, por assim, teorias sistêmicas. “O relato é sempre realizado na perspectiva das pertencas individuais, da subjetivação de valores que emergem do distanciamento crítico da alteridade”. (MACHADO NETO, 2011, p.47).

No tocante à música, duas considerações devem ser empreendidas: se por um lado, é necessário indagar sobre o nível de instrução musical por parte dos autores, já que os relatos sobre música não trazem análises estilísticas acuradas ou discussões pormenorizadas sobre técnicas musicais; por outro, é imprescindível lembrar que tanto a aristocracia quanto a burguesia valorizavam a formação e prática musical como componentes de educação, e grande parte dos autores pertenciam a essas classes. (NERY, 2001, p.86). Nesse sentido, a observação desse corpus traz à luz mais sobre o alargamento dos padrões de socialização, promovendo alterações da sensibilidade sociocultural, correspondendo aos avanços dos ideais iluministas e liberais da Ilustração como fator de progresso individual e social, do que propriamente características teóricos-musicais. Apesar de não se consubstanciar em tese sobre a música, a relevância dos relatos se concentra na medida em que estes exprimem “[...] estruturas de mentalidades, ou seja, a multiplicidade de narração diante de uma concepção do tempo vivido com suas fantasias e condições do pensável” (MACHADO NETO, 2011, p.50) sobre a música.

Uma segunda fase se estabeleceria sobre uma plataforma de determinação mesológica e bio-sociológica, envolvendo desde o nativismo do idealismo romântico do pós-Independência seguindo até o Modernismo nas primeiras décadas do século XX, com a produção historiográfica musical sendo caracterizada por uma manifestação literária sempre com um viés político e com um discurso estético-histórico de construção de uma nação; no caso, a brasileira.

De acordo com Machado Neto (2011), mesmo dentro dessa segunda fase, é possível notar alguns pilares como, em um primeiro momento, na *Revista Nitheroy*, com o artigo *Ideias sobre a música* (1836) de Manuel de Araújo Porto Alegre, com uma perspectiva histórica para a constituição da cultura brasileira, e a negação do passado colonial pois este havia constrangido a natureza do gênio criativo, que já se apresentava nos povos indígenas, estando ligado a Portugal. Porto Alegre (1836) explica o valor da música através de um plano

histórico e linear desde tempos remotos até a manifestação da arte no fundador do império brasileiro, Dom Pedro, justificando pelo binômio história e geografia a “preferência” ao melodismo da música espontânea, intuitiva e popular, elegendo a modinha e o lundu como representantes da raça por um lado e, por outro, minimizando a relevância da música sacra. Tal perspectiva fica clara quando Porto Alegre afirma que:

As Naçoens meridionaes, possuindo um character differente das septentrionaes, são propensas á melodia; ja pela doçura da lingoa, ja pela vehemencia de suas paixoens, que se desatam com toda a impetuosidade do fogo, que anima os homens de climas intensos. Quanto mais uma Nação é libidinosa, tanto mais a sua Musica é melodica; e inegavel é que o Italiano é mais sensivel, que o Allemão, pois que elle é mais entusiasta. [...] O character da Musica Brasileira é, e será melodico, por que a lingoa, e a origem de um povo cheio d’imaginação, o ordenam. (PORTO ALEGRE, 1836, p. 178-179).

No tocante ao ambiente da música sacra setecentista, Porto Alegre (1836) se limitou a poucos comentários que se concentram: no elogio da qualidade da capela imperial, dos cantores que se apresentavam no teatro e da equiparação do repertório praticado na Europa e no Brasil, mais especificamente, no Rio de Janeiro; em uma breve crítica a Marcos Portugal, que apesar “[...] de um genio brilhante e alegre, não soube distinguir o santuario do Theatro,” (PORTO ALEGRE, 1836, p.181); e no enaltecimento de José Maurício Nunes Garcia: “Como se poderá hoje executar a miserere, a Missa de Santa Cecilia, essa producção immortal do Fluminense Mozart?” (PORTO ALEGRE, 1836, p.182). Este ponto talvez seja o mais interessante: Porto Alegre (1836) elege José Maurício como o grande representante do gênio criativo nacional, mesmo que este tenha se concentrado sobre a música sacra¹⁸.

Um segundo momento, com a criação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro em 1838, que, a partir do levantamento de dados históricos, forjou a constituição de uma base coesa e singular para a consolidação da nação, inserindo a questão do “encontro das raças” ou o reconhecimento da característica sincrética americana na construção de uma narrativa nacional, demarcando, inevitavelmente, posições ideológicas e fronteiras de interesses e poder, o que perdurou, como será visto adiante, até Francisco Curt Lange (MACHADO

¹⁸ Ademais, Porto Alegre (1836) admitiu que a “escola de José Maurício” seria o que haveria de peculiar, de diferente, apesar de sua suposta condição sócio-econômica desfavorável: “Este genio extraordinario está sêparado da linha dos outros musicos, sua musa amou a harpa do santuario, e não se exerceo conjunctamente no theatro: suas producçoens sacras são numerosas, assim como seus discipulos; elle foi o astro radiante, que na colonia, no Reino, e no Imperio espalhou seus raios preciosos sobre os Brasileiros, sempre potente, sempre grandioso, e sempre pobre!” (PORTO ALEGRE, 1836, p.183).

NETO, 2011, p.79). No entanto, observa-se que a construção discursiva da visão otimista do “encontro” é falseada por uma série de fatores conjugados, desde (01) a escolha ideológica do plantel do instituto como “[...] o espaço da academia de escolhidos e eleitos a partir de relações sociais, nos moldes das academias ilustradas” (GUIMARÃES, 1988, p.05); passando (02) pelas estratégias de uma elite que visava uma atuação que tratasse de “[...] uma solução conservadora, marcada pelas idéias de centralização, unidade nacional, neutralização dos liberais, isolamento dos jacobinos, procrastinação do problema escravo e a afirmação diplomática do país” (KHALED JR., 2010, p.47); e chegando até (03) a afirmação de um saber evolucionista, positivo e católico e da própria confirmação da (então suposta) superioridade da raça branca com a descrição de Carl Friedrich P. von Martius em *Como escrever a história do Brasil* (1844, livro encomendado pelo Instituto) acerca da missão do IHGB: “[...] a construção de uma história branca, patriótica e oficial, onde as contradições internas apareciam amenizadas diante de uma naturalização das questões sociais mais contundentes” (SCHWARCZ, 1996, p.96)¹⁹.

Como Machado Neto (2011, p.68) apontou, toda a primeira geração de românticos se fundamentou sobre uma influência da Escola Eclética francesa, mais especificamente em Victor Cousin (1792-1867), e a referência ao filósofo francês é sentida prontamente nos primeiros números da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (RIHGB), incluindo essa passagem escrita por José Feliciano Fernandes Ribeiro, Visconde de São Leopoldo e eleito presidente perpétuo do Instituto, em um artigo que demonstrava a função do IHGB como centro de idéias ilustradas do Novo Mundo:

Um philosopho dos mais celevres entre os modernos, M. Cousin, dictava em uma das lições aos seus numerosos discipulos: «Dai-me a carta de uma paiz, sua configuração, seu clima, suas aguas, seus ventos, e toda sua geographia physica; informai-me de suas producções naturaes, de sua flora, de sua zoologia, etc.; e eu me comprometto a dizer-vos a priori qual será o homem deste paiz, e que lugar gozará na historia, não accidentalmente, mas necessariamente; não em tal época, mas em todas; enfim, a idéia que este paiz é chamado a representar.» (RIBEIRO, 1908, p.61).

¹⁹ Lilia Moritz Schwarcz (1996, p.91) vai ainda além ao afirmar que “o caldeamento das três raças formadoras se transformava, dessa maneira, em uma espécie de arianismo de conveniência. Afinal, servia para a eleição de uma raça mais forte, sem que no entanto se incorresse nos supostos dessa postura que se preocupava em denunciar o caráter letal do cruzamento”.

De acordo com o Visconde de São Leopoldo, são exatamente por essas razões que “[...] tudo, enfim, presagia que o Brasil é destinado a ser, não accidentalmente, mas, de necessidade, um centro de luzes e civilização, e o arbitro da política do Novo Mundo.” (RIBEIRO, 1938, p.62).

Sobre a plataforma de exaltação do meio, Porto Alegre (1856)²⁰ escreveu um artigo específico sobre a vida e obra de José Maurício Nunes Garcia para a RIHGB, expondo a singularidade de seu gênio e espírito criativo: “N’aquella alma de artista, n’aquella força da natureza, não existia somente a predisposição para comprehender altamente os bellos segredos da harmonia e melodia, havia mais que isso: havia uma poderosa dualidade como a que assignala todo o homem superior”. (PORTO ALEGRE, 1856, p.356). Diferente de seu artigo na *Revista Nitheroy*, no qual o objetivo era a apresentação da música possível existente no meio e clima do Brasil, Porto Alegre centrou-se sobre a figura de José Maurício, expandindo substancialmente seus comentários sobre o compositor, como: o fato de ser mestiço e pobre, a genialidade musical desde criança, o hábito religioso como segurança própria e de sua família²¹, o profundo conhecimento nos estudos literários (principalmente na retórica), o exorbitante trabalho na Capela Real com a chegada da corte, e a relação *a priori* conflituosa com Marcos Portugal. Contudo, o que mais chama a atenção no artigo, é o alinhamento para com a crítica ao ambiente da corte portuguesa e ao modelo da sociedade colonial que oprimia José Maurício, enquadrando-se no intuito de construção da nova nacionalidade brasileira, em contraposição à antiga portuguesa:

Para se avaliar o poderio e a força do talento de José Mauricio, basta dizer que el-rei o chamava o novo Marcos, antes que este celebre compositor tivesse chegado ao Brazil; e, que a despeito da sua côr mixtiça, era tolerado na côrte, n’essa côrte onde o auto de nascimento formava o maior merecimento do homem, dava direito a todas as sympathias, e onde o ser Brasileiro, e mormente mulato, bastavam para alienar de si todos os favores, e mesmo muitos direitos.

O Senhor D. João VI era o unico que de coração nunca distinguia no homem incidentes ou accidentes: pai e principe havia nascido acima de todos os preconceitos da inveja, ou da moral de uma nação em decadencia, cujo egoísmo e incapacidade se encastellavam no privilegio do acaso de ter nascido em Portugal.

²⁰ Como complemento a esse artigo, Porto Alegre (1859) publica também pela RIHGB um catálogo de obras do Padre José Mauricio Nunes Garcia e de Marcos Portugal.

²¹ Porto Alegre (1856) afirma que: “N’aquella época de fanatismo e poderio monacal, as vestes religiosas tinham o prestigio e o privilegio de serem respeitadas desde a sala do vice-rei até a mais pobre habitação: o habito substitua a idade, o nascimento, a riqueza e o saber”. (PORTO ALEGRE, 1856, p.357).

Fóra da atmosphaera da presença de el-rei, José Mauricio soffreu muitas vezes dos musicos portuguezes inectivas bem dignas da estupidez altanada; porém sua alma nunca se dobrou a uma represalia. (PORTO ALEGRE, 1856, p.360).

Esse artigo de Porto Alegre se tornou paradigmático acerca do estudo sobre José Maurício. Em *Ensaio Biographico* (1861), Manuel D. Moreira de Azevedo seguiu exatamente a mesma linha do artigo da RIHGB, mantendo o elogio a José Maurício: “Era um artista-genio, que escrevia poemas de harmonia; era um cysne-rei, que enthusiasmava as turbas que o ouvião. El-Rei amava a esse musico inspirado, a esse filho de Euterpe, a esse poeta das melodias”. (AZEVEDO, 1861, p.38). Contudo, este autor recorreu a um toque divino para justificar o saber musical precoce de José Maurício: “E era bello o pensar-se que esse artista, que espalhava cantos divinos pelo templo sagrado, não aprendera os segredos da arte que professava; fôra Deos que o fizera musico”. (AZEVEDO, 1861, p.38); dessa forma, o autor se diferencia de Porto Alegre, cuja visão tentou ser mais objetiva, ainda que ambos demonstrassem que o cargo eclesiástico tenha sido fundamental para a sobrevivência de José Maurício. Moreira de Azevedo (1871) reeditou seu texto biográfico para a RIHGB, dilatando consideravelmente a narrativa e acrescentando algumas informações, mas atenuou suas afirmações quanto à influência de uma providência divina para o aprendizado musical de José Mauricio: “[...] e esse artista cujos hymnos impressionavam a um auditorio numeroso e davam ás festas da igreja o maior attractivo e encanto, aprendera comsigo só a arte que professava, ou antes Deus lh’a revelára” (AZEVEDO, 1871, p.293)²².

Como um exercício de leitura historiográfica em Portugal, propõe-se aqui, rapidamente, uma consulta a *Os musicos portuguezes* (1870a,b) de Joaquim de Vasconcellos. Primeiramente, o historiador português compreendeu que, para cada época da civilização, a natureza humana teve uma expressão artística que a representasse, minimizando as outras: escultura na Grécia antiga, arquitetura no Medievo, pintura na Renascença, e música nos tempos modernos; ou seja, há uma generalização que canaliza o espírito criativo para o desenvolvimento de expressão de arte em ciclos, desconsiderando, *a priori*, as nações. No que

²² O ensaio escrito por Azevedo (1861) é praticamente um resumo do artigo de Porto Alegre (1856), expondo as mesmas informações, na mesma sequência e sob a mesma ótica. Afora a justificativa divina sobre a precocidade musical de José Maurício, Azevedo se diferencia somente pela inclusão de dados sobre a participação do filho do padre-músico, Dr. José Maurício Nunes Garcia, em procedimentos fúnebres, como preparar o corpo, guardar a ossada e pintar um retrato do compositor: “É bello ver-se tanta dedicação em um coração de filho, e tanto amor pelas bellas-artes. Só o Sr. Dr. José Mauricio com a sua vontade energica, e com a sua intelligencia vasta, poderia conseguir tanto; esse trabalho honra áquelle que o empreheudeu, e é um digno tributo de um filho erguido á memoria de seu pai, que foi um artista sublime”. (AZEVEDO, 1861, p.42).

competete à produção artística portuguesa, o autor assume uma clara posição política-ideológica ao assumir: “[...] tivemos entretanto artistas de grande merito, e se não fosse nossa incuria e preguiça habituaes, quando se trata de cousas portuguezas, já há muito o povo saberia soletrar os seus nomes” (VASCONCELLOS, 1870a, p.x), e ao olhar para a produção do próprio país, a compara com outros países europeus, se colocando, subjetivamente, em posição inferior, tanto geopolítica quanto intelectual:

Aqui devemos confessar, e com bastante pezar nosso, uma verdade para nós bem pouco lisongeira; não temos uma Historia das Bellas-Artes em Portugal. Este facto não se commenta — é uma vergonha! Escondâmos o rosto que deve córar de pejo diante da Europa que olha admirada para nós; cubrâmos depressa essas lacunas vergonhosas em quanto a critica não vem, fria e imparcial, com um traço de penna riscar-nos da lista das nações civilisadas. (VASCONCELLOS, 1870a, p.x).

Como justificativa e retratação, Vasconcellos (1870)²³ apontou quatro fatores pelos quais a arte lusitana não foi observada e propagada em livros: (01) a injustiça dos homens em esquecer os artistas portugueses e ressaltar os estrangeiros; (02) a avareza dos reis pela falta de financiamento às artes em prol de privilégios próprios; (03) a fatalidade, por inúmeras obras terem sido perdidas no terremoto e incêndio de 1755; e (04) a falta de uma crítica especializada em artes. Por esses fatores, o autor se utiliza amplamente de publicações estrangeiras, em especial a *Biographie Universelle des Musiciens* (1837) de François-Joseph Fétis, alinhando-se a uma plataforma de reconhecido prestígio. Nesse sentido, o autor considera dois planos para sua abordagem de uma história da música: o primeiro compreende o canto como elemento propulsor de toda mudança e desenvolvimento teórico-musical, sendo assim, o nascimento da ópera inaugura o ciclo histórico — o tempo moderno — em que a música predomina como arte proeminente; o segundo admite as manifestações individuais, e,

²³ Vasconcellos (1870b, p.45) criticou o próprio governo pelo estado de desatenção às artes: “É necessário que um litterato iminente, que um compositor belga (Fétis) nos venha dizer: Olhae, para alli, olhae—foi um grande artista. O povo responde, e pergunta, Artista? Arte?...Arte é officio, officio é arte! É triste; esta confusão não é só da grammatica, não é só das ideias, esta confusão indica uma affecção grave, uma doença na alma do povo que confunde o Artista com o artifice, e cujo sentimento esthetico adormeceu, morreu talvez, cedendo aos impulsos grosseiros e vís, que se desenvolvem á proporção que os mais nobres enfraquecem. A causa d’este facto dará talvez que pensar aos psicologistas, para nós está o problema de ha muito resolvido; não accusamos o povo do triste estado a que chegou; accusamos o governo, sim, o governo de ha 40 annos, que destroe as artes, que paralisa as sciencias, que nos dá a liberdade material, mas que nos rouba a intellectual, agrilhoando-nos á ignorancia e consentindo para isso a propaganda de uma classe clerical, suja, immoral e fanatica, que se tem coberto de crimes e de vergonha. Assim andarão as cousas até que alguns homens sinceros venham abrir os olhos ao povo, e lhe mostrem o cancro que roe a sua existencia”.

por essa razão, o autor se concentra sobre as biografias dos músicos, os quais são referenciados várias vezes como *semi-deuses* ou *heróis*, saindo do plano dos humanos:

As theorias que formam a Historia de uma Arte, são elementos passivos, que não fazem senão surgir á voz de um genio que os invoca; esse genio, é que tem de ser considerado; é o elemento que manda, e que toma sobre si toda a responsabilidade do mandato; é o elemento que combate, é o elemento que soffre, é o elemento que trabalha, é o elemento que se sacrifica. (VASCONCELLOS, 1870a, p.xxi).

Assim, a preocupação de uma confirmação geopolítica é evidente tanto no cenário português, se afirmando como nação civilizada perante aos países europeus, quanto no brasileiro, construindo o nacional; outro ponto semelhante é a opção por evidenciar os indivíduos pela sua biografia, porém é notória a diferença no que tange à abrangência dos músicos, pois Vasconcellos (1870) traçou vários perfis entre compositores, instrumentistas e cantores, enquanto que no Brasil, José Maurício continuava solitário como referência musical; por fim, a intenção do autor era também a de inaugurar uma crítica musical, sendo assim, o fez por meio de comentários analíticos de algumas obras, o que não se encontra nos exemplares brasileiros. Neste esforço, Vasconcellos (1870) inclui poucos exemplos de músicos brasileiros, na sua totalidade, porque foram indivíduos que saíram do país por algum motivo específico²⁴ e José Maurício Nunes Garcia, cujo perfil é curto e, embora o autor não tenha se concentrado sobre o elogio da raça mestiça, há a exposição de tal informação. Porém, o que chama atenção no perfil do compositor, é a exposição de uma longa passagem retirada de *Essai Statistique sur le Royaume de Portugal et d'Algarve* (1822) do italiano Adriano Balbi e mantida no idioma original, o francês, na qual é apresentada uma instituição de educação musical, mantida primeiramente pelos jesuítas e depois pela coroa, “[...] que est destiné uniquement à former des nègres dans la musique” (BALBI, 1822b, p.ccxii); e a partir dessa referência, Vasconcellos (1870) assumiu e afirmou que José Maurício teria estudado neste “Conservatório dos Negros”. Tal ponto torna-se fundamental pois é ora impugnado e ora reproduzido por estudos publicados *a posteriori*; sendo assim, indica-se aqui o que o autor concluiu do texto de Balbi (1822):

²⁴ Constam dessa lista: Silva Conde, flautista atuante por volta de 1820 que fora pra Inglaterra; D. Fr. João Seixas da Fonseca, atuante entre 1680-1713, que fora para Itália; João Leal e sua irmã, cantores, que foram estudar em Coimbra; João dos Reis, cantor da Capella Real do Rio de Janeiro por volta de 1822; e Antonio Fernandes Rodrigues, nascido em Marianna, mas foi estudar desenho e gravura em Lisboa e Roma.

Já démos no primeiro volume d'esta obra uma ideia do estado de desenvolvimento artistico da capital do Brazil, quando o regente lá chegou. O Conservatorio dos Negros estava em plena actividade, debaixo da direcção dos jesuitas, senhores absolutos d'aquellas terras.

D. João VI, para apresentar uma ideia nova, da sua, já então celebre cabeça, lembrou-se de reformar o Conservatorio africano, e estabelecer no seu palacio (maison de plaisance uma eschola de composição musical, de canto, e de varios instrumentos, sobretrahindo assim o antigo estabelecimento á tutela dos jesuitas, o quo deu bons resultados, como adiante veremos. (VASCONCELLOS, 1970b, p.61).

Paralelamente à escolha de um representante edificador, como é o caso de Nunes Garcia no Brasil, Vasconcellos (1870) centralizou grande parte de seu empenho no perfil de Marcos Portugal, considerando que o estudo sobre o compositor era um trabalho patriótico; mas, se alinhando à proposta de fortalecimento do nome de Marcos Portugal e do país, o autor diminui a influência de José Maurício, apesar de reconhecer seu talento:

Todos estes decretos deram nenhum resultado, ou antes levaram as cousas a maior decadencia, apesar do talento e da actividade de Nunes Garcia, que, Organista da Sé, havia 10 annos, e homem de grande merito, não pôde melhorar o estado da capella, porque não havia instrumentistas bons e esmo os que pertenciam a ella, estavam longe de ser perfectos. Felizmente, a chegada de Marcos Portugal e o acolhimento favoravel de D. João VI, que o nomeou logo Mestre da Capella real e da real camara, collocaram-n'o nas circumstancias de poder dar nova direcção ao movimento artistico. Os instrumentistas e cantores que o celebre maestro trouxera de Lisboa, foram collocados na orchestra da capella e assim melhorou tudo satisfactoriamente. (VASCONCELLOS, 1870b. p.61).

Na esteira do escopo da RIHGB de consolidação da nação também pela elevação intelectual do país, conferindo um perfil afinado com matrizes sócio-culturais e signos de uma sociedade tida como civilizada e moderna, aos poucos iniciou-se um movimento de publicação e difusão de periódicos. Na área musical, Paulo Castagna (2008) indicou uma série de periódicos desde as primeiras décadas do século XIX que publicavam inicialmente partituras; mas foi somente com a *Revista Musical e de Belas Artes* (Rio de Janeiro, 1879-1880), publicada semanalmente, que um periódico se propôs a veicular artigos sobre música, que, apesar de se concentrar em tópicos de interesse sobre a música dramática, também abarcava biografias, noticiários nacionais e estrangeiros, crônicas, comentários sobre história e evolução de instrumentos, artigos teóricos traduzidos, e divulgação de concertos e

récitas operísticas, incluindo a transcrição de alguns libretos²⁵. Em relação ao tema dessa pesquisa, destacam-se duas publicações: (01) o periódico reedita o artigo de Manuel de Araújo Porto Alegre (1856) para a RIHGB nos números 28 a 32²⁶, promovendo somente algumas adequações linguísticas e lexicais; e (02) no ano seguinte, é publicado mais um artigo sobre o padre José Maurício, agora com autoria de Alfredo d'Escragnolle Taunay (1880)²⁷, nos números 07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 15, 17 e 20²⁸. O artigo é extenso e além de tentar reparar alguns equívocos, o autor se propôs a uma apreciação crítica, primeiro, dos tomos da revista do Instituto que incluem os artigos sobre José Mauricio, e, segundo, dos próprios textos de Porto Alegre (1856) e de Moreira Azevedo (1871) — essencialmente, suas pesadas críticas se referem ao modo de escrita rebuscada e a falta de cuidado com informações históricas.

Não obstante ao seu posicionamento crítico, o Visconde de Taunay (1880) reafirmou a qualidade musical de Nunes Garcia, sua situação econômica desfavorável e a questão racial como fatores de animosidade de outros músicos portugueses, mas buscou reparar alguns pontos: primeiro, sobre a relação do padre-músico com Marcos Portugal; segundo, sobre a própria pessoa e qualidade musical do compositor português; e terceiro, sobre a aquisição do conhecimento musical de José Maurício. O autor asseverou que o discurso de rivalidade entre os compositores foi criado por músicos trazidos de Portugal; depois de enaltecer as qualidades de José Maurício, o autor atestou:

D'ahi ciumes e sérias queixas na colonia dos artistas trazidos de Portugal; d'ahi o verdadeiro alvoroço de triumpho com que os gratuitos inimigos de José Mauricio, os invejosos da sua capacidade e até virtudes, acolheram a noticia de que fôra chamado de Lisboa o celebre Marcos Portugal para vir dirigir e, com importante reforço de cantores e instrumentistas, dar maior realce ás já pomposas festas de igreja que, sem cessar se succediam na

²⁵ Logo no editorial do primeiro número encontra-se: A falta de uma folha, que tratasse especialmente das questões de musica e bellas-arts, era por todos conhecida. Por circunstancias que não nos é dado apreciar, nunca se tratou de preencher esta sensível lacuna, que nem mesmo o nosso pequeno e modesto desenvolvimento artistico podia, por fórma nenhuma, justificar. (NAPOLEÃO; MIGUEZ, 1879, p.01).

²⁶ Números publicados respectivamente nas datas 12 de Julho, 19 de Julho, 26 de Julho, 02 de Agosto e 09 de Agosto de 1879.

²⁷ Os artigos de Alfredo d'Escragnolle Taunay foram compilados pelo seu filho, Affonso d'Escragnolle Taunay em duas publicações na década de 1930: *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes* e *José Maurício Nunes Garcia: uma grande glória brasileira*.

²⁸ Números publicados respectivamente nas datas 27 de Março, 10 de Abril, 24 de Abril, 08 de Maio, 22 de Maio, 05 de Junho, 19 de Junho, 03 de Julho, 17 de Julho e 07 de Agosto de 1880.

capella real, em S. Christovão e na fazenda de Santa Cruz. (TAUNAY, 1880, p.53).

No intento de desmistificar a relação entre José Mauricio e Marcos Portugal, Taunay (1880) recorreu a um episódio no qual o compositor português foi posto a ouvir uma interpretação feita pelo brasileiro de uma sonata de Joseph Haydn; conta o episódio que:

Muitos, voltados para Marcos Portugal, liam na physionomia do orgulhoso musico a successão das impressões que o estavam gradualmente avassalando, physionomia no começo fria, desdenhosa, ironica, logo depois attenta, surpresa e por fim cheia d'esse entusiasmo expansivo que a alma verdadeiramente artistica não póde occultar e que irrompe com força incoercivel na lealdade dos seus arrebatamentos.

José Mauricio, porém, nada via. Estava todo com Haydn.

[...]

Continha-se, porém, o arbitro supremo de quem tudo dependia; mas quando José Mauricio atacou o presto final e, sem discrepar uma nota, com a nitidez de magistral execução, destrinçou os motivos que aos quatro e cinco se travam intimamente n'aquelle estylo fugado de pasmosa riqueza e exuberancia. Marcos Portugal não teve mais mão em si, pôz-se, talvez máo grado seu, de pé e ao morrerem as ultimas e vigorosas notas da sonata, precipitou-se para aquelle que de repente se constituira seu igual e no meio dos applausos dos principes e da côrte apertou-o nos braços com immensa effusão.

— Bellissimo! bradou elle, bellissimo! E's meu irmão na arte; com certeza serás para mim um amigo. (TAUNAY, 1880, p.60).

Observa-se que, pelo menos neste autor, não houve um discurso de inferiorização ou rebaixamento de Marcos Portugal por ser um representante da ex-metrópole, como era de se esperar de um discurso de efetivação do nacional; pelo contrário, Taunay (1880) fez questão de elevar o gênio criativo do compositor português²⁹ e de colocar José Maurício no mesmo patamar artístico. Ademais, em diversos momentos do seu texto, Taunay (1880) atacou veementemente o “esquecimento” da figura do padre José Mauricio: “Não fallamos levado por exageração patriotica, por esse brazileirismo mal fundado e quasi ridiculo que durante certo periodo foi uma das causas do atrazo intellectual e material do Imperio”. (TAUNAY, 1880, p.61); ou seja, o próprio autor se posicionava em relação ao silenciamento de uma arte colonial, que estava intrinsicamente ligada à metrópole, em favor da construção do nacional. Tal posicionamento era amplo e se referia tanto a pessoas quanto a instituições, como fica latente na análise:

²⁹ Taunay (1880) atestou o sucesso de Marcos Portugal, “cujo nome, conseguindo transpôr as raias da sua patria, era repetido com applauso em toda a Italia e repercutia até na Russia, onde foram de 1793-96 representadas, depois de traduzido o libretto tres das suas 40 operas”. (TAUNAY, 1880, p.54).

Apezar de incontestavel valor, esta noticia de Porto Alegre tem os defeitos que se notam na maior parte dos trabalhos de procedencia moderna que enchem os muitos volumes da Revista do Instituto, isto é, empolamento da phrase, tom facticio dominante, um brazileirismo infantil, falta de critica demasiada e facilidade nas investigações historicas. (TAUNAY, 1880, p.68).

Outro ponto de mudança discursiva se deu, direta e indiretamente, na questão do conhecimento musical de José Maurício. Sobre este ponto, Taunay (1880) rechaçou em várias instâncias o texto de Vasconcellos (1870): (01) quanto a datação, já que, com a chegada de D. João VI em 1808, os jesuítas não seriam responsáveis pela instituição denominada por ele de Conservatório dos Negros; (02) quanto a localidade da instituição, que não era no Rio de Janeiro, e sim na Fazenda Santa Cruz; (03) quanto a não observação do possível funcionamento da instituição, entendendo que os jesuítas eram reconhecidos pelo sistema educacional que adotavam, incluindo a participação da música como “[...] poderoso meio de suavisar a indole e os costumes dos educandos” (TAUNAY, 1880, p.85); e, principalmente, (04) por ler erroneamente o texto de Adriano Balbi, pois Vasconcellos não teria percebido que os verbos estavam no passado, referindo-se assim a uma época antes da expulsão dos jesuítas. Sendo assim, se outros autores justificaram a qualidade musical de José Maurício pela providência divina ou pelo estudo do compositor em um “conservatório para negros”, Taunay (1880) justificou tal fato por duas vertentes: primeiro, por ser mestiço, e segundo, pelo processo pedagógico dos jesuítas que fora mantido, mesmo com a sua expulsão:

Singular, mas incontestavel é a vocação peculiar aos homens de côr preta e principalmente mestiços pelas artes liberaes.

Aos padres jesuitas, com a rara habilidade que desenvolviam em seu systema de educação popular, não havia de certo escapado tão facil observação. Usando da musica, como já dissemos, para fins geraes da catechese e instrucção, é natural que lhe dessem mais incremento n’aquelles lugares em que encontravam maior facilidade de comprehensão e aproveitamento nos educandos. Tambem os resultados que conseguiram nas aulas estabelecidas na fazenda Santa Cruz foram notaveis, tanto assim que os autores e chronistas d’aquelles tempos nos fallam com enthusiasmo dos cantores e instrumentistas pretos e mulatos ensinados pelos padres, embora tivessem acostumados a applaudir grandes artistas da Europa.

[...]

Não andámos, pois, longe da verdade, quando no começo d’este trabalho asseverámos que José Mauricio era, não fructo do tal Conservatório de negros, como quer o Sr. Joaquim de Vasconcellos, mas filhos aproveitados das tradições deixadas pelos padres da Companhia de Jesus no gosto geral da população do Rio de Janeiro. (TAUNAY, 1880, p.93).

Este artigo publicado na *Revista Musical e de Belas Artes* foi somente a primeira parte de um amplo estudo iniciado por Taunay, e que abrangeu o arquivamento, a edição e a publicação de partituras de José Maurício. Pouco tempo depois, Taunay recuperou esse texto, desmembrando-o em dois capítulos constantes do segundo volume de *Estudos Críticos* (1883). Os textos de Taunay (1880; 1883) foram escritos a partir da superação do artista brasileiro em meio a toda adversidade social e racial, como apontara Machado Neto (2011, p. 81), porém é relevante notar a intenção político-ideológica do autor em não deixar a imagem do compositor cair no esquecimento exatamente por ser representante do período colonial.

Em um terceiro momento, as teorias evolucionistas chegam às ciências humanas, promovendo o darwinismo social amplamente difundido por literatos associados, direta ou indiretamente, com o movimento intelectual surgido ao redor da Faculdade de Direito do Recife, ou simplesmente Escola de Recife, entre os anos de 1860 a 1880. Como sugere Lilia Schwarcz (2005, p.141), no processo da afirmação nacional, as faculdades de direito responderam às necessidades de conformar quadros autônomos de atuação e de criar uma inteligência local apta a enfrentar os problemas específicos da nação; com isso, era responsabilidade desses intelectuais fundar uma nova imagem nacional e inventar modelos anti-coloniais, ou seja, forjar uma nova consciência nacional. Especialmente em Recife, o determinismo racial e o determinismo geográfico qualificaram a produção dos dois principais expoentes, Tobias Barreto e Silvio Romero³⁰. Da mesma forma que Machado Neto (2011), expõe-se aqui um trecho da introdução escrita por Teófilo Braga para *Cantos Populares do Brazil* (1883) de Silvio Romero como manifesto do nacional e, acima de tudo, da arte nacional:

Existe uma nacionalidade brasileira superior a todas as combinações da politica e dos interesses dynasticos, formada pelas condições fataes da ethnologia e da mesologia, e á qual a marcha historica das suas luctas pela independecia e do seu conflicto com as velhas civilisações europeas vem completar a obra da natureza dando-se o relevo moral, o carcter e o destino consciente no concurso simultaneo de todos os seus factores. A nacionalidade brasileira está n'este periodo de transição; os vestigios tradicionaes dos seus elementos constitutivos acham-se em contacto, penetram-se, confundem-se entre si para virem a formar a poesia de um povo jovem e o thema fecundo de bellas creações litterarias e artisticas de uma

³⁰ Schwarcz (2005) indica que esses novos modelos de consciência evolucionista é advinda da leitura iniciada por Tobias Barreto de autores como Émile Littré (1801-1881), Frédéric Le Play (1806-1882), Charles R. Darwin (1809-1882), Arthur Gobineau (1816-1882), Herbert Spencer (1820-1903), Henry Buckle (1821-1862), Ernst Heinrich Hückel (1834-1919), Gustave Le Bon (1841-1931), dentre outros.

civilização original. É n'este momento unico na historia da formação de uma nacionalidade, que os Cantos populares do Brazil foram colligidos, adquirindo por isso o valor de um documento importantissimo, que viria a obliterar-se com certeza; n'estes cantos ha ainda as suturas distinctas dos seus elementos primordiaes, e ha já a feição definida que começa a caracterisar o genio brasileiro na litteratura e na arte. (BRAGA in ROMERO, 1883, p.ix-x).

A conjugação entre o princípio de afirmação nacional e do cientificismo possível levaram às primeiras sínteses globais, genéricas e menos formais, nas quais o folclore se tornou objeto de estudo central pois este seria a expressão direta dos fatores naturais e sociais. Em sua introdução à *Historia da Litteratura Brasileira* (1888), Silvio Romero assume uma perspectiva herderiana para uma auto-evolução histórica como meio de justificar a escolha do folclore como plataforma de observação:

Com relação a sua querida patria, o auctor tem passado por tres phases diversas: a primeira foi a do optimismo da meninice e da primeira juventude, idade em que toda a gente lê nos livros das classes a famosa descripção do Brazil em Rocha Pitta e acredita em tudo aquillo como n'uma dogmatica infallivel; a segunda foi a do pessimismo radical e intratavel a que deu curso em seus primeiros livros; a terceira é a actual, a da critica imparcial, equidistante da paixão pessimista e da paixão otimista, que nos têm feito andar às tontas.

O livro que se vai ler é a expressão natural e apropriada d'esta última phase, que parece ser a da madureza de todo espirito que sinceramente quizer prestar serviços a este paiz.

E esta transformação do dogmatismo pessimistico do auctor para uma intuição critica imparcial, ou que pelo menos lhe parece tal, foi-se operando gradualmente, á medida que avançava no estudo de nossa ethnographia, de nossa historia, de nosso folk-lore, de nossa litteratura. (ROMERO, 1888, p.xi).

Na exposição teórica, que consta do primeiro volume deste amplo estudo sobre a literatura produzida no Brasil, podem ser identificados inúmeros aspectos da plataforma epistemológica adotada pelo autor e que foram pontuadas até agora — a evolução e valorização do “brasileiro” e imagem nacional articulados sempre a partir do meio — além de inserir o germe do psicologismo característico do próximo momento:

Si a nossa litteratura, submettida a um exame serio, não justificar este lado bom de nosso meio, será que os agentes meledicos hão só nella influido. Creio, porém, que, por este lado, tudo não foi em pura perda para nós. O caracter pratico do portuguez, alliado a raças tropicaes, como a tupy e a africana, não produziu sómente entre nós o typo sensual e debochado da *mulata*, esse fermento de aphrodisismo patrio; produziu tambem aqui e alli uma certa lucidez de espirito, uma intuição prompta e segura, que constitue o

melhor titulo de nossas populações em geral. O brasileiro, em regra, é abstemio; não perdeu ainda os estímulos do serio, e noto que elle deseja o progresso de sua patria. A litteratura não tem se limitado a chorar e maldizer; de quando em vez tambem temos ouvido o riso franco da jovialidade, e a alegria enthusiastica das crenças firmes e expansivas.

Si o clima não creou as raças que constituem nossa população, composta de gentes para aqui immigrados, elle as póde modificar e modifica effectivamente. Hoje que este facto empirico está descoberto e estudado, cumpre-nos não caminhar ás cégas como hordas selvagens. A politica e a sciencia brasileiras tem ahi diante um problema a solver e a dirigir.

A acção do clima tem contribuido para nossa intefração nacional; na litteratura ella tem ajudado a effusão sentimental de nosso lyrismo, mais doce, suave e ardente do que o lyrismo rançoso dos portuguezes.

Nossa linguagem é mais musical e eloquente; nossa imaginação mais opulenta. Procuremos sair do lyrismo subjectivista e affrontemos vastas concepções. Temos elementos que Portugal não possui: um paiz vasto e rico de um clima mais variado do que o do reino, uma população mais abundante e composta de raças que lá não existem. Não precisamos de phantasiar theorias sobre o meio e o povo para nossa caracteristica.

Temos os factos reaes; é só averigual-os. (ROMERO, 1888, p.59).

No que compete a música, em *Cantos Populares do Brazil* (1883), o autor se propôs somente a levantar os textos utilizados em cantos populares de diversas regiões do Brasil, constituindo assim um cancioneiro brasileiro³¹, não tecendo comentários sobre a música desses cantos. Já em *História da Litteratura Brasileira* (1888), o autor discorre mais sobre a música; faz uma série de comentários espaçados, sempre desde a perspectiva do branco “evoluído”, como: “A musica dos negros é monotona: os seus instrumentos não passam do *marimbáo*, do *mutungo*, (uma cuia com ponteiros de ferro,) do *tambaque* (especie de tambor) e do *pandeiro*. A dança é uma série de pulos, requebros e gatimanhos.” (ROMERO, 1888, 102-103), ou como: “A musica dos indios era mais variada, e os seus instrumentos mais numerosos. [...] Não os acho ridiculos, como suppoz Fernão Cardim; são a musica e a dança na infancia e a infancia é ingenua, e não ridicula.” (ROMERO, 1888, p.103); e também separou um capítulo sobre Bellas-Artes, no qual faz referências superficiais à música do século XVIII e começo do XIX, listando alguns compositores, instrumentistas e cantores. Romero (1888, p.372) manteve praticamente todos os equívocos que Taunay tentara remediar,

³¹ Os textos levantados são divididos em quatro séries: I - Romances e Xacaras, II - Reinados e Cheganças, III - Versos Gerais, e IV - Orações e Parlendas; cobrindo Sergipe (121 exemplos), Rio de Janeiro (35 exemplos), Pernambuco (31 exemplos), Ceará (18 exemplos), Rio Grande do Sul (6 exemplos), Alagoas (2 exemplos), Bahia (2 exemplos), Mato Grosso (2 exemplos), Pará (2 exemplos), Amazonas (1 exemplo), Minas Gerais (1 exemplo), São Paulo (1 exemplo), e sem descrição de localidade (13 exemplos). No final do segundo volume, há uma extensa seção denominada Notas que traz alguns textos relativos a lendas, mitologias, personalidades, entre outros, com algumas comparações e comentários explicativos sobre suas origens e trânsitos.

se colocando numa postura diametralmente oposta: minimizou a atuação de José Maurício, apesar de julgá-lo talentoso e reiterou as brigas entre o mestre de capela e Marcos Portugal³²:

A despeito de seu talento, o padre José Mauricio, por exemplo, não deixou escola, não actuou como poderosa força em nosso desenvolvimento artístico. Elle e seus companheiros estão hoje completamente olvidados pelo povo e pela massa dos litteratos do Brazil. Verdade é que este signal nada prova entre nós, porque prova de mais...
Não sei qual é, qual tenha sido no Brazil aquele de nossos homens illustres de que o nosso povo se recorde, aquelle que não tenha sido esquecido. (ROMERO, 1888, p.374).

Faz-se aqui uma segunda parada para observar o que acontecia em solo português, concentrando em dois nomes: Teófilo Braga e Ernesto Vieira. Formado pela Faculdade de Direito de Coimbra, Teófilo Braga tinha como matriz de seu pensamento especulativo o positivismo de Augusto Comte e especializou-se nas manifestações literárias do povo português. (VALVERDE, 2003)³³. Assumindo uma estética positivista da arte, Braga recorreu a dois eixos: o primeiro foi a ciência como verificação do fenômeno artístico, que por um lado identificava a importância da arte enquanto instrumento cognitivo complementar, e por outro, sugeria a importância da arte na recuperação dum estado harmônico da consciência; o segundo foi a tradição, que participava de forma ativa no desenvolvimento das funções sociais da arte e na definição do papel do artista, ou seja, havia um princípio de relações de antecedentes e consequentes dos fenômenos históricos. (VALVERDE, 2003, p.62-67). A partir

³² Mesmo com as devidas ressalvas, é proveitoso observar a análise sobre Alfredo d'Escagnole Taunay feita por Silvio Romero (1906), pois o autor abordou dois pontos: o primeiro foi a desavença, possivelmente político-ideológica, entre ele e Taunay; e o segundo foi que o autor classificou Taunay como contraditório, pois seria um "brasileirista havido" em seus romances e um "estrangeirista" na política. Expondo claramente a perspectiva mesológica em seu discurso, Romero (1906, p.192) justificou que Taunay foi impactado pela natureza exuberante do Brasil, expondo isso em seus romances; mas por outro lado: "[...] a educação, aprimorada á européa, que lhe foi fornecida desde a primeira infancia por sua familia de nobres de gosto e de talento, e a que se juntou, mais tarde, extensa peregrinação estudiosa pelo Velho Mundo, não deixou nunca se apagar nelle um certo quê de estrangeiro no meio de seu mesmo brasileiroismo, tendencia que foi achar pasto apropriado nas suas excursões pela politica. Dahi, esse sonhar constante com a immigração, a colonisação, as grandes naturalisações, os casamentos civis e quejandos assumptos e problemas em que o brasileiro é representado como um ser doente ou desequilibrado que precisa de vaccina allienigena para viver e prosperar".

³³ João Valverde apontou as bases teóricas iniciais de Teófilo Braga: "Um conjunto de autores específico fundamenta estas escolhas. Este conjunto, onde transparece ainda uma orientação metafísica, tem como núcleo a tradição germânica e é disseminado por via francófona, aliás como é comum no Portugal seu contemporâneo: assim, é A. Vera quem lhe apresenta Hegel; Jacob Grimm, Creuzer e Herder chegam-lhe via Michelet, Quintet e Vacherot; e também Schelling e Schlegel que terão chegado por vias semelhantes" (VALVERDE, 2003, p.60); e, depois, as bases sob o espírito positivista: "As adaptações dependentes da ciência demonstraram o entroncar de Teófilo no monismo-materialista, entrando em sintonia com os adiantamentos realizados ao legado de Comte, por Littré, Spencer, Stuart Mill, entre outros, em oposição aos seguidores ortodoxos do filósofo de Montpellier, sob a direção de Pierre Laffitte. Daqui se depreende que Teófilo não seguiu uma interpretação rígida e fechada dos cânones positivistas, antes compensou o extensivo uso que deles fez com diversos outros contributos do pensamento internacional". (VALVERDE, 2003, p.61).

desse percurso, Braga chegou à primazia do povo como principal elemento nacional na sua relação mais íntima e ingênua com a poesia.

Dentre a grande produção teofiliana, ressaltam-se aqui três publicações do mesmo ano de 1867, nas quais a tríade povo-poesia-história foram apresentadas: *Historia da poesia popular portuguesa*, onde o autor afirmou “é da poesia dos diferentes povos que se tem concluído para a unidade do sentimento e da consciencia humana, e deduzido as leis geraes da historia, que estavam escondidas nas suas legendas. (BRAGA, 1867a, p.03)³⁴; *Romanceiro Geral*, de onde pode ser extraído “a poesia do povo não é uma habil curiosidade; como um facto profundo do espirito, não deve ser estudada sómente pelo lado artistico; é principalmente pelo lado psychologico que a sua rudeza e ingenuidade pittoresca tem valor. (BRAGA, 1867b, p.viii); e, por último, *Cancioneiro Popular*.

Platão, Luthero, Montaigne, Lope de Vega, Rousseau, Goethe e Grimm, os maiores espiritos, como philosophos, como poetas, como eruditos sentiram o que ha de graça, de ingenuidade, de frescura, de consolação e de profunda verdade na poesia do povo. O povo é o anonymo de todas as grandes obras da humanidade: das pyramides do deserto ás epopeas seculares, das renovações da sociedade ao prodigio da cathedral, é elle sempre que argamassa a pedra com sangue de suas veias, que lenaça aos ventos a folha da sybilla, que se immola na hecatomba das revoluções, que faz desabrochar com o fogo da crença a flor mystica de gothico puro. (BRAGA, 1867c, p.vi).

Nota-se que o ponto de convergência entre Silvio Romero e Teófilo Braga foi a expressão da arte popular, mas diferentemente do primeiro, o segundo não utilizou os termos raça nem meio em um primeiro momento, mas ambos os conceitos foram conjugados no uso do termo povo; mas é como decorrência de fundamentar este conceito, que o literato publicou *A Patria Portuguesa: o território e a raça* (1894)³⁵, cuja tese se estabeleceu sobre a teoria racial do moçarabismo, buscando explicar a diferença essencial entre os portugueses e os povos ibéricos. Em meio a um período conturbado na política monárquica lusitana, o projeto ideológico-republicano de Braga, exposto no livro, pregava a indivisibilidade política de

³⁴ No prefácio desta obra, Teófilo Braga (1867a) expôs suas dezesseis *leis de formação poética*, sendo que o substrato de todas se estabelece na tríade povo-poesia-história.

³⁵ Romero (1906, p.20), em texto homônimo, fez uma apreciação da obra de Braga e as críticas foram incisivas, duras e explícitas; expressões como “acervo de baboseiras”, “só depois de haver soffrido a tortura de o lêr”, ou “É preciso segui-o capitulo por capitulo, mostrando, porém, apenas os erros principaes; pois o apontar e discutir todos exigiria tres ou quatro volumes do formato do do auctor açoriano” foram percebidas como de nível leve.

Portugal em virtude de suas características geográfico-naturais (determinação mesológica) e etnográficas (determinação racial).

Buscando algum representante nacional, algum símbolo do povo lusitano, que Teófilo Braga (1906) descreveu a vida e obra do Padre Joaquim Silvestre Serrão. Braga (1906) iniciou a obra localizando a situação da música religiosa, ou pelo menos aquilo que ele entendia disso, pois a plataforma de observação é notadamente romântica ao considerar uma autonomia no sentimento, na expressão e na música religiosa.

É simplesmente na característica do sentimento e na verdade da sua expressão, que as duas musicas [religiosa e profana] typicas se definem. O sentimento religioso é intimo, não está regulamentado pelo canonismo ecclesiastico, elevando-se desde a commoção communicativa ou automatica das multidões até ás concepções philosophicas do individuo; assim a sua expressão teve de desprender-se das normas hieraticas e immoveis, para corresponder a elevados estados de consciencia. [...] Mas a alma humana sentiu com mais consciencia, com profundidade reflexiva, e as formas do canto ecclesiastico ficaram atrasadas, quasi inexpressivas. E como o sentimento religioso na sua ingenuidade é humano, para conseguir traduzir-se na linguagem musical, teve de destacar-se do diatonismo primitivo, e apoderar-se de todos os recursos da musica profana para dar expressão ás emoções profundas ante a contingencia da vida, diante da immensidade do universo, na aspiração de um ideal de justiça e de concordia, de resignação sob a fatalidade das leis naturaes, avançando para o perdão mutuo no meio dos nossos conflictos transtitorios. (BRAGA, 1906, p.07).

Com esse discurso romântico da religião, Braga (1906) encadeou as obras de Haendel, Bach e Beethoven como expressões sublimes da religiosidade, na qual o ápice patético seria a Missa Solene, e sua contrapartida na esfera civil, *An die Freude* (Ode à Alegria) da Nona Sinfonia. A liberdade da música religiosa foi atribuída a quebra da imitação de modelos canônicos eclesiásticos, mas mesmo assim Braga (1906) recuperou somente os nomes canônicos, além dos já postos, Palestrina, Pergolesi, Astorga, Jomelli e Durante, ou seja, para o autor, tais figuras alcançaram o êxito máximo sem a utilização processos imitativos, somente pela expressão do sentimento livre.

Querer reduzir a musica religiosa aos meios mesquinhos da simplicidade rudimentar de uma época atrasada da Igreja, é uma illusão algo imbecil de uma chimerica tradição da phase gregoriana. Os grandes compositores do fim do seculo XVIII e começo do seculo XIX comprehenderam lucidamente este problema, e applicaram os seus extraordinarios recursos de Arte e de genialidade ao sentimento religioso, purificado de todo o bigotismo. É esta a phase definitiva, em que sem se crer se póde sentir conscientemente ou philosophicamente; mas é condição suprema do genero a *sinceridade*. Isto falta em geral aos compositores que fazem musica religiosa imitativa, por

processos de habil technica; assim este imperio da mediocridade desacredita bastante a musica religiosa, pelo exagerado e exclusivo artificio ou pela confusão dos recursos da musica dramatica. Raro é o compositor que desde o fim do seculo XVIII foi *sincero*, n'essa crise de negativismo que ainda domina em muitos espiritos. (BRAGA, 1906, p.10).

A partir disso, o autor encontrou no padre Serrão todos os predicados necessários, não referentes a técnica musical, “mas a sua maneira de sentir e de exprimir aproxima-se muito d’aquelles modelos” (BRAGA, 1906, p.11) de sinceridade e pureza de conduta musical, de fé religiosa e de coração; atributos caros para transformar o ambiente degradado e decadente pintado pelo autor. Percebe-se que a busca pela representação de um símbolo para a música religiosa portuguesa foi tão intensa que anuviou toda análise crítica.

Esta degradação da musica religiosa imperou em Portugal apesar dos esforços de Marcos Portugal para restituir a Capella real ás suas antigas tradições; o beaterio fanatico sob D. Mari I, e a predilecção vesânica de D. João VI pelo Cantochão, fizeram abandonar as obras-primas de Palestrina, de Haendel, Jomelli e David Perez; o quadro da decadencia tão pronunciada, que Joaquim de Vasconcellos descreve ao biographar o compositor José Mauricio, só pôde ser bem comprehendido sabendo-se que entre os artistas portuguezes, um tentou restaurar uma tradição que se perdia. É este o logar que compete a Joaquim Silvestre Serrão na historia da Musica em Portugal. Elle possuiu todas as condições psychicas e technicas para realizar este pensamento. (BRAGA, 1906, p.13).

A propriedade psíquica e a conservação da pureza religiosa legitimavam a certificação do gênio artístico de Serrão, não somente como glória em Portugal, mas em toda a Europa. A segunda parte do texto explicitou a determinação mesológica do compositor, nascido em Setúbal, “[...] que foi desde o fim do seculo XV um centro de distinctissima sociabilidade [...] terra rica, era um fóco de cultura musical” (BRAGA, 1906, p.17).

Ainda em solo lusitano, se a historiografia musical no Brasil manteve o cânone de José Maurício como único gênio da terra no período colonial, em Portugal, por exemplo, Ernesto Vieira publicava o *Diccionario Musical* (1899) com a inclusão de descrições de instrumentos portugueses antigos e o *Diccionario Biographico de Músicos Portuguezes* (1900)³⁶ com doze de músicos nascidos no Brasil, atuantes na produção musical do século XVIII, como o Padre Caetano Mello de Jesus, Joaquina M. da Conceição Lapa e Luís Álvares

³⁶ No índice cronológico, Vieira (1900, vol.02) adicionou, na maioria das vezes, a nacionalidade dos músicos: Antonio da Silva Alcantara, Padre Manuel de Almeida Botelho, Padre Caetano Mello de Jesus, Joaquina Maria da Conceição Lapa, Padre João de Lima, Padre Ignacio Ribeiro Noya, Luís Álvares Pinto, Frei José Pereira Sant’Anna, Theodoro Cyro de Sousa, Manuel da Silva Rosa, Damião Barbosa de Araújo e Nunes Garcia. A lista foi feita com pessoas nascidas no Brasil, não contendo músicos portugueses e vieram para o Brasil.

Pinto. Esses dados simplesmente documentais são incluídos não para promover uma comparação historiográfica, propor um julgamento de valor, ou ter uma interpretação sobre a obra, mas apontá-la como um exemplar músico-historiográfico disponível em seu próprio tempo³⁷.

Elucidando essa questão: observou-se anteriormente que o texto de Josquim Vasconcellos (1870) foi lido por Alfredo Taunay (1880) e que Teófilo Braga tinha (pelo menos algum) contato com Silvio Romero; porém, como será demonstrado na continuação, o texto de Vasconcellos (1870) foi mantido como base investigativa de outros exemplos da historiografia musical brasileira, tornando-se um cânone sobre a música colonial e convergindo-a a José Maurício. Em seu curto prefácio, Ernesto Vieira (1900, p.i) expôs seu objetivo em remediar a falta de cuidado investigativo de Vasconcellos (1870), apontando o que intenta-se aqui: “Todos os escritores modernos, nacionaes e estrangeiros, que precisaram referir-se a musicos portuguezes teem bebido n’aquella impura fonte, por não terem outra, reproduzindo-lhe não só a falsa critica mas tambem os erros, que são bastos como erva ruim em terreno inculto”. Portanto, o projeto de Vieira, marcado por: “foi para o completar que inclui no meu trabalho as biographias de musicos estrangeiros que viveram em Portugal, e as dos brasileiros — portuguezes tambem até certa época e quasi portuguezes d’ahi em diante pela indole e pelo sangue” (VIEIRA, 1900, p.iii), não surtiu impacto nos autores brasileiros.

No quarto momento, ressalta-se o elemento mesológico da plataforma teórica da Escola de Recife, incluindo uma força psíquica do meio que incidiria sobre uma conformação da cultura. De acordo com Maria Alice Volpe (2008), tal aporte é caudatário de Tristão de Alencar Araripe Júnior (1848-1911) e sua teoria da “obnubilação brasílica”, a luz solar que cega, metáfora às imposições do ambiente tropical que obriga os indivíduos a se desvencilhar da tradição de modo a se adaptar³⁸. Em uma relação comparativa, Volpe (2008) apontou que, se por um lado, Romero minimizara os prognósticos pessimistas das teorias científicas da época sobre os processos de miscigenação, destacando o brasileiro como um “novo tipo

³⁷ Muitos fatores devem ser considerados para uma comparação, desde o levantamento dos materiais à formação de acervos. Para mais sobre a arquivologia, ver André Guerra Cotta Pablo Sotuyo Blanco (2006).

³⁸ Em *Gregório de Matos*, texto publicado em 1894, Araripe Jr. (1958, p.407) escreveu sobre a chegada do poeta no Brasil: “Pisar nas areias de sua terra foi o mesmo que libertar-se, desintoxicar-se e restituir a su o gênio perdido em Portugal. Gregório de Matos, portanto, evadindo-se do meio onde se achava, salvou o melhor poeta satírico das Américas. [...] Consiste êste fenômeno [obnubilação] na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo”. Este texto consta do segundo volume da *Obra Crítica de Araripe Júnior* editado por Afrânio Coutinho.

histórico”; por outro, Araripe Jr. combinara a teoria climática a um modelo de orientação psicológica, explicando a originalidade do “estilo tropical” como resultado do impacto do meio local sobre as formas europeias³⁹. Em um breve ensaio sobre música publicado no *Correio Pernambucano*, em 31 de Agosto de 1868, Araripe Júnior concluiu⁴⁰:

Quanto mais contemplamos a natureza, mais reconhecemos a influência que se exerce sobre as organizações predestinadas para a arte musical. Por que foi a Grécia tão cheia de Anfions, Anacreontes, Píndaros e Orfeus? Por que foi a Itália o segundo berço da música? Perguntai aos seus montes, aos seus bosques às suas aves, aos seus rios, aos seus vales risonhos! A Natureza é para o homem o que o sol poente era para a estátua de Mênnon. (ARARIPE Jr., 1958, p.07).

Não obstante às escolhas teóricas, no que compete às discussões musicais, Volpe (2008) ainda ressalta que não houve uma disputa entre o binômio raça-meio, mas sim uma articulação, um amálgama. Tal postura “conciliadora” é notada em *A Música no Brasil* (1908 [1947]) de Guilherme de Melo, onde se extrai:

Foi, pois, na observância destes modos que procurei achar as leis étnicas que presidiram à formação do gênio, do espírito e do caráter do povo brasileiro e de sua música, bem como ainda de sua etnologia; isto é, como o povo português sob a influência do clima americano e em contacto com o índio e africano se transformou, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito. (MELO, 1947, p.08).

Segundo Melo (1947), o gênio criativo de um povo e a identidade estética original de sua música nacional poderiam somente ser considerados através da música popular, levando em conta, principalmente, o seu caráter melódico e sua tradição; sendo assim, o autor associa uma evolução linear da música popular brasileira com a história política do país, resultando em uma proposta de análise com cinco períodos que evidenciam influências étnicas distintas em cada período conforme a Figura I.1:

³⁹ Volpe (2008, p.60) observou que a teoria da obnubilação brasileira de Araripe Jr. era derivada de três fatores para a observação da arte e história literária determinados por Hippolyte A. Taine (1828-1893): raça, meio e momento histórico. Em *Gregório de Matos*, Araripe Júnior declarou no prefácio a sua ligação com Taine: “O método que adotei, na preparação deste ensaio, é o mesmo que tenho seguido desde 1878. Orientado no evolucionismo spenceriano e adestrado nas aplicações de Taine, procurei depois fortalecer-me no estudo comparado dos críticos vigentes” (ARARIPE Jr., 1958, p.387).

⁴⁰ Este ensaio consta do primeiro volume da *Obra Crítica de Araripe Júnior* editado por Afrânio Coutinho.

Figura I.1: Relação da evolução histórica linear com influências étnicas em Melo (1947).

Para Melo (1947), a música de identidade nacional estaria relacionada com o amálgama das raças pelo clima, sendo assim, mesmo considerando que os indígenas já tinham suas músicas e que os jesuítas trouxeram novos espécimes musicais, ambos não seriam considerados, porque, por um lado, a música dos indígenas não era evoluída apesar de natural ao local, e, por outro, os jesuítas importaram a música sacra: “Não pode, portanto haver dúvida de que a escola de música religiosa, ainda hoje empregada no Brasil, amoldada ao estilo da música italiana, foi importada exclusivamente pelos jesuítas”. (MELO, 1947, p.21). Mesmo depois de Taunay (1880; 1883) ter apontado a importância dos jesuítas para um desenvolvimento educacional da população, Melo (1947) atribuiu esse desenvolvimento a uma condição econômica relativa à prosperidade das cidades, em especial a cidade do Rio de Janeiro, com o incremento do comércio advindo das diferentes raças que ali se estabeleceram; quanto ao ensino musical, eles teriam se ocupado somente com os seus discípulos, e não com a população. Mas quem seriam seus discípulos se não fossem indivíduos integrantes da própria população? A não aceitação ideológica dos jesuítas é transposta também para a música sacra, estritamente europeia.

Enquanto os jesuítas se ocupavam da educação musical de seus discípulos, no desenvolvimento da voz, no ensino de composição e harmonia, na expressão do canto e na execução instrumental, o povo na manifestação mais natural, mais bela e mais santa do seu sentimento — “o amor” — tirava proventos desta escola aplicando-se ao estudo e ao desenvolvimento da modinha, na acepção mais elevada e mais artística do romantismo brasileiro. (MELO, 1947, p.127).

Somente a música popular refletiria a diversidade da natureza brasileira: “Por acaso no Brasil, terra por excelência da música, onde não se sabe qual o mais exuberante se a flora, se a fauna, se a música [...] O espetáculo sempre novo e variadíssimo da natureza sendo o fator essencial da arte manifesta-se na música sob várias formas” (MELO, 1947, p.57-58); assim, é somente sob as influências portuguesa, africana e espanhola que a identidade musical foi

criada e consubstanciada na modinha, no lundú e na tirana, desenvolvendo-se a partir do estabelecimento da corte de Bragança na cidade do Rio de Janeiro. Nesse contexto, Melo (1947, p.150) compreendeu que é somente com a chegada da corte que o país é considerado uma nação, devido à abertura dos portos, à ocupação social e à instrução do povo; e mesmo desprezando a música sacra, o autor recorreu a figura de José Maurício como maior glória artística nacional, pois este teria composto modinhas também, ou seja, a união entre o cânone estabelecido de grande músico com o objetivo claro de evidenciar a música popular como representante do nacional.

Aqui vale uma observação historiográfica, pois Guilherme de Melo (1947) fez uma colagem de textos ao escrever sobre José Maurício: o autor incorporou uma tradução integral do texto de Balbi (1822) sobre o “conservatório dos negros” via Vasconcellos (1870), emendando no artigo quase completo de Porto Alegre (1856), trechos do próprio Vasconcellos (1870), e alguns poucos comentários dispersos de terceiros sobre a obra do compositor, como uma breve análise do Réquiem feita por Taunay para o Jornal do Comércio. Além de Nunes Garcia, Melo (1870) indicou uma lista de músicos tanto brasileiros quanto portugueses que atuaram no país, em grande maioria, com a vinda da corte para o Rio de Janeiro.

Continuando em sua linha histórica evolutiva, de acordo com Melo (1947), o período de degradação se caracteriza pela invasão de companhias de ópera de “má” qualidade, pelo abandono da modinha de salão brasileira em detrimento da música italiana, pelo envio à Europa dos melhores compositores durante o reinado de D. Pedro II, e pela baixa qualidade da produção de materiais teórico-musicais utilizados no ensino de música, os quais o próprio autor denominou de “artinhas”. Associando o momento político e a música, Melo (1947, p. 281) designou que “com a proclamação da República, a arte nacional reivindica todo o seu passado de glória”, ou seja, terminado o último período de dominação nobiliárquica, a música voltaria a expressar o sentimento livre e nacional.

Abre-se um parêntese historiográfico para tratar de *Storia della musica nel Brasile: dai Tempi Coloniali sino ai nostri Giorni (1549-1925)*, escrito por Vincenzo Cernicchiaro em 1926. O texto foi publicado em Milão e ainda sobre uma plataforma de elogio ao meio e a raça, porém o autor adicionou mais um elemento, o exotismo, o olhar estrangeiro acostumado com o repertório da tradição aristocrática-burguesa européia, que observa curiosamente a atividade musical fora das fronteiras do velho continente. Inicialmente, Cernicchiaro (1926)

se propôs a dividir cronologicamente seu livro em seis períodos seguindo a história política brasileira: período primitivo, colônia, regência de D. João VI, primeiro reinado, segundo reinado e república; contudo, verifica-se uma tremenda flexibilização temporal, e às vezes uma sobreposição, concernente a relação período e tema dos capítulos conforme a narrativa adentra no século XIX. Como apontou Monica Vermes (2011), Cernicchiaro verticalizou e fatiou a prática do compositor, os gêneros, as atividades e as práticas musicais, o que causa uma sugestão de autonomia e independência entre cada uma das instâncias⁴¹; provavelmente, foi esse fatiamento e verticalização que rompeu com as divisões em períodos.

No que compete ao conteúdo da obra e, principalmente, sobre o período colonial, Cernicchiaro focou em três pontos: (01) a determinação pela raça do gênio musical, mantendo a plataforma de observação e de entendimento da música, “certo è però che il sentimento, l'estro e il modo di sentire la musica, varia a seconda delle razze e dei colori” (CERNICCHIARO, 1926, p.11); (02) o ataque ao colonizador português por não cultivar a música em solo brasileiro, ora por falta de vontade e ora por ignorância em perceber a propensão musical dos índios, “brani infatti, dalla storia dei primi tempi coloniali, riferiscono che la maggior parte dei conquistatori del suolo brasiliano non percepiva le sensazioni dolci nei rapporti con l'arte musicale popolare delle nazioni europee in progresso; tutt'altro” (CERNICCHIARO, 1926, p.12); e (03) a influência positiva da religião no desenvolvimento musical do povo brasileiro, especificamente a atuação da Companhia de Jesus e nomeadamente os padres jesuítas Manuel da Nóbrega, José Anchieta e Fernão Cardim, “[...] ma è fuori di dubbio che la divina arte, in tutti i tempi del passato, si presenta come legittima figlia della fede religiosa, accolta e battezzata nella santa chiesa, svoltasi e progredita nei conventi, e in quei centri, che furono modelli di insegnamento sino alla fine del secolo XVIII” (CERNICCHIARO, 1926, p.19). No que compete aos cânones relativos aos três pontos, observa-se que no primeiro o cânone da raça e meio é mantido; no segundo, o cânone é flexibilizado, pois, apesar de tanto Cernicchiaro quanto literatos brasileiros atacarem o colonizador português, estes o fazem por motivos e meios claramente distintos; e no terceiro, o cânone da igreja como modelo opressivo é quebrado. Outros cânones que persistiram em Cernicchiaro (1926) são o elogio a José Mauricio, comparando-o a Joseph

⁴¹ Vermes (2011) indicou que tal fatiamento e verticalização se deu nos capítulos finais pela participação de Cernicchiaro no ambiente musical do Rio de Janeiro, ou seja, a partir de um conhecimento empírico do vivido.

Haydn e Wolfgang A. Mozart; a rivalidade entre o padre-músico e Marcos Portugal⁴²; e a modinha como produto de um ambiente nacional.

Quindi, come ogni cosa è frutto dell'ambiente che la circonda, così, dall'ambiente morale del secolo XVII e XVIII, dovava nascere la nostra arte esclusivamente nazionale, la quale s'immortalizza nelle sue originali danze e nella melodica e soave «Modinha» [...] La Modinha, più che le danze nostre, è figlia legittima del sentimento brasiliano; è l'anima delle collettività; in essa risuona l'energia anelante del popolo del secolo XVIII e XIX, predisposto a cantare i suoi dolori e tutte le emozioni della passione e dell'amore. (CERNICCHIARO, 1926, p.55);

Ao tratar da música sacra setecentista, Cernicchiaro (1926) deu ênfase na atividade de ensino dos jesuítas no “conservatório dos negros” indicado por Balbi e Taunay, localizando a instituição como marco fundacional na formação do caráter musical brasileiro que se consubstanciaria até a metade do século XIX, incluindo as atividades musicais praticadas em Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Rio de Janeiro.

Certo è che furono gesuiti a fondare quel conservatorio, che ebbe lo scopo d'istruire i negri meticci nella musica vocale e strumentale, nonchè nella composizione. La cultura musicale, impartita con lodevole ingegno, doveva produrre un numero considerevole di eccellenti artisti, i quali furono, a lor volta, propagandisti emeriti dell'arte musicale nelle provincie della grande colonia, regno e impero. (CERNICCHIARO, 1926, p.71).

Para o autor, o próprio José Maurício teria sido fruto direto deste conservatório na Fazenda de Santa Cruz:

E si pensi, pria di occuparci del suo alto valore, che egli [José Maurício], e tutti gli artisti negri e meticci che onorano l'arte nazionale, all'arrivo della corte bragantina, erano figli spirituali di quel consercatorio di musica di S. Croce.

Nominarlo [José Maurício] ancora una volta è portare alla memoria la più gloriosa epoca della nostra storia musicale nell'insegnamento e nel suo sviluppo.

In queste parole e nella testimonianza di moltissimi scrittori, che ebbero a fare menzione della valorosa scuola, è tutto il glorioso programma dell'opera gesuitica: opera che determinò la nostra dottrina musicale, mettendo in onore la civiltà e il sentimento artistico dei nostri antenati. I brasiliani che avessero animo sereno, riconoscendo che il compito intellettuale, profondamente sociale ed artistico, toccò, per l'inizio della formazione della nazionalità nella fusione dell'arte e della religione, ai gesuiti. (CERNICCHIARO, 1926, p.76).

⁴² Sobre Marcos Portugal e José Maurício, Cernicchiaro (1926) se baseou amplamente em Porto Alegre, Taunay, e Vasconcellos.

Nota-se no discurso um princípio de causa e efeito; justifica-se tal perspectiva sob três pontos, exemplificados na Figura I.2: (01) na citação de José Maurício, Cernicchiaro (1926) colocou como causa direta, falar do padre-músico é reconhecer o conservatório dos jesuítas, isto é, uma linha kantiana onde o conservatório se consubstanciaria no compositor; (02) sob a mesma plataforma, mas longe do período colonial, Cernicchiaro (1926, p.304), ao discorrer sobre a falta de técnica musical de Elias Álvares Lobo, o autor pontuou que “egli era figlio del suo proprio estro”, isto é, separando o talento de conhecimento técnico-musical, o sucesso do compositor deu-se somente pelo primeiro⁴³; e, por último, (03) ao tratar sobre Henrique Alves de Mesquita, Cernicchiaro (1926, p.311) utilizou a relação de causa e efeito para observar o seu sucesso e o seu insucesso⁴⁴. Sobre essa questão, Machado Neto (2011, p.100) observou que Cernicchiaro teria tratado a música como fator de ascensão social, isto é, “foi o talento musical um fator preponderante para a superação da condição social”.

Figura I.2: Algumas relações de causa e efeito em Cernicchiaro (1926).

⁴³ Cernicchiaro (1926, p.304): “Egli era figlio del suo proprio estro, il cui talento si era svolto nella modesta scuola di un musico della sua provincia natale, scuola senza scuola, spoglia di risorse dell’armonia, del contrappunto e della chiara conoscenza degli effetti polifonici, vantando appena quel dono naturale che canta e compone melodie senza pensare alla forma, alla larghezza delle linee, alle modulazioni svariate, ai pregi degli effetti sonori, bel cui ingranaggio si fondano tutte le buone intenzioni per chi vuole seguire la carriera dell’arte veramente melodrammatica.

⁴⁴ Cernicchiaro (1926, 311): “Peraltro, malgrado questi successi, il suo bel talento di facile scrivere, il buon gusto della frase, il valore infine delle sue melodie spontanee, non seppe mai imprimere nel lungo corso della sua vita, una maniera diversa alla sua carriera di compositore; passò senza energie e senza tenacità, all’ostracismo, un lungo periodo della sua esistenza. Ciò non toglie però che il suo nome vada incluso nel numero delle spontanee e forti organizzazioni musicali: giacchè se la sua ben incominciata educazione musicale non fosse stata interrotta (per colpa sua coltando), sarebbe divenuto, senza dubbio, uno dei più illustri musicisti del suo tempo”.

Para finalizar, no último capítulo, *Dei Conservatorii, Istituti e Scuole Musicali*, Cernicchiaro (1926) encadeou uma série de instituições de ensino musical, começando em 1537 pelos conservatórios napolitanos de Santa Maria di Loreto, dei Poveri Gesù, della pietà dei Turchini e di Sant'Onofrio, passando pelo de Roma da Accademia di Santa Cecilia, de Milão, de Paris, como tantos outros conservatórios europeus e nos EUA, chegando até o ápice do ensino de música no Brasil com o Imperial Conservatório de Música do Rio de Janeiro, criado durante a regência de D. Pedro II; e, utilizando sua perspectiva de causalidade, o conservatório dos negros seria o exemplo brasileiro pertencente ao século XVIII, juntamente com exemplos escolares na Bahia e Pernambuco no século anterior. Tal inclusão se alinha ao argumento ideológico de comprovação da qualidade do conservatório dos negros na esteira de grandes modelos comprovados de pedagogia musical, associados estes com grandes compositores e instrumentistas.

Fechando esse parêntese e retornando à historiografia musical produzida no Brasil, chega-se a um quinto momento, e este sendo decisivo ao observar o movimento artístico-cultural de concretização da identidade nacional, o Modernismo. Admitindo o posicionamento de Anne-Marie Thiesse (2001) sobre a formação da nação e consequente da identidade nacional⁴⁵, Machado Neto (2011) elencou três questões fundamentais para verificar a localização do Modernismo: (01) a discussão do fenômeno nacional fundado numa tradição histórica comum; (02) a elaboração de uma discurso estetizante forjado através da pesquisa e análise cultural; e (03) como isso se vinculou a uma ação política, que, por um lado, buscava superar as estruturas do passado e, por outro, construía uma sociedade compatível com seu tempo utilizando suas próprias raízes nacionais. Tais questões levaram o autor a observar que o discurso biosociológico transformou-se em manifesto politizado de elogio ao sincretismo, que, por meio de uma estetização engajada, viabilizou sustentação a um projeto social através de uma plataforma cultural e ideológica fundada na existência de um espírito “nacional”, por

⁴⁵ Para Thiesse (2001, p.08), “o que constitui a nação é a transmissão, através das gerações, de uma herança coletiva e inalienável. A criação das identidades nacionais consistirá em inventariar este patrimônio comum, isto é, de fato, em inventá-lo. [...] A formação das identidades nacionais, além disso, não consiste unicamente na elaboração de novas referências coletivas: ela está acompanhada de um gigantesco trabalho pedagógico para que parcelas cada vez maiores da população as conheçam e nelas se reconheçam. [...] Atualmente, a lista de elementos que uma nação digna deste nome deve possuir está bem estabelecida: ancestrais fundadores, uma história que estabeleça a continuidade da nação através das vicissitudes da história, uma galeria de heróis, uma língua, monumentos culturais e históricos, lugares de memória, uma paisagem típica, um folclore, tudo isso sem contar algumas identificações pitorescas: modo de vestir, gastronomia, animal emblemático”.

si, redentor. Até mesmo o trabalho pedagógico de transmissão, pontuado por Thiesse (2001), teria se adequado:

A formação dos discursos sobre o Brasil, na geração da década de 1870, realizava-se basicamente nos salões das academias de história ou nos núcleos políticos da elite intelectual. As gerações de 1910 em diante passaram a interagir com uma nova forma de veicular suas ideias e suas perspectivas retóricas retroagiram com os métodos e possibilidades de divulgação dos conceitos estéticos e ideológicos. Nessa interação, a arte, já considerada como fator de investigação fundamental pela geração de 1870, passou a ser uma estrutura metanarrativa, tendo, na opção estética, uma forma de plataforma de ação ideológica. (MACHADO NETO, 2011, p.128).

Duas posturas teóricas pautaram os modernistas em seu projeto político-ideológico: a primeira, já abordada, foi a obnubilação brasílica de Araripe Jr. retomando o quarto momento exemplificado em Guilherme de Melo; e a segunda, como apontada por Machado Neto (2011), foi o terror cósmico de José Pereira da Graça Aranha (1868-1931). Em *A Esthetica da Vida*, Graça Aranha (1921, p.03) expressou seu posicionamento crítico a partir de uma perspectiva teórico-filosófica e ao buscar definir o Ser, iniciou a sua argumentação metafísica-cosmológica pondo que “para o espírito humano só ha realidade no que é phenomenal; fóra d’ahi o Universo, a unidade infinita, é uma pura idealidade”; porém, a única forma de tocar o fenômeno do real e atingir o domínio da consciência metafísica de sua própria existência seria através da percepção.

O individuo póde sentir e conhecer que elle não é outro ser, que está separado das outras cousas, tendo a consciencia da sua unidade perfeita, e os outros seres lhe apparecem como unidades differentes sem necessidade de as ligar intimamente e compôr com ellas a unidade absoluta e infinita. A consciencia de si dá ao individuo o sentimento da separação, a consciencia do seu proprio eu e a interpretação dos phenomenos subjectivos dos outros seres. (GRAÇA ARANHA, 1921, p.05).

Nesse sentido, a consciência no homem não seria transcendente, mas sim um fato natural e, devido a um processo evolutivo, uma “hereditariedade psychologica”, carregaria o medo de seus ancestrais: “O homem herdou dos seus anthropoides o medo. É um animal em que o medo é uma das primeiras manifestações psychicas”. (GRAÇA ARANHA, 1921, p.08); esse medo, esse terror inato, seria suscitado, afluído, trazido à tona, tanto pela dor física quanto pelo sofrimento moral, determinando o pavor do desconhecido e criando o sentimento da morte. Por sua vez, essas formas de sofrimento criariam um “efeito magico” na

consciência, explicando a separação do Universo, ou seja, a relação dual entre o eu e o mundo.

A homogeneidade cosmica está quebrada, e no individuo o terror gerou a consciencia metaphysica. Começa então o cyclo da tragedia fundamental do espirito, e a vida passa a ser dolorosa, infatigavel e multipla expressão desse sentimento: a não conformidade com o cosmos. O terror cosmico é o principio de toda a vida reflexa. A consciencia desse terror crea o sentimento do Universo de um Todo infinito. A dualidade, eu e o mundo, e a interpretação das forças ignoradas da natureza passam a ser cogitação incessante do espirito humano. O sentimento da unidade do cosmos é essencial á consciencia antes da sua revelação metaphysica pelo medo ou pela dôr. O espirito tende sempre a voltar a essa unidade, que permanece como o estado profundo e intimo da sua vida inconsciente. O sentimento do Infinito, a indeterminação dos seres, a fusão deste n'aquelle sentimento, dominam a consciencia. *E o espirito mysticamente realisa esse sentimento ideal da unidade cosmica nas manifestações transcendentis da sua actividade.* (GRAÇA ARANHA, 1921, p.11, grifo nosso)

Para Graça Aranha (1921, p.12), essas manifestações transcendentis da atividade do espirito humano concentrariam-se na religião, na filosofia e na arte, pois “se o terror cosmico estabeleceu a dualidade, tremenda separação do Individuo e do Universo, procuram a religião, a arte e a philosophia restabelecer a homogeneidade universal na indiscriminação dos seres, na integração de todos os seres no Todo infinito”. A essência da arte estaria então na possibilidade de proporcionar ao espirito humano o sentimento dessa unidade, Indivíduo e Universo, que se realizaria pelos contatos sensíveis da natureza, pelos sentidos corporais: “a arte reside na emoção do Universo que provem dos contactos do homem com a natureza e é transmitida pelo sentidos, produzindo-se em fórmulas, cores, sons, sabores e tactos”. (GRAÇA ARANHA, 1921, p.37). Destarte, Graça Aranha (1921, p.58) não resumiu a dialética criatura-criador ao artista, isto é, a concepção de ser ao mesmo tempo criatura do Universo e criador da obra de arte, pois “a obra de arte é criação que representa a vida, mas a interpretação da obra de arte é outra criação”, sendo assim, todo e cada individuo seria um artista individual.

O instante da criação ou da emoção artistica é como o de uma magia que viesse ao espirito pelo adormecimento das sensações da resistencia individual para nos levar á fusão infinita no Universo. O individual do nosso ser se torna universal pela arte. A natureza exerce desse modo a sua função esthetica, porque, como a obra de arte, ella sugere sentimentos e não se limita á simples expressão destes. Para o artista os sons musicas da Natureza, os murmúrios do vento, o ruido das arvores, o canto dos passaros, a musica das aguas são tão suggestivas de emoções intellectuaes como as harmonias de uma orchestra. [...] O sentimento esthetico do Universo é a função magica do inconsciente e estende-se á vida toda do homem que é

uma perpetua e integral criação artística. A arte é inseparável do homem e a sua dominação se exerce na existencia humana ainda mais intensamente que a da religião. O homem póde deixar de ser o animal religioso; não cessará de ser o animal artista. (GRAÇA ARANHA, 1921, p.59).

No percurso do individual para o coletivo, dado pela arte, Graça Aranha (1921) assinalou que o traço característico seria a imaginação, ao invés da idealização, da criação da vida pela expressão estética e do predomínio do pensamento — posturas que predominavam no Romantismo.

As raízes longinhas dessa imaginação acham-se na alma das raças diferentes, que se encontraram no prodígio da natureza tropical. Cada povo ahí trouxe a sua melancolia, Cada homem carregou no seu espirito o terror de varios deuses, a angustia das lembranças do passado perdido para sempre e se encheu da indefinivel inquietação da terra extranha. (GRAÇA ARANHA, 1921, p.86).

Portanto, a determinação racial em si não seria mais o foco principal para as possibilidades de expressão artística, mas como elas, cada uma com o seu próprio terror, interagem com a natureza: o espírito português triste e melancólico pela sua fraqueza de criação e os espíritos primitivos do africano rudimentar e do indígena bárbaro.

A natureza é uma prodigiosa magia. E no Brasil ella mantem nas almas um perpetuo estado de deslumbramento e de extase. É a eterna feiticeira. Tudo é infinito e esmagador espectaculo, e os personagens do drama do sortilegio são a luz que dá o ouro aos semblantes das cousas, as fórmãs extravagantes, as côres que assombram, o mar immenso, os rios volumosos, as planicies cheias da melancolia do deserto, a floresta invasora, tenaz, as arvores sussurrantes, castigadas pelos ventos allucinados... [...] Ha um grande enigma no prestigio da natureza sobre o homem, e quasi sempre esse é a imagem espiritual do meio physico em que se formou e viveu despercebido. Se elle é um homem do mar, é como um rochedo meditando, calado. [...] No Brasil, o espirito rude, que é o mais significativo, é a passagem moral, o reflexo da esplendida e desordenada matta tropical. (GRAÇA ARANHA, 1921, p.89-90).

Saindo de uma verificação teórico-filosófica e chegando a uma aplicação do e no movimento modernista, Graça Aranha no artigo *Mocidade e Esthetica* (1924) publicado pela *Revista Estética*, assumiu que os jovens literatos envolvidos com o Modernismo, opondo-se ao Romantismo que alucinava e enlouquecia, teriam a força da mocidade e da “gymnastica intellectual” para modernizar, nacionalizar e universalizar o país, a partir do “senso profundo da realidade e a acção dynamica do objectivismo, inseparavel da materia e expressão da

dominante energia espiritual” (GRAÇA ARANHA, 1924, p.07)⁴⁶; nessa senda, a arte, sendo uma atividade sadia do espírito humano na dominação da matéria, seria tanto uma libertação, que era o sentido próprio do Modernismo, quanto a plataforma de entendimento metafísico do cosmos.

Essa esthetica é a expressão de toda a energia moderna. Se o Universo só pôde ser entendido estheticamente, na impossibilidade de uma explicação rigorosamente scientifica, afastadas as hypotheses religiosas, o conceito esthetico alarga-se e vale pela philosophia que elle absorve integralmente, porque para o espirito humano tudo é forma, tudo é imagem, tudo é arte. (GRAÇA ARANHA, 1924, p.10).

Em *Espírito Moderno* (1925), este mais específico ainda sobre a atuação do Modernismo, Graça Aranha (1925, p.34) considerou que a natureza não seria a matéria universal, mas estaria na matéria, na energia, porque nada existiria fora da natureza; “no sentido artístico a Natureza é tudo o que se apresenta aos nossos sentidos como exterior a nós. [...] Depois da grande vassalagem á Natureza, a arte libertou-se e cria livre de toda a submissão. É a suprema victoria do espirito humano”, ou seja, seria o fim da noção de imitação da natureza; neste sentido, “esta independencia da natureza e da arte é uma das maiores conquistas do objectivismo dynamico. O espirito brasileiro ainda não a sentiu e vivo por isso no terror cosmico, de que a imitação da natureza e a subordinação a esta são significativas expressões”. (GRAÇA ARANHA, 1925, p.35). Por fim, admitindo a arte como ferramenta de transformação social, o autor propõe assim a plataforma de renovação político-ideológica:

O movimento espiritual, modernista, não se deve limitar unicamente á arte e á literatura. Deve ser total. Ha uma ansiada necessidade de transformação philosophica, social e artistica. É o surto da consciencia, que busca o universal além do relativismo scientifico, que fragmentou o Todo infinito. (GRAÇA ARANHA, 1925, p.44).

⁴⁶ A Revista Estética tinha como diretores e administradores Prudente de Moraes, neto e Sergio Buarque de Hollanda, e neste primeiro número continha textos de Graça Aranha, Mario de Andrade, Renato Almeida, Sergio Buarque de Hollanda, Guilherme de Almeida, Rodrigo M. F. de Andrade, Couto de Barros, Affonso Arinos Sobrinho, Prudente de Moraes neto, e Teixeira Soares. Graça Aranha (1924, p.11) concluiu seu artigo afirmando: “Armados desta força espiritual, os ‘chefes’ desta revista, jovens de vinte annos, collocaram-se estheticamente para impavidos modernisar, nacionalisar, universalisar o espirito brasileiro. A Esthetica é uma philosophia de mocidade, porque só a mocidade sabe e pôde vencer o Terror e transformar tudo em alegria”.

As duas perspectivas teóricas, obnubilação brasílica e terror cósmico, são verificadas em *História da Música Brasileira* (1926) de Renato Almeida, dedicado a Graça Aranha. Como descrito por Volpe (2008), foi na introdução, *Symphonia da Terra*, que Almeida estabeleceu as premissas de sua posição crítica e estética, reconhecendo, não somente pela descrição metafórica, mas sinestésica, o impacto da natureza tropical sobre a psicologia e sobre os temores primeiramente dos portugueses recém chegados e depois brasileiros nascidos, na qual cores e formas visuais se transmutam e se confundem com a percepção sonora⁴⁷.

A soalheira é uma allucinação. Não só dá côr, mas também som. Vêde a symphonia prodigiosa que se levanta! Gritos vermelhos, melopéas verdes, alaridos de folhas seccas, soluços lilazes e imprecações cinzentas. São as vozes da selva que estrugem [...] As flores sylvestres e os frutos bravos são notas vibrantes e em tudo ha som, nesse rumor indeciso da terra virgem, que é toda inteira um canto de alegria e de extase.

O homem, que veio singrando os mares nas caravellas, com a nostalgia da patria distante, pasmou-se no meio ardente do mundo estranho. Ao deslumbramento succedeu a fadiga e a lassidão e, ao rythmo brutal da natureza, eloquente na sua festa de luz e de som, ficou humilhado, porque a tessitura da sua voz era mesquinha para se altear na orchestração fortissima. (ALMEIDA, 1926, p.12).

Nesse sentido, a plataforma da determinação do meio é concretizada pela afirmação “não podíamos deixar de ser musicaes” (ALMEIDA, 1926, p.15), isto é, “a natureza tropical não apenas condiciona a musicalidade brasileira como também garante a sua originalidade” (VOLPE, 2008, p.66). Como apontado por Machado Neto (2011, p.135), Renato Almeida (1926) descartou a formatação política, “pois a manifestação do nacional ao que parece transcende à ordem política, para ele”, segmentando o seu texto em: colônia, século XIX e tempos modernos. No entanto, ao tratar de música na colônia, Almeida (1926) não faz referências à música sacra, mas sim à música popular, mais específico a Modinha, pois “o canto popular, em sua rudeza e ingenuidade, é um motivo permanente de emoção, em que o homem primitivo traduz em face da natureza o anseio de seu espirito, alegre ou nostalgico, de extase ou de temor”. (ALMEIDA, 1926, p.21), ou seja, o período colonial foi indicado como um momento fundador da sensibilidade brasílica, quando a pressão do terror cósmico transformou em lirismo o encontro das raças, porém essa expressão metafísica se

⁴⁷ Volpe (2008) destacou que o uso abundante da linguagem poética, não constitui um mero exercício de erudição, mas uma visão de mundo respaldada em toda teoria literária da época.

encontraria somente no canto popular. Mesmo admitindo que a Modinha foi originada e trazida pelos portugueses, o autor considerou que “[...] o certo é que [a Modinha] soffreu no Brasil a influencia forte do meio, tornando-se essencialmente nossa” (ALMEIDA, 1926, p. 33).

Devido a essa linha argumentativa, a música sacra colonial foi completamente negada por não ser nacional, e declarações como “no periodo colonial quasi nada ha digno de referencia” (ALMEIDA, 1926, p.62) são exemplares desse projeto.

O que não é popular na colônia é julgado por uma das categorias primordiais do discurso de Renato Almeida: a imitação. Pelo padrão de imitação é que o musicólogo classifica a expressão nacional. A libertação de modelos. Nesse sentido, afirma que a música “imposta” em nada influiu. (MACHADO NETO, 2011, p.137).

Mesmo ao tratar de José Mauricio, onde o cânone de grande gênio mestiço foi mantido, essa postura se conservou. Inclusive, para Almeida (1926), o padre-músico foi tido como um “ponto fora da curva”, uma “exceção que comprovou a regra”, uma singularidade da afirmação do espírito brasileiro.

O padre José Mauricio não é só uma fulgurante figura de musico, mas uma affirmação poderosa do espirito brasileiro. Este mestiço nascido no seculo XVIII, no Rio de Janeiro, de onde nunca saíu, ter realizado obra tão forte, elevando-se, no genero, á altura dos mais altos mestres, é caso singular, que os esthetas, os psychologos e os pensadores do Brasil têm o dever de estudar com mais atenção e carinho. (ALMEIDA, 1926, p.68).

Essa negação da música sacra setecentista foi também exposta na minimização do impacto dos jesuítas na formação do conservatório dos negros, pois somente com a atuação de D. João VI é que teria sido organizado o germe de uma cultura musical caracterizada como nacional.

A nossa cultura musical, até o fim do seculo XVII, posto haja referencias a escolas de musica mantidas por senhores ricos, para ensino aos seus escravos, foi quasi que inteiramente religiosa. Os nomes de maior relevo são de padres, que compunham musica sacra, ou de compositores populares ou amadores, como Alvarenga Peixoto, autor de modinhas e alguns rondós. Não valem maiores referencias como elemento de cultura musical. Foi quando em 1808 D. João VI aportou ao Brasil, vindo para o Rio de Janeiro, para onde transmudára a séde da côrte, que se passou a criar no paiz aquillo com que nunca se preocupára a metropole, isto é, estabelecer um centro de cultura e actividade, que impulsionasse a formação nacional. Em materia de

musica, pouco ou quasi nada encontrou. É certo que se impressionou até o espanto diante de José Mauricio e da escola de Santa Cruz. Mas, José Mauricio, já o dissemos, foi um desses apparecimentos inexplicaveis e assombrosos, que não representam em absoluto um fruto de cultura, senão um temperamento genial. (ALMEIDA, 1926, p.200).

Negar ou ignorar a música sacra colonial seriam maneiras de replicar uma nova postura estética, que se alinhava a um projeto ideológico do nacional baseado na cultura popular desde Renato Almeida a todos os modernistas estando assim na esteira de suas convicções e temores, pois a colônia seria vista um espaço de opressão desse nacional.

Evidentemente que tal postura se refletiu também no estabelecimento do espírito nacional nos textos sobre música de Mário de Andrade, desde *Ensaio sobre a Música Brasileira* (1928 [1972]) a *Pequena História da Música* (1942 [1980]). De acordo com a demonstração de Machado Neto (2011, p.140), “Mário de Andrade estabelece o discurso em que a arte tem uma representatividade social fundada na manifestação sofisticada de suas raízes nacionais”; sendo assim, diferenciando-se de Renato Almeida onde a expressão popular foi fundamental, Mario de Andrade passou a preocupar-se com a incorporação de elementos populares na música erudita nacional. Também apontado por Sarah Hamilton-Tyreell (2005), Mário de Andrade deu ênfase em dois pontos que se articulavam: (01) um foco ideológico sobre a realidade social brasileira; e (02) o uso de recursos nativos puros e essenciais para alcançar uma estética nacionalista. Segundo Arnaldo Daraya Contier (1994, p.33), “Mário de Andrade defendia a pesquisa do folclore como a principal fonte temática e técnica do compositor erudito preocupado com a criação de uma música nacionalista e brasileira, durante as décadas de 1920 e 30”; considerando que “o ‘fato’ folclórico representava um documento histórico verdadeiro e inquestionável, sob o ponto de vista da interpretação artística. Competia ao intelectual modernista resgatar essa verdade”. (CONTIER, 1994, p.37).

Carregando e alargando as premissas da cultura popular de Renato Almeida, o *Ensaio* tinha uma clara intenção de ser um manual poético, um guia normativo para a composição. Contier (1994, p.38) apontou que os intelectuais modernistas, dentre eles Mário de Andrade, Renato Almeida, Lorenzo Fernandez, Luciano Gallet, “[...] almejavam, em síntese, criar uma Escola Nacionalista de composição, de natureza hegemônica, e propiciar uma ruptura da cultura brasileira erudita em face da ‘... subserviência da Europa’ ou da ‘... perturbação das escolas estrangeiras’”. Pormenorizando, Contier (1995, P.76) indicou que “Mário esboçou no Ensaio uma pregação missionária-doutrinária, visando despertar nos artistas uma tomada de

consciência de seus ‘erros’, tais como: exotismo; individualismo exacerbado; mimetismo; apologia do tradicionalismo musical europeu”. Achille Picchi (2009) também endossou essa idéia doutrinária do *Ensaio*.

[O *Ensaio*] É um livro que se pretende doutrinário e fundante. O apanhado de melodias da segunda parte é sistemático apenas no seu processo temático, o que traduz muito da insipiência acadêmica mas, por outro lado, da ideologia do trabalho. A mais, ele é, de certo modo, um livro de psicologia da música, pois trata tanto do comportamento do compositor como do caráter da música nacional. (PICCHI, 2009, p.108).

Concordando com Picchi (2009) na premissa de que o *Ensaio* teria sido um tratado sobre o conjunto de costumes e práticas característicos de um grupo de compositores, ou em outras palavras, uma doutrina de *ethos* nacional, Machado Neto (2011, p.140) identificou que “o *ethos* musical seria a principal questão a ser compreendida, pois, neste, estaria o princípio nacionalizante e, por ele, a ação concretizar-se-ia mesmo quando transformada em grande arte”. Dessa forma, a preocupação não era a utilização direta de melodias folclóricas, mas sim o efetivo emprego de um genoma folclórico.

Assim, a busca pelo material folclórico torna-se uma plataforma de ação que, no seu pensamento, só seria possível quando ativada pela sistematização de sua cadeia genética (gestos, estruturas harmônicas, *ethos*, etc.). Não se tratava do uso direto nem harmonização erudita da melodia folclórica, e sim da compreensão do compositor engajado no projeto de educação pela consciência nacional dos elementos intrínsecos da manifestação ingênua. (MACHADO NETO, 2011, p.141).

Neste projeto ideológico, Mário de Andrade negou a música colonial, pois esta não faria parte deste processo de transcrição genômica-folclórica para a fundação de uma música nacional, afirmando categoricamente no *Pequeno História da Música* (1980):

A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação. Por isso, até na primeira década do séc. XX, ela mostrou sobre tudo um espírito subserviente de colônia. Perseveramos musicalmente coloniais até que a convulsão de 1914, firmando o estado de espírito novo, ao mesmo tempo que dava a todos os países uma percepção por assim dizer objetiva da tonalidade do universo e despertava no homem uma consciência, mais íntima de universalismo, também evidenciava as diferenças existentes entre as raças e legitimava em todos os agrupamentos humanos a consciência racial. (ANDRADE, 1980, p.163).

Ademais, em referência ao período colonial, Mário de Andrade concebeu a música sacra a partir somente de sua funcionalidade, como instrumento pedagógico da religião e como adorno nas celebrações até o século XVIII; a música teatral como função histórica, mesmo que totalmente afastada de uma realidade nacional⁴⁸; e a música instrumental e vocal (canções portuguesas) sequer recebeu atribuição. Nem a afirmação do viajante Pyrard de Laval sobre a existência de escolas de músicas na Bahia por volta do início do século XVIII semelhantes às existentes em ducados da Europa, citada por Mário de Andrade (1980, p.165), gerou no pesquisador algum ímpeto investigativo mais acurado.

A música religiosa domina. Esse domínio vai perdurar até meados do séc. XIX, em manifestações primordialmente viciadas porque, quando a Colônia já estava com possibilidades de criar execuções mais puras (séc. XVIII), a música religiosa decaía na Europa e a que vinha para cá, por intermédio de Portugal, vinha cheirando teatro, melodista, bonitona, sem tradição. (ANDRADE, 1980, p.165).

Porém, se alinhando a toda a produção canônica da historiografia musical, Mário de Andrade (1980) identificou em José Maurício uma possibilidade de nacional somente por sua origem, mas nunca pelo fator musical.

Mas essa religiosidade musical da Colônia era justo que desse a primeira manifestação elevada da criação brasileira. Deu. Foi o Padre José Maurício. [...] Claro, bem escrito, bastante ingênuo no emprego da polifonia, reflete o espírito da época. E pela invenção melódica duma serenidade, duma nitidez puras, se equipara ao que faziam, no gênero, os italianos do tempo. (ANDRADE, 1980, p.166)

Mesmo a identificação de um alinhamento musical na colônia com a produção europeia também não despertou a curiosidade no autor, obviamente por não aderir à sua plataforma político-ideológica de construção do nacional, e, como de costume, as expressões “figura doce”, “mestiço carioca”, “educado nas tradições da Santa Cruz”, “músico habilíssimo” e similares foram utilizadas para descrever o padre-músico; nessa senda, mesmo o cânone do conservatório dos negros estabelecido pelos jesuítas somente é referido pela sua ligação com José Maurício. Mário de Andrade encerrou a sua pequena discussão sobre a música religiosa em meados do século XIX, decretando o seu posicionamento:

⁴⁸ Mário de Andrade (1980, p.164-165) comentou: “Imagine-se por exemplo que excrescência a representação da ‘Esio em Roma’ de Pórpura, executada em Cuiabá, em 1790!”.

A música religiosa, anda muito apreciada e escrita, vai perdendo pouco a pouco, a importância dominadora que tivera primeiro. Nas províncias ainda ela permanece bem, às vezes em execuções tão boas que Saint-Hilaire chega a preferi-la à música sacra de certas regiões da França. Mas não tem histórico propriamente nacional. (ANDRADE, 1980, p.167).

Na previsibilidade dos discursos sobre a música colonial, a pesquisa publicada sobre o *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* (1945 [2012]) poderia diferenciar-se do discurso predominante, porém, como apontou Machado Neto (2011):

O Padre Jesuíno do Monte Carmelo é um dos textos mais significativos da problemática sobre a música no período colonial. Não que Mário de Andrade tenha sistematizado a questão da linguagem musical. Muito pelo contrário, mas sua negação a tratar do artista como compositor que é significativa. [...] O pesquisador, mais preocupado com a funcionalidade da música dentro da esfera social, como elemento de representação do *ethos* nacional ou da sua forma de inserção nos projetos de elevação das massas sociais, simplesmente, descartou a atenção ao trabalho do compositor santista. (MACHADO NETO, 2011, p.143).

Segundo Maria da Silva Ianni Barsalini (2011)⁴⁹, a investigação sobre a vida e obra de Jesuíno Francisco de Paula Gusmão (1764-1819), mulato (fator de sua qualidade psicológica), santista de nascimento, ordenado como Padre Jesuíno do Monte Carmelo e autor de telas, música e projeto arquitetônico para a Igreja Nossa Senhora do Patrocínio, em Itu, empreendido por Andrade (2012) buscava uma construção da personagem do Padre Jesuíno e

⁴⁹ Barsalini (2011) afirmou que “Em carta [a Rodrigo Mello Franco de Andrade, então atual diretor do SPHAN] de 23 de maio de 1937, longo relato de tudo o que desenvolvia como atividade, Mário de Andrade falava de seu desapontamento em relação às obras encontradas, até então, no Estado de São Paulo, em nada esteticamente maravilhosas ou exuberantes, ao contrário de quase tudo o que existia na Bahia ou no Nordeste. Afirmava que a preocupação histórica, nessa região, deveria prevalecer à estética, no recenseamento e futuro tombamento de construções seiscentistas e setecentistas, onde houvessem sido registrados fatos históricos relevantes”. (BARSALINI, 2011, p.07). O entusiasmo de Mário de Andrade cresceu com seus relatórios sobre a arte que encontrara em Itu. No segundo relatório, enviado por carta em 28 de Novembro de 1937, Mário de Andrade afirmou: “Irá também o segundo relatório, com uma coleção de fotografias, menor que a primeira, e versando a pintura eclesiástica em Itu. Algumas coisas curiosas, como os painéis da Capela Velha da Igreja do Carmo, já muitíssimo estragados, uma coleção de quadros, também bastante danificada, e que não deixa de ter sua curiosidade. E vão duas obras magistrais, o teto da Matriz e o teto da Carmo, esplêndidos, o primeiro como fatura principalmente e o segundo como estilo, dum barroquismo cheio de anjinhos, delicioso, apesar de”. (apud BARSALINI, 2011, p.08). Já no terceiro relatório, a exultação de Mário de Andrade foi bem clara: “Já com o teto da capela-mor da atual Carmo estamos diante de uma espécie de obra-prima [...] O painelista da Carmo era como que um renascente italiano. Os seus patriarcas, as suas santas e mesmo os seus anjinhos têm todos rostos simpáticos, de gente sadia, bem nutrida, que gosta de agradar e que agrada. Todo o painel neste sentido, respira um ar de felicidade, a que os festões de rosas e o borboleteamento dos anjinhos dá uma nota muito viva de alegria. Inda mais, as fisionomias são todas sorridentes, mesmo quando não estão sorrindo. Este Assistente não exita mesmo em afirmar que, sob este ponto de vista, o pintor deste painel atinge as raias do grande artista, pelo poder de exteriorização psicológica de que era capaz. Rostos como os dos patriarcas [...] expõem uma felicidade, uma alegria interior admiráveis. [...] A pintura religiosa em Itu é de grande importância artística. São artistas de vastas qualidades a que, como diz Saint-Hilaire, faltou apenas a convivência com a tradição dos séculos e os bons modelos. (apud BARSALINI, 2011, p.09-10).

respondia a um desejo de encontrar um representante da arte barroca — além de nacional — pertencente ao Estado de São Paulo. A busca pela expressão do nacional antes mesmo da pesquisa sistemática foi evidente nos documentos apresentados por Barsalini (2011); como exemplos, podem ser citados os artigos que inauguram a pesquisa sobre as obras da região de Itu: *Pintura Religiosa Paulista e Tetos e Pintores de Itu* publicados no jornal *O Estado de São Paulo* nos dias 04 e 14 de Dezembro de 1938, respectivamente. No primeiro, o autor observou esteticamente o nacional pela fartura de comida — especificamente uma melancia — em uma tela representando a Santa Ceia; no segundo, após identificar as propriedades técnico-estéticas das pinturas dos tetos das Igrejas Matriz e de Nossa Senhora do Carmo, utilizando-se de expressões de alegria espontânea, Mário de Andrade afirmou:

A pintura religiosa de Itu é de grande importância artística. É possível que o teto da Carmo fuja muito aos cânones da decoração europeia. Menos, porém, que imaginar por isso deficiência, por que não salientarmos antes a originalidade? Templos claros demais, dizia das nossas igrejas Saint-Hilaire ou Martius, não me lembro, cheio de ideias de rezador europeu. Pintura clara, cândida, sem fundos. Mas feliz. Uma grande mistura de ingênua religiosidade e mesa farta. Se o teto da Matriz nos atrai logo, por mais tradicionalmente europeu, o da Carmo terá mais valia, tanto nacional como universal. Porque apresenta formas mais representativas de nós, mais originais, mais contribuidoras. (ANDRADE, 1938).

Mas e a música? Como posto acima, o autor não se apoiou nas questões musicais, pois esta seria um fenômeno transplantado. Os fatos relacionados à música foram considerados como secundários no decorrer da vida de Jesuíno Francisco: suas primeiras instruções com o padre-mestre “[...] na arte da música e na técnica do órgão”. (ANDRADE, 2012, p.38); a aquisição ilícita de partituras do mesmo padre-mestre santista; a “macunaimidade” no caso da construção do órgão carmelita; e as músicas que compôs para a inauguração da Igreja Nossa Senhora do Patrocínio de Itu que ele próprio arquitetou, constando de novenas, vésperas, matinas, *Te Deum*, *Pange Lingua* e *Missa Solene*, aparentemente, tudo a dois coros. Dentro da seção Obra, Mário de Andrade (2012) simplesmente apontou para os “achados” musicais e reservou poucos comentários, na sua maioria dispersos, e complementações, que não conseguira realmente comprovar, sobre esses achados na seção Notas, mas especificamente na Nota 34. Para Machado Neto (2012) essa postura foi essencial para observar que:

O trabalho musical do Padre Jesuíno do Monte Carmelo, em nenhum momento, inquietou Mário de Andrade. Talvez preocupado em revelar as

características da pintura, confiando ao mulatismo os rasgos psicológicos de sua obra, desdenhou a música. O pesquisador, mais preocupado com a funcionalidade da música dentro da esfera social, como elemento de representação do *ethos* nacional ou da sua forma de inserção nos projetos de elevação das massas sociais, simplesmente, descartou a atenção ao trabalho do compositor santista. [...] A pintura sim é de interesse, pois revela aquilo que a sua música nega: o arquétipo da raça, a busca da influência do mulatismo na obra do pintor, discutindo um rasgo da nossa cultura, a miscigenação. Mário de Andrade pinça cada gesto que revela a luta de Jesuíno com sua raça: a não aceitação pela Ordem Terceira do Carmo de Itú; os anjos mulatos; os olhos da etnia. (MACHADO NETO, 2012, p.143).

Porém, algumas posições de Mário de Andrade chamam a atenção. Nesta referida nota 34, Mário de Andrade (2012) indicou um possível contato ou conhecimento entre o Padre Jesuíno e André da Silva Gomes, mestre de capela de São Paulo (e estudo de caso da pesquisa de Régis Duprat), “[...] homem de certa cultura, professor de latim e retórica que no ano seguinte [1821] iria ser membro do Governo Provisório” (ANDRADE, 2012, p.286); e o contato, este sim, efetivo e afetivo entre o padre e Manuel José Gomes, pai de Carlos Gomes. Ademais, apesar de confirmar que Jesuíno não era autodidata na música, Mário de Andrade duvidou que este tenha tido “lições de contraponto”, talvez, observando as duas peças que comentou: as jaculatórias e o Cântico de Verônica.

Musicalmente as jaculatórias paulistanas discrepam bastante do canto de Verônica de Itu, o que não se pode atribuir a serem ela em vernáculo e ele em latim. Há talvez que imaginar a diferença de intenções expressivas, as jaculatórias com a sensualidade triunfante de um final de festa, ao passo que o outro canto mais condicionado à tristeza simples do suplício de Cristo. (ANDRADRE, 2012, p.288).

É notável a postura de Mário de Andrade neste ponto. Consciente ou não, o crítico apontou para um entendimento retórico da música — particularmente da música colonial brasileira — ao observar a possibilidade de adequação da música para um determinado momento ou espaço. Na senda de antecipações investigativas, Mário de Andrade (2012), apesar de não se aprofundar, comentou sobre o Estanco da música; porém, seu discurso depreciativo sobre a música colonial foi claro: “É certo que, a bem dizer, quase ignoro a música colonial em suas obras [...]”. (ANDRADE, 2012, p.288). Tal discurso somente é ligeiramente modificado quando Mário de Andrade buscou algum elemento de ingenuidade

poética que pudesse comprovar a sua tese de nacional, mas, como na descrição do Canto de Verônica, a mudança de sua tese nunca foi concretizada⁵⁰.

[...] se trata de melodia simples, sem caráter religioso, mas de um profano sem sentimentalismo [...] Nele se percebe perfeitamente o estilo das nossas modinhas de salão, dos fins da Colônia, com suas progressões, suas *vocalises* de caráter melismático, sem virtuosidade. [...] Em última análise, são canções, demonstrando bem o nível baixo da nossa cultura musical de então, indo apenas até a harmonia, sem o exercício mais severo do contraponto. (ANDRADE, 2012, p.288).

Ao contrário da pintura, as obras musicais de Jesuíno não demonstrariam o traço de “brasilidade”; e de uma forma geral, “para a crença de Mário de Andrade, a música de Jesuíno não trazia nada de brasileiro: não é folclórica, não é popular, não é erudita, é semierudita, sem tradição, colonizada, ‘transplantada’, fruto do ‘obscurantismo’ português no tempo”. (MACHADO NETO, 2011, p.145).

A terceira fase da historiografia musical se iniciaria, para Machado Neto (2011), com a viragem culturalista da década de 1930 de autores como Gilberto Freyre, cujo amparo teórico se definiu no estudo antropológico de Franz Boas. Logo no prefácio de *Casa-grande & senzala* (1933 [2003]), Freyre evidenciou suas preocupações:

Foi o estudo de antropologia sob a orientação do professor Boas que primeiro me revelou o negro e o mulato no seu justo valor — separados dos traços de raça os efeitos do ambiente ou da experiência cultural. Aprendi a considerar fundamental a diferença entre *raça* e *cultura*; a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio. (FREYRE, 2003, p.32).

⁵⁰ Andrade (2012, p.47) expôs: “E sabe um bocado de música. Já se fora o tempo monótono, em que o Bispo de São Paulo estancara a música das igrejas — do que se aproveitara o mestre de capela Francisco Vaz Teixeira, único em Itu que podia executar o que compunha, e se ‘fazia pagar como quisesse’. Por 1751, el-rei Dom José pusera termo ao monopólio escandaloso. As festas ituanas ressoavam agora música muita e variada. Jesuíno Francisco monta nos órgãos que faz cantar em melodias novas, desconhecidas na vila. A multidão dominical principia pondo reparo no músico desconhecido. Quem toca tão “arreatadoras” músicas? É esse moço, Jesuíno Francisco, chegado faz pouco de Santos, recomendado pelo “prior” do Carmo, bom moço, dizem todos. Bom moço, não há dúvida, modesto, de bons costumes e bom parecer, mas que às escondidas manda pedir a um colega de Santos que lhe fure mais músicas lindas ao caduco padre-mestre, para ele poder brilhar. E Jesuíno Francisco brilha nas igrejas, em mais músicas novas que ninguém conhece, fazendo alguma inveja ao guardamôr Pedro Ortiz, músico muito cotado na vila. De vez em quando o moço intromete no meio das músicas dos que sabem, alguma composição do próprio punho, arrematada com o que ele pouco sabe e observa. Eu também sou pintor... Eu também sou compositor...”

Baseado em Boas⁵¹ e sob uma plataforma de verificação econômica, Freyre (2003) demonstrou que a determinação racial ou mesológica não influenciariam a formação e o desenvolvimento da organização social brasileira⁵², mas sim a miscigenação sexual e a adaptação vinculada a um sincretismo cultural envolvendo o branco português patriarcal e escravocrata da Casa Grande, os negros escravos das várias etnias africanas da Senzala, e os diferentes indígenas que habitavam o país⁵³; ou seja, nota-se um movimento de conformação de ícones de identidades e a mestiçagem como questão de ordem geral, pois, como afirmou Freyre (2003, p.367), “todo brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo, [...] a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro”.

Outros dois nomes participaram decisivamente para a aplicação do culturalismo na historiografia musicológica: primeiro, o antropólogo Melville Herskovits⁵⁴, que, dentre vários estudos, observou (01) acomodações culturais relativas a um processo de aculturação no âmbito da organização social da estrutura familiar dos “afro-baianos” (HERSKOVITS, 1943),

⁵¹ Utilizando técnicas comparativas da anatomia, fisiologia e psicologia, Franz Boas buscou rechaçar a ideia de raça como um conceito biológico e que o comportamento humano seria determinado por características biológicas. Em *The Mind of Primitive Man*, Boas (1911 [1944], p.145) afirmou: “[...] the bodily form cannot be considered as absolutely stable and that physiological, mental and social functions are highly variable, being dependent upon external conditions, so that an intimate relation between race and culture does not seem plausible”; ademais, para Boas (1944, p.159), “culture may be defined as the totality of the mental and physical reactions and activities that characterize the behavior of the individuals composing a social group collectively and individually in relation to their natural environment, to other groups, to members of the group itself and of each individual himself. It also includes the products of these activities and their role in the life of the groups. The mere enumeration of these various aspects of life, however, does not constitute culture. It is more, for its elements are not independent, they have a structure”. Em *Anthropology and Modern Life*, Boas (1928 [1962], p. 19) argumentou: “There is little clarity in regard to the term ‘race’. We know only populations and we have to determine in how far population (or local race) and race are identical or distinct. When we speak of racial characteristics we mean those traits that are determined by heredity in each race and in which all members or the race participate”; porém “in a strict sense the identification of population as a race would require that all the members of the population partake of certain traits” (BOAS, 1962, p.21), o que não ocorreria.

⁵² Para Freyre (2003, p.75): “Embora o clima já ninguém considere o senhor-deus-todo-poderoso de antigamente, é impossível negar-se a influência que exerce na formação e no desenvolvimento das sociedades, senão direta, pelos efeitos imediatos sobre o homem, indireta pela sua relação com a produtividade da terra, com as fontes de nutrição, e com os recursos de exploração econômica acessíveis ao povoador”.

⁵³ Sobre a relação entre o português e os ameríndios, Freyre (2003, p.177) ponderou: “Considerando neste ensaio o choque das duas culturas, a europeia e a ameríndia, do ponto de vista da formação social da família brasileira — em que predominaria a moral europeia e católica — não nos esqueçamos, entretanto, de atentar no que foi para o indígena, e do ponto de vista de sua cultura, o contato com o europeu. Contato dissolvente. Entre as populações nativas da América, dominadas pelo colono ou pelo missionário, a degradação moral foi completa, como sempre acontece ao juntar-se uma cultura, já adiantada, com outra atrasada”.

⁵⁴ Também influenciado por Franz Boas, o trabalho de Melville J. Herskovits pode ser observado tanto pela postura acadêmica de pesquisa ao refutar o dogma da raça como uma categoria estática e fixa na natureza, quanto pela política-ideológica ao ajudar a incorporar os estudos africanos e afro-americanos na esteira da produção de conhecimento da universidade norte-americana, essencialmente, caucasiana. Como indicou Jerry Gershenhorn (2004), Herskovits observou desde estudos comparativos a homogeneidade de traços físicos em diferentes grupos de afro-americanos e africanos, desafiando a definição biológica de raça em *The American Negro* (1928), até a influência cultural dos africanos nas Américas em *The Myth of the Negro Past* (1941).

(02) o papel e o prestígio dos diferentes instrumentos percussivos e dos próprios percussionistas nos rituais público-religiosos e demais cultos divinos dos negros baianos em relação aos exemplos das etnias vindas da África ocidental e do Congo (HERSKOVITS, 1944)⁵⁵, e (03) a organização social do candomblé baiano, sendo um agrupamento baseado na associação livre, com uma estrutura hierárquica com linhas de autoridades e responsabilidades bem definidas, consideravelmente influenciado por relações de parentesco e derivações de tribos africanas, funcionando como instrumento de ajuste e controle social, no qual, pela perspectiva econômica, opera como um meio de promover a ajuda mútua (HERSKOVITS, 1956); e, segundo, o médico Arthur Ramos⁵⁶, que verificou, (01) amparado pela psicanálise, os processos de aculturação, principalmente no ambiente religioso, entre os negros brasileiros no contato com a cultura branca no Brasil, concluindo que, no geral, o resultado foi de adaptação, porém os negros do Rio de Janeiro e de São Paulo se caracterizaram pelo fenômeno de aceitação, enquanto os negros do grupo Malê na Bahia pelo de reação, mostrando que os processos não estavam longe de serem uniformes (RAMOS, 1941a)⁵⁷; (02) vários processos de hibridização no Brasil, como os caboclos, os cafusos, os mulatos, os gaúchos, e suas várias segmentações culturais; e (03) amparado por estatísticas demográficas, as etnias e culturas africanas dos negros escravos que participaram na formação econômica no país e suas culturas africanas (RAMOS, 1941c)⁵⁸.

No entanto, a linha de pesquisa de Arthur Ramos mais marcante para essa fase da historiografia musical tenha sido sobre o hibridismo, na qual considerava o país ideal para

⁵⁵ Este artigo foi editado e publicado no VI volume do *Boletín Latino Americano de Música* (1946) organizado por Francisco Curt Lange.

⁵⁶ Guilherme Guttman (2007, p.716) apontou que na obra inicial, *Primitivo e loucura* (1926), Arthur Ramos já teria proposto “[...] a substituição em psicologia de “selvagem” por “primitivo”, pretendendo assim afastar um espectro de associações morais indesejáveis ligado ao primeiro desses termos”; e em *O Negro Brasileiro* (1934)

⁵⁷ Ramos (1941, p.245) diferenciou claramente as possibilidades de processos resultantes do contato social e cultural: “In social and cultural contacts, a group of similar processes are known which the sociologists and anthropologists have classified by use of the concepts of *adaptation*, *accomodation*, *adjustment*, *acculturation*, etc. The differences lie in the point of view considered by the student. Thus, *adaptation* is a biological process; *accomodation* is a social process; *adjustment* is a psychological process; and *acculturation* is a cultural process. [...] During the long contact between the Negroes and Portuguese settlers in Brazil, the former have firmly impressed traits of their aboriginal cultures into the cultural patterns of the peoples with whom they entered into close contact. On the other hand, the Negroes borrowed many culture traits from the whites. Certainly these culture contacts did not consist solely of an acceptance of culture by one side or the other, Negro or European. These were movements of *adaptation* and even of *reaction*”.

⁵⁸ Ramos (1941b) localizou cinco focos de atuação dos negros escravos: (01) na Bahia e Sergipe nas plantações agrícolas e na mineração de diamantes, (02) no eixo Rio-São Paulo nos latifúndios de cana e café, (03) em Minas Gerais e Goiás nas zonas mineras para extração de ouro, (04) nas províncias do nordeste, como Pernambuco, Alagoas e Paraíba também com ênfase na cana de açúcar e (05) em Maranhão nas plantações de algodão.

essa investigação pela multiplicidade de fatores — populações, contatos legais e religiosos, etc. — que propiciaram um grande número de mulatos. Ramos (1941b) apontou que a ideia de degeneração ou inferioridade estava conectada a fatores sociais e culturais, ao invés dos cruzamentos híbridos.

Esses aportes teóricos — antropologia cultural, psicologia social e processos de hibridação — estão fortemente presentes na obra musicológica do alemão Franz Curt Lange (1903-1997)⁵⁹, que buscou compreender o período colonial como recorte específico, ou melhor, uma cultura específica. Ao chegar na América do Sul em 1923, Curt Lange concebeu um grande e ambicioso projeto, marcado não por regionalismos, mas por uma integração continental ou mesmo uma nacionalidade continental em processo histórico de organização, o Americanismo musical, no qual o defendeu em artigos publicados entre 1934 a 1939. A partir de 1944, Lange começou as suas pesquisas sobre a então “desconhecida” escola mineira de compositores, com a publicação de artigos no *Diário de Belo Horizonte* em 16 de Setembro de 1944 e no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro em 01 de Novembro de 1945, culminando com o artigo *La música en Minas Gerais, un informe preliminar* no sexto volume do *Boletín Latino Americano de Música* (1946), e, posteriormente, em *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro* (1966).

Dentro da plataforma do Americanismo musical, o *Boletín* deveria ser o veículo de divulgação de textos musicológicos, obras musicais, eventos artísticos e reuniões científicas. No sexto volume, que trata somente sobre a música no Brasil, além do artigo de Lange, outros dois artigos discorreram sobre música colonial, ambos do Frei Pedro Sinzig: no primeiro, uma breve apresentação documental sobre o tratado *Arte de Canto Chão* publicado em 1618 de Pedro Thalesio, expondo somente o conteúdo de alguns capítulos; no segundo, questionamentos sobre o ritmo e transcrevendo algumas melodias do cantochão de *Pontificale* publicado em 1781 no Prelado do Mosteiro de Santa Cruz em Coimbra. O texto de Lange (1946) apresentou a constatação, mesmo que preliminar, de uma forte produção musical em Minas Gerais durante o período colonial, indicando o mulato como agente cultural, o que

⁵⁹ Em um panorama da obra musicológica de Lange, Luis Merino Montero (1998) dividiu seus escritos em quatro grupos temáticos: (01) envolvendo a música dos diversos países das Américas, e principalmente da América Latina, no recorte dos séculos XVIII, XIX e XX; (02) grupos musicais europeus ambulantes que percorriam a América Latina, e dentro disso as capelas alemãs de música que circulavam no Brasil; (03) música europeia, com artigos sobre Franz Schubert e Richard Strauss; e (04) folclore e apontamentos sobre a Musicologia, adentrando nos sistemas de investigação folclórica e o trabalho em acervos.

quebrava o cânone de José Maurício como representante solitário da época; neste sentido, para Regis Duprat (2010):

As primeiras descobertas e revelações de Lange geraram muito mais polêmicas do que luz. Era natural; partiam daqueles mais zelosos e incondicionais apreciadores e defensores da primazia até ali indiscutível do grande José Maurício Nunes Garcia. Talvez vissem ameaçado, naqueles descobrimentos, o primado do padre-mestre que na corte e na Sé do Rio de Janeiro elevava aos píncaros a “glória nacional” do seu tempo na música religiosa. (DUPRAT, 2010, p.262)

A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro (1966) de Curt Lange foi a primeira abordagem sistemática da historiografia musical brasileira sobre a atividade da música colonial e suas implicações no corpo administrativo e social em que se estabelecia. O texto foi dividido em duas grandes partes: (01) recorte metodológico, apresentação e verificação de suas hipóteses, e a defesa e comprovação de sua tese; e (02) a partir da verificação de sua tese, a organização do exercício musical em Minas Gerais no período colonial⁶⁰. As hipóteses eram: com a posse dos papéis musicais provenientes da pesquisa sobre a Escola de Compositores da Capitania Geral de Minas Gerais (fins de 1944), seria essa música fruto do trânsito musical vindo do Nordeste, e nessa perspectiva, quais seriam os antecedentes nordestinos? Ou a música mineira seria um produto apenas do meio, e, com isso, mostraria também a influência da música mineira em outras regiões, levando em consideração o trânsito socioeconômico devido a extração e escoamento do ouro e diamantes? Foi

⁶⁰ Logo no início de *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro* (1966), Curt Lange criticou duramente os autores que pesquisaram e publicaram sobre música no Brasil: “Não exageramos, afirmando no início deste estudo que foi enfaticamente negado pelas pessoas que se dedicaram à compilação da História da Música Brasileira ter existido no período colonial deste país actividade artístico-musical de elevado valor. Retrocedendo de 1800 para os três séculos que representam o povoamento e a colonização de boa parte do Brasil de hoje, só houve informação avulsa, extraída de publicações prévias e reunida em breves e decepcionantes capítulos ou simples frases, mostrando pitorescas apreciações sobre a impossibilidade de ter podido implantar-se no trópico americano um certo vestígio de cultura musical portuguesa. Todas estas considerações nasceram da ausência total de pesquisas sistemáticas que tais historiadores deveriam ter previamente realizado antes de cair em ridículas afirmações, produto da sua total ignorância sobre a transcendente função da música portuguesa através de muitos séculos de gloriosa existência”. (LANGE, 1966, p.05, §1). As críticas se desdobraram e tornaram-se pessoais, principalmente a Renato Almeida e Luiz-Heitor Correia de Azevedo; e no decorrer do livro, Lange propõe a expressão História da Música no Brasil: “Esta definição é mais exacta do que a de *música brasileira*, porquanto, juridicamente, não existia diferenciação entre portugueses reinóis e portugueses nascidos no Brasil, e, estilisticamente, tanto a música erudita importada como a escrita no Brasil baseavam-se nos moldes europeus, pertenciam à cultura ocidental e não estavam limitadas aos preconceitos nacionalistas dos míopes e fanatizados que ficam desiludidos, quando não aparece nas obras anteriores ao século XIX um temário identificável com a bandeira nacional. A mensagem musical era universal e, para exaltar desde já os sentimentos da nação lusitana através dos séculos da sua existência, poucos países tiveram um sentido universalista tão desenvolvido e posto em prática como essa fracção menor da península ibérica que nasceu, nos alvares do século X, com o nome de *Terra Portucalense*”. (LANGE, 1966, p.09).

percorrendo essas duas trilhas, derivadas de um senso comum de um prolongamento da produção musical portuguesa na colônia, que Lange (1966) construiu a sua tese do Mulatismo:

Porém, a surpresa tornou-se muito grande quando constatei que os criadores desta música tão sugestivamente bela e de elaboração perfeita, foram já brasileiros natos, como o seriam também todos os intérpretes, cantores e instrumentistas. Num acidentado período de estudos dedicados a este fenomenal descobrimento cheguei a convicção de me achar defronte do movimento criador mais compacto realizado nas Américas, integrado por americanos, e, por maior espanto, constituído, na sua maioria quase absoluta, por mulatos de origem humilde. (LANGE, 1966, p.08).

Percorrendo a sua ideia, Lange investigou a formação de Minas Gerais, passando pelo crescimento demográfico desordenado advindo de três momentos de emigração provenientes da Bahia e São Paulo, do Rio de Janeiro e, por último, de Lisboa e do Porto, e a importância da Igreja com a educação jesuíta e a organização social, característica de seu projeto civilizatório, mas que não teria influenciado o âmbito musical, nem a organização, nem o ensino. Destarte, Lange expôs a importância da música naquele meio e apontou uma defasagem mínima em uma comparação poético-estética dos exemplares mineiros com os europeus. Lange (1966) também considerou a música como fator de ascensão social, porém sua perspectiva de observação foi distinta da apresentada por Cernicchiaro (1926): a ascensão social do compositor e músico mulato se dava por um processo dialético-hegeliano, na qual, alicerçada sobre uma plataforma da extração de ouro e diamante, fomentava um cenário cíclico e que, depois de instituído, se auto geria, Figura I.3.

Figura I.3: Processo de ascensão social em Curt Lange (1966).

Explica-se: haveria uma recepção musical pela sociedade, levando a um reconhecimento do músico mulato; tal fato provocaria o aumento no exercício musical do mesmo e a superação de sua condição social, o que, dessa forma, permitiria ao músico comprar e importar materiais musicais europeus, proporcionando uma melhoria da qualidade técnica poético-instrumental advinda dos estudos desses materiais. Para Curt Lange (1966) era ininterrupto.

Assim, chegou-se a organização musical, pois se a qualidade musical não era amadora, também a organização não deveria de sê-la. Lange (1966) passou a observar as Confrarias, Irmandades e Ordens Terceiras que arregimentavam esses músicos quase como sindicatos trabalhistas, compreendendo que não seria a esfera eclesiástica a detentora dessa logística, e sim a iniciativa privada/particular.

No Brasil colonial - vamos estabelecer duma vez esta prevenção — não se deve procurar pelo lado da Igreja uma actividade musical exclusiva, fruto desta organização [...] devemos destacar que a nomeação dos mestres de capela não tinha necessariamente de recair em religiosos, [...] no Brasil houve imigração e logo formação *in situ* de músicos independentes da organização eclesiástica, mantendo-se esta independência mesmo no caso de eles serem mestres de capela. Devemos, pois, procurar vestígios de organização musical na iniciativa privada, independente, praticada pelos músicos livres, portugueses primeiro, brasileiros depois. (LANGE, 1966, p. 42).

Com um manuseio documental mais apurado do que autores anteriores e uma visão permeada por questões antropológicas, Lange encadeou uma série de documentos referentes às práticas musicais mineiras ligadas às Irmandades, do ensino à prática em grupo.

Os músicos mineiros não se formaram no Seminário da Patriarcal de Lisboa, nem em outro dos famosos colégios musicais de Portugal, nem foram enviados como seminaristas de grande talento para se aperfeiçoarem em Nápoles. Os músicos mineiros foram produtos do meio, dando a impressão de terem sido muito tolerantes com os seus colegas cheios de respeito e consideração. (LANGE, 1966, p.70).

Nesse esboço, a Real Irmandade de Santa Cecília ganhou enfoque pormenorizado com um panorama histórico desde a atuação em Lisboa até as cidades mineiras e uma análise de seus estatutos, evidenciando exames de admissão, entrega de documentos e patentes, e a prática do *Tostão da Santa* — uma porcentagem do “cachê” destinada ao regente. As questões antropológicas se mostram mais perceptíveis no desfecho do livro, com ponderações raciais

ressaltando o preconceito que tais mulatos sofriam ao se estabelecerem em cargos administrativos antes ocupados somente por brancos, dentre eles: vereadores, juízes ordinários, andadores, entre outros.

Dentro da perspectiva antropológica, as declarações de Curt Lange referente a música abrangeram dois caminhos: um psicológico e um estético. No psicológico, a música teria um papel que ultrapassaria a superação da condição social e transportaria o mulato a um outro nível de ilustração e de papel como indivíduo dentro da sociedade, em outras palavras, o mulato não seria apenas um músico do repertório popular, mas sim, um professor da Arte de Música, saindo de uma referência marginal para uma erudição. Contudo, essa relação entre marginal-erudito não seria de fácil trato:

Um mulato emancipado, acostumado desde pequeno a interpretar música europeia, jamais admitiria mistura com pretos batuqueiros, nem aprovaria a sua música, danças rituais, e olharia seguramente com desprezo para os reisados, tradicionais também em Minas. Não devemos qualificar esta postura do homem de cor emancipado como uma traição à sua origem ou uma falta de sensibilidade pela riqueza de ritmos e timbres na música e percussão dos pretos. Seria melhor definir esta posição dizendo que o homem híbrido se achava numa meta ascendente onde respirava uma atmosfera diferente, onde vivia num plano mais elevado, recebendo maiores satisfação pelo contacto, frente a frente, com o branco culto, e percebendo emolumentos de acordo com a sua capacidade artística. (LANGE, 1966, p. 88).

Tal postura reflete a adoção dos teóricos citados, principalmente Arthur Ramos, sobre cultura primitiva e cultura elevada; assim a busca do músico-mulato pela aceitação frente ao branco caracterizada pelo discurso de Curt Lange demonstraria uma posição em que a cultura europeia seria superior a cultura africana.

No estético, o discurso de música universal foi aplicado tanto à música religiosa quanto à instrumental. Apesar de Lange apontar algumas alterações, e não liberdades, a música religiosa ainda se definiria no estilo religioso europeu do século XVIII. Dessa forma, Lange concluiu seu texto:

Os resultados da identificação do músico mineiro com a arte musical contemporânea são tão evidentes para nós como para ele lhe foi fácil compenetrar-se e dominar a técnica musical do seu tempo. O forte talento do mulato, a sua genialidade, representam a evasão da sua alma primitiva em procura do ideal de beleza. E este ideal foi atingido, para assombro dos auditórios de três continentes.
Hybridus, de te fabula narratur! (LANGE, 1966, p.103).

A tese principal de Lange (1966) foi estabelecida sobre a ideia do mulatismo como situação preponderante dentro da realidade colonial, ligando-se assim a sua crença americanista. Para Machado Neto (2011), seria através desse fenômeno que o elogio ao gênio da raça é exposto, sustentando seu discurso de resistência social e vigor híbrido do mestiço; as teses de Lange se entrelaçam

[...] a partir da inerente vocação para o hibridismo e este como ácido cáustico que transforma a estrutura social trazida pelo colonizador europeu. Nesse sentido é que considera que a Igreja não teria condições de acompanhar o vigor “híbrido”, pois, presa a simbolismos complexos, via, sem ação, liquidarem-se suas certezas pela autocolonização operada pela religiosidade popular de forte misticismo, forjado numa convergência pouco ortodoxa de credos e rituais. A própria hierarquia administrativa eclesiástica sucumbiu a esse processo e acabou por não ter controle nem influência na organização musical dentro das igrejas. O projeto colonizador também seria vítima passiva dessa conjuntura e acabou por não ter controle das formas de socialização através da música. (MACHADO NETO, 2011, p.161).

A historiografia musical brasileira de meados do século XX foi marcadamente influenciada pelos trabalhos de pesquisa de Curt Lange. Essa influência pode ser percebida a partir de três aspectos: a sistematização e o manejo de fontes históricas que se concretizaram nas estruturas dos acervos musicais; a abertura definitiva da investigação sobre a música colonial e suas possibilidades de pesquisa; e a formação de grupos com o intuito de editar e divulgar essa música.

Evidente que todo esse movimento foi diluído no tempo e propostas musicológicas se chocavam, cruzavam, concordavam e discordavam; somente como um exercício de recuperação historiográfica: em 1911, Antonio Egydio Martins publicou *S. Paulo Antigo (1554 a 1910)* mencionando André da Silva Gomes como compositor e regente da Sé paulista e as desavenças entre o Bispo D. Frei Manuel da Ressurreição com membros da esfera

público-administrativa⁶¹; em 1938, Nuto Sant'Anna e Furio Franceschini trocaram artigos no jornal *O Estado de São Paulo* contendo informações sobre um regente do coro da Sé atuante no último quartel de setecentos, André da Silva Gomes⁶²; em 1942, Renato Almeida publicou o texto *A música brasileira no período colonial* comunicado no III Congresso de História Nacional ainda afirmando os cânones de falta de significado social da música religiosa na colônia e o elogio ao solitário padre José Maurício⁶³; em 1945, Curt Lange anunciou os primeiros resultados de suas pesquisas sobre a Escola Mineira; em 1946, Clóvis de Oliveira ganhou o Concurso de História promovido pelo Departamento Municipal de Cultura de São Paulo com a pesquisa fundamentada sobre André da Silva Gomes, e que, por sua vez, transformou-se no livro de 1954; em 1956, Luis-Heitor Correia de Azevedo lançou 150 anos de música no Brasil afirmando que “a música brasileira que o historiador pode apreciar à luz

⁶¹ Antonio Egydio Martins (1911, p.101) escreveu: “O tenente-coronel André da Silva Gomes, que de Lisboa passou para esta cidade de S. Paulo, em companhia do 3º bispo d. frei Manoel da Ressurreição, em fins de 1773, com destino de crear e reger o côro de musica da Cathedral, que até então não existia, começou a organisal-o em principio de 1774 e a regel-o na qualidade de mestre da capella, cargo este que desempenhou gratuitamente distribuindo o pequeno ordenado a que tinha direito e mais emolumentos pertencentes ao mesmo emprego, pelos musicos, tendo em mira sómente o esplendor do Culto Divino. Nas notas feitas, pelo capitão-general e governador Martim Lopes Lobo de Saldanha, ás instrucções que lhe entregou o seu antecessor d. Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão, morgado de Matheus, e que enviou ao governo portuguez em data de 30 de Novembro de 1775, acha-se, com referencia ao bispo d. frei Manoel da Ressurreição, a seguinte interessante nota: «No § 38 noto que sómente no fim do longo governo do meu antecessor descobrisse defeitos no clero: Eu por hora não os encontro nelle, nem no bispo orgulho algum: Nam me intrometto com a sua jurisdição, nem elle com a minha, tracto-o sim com menos frequencia, e com mais egualdade que meu antecessor, que humas vezes lhe fazia o extraordinario excesso de lhe pegar na cauda nas egrejas, e outras vezes lhe havia desattenções fortes, e algumas dellas ainda depois que eu estava governando: Em huma palavra o que por hora experimento no bispo hé hum constante dezejo de ser util ao real serviço recomendando com cartas circulares aos parochos que movão aos freguezes a tomarem partidos nas tropas, e que concorão para o bom exito das diligencias, e muita civilidade, que supponho nam alterará por que eu pela minha parte nam mudarei de systema, nem elle o mudará por ser timorato, e me temer ou respeitar nam pouco. Noto mais que na prezente noticia, ou instrucção, inculca por mayor conveniencia ser de huma vez viuva a egreja de São Paulo e ser sómente governanda por capitulares; e nam sei a que certamente nam pode haver conveniencia alguma nem ao serviço de Deos, nem de Sua Majestade, que póde dar a providencia que for servido quando algum bispo exceder, ou faltar aos seus deveres»”.

⁶² De um lado, Nuto Sant'Anna publicou a matéria *O Regente do Côro da Sé* evocando um perfil de André da Silva Gomes; por outro, Furio Franceschini, ao ler a matéria, enviou uma carta ao jornal fazendo algumas considerações, incluindo a valoração do caráter religioso, e não teatral, do hino Ave Maria Stella composto por Silva Gomes em 1810.

⁶³ Renato Almeida (1942, p.373) afirmou: “Curioso é que, dos séculos XVII e XVIII nada se sabe ao certo da nossa música, nem as próprias manifestações do *folk-lore* musical, que só se vem a caracterizar no século XIX. Naturalmente, de uma pesquisa em velhas igrejas poderão resultar informações preciosas, mas será esse um trabalho beneditino e muito me surpreenderia se os resultados compensassem o esforço. O meio não permitia senão a germinação rasteira e pouco duradoura da música artística. O que se estaria fazendo, no mistério da vida das senzalas, dos campos, das casas nobres, dos engenhos, das igrejas, era a fusão de todas as vozes chegadas à terra nova, para sair, como expressão da alma coletiva também por se formar, a nossa música popular. A música artística, na época colonial, foi quase toda de caráter religioso, embora nada se saiba quanto ao seu valor, porque nada se imprimiu. [...] Não deveriam, por certo, merecer tanto superlativo nem músicos nem ouvintes...Essa música não teve significado social algum, nem passaria de adaptações do que os padres traziam de Portugal e aqui se repetia com uma ou outra adaptação ou cópia sem merecimento próprio”.

da crítica começa com o século XIX” (AZEVEDO, 1956, p.09); e na década de 1960, surgiram nomes como Regis Duprat, Jaime Dinis, Cleofe Person de Mattos, entre outros.

Ao observar a musicologia portuguesa no século XX, três nomes se sobressaem como uma primeira geração propriamente de musicólogos: Carl Macario Santiago Kastner, José Augusto Alegria e João de Freitas Branco. Infelizmente, a extensa amplitude e, mais do que isso, a profundidade de atuação desses três musicólogos impede uma apreciação mais amíúde da produção investigativa de cada um, mas algumas contribuições serão expostas pela proximidade com esta pesquisa, a música do século XVIII. Vale ressaltar outro ponto importante: com a instituição de uma área de pesquisa científica, no caso a musicologia, há na sequencia um aprofundamento nas especificidades.

Esse ponto é visível em Santiago Kastner, que não só desenvolveu estudos sobre a música nos século XV ao XVIII na península ibérica, mas especificamente a música para teclas neste recorte temporal e espacial, com edições e interpretações de amplo espectro cultural sobre António de Cabezón, António Carreira, Padre Manuel Rodrigues Coelho, Calos Seixas, entre outros. Rui Vieira Nery (2017, p.04) indicou que Kastner arquitetava modelos comparativos de práticas musicais de compositores ibéricos em relação a outros compositores europeus, englobando, por exemplo, o uso não palestriniano da dissonância, os processos composicionais de fugas ou a organização dos materiais temáticos e motivicos; “tudo isso enquadrado numa visão global da evolução dos contextos socio-económicos e dos modelos de exercício do poder político, das transformações dos costumes e das mudanças do gosto”. Corroborando um sentido de “totalidade” musicológica, Manuel Carlos de Brito (2017) considerou:

Pertencendo embora a uma geração de musicólogos muito marcada pelo positivismo e pela historiografia nacionalista, a sua visão musicológica era, à sua maneira, um prenúncio muito pessoal de uma musicologia mais aberta e moderna que dava ainda os primeiros passos nos anos setenta do século passado. (BRITO, 2017, p.13).

À partir do aprofundamento na área, Kastner (1952) se concentrou sobre a utilização do clavicórdio ibérico, comprovando que, diferentemente de países como França e Itália, onde o cembalo passou a ser o instrumento preferido nas cortes, o clavicórdio manteve a sua predileção durante o setecentos respeitando um fator tanto de tradição na prática de instrumentos de teclas, quanto um fator de gosto sonoro que se aproximava da guitarra, da

vihuela e da harpa. A perspectiva de estudos comparativos pode ser notada em seu trabalho sobre António de Cabezón, no qual Kastner (1981) apontou singularidades estilísticas no material de variações do compositor frente a outros nomes como Luis de Narváez, António Valente, Andrea Gabrieli, William Byrd, Jan Pieterszoon Sweelinck, Samuel Scheidt, entre outros. Com a musicologia, como disciplina, relativamente mais estruturada em Portugal, Kastner foi professor direto de nomes como Manuel Morais, Manuel Carlos de Brito, Gerhard Doderer e Rui Vieira Nery.

O Padre José Augusto Alegria foi outro musicólogo que tratou da música antiga, mas com um viés, quase sempre, da música religiosa, abordando tanto a música prática quanto a teórica. Pelo Instituto de Cultura e Língua Portuguesa do Ministério da Educação português, Alegria publicou três livros exemplares de seus objetivos, usufruindo-se de um grande aparato documental: *Frei Manuel Cardoso* (1983), voltando-se à descrição biográfica e das obras do músico renascentista; *Polifonistas Portugueses* (1984) remontando a biografia e obra de Duarte Lobo, de Filipe de Magalhães e de Francisco Martins; e *O ensino e prática da música nas Sé de Portugal* (1985), que será utilizado nesta pesquisa, descrevendo a formação do estado português desde a Idade Média com a reconquista territorial, o papel e o ensino da música na formação eclesiástica e nos rituais litúrgicos das catedrais lusitanas.

Por sua vez, João de Freitas Branco (1979) propôs uma leitura teórico-analítica singular sobre a utilização das possibilidades da música antiga em *Os Lusíadas* de Luís de Camões; o autor demonstrou como a música é tratada na obra do poeta lusitano. Ademais, Branco publicou uma *História da Música Portuguesa* (1959 [2005]), fundamentada no materialismo histórico, cuja premissa consistia “[...] em admitir que as composições musicais, os conceitos, noções ou preconceitos, os hábitos musicais, ou ainda as atitudes assumidas na esfera da criação, da execução e da audição são necessariamente *reflexos* de uma realidade extra-musical de natureza sociocultural. (BRANCO, 2005, p.15); em outras palavras, a produção musical como *reflexo* do homem.

A quarta fase da historiografia musical se estabelece com Régis Duprat. Fortemente apoiado no domínio da metodologia de pesquisa histórica da *École des Annales*, o projeto de investigação de Duprat, no qual resultou em *Música na Sé de São Paulo Colonial* (1995)⁶⁴, também observou o exercício da música colonial dentro da estrutura administrativa e social;

⁶⁴ Originalmente, o texto-base do livro de 1995 é proveniente da tese de doutoramento defendida por Régis Duprat em 1966 na Universidade de Brasília.

entretanto, diferentemente de Curt Lange, Duprat trabalhou com a superação do fator de determinação racial e com o forte papel da Igreja como determinante para a atividade musical. Duprat e Nise Poggi Orbino (1968, p.98) afirmaram que “a principal forma de atividade profissional do músico, naquele período, era a música religiosa, na igreja ou fora dela, litúrgica ou não”. A tese principal de Duprat foi a observação da prática do estanco da música: em suma, monopólio ilegal empreendido pela autoridade eclesiástica local sobre a prática da música.

Na linguagem do tempo: “estancar” a música, única forma econômico-social de sobreviver profissionalmente e apresentar um bom serviço de música na matriz; dispositivo não constante de provisão porque ilegal: não obstante, praticada. Envolve-a — a prática — em manto protetor, a necessidade inscúfivel, legalíssima, de salvaguardar o templo da penetração estética profana. Aparência garantida e conforme. (DUPRAT, 1995, p.31).

Conforme Duprat (1968)⁶⁵ indicou, o estanco era o instrumento usado pelo mestre de capela com provisão que lhe permitia regulamentar e controlar o exercício da música em sua jurisdição, caberia a ele verificar o papel de música, o conteúdo musical, porém, o que acontecia, era um negócio apenas entre pessoas em instâncias hierárquico-religiosas diferentes. Autoridades eclesiásticas — Bispo, Cabido, Vigário — concediam uma pensão anual ou por festa para o exercício do mestre de capela; o mestre de capela da Sé, por sua vez, concedia uma autorização, um consentimento, o “beneplácito” para outros mestres de capela exercerem suas funções nas igrejas de sua jurisdição; em contrapartida, os mestres de capelas das igrejas juridicionadas pagavam pelas suas atuações ao próprio mestre de capela da Sé e às autoridades eclesiásticas. Como levantado por Duprat (1968), essa prática envolvia tanto a venda de provisão do cargo de mestre de capela quanto o aumento e acúmulo de recursos disponíveis ao mestre de capela da Sé para o culto na catedral; com isso, o autor levantou três aspectos decorrentes do estanco que se integravam: o econômico-social, o jurídico-eclesiástico, e o estético-religioso. Percebe-se então, Figura I.4, que essa prática reproduzia um exercício verticalizado de poder, não somente econômico, mas simbólico.

⁶⁵ Retomam-se aqui os textos das notas 03 e 04 do início dessa introdução.

Figura I.4: A prática do Estanco musical em Duprat (1968).

A observação do estanco na música estava associada a uma verificação metodológica histórica do Padroado Régio como uma estrutura de *longue durée* Braudeliana. Explica-se: de acordo com Duprat (1995), a estrutura que alicerçava a organização musical durante o período colonial — e suas problemáticas, como o estanco — era o Padroado, a fusão simbólica entre poder temporal e espiritual na figura do Rei, pois permitia que este, ou pessoas por ele autorizado, nomeasse cargos eclesiásticos, inclusive o mestre de capela, transcendendo assim a política tradicional do Regalismo; neste sentido, o estanco poderia ser caracterizado como uma forma, mesmo que ilegal, de autoridades eclesiásticas retomarem o poder de decisão sobre o domínio do sagrado. Ao compreender o mestre de capela como um agente administrativo chave, Duprat (1995) investigou a atuação de André da Silva Gomes, quando este chegou ao Brasil para assumir o mestrado da Sé de São Paulo, sendo trazido pelo bispo D. Frei Manuel da Ressurreição.

Para Machado Neto (2011), a narrativa de Duprat se estabeleceu na preocupação de discorrer sobre a função da arte dentro do Antigo Regime, recorrendo ao conflito entre os usos administrativos, os costumes locais e temporais da administração pública e eclesiástica e as relações do músico com suas possibilidades de trabalho.

A base de articulação interpretativa do passado colonial de Régis Duprat é um modelo baseado nas estruturas sociais em plena negociação e que, ao fim e ao cabo, dissolvem os problemas da base cultural, apesar de se forjarem nela. O paradigma de Duprat é a consideração de que as intensas mediações

que ocorriam na consubstanciamento da prática musical eram o resultado das condições particulares “das” sociedades, e não das raças ou dos homens. A sua concepção interpretativa constitui-se, então, na perspectiva de sentidos vivenciados por fluxos de valores, e seus pré-conceitos, que são imunes às conjunturas tópicas de tempo-espaço. A questão é determinar a duração e o padrão de mutabilidade e, assim, estabelecer pontos comparativos pela retroação com a consciência local, construída num tempo e espaço específicos. (MACHADO NETO, 2010, p.85).

Por isso o apoio em uma estrutura de longa duração foi essencial, pela capacidade e possibilidade de observar comparativamente pontos específicos, contingenciais, forjados em uma estrutura de menor duração, em relação a essa estrutura que se movimenta mais lentamente no tempo. Outro ponto importante em se destacar na narrativa do autor é o lugar dos sujeitos históricos, especialmente, o mestre de capela André da Silva Gomes. Nesse ponto, Machado Neto (2011) evidenciou a influência de Sérgio Buarque de Holanda na construção dos conflitos entre os personagens e as situações em que estavam.

O sujeito histórico entra em crise justamente porque ele “está-na” ou é “parte-de” uma estrutura social ou cognitiva possível de reconhecimento. Em síntese, considerando a estrutura social, os “tipos ideais” e os polos de antagonismo e crise, Duprat constitui o método de análise recorrente aos modelos narrativos de Sérgio Buarque de Holanda e, por ele, a concepção das estruturas sociais de Max Weber. (MACHADO NETO, 2011, p.176).

Tal fator é determinante na narrativa, porém salienta-se aqui o efeito discursivo dessa proposta: a diminuição da agência do sujeito histórico. Ao admitir que o sujeito estava dentro de uma estrutura social ou fazia parte da mesma, Duprat (1995) restringiu a possibilidade de escolha do mesmo, de sua atuação como pessoa histórica frente aos seus conflitos; exemplifica-se esse efeito no particular caso da desavença entre Dom Luís António Botelho de Souza Mourão, Morgado de Mateus e Governador da capitania, e o terceiro bispo da Sé paulista D. Frei Manuel da Ressurreição, pois como forma de demonstrar os problemas jurídicos-ecclesiásticos, Duprat (1995) localizou a atuação da tomada de decisão sobre o mestrado do Morgado como sendo a representação do Estado e o Bispo como a representação da Igreja, o que levou o autor aos problemas estéticos entre música dramática versus música sacra, acarretando em um processo de secularização da segunda; e neste sentido, as escolhas musicais tanto de Antônio Manso da Mota, preferido de Morgado, quanto Matias Álvares Torres, ocupante do cargo da Sé paulista, ficaram desconhecidas e inexploradas.

Absorvendo as ideias de flexibilização da secularização postas por Gianni Vattimo (1999; 2002)⁶⁶, entendendo-a não como abandono ou enfraquecimento do pensamento (*pensiero debole*), da experiência e tradição religiosa, mas como uma transformação de valores sensíveis, de vestígios e modelos ocultos ainda que presentes, Diósnio Machado Neto (2008, p.22), mesmo trilhando as questões de organização e administração da música colonial postas pelo projeto de Duprat, rejeitou a secularização como problema central, posicionando-a apenas como “[...] a parte tangível de um processo velado de causas que ocorriam no exterior da esfera musical”, fundamentando a transformação da música pela atuação de um espírito iluminista.

[...] demonstrar que mais do que influenciar a concepção estética e poética da música, o espírito reformista do Iluminismo que se inoculou nas altas esferas de poder no século XVIII tornou a música um instrumento de propagação e afirmação de um modelo de mundo marcado pelo desejo de progresso. E, nesse sentido, o que parecia um fenômeno circunscrito aos homens da República das Letras, concretizado em academias literárias ou científicas, descortina-se no cotidiano da organização musical pela relação inerente do Iluminismo com o potencial persuasivo da arte, utilizada tanto como instrumento de afirmação do poder, como ferramenta pedagógica para modificação das estruturas mais íntimas dos usos e costumes de uma população mergulhada nas trevas do conhecimento, e, pior, devota de superstições e misticismos. (MACHADO NETO, 2008, p.22).

Com a hipótese de que os índices dos valores representativos do espetáculo do poder tanto da Igreja quanto do poder temporal, construídos estes por acomodações gradativas no processo comunicativo através da arte, teriam sido alterados, Machado Neto (2008) concluiu: primeiro, que o pensamento musical sacro era regido por uma série de normas e protocolos o que conferia a sua efetivação discursiva, uma retórica musical, e, segundo, que essa retórica musical foi corrompida pela influência do Iluminismo adotado pelo despotismo esclarecido português empregado na segunda metade do séc. XVIII. Entretanto, apesar de Machado Neto (2008) ter construído todo o edifício argumentativo teórico sobre a influência da retórica na música colonial, o autor, à época, não conseguiu demonstrar as possibilidades de sua aplicação por uma análise musical. Nessa senda, foi criado o Laboratório de Musicologia - LAMUS, coordenado pelo autor e a qual essa pesquisa se vincula, com o objetivo de averiguar essas transformações teórico-musicais na música e pela música. Além da própria

⁶⁶ Deve ser levado em conta, que para Vattimo (1999; 2002), no plano religioso, a secularização foi encarada como a abertura de novas formas de diálogo entre religião e a filosofia no pós-Nietzsche/Heidegger, e não como ruptura com o sagrado em favorecimento do profano.

produção do autor sobre as possibilidades retóricas na música setecentista, referencia-se também as dissertações e teses concluídas de integrantes do LAMUS sobre a música desse período: no que compete a retórica, Eliel Almeida Soares (2012; 2017), Ronaldo Novaes (2015) e Ágata Yozhiyoka Almeida (2016); no que compete a outros problemas teórico-musicais, como contraponto e partimento, Rafael Registro Ramos (2014) e Mitia Ganade D'Acol (2015).

**PARTE I - EM BUSCA DE MODELOS PRÉ-COMPOSICIONAIS NO
SÉCULO XVIII**

CAPÍTULO 01 - A CONSTRUÇÃO DE MODELOS

O emprego da ideia de Modelos como ferramenta poética e pedagógica nas artes pode ser observada em diferentes momentos da civilização. A partir de uma ampla concepção, mas dentro de um recorte artístico, modelo pode ser entendido como uma estrutura estabilizada que será reproduzida, um exemplo a ser imitado, copiado, representado; entende-se também que tal modelo, depois de ser internalizado, pode ser transformado, levando em consideração o arcabouço técnico individualizado de cada artista e suas escolhas discursivas referente aos objetivos e demandas de um processo comunicacional determinado por uma situação. Porém, há um fundamento complexo que sustenta essa concepção elementar e que, ora por aproximação, ora por rejeição, se tornou um dos principais tópicos dentro de discussões — não somente — estéticas desde a antiguidade: o conceito grego de *μίμησις* (do grego, mimese) e sua versão latina *imitatio* (do latim, imitação). Para Michael Kirwan (2015, p.16), a mimese cria reciprocidade entre os seres humanos, funda relações e sociedades humanas, permite toda a aprendizagem social, levando assim à emergência do que é chamado “cultura” e “civilização”. Contemplando a mesma importância para a discussão desse processo, Gunter Gebauer e Christoph Wulf (1995, p.01) afirmaram que a mimese atua como um papel crítico em praticamente todas as áreas do pensamento e da ação humana: “Mimesis is a conditio humana at the same time that it is responsible for variations among individual and human beings.

O espectro de significados de mimese⁶⁷ se expandiu ao longo do curso de seu desenvolvimento histórico, incluindo o ato de semelhança, de apresentação própria aparente, de expressão mímica, representação e similaridade; sendo diferenciadas pela correspondência de similitudes ou não, de intencionalidades ou não, na construção de uma correlação. Ainda segundo Gebauer e Wulf (1995), o conceito de mimese implica em uma resistência à divisão

⁶⁷ A raiz do grupo de palavras associadas à mimese é *mimos*; derivada para *Mimeisthai*, que denota imitação, representação, retrato; *Mimos* e *mimetes*, que designam as pessoas que imitam ou representam, sendo que *mimos* também se refere à atuação dramática; *Mimema*, que é o resultado de uma ação mimética; *mimese*, a própria ação; e *Mimetikos* que refere-se a algo possível de ser imitado ou que é sujeito de imitação.

das esferas humanas de experiência, ação e produção simbólica em duas partes, uma prática e uma teórica, fazendo referência a uma interpenetração mútua dessas esferas, a um não reconhecimento dessa divisão, e a mundos simbolicamente constituídos.

Characterized in this way, it becomes evident that the concept of mimesis necessarily loses its intellectual centrality with the rise of rational thought. The field of art, which comes to be regarded in the process as autonomous, undergoes a complete and fundamental restructuring. The change itself allows us to recognize a second characteristic of mimesis: while modern rational thought refers to the single isolated cognitive subject, mimesis is always concerned with relational network of more than one person; the mimetic production of a symbolic world refers to other worlds and to their creators and draws other persons into one's own world. As is apparent in this constellation, mimesis implies the recognition of mediation between worlds and people; it does not designate a subjection to received models, but rather an acceptance of traditions and the work of predecessors. *It also implies a recognition of power: the inclusion of others introduces power, if only in symbolic terms, into one's own personal world, into the interpretive and perspectival modes developed there. The history of mimesis is a history of disputes over the power to make symbolic worlds, that is, the power to represent the self and others and interpret the world. To this extent mimesis processes a political dimension and is part of the history of power relations.* (GEBAUER; WULF, 1995, p.03, grifo nosso).

A possibilidade do processo mimético demonstrar relações de disputa de poder sobre o mundo simbólico é fundamental, pois envolve uma relação entre modelos e ideologia, ou seja, modelos seriam carregados de ideologia. No processo poético, o entendimento do outro como parte integrante de um processo de comunicação, leva o produtor da arte a fazer escolhas, por meio dos modelos, inclusive ideológicas. A influência da ideologia é evidente nesse processo, remetendo a questões como se esse produtor artístico é capaz de resistir a uma pressão social, capaz de produzir uma pressão contrária, ou mesmo adotar estratégias nas quais, por um determinado meio de expressão (as várias expressões artísticas), gera um sistema de codificação através do qual o próprio produtor adquire um poder simbólico.

Seria de simples compreensão e inesperadamente acessível buscar o que há de comum e reduzir ao que há de elemento essencial nas doutrinas ao modo como Terry L. Givens (1991, p.124-125) pretendeu: “[...] three things are constant: an object of representation, which we may call the model, the product of representation, or the presented object, and some relation of likeness that obtains between them”. Em adição à essas três características, Paul Woodruff (2015, p.329) identificou e adicionou o papel do agente: “in any case of mimesis, we should be able to identify an agent, an original, a product, and shared features”.

Entretanto, se essas doutrinas forem verificadas como uma estrutura de *longue durée* Braudeliana abarcando “[...] the intimate relationship between art and life” (SCHUELLER, 1948, p.544), as problemáticas centrais seriam: a *arte* deveria imitar quais aspectos e de que maneira a *vida*? Trocando o termo *vida* por *realidade*, Stephen Halliwell (2002) observou que a história da mimese é o registro de debates que se formaram em torno de uma polaridade entre duas maneiras de pensar sobre arte e representação: a primeira enfatizou uma relação externa entre a obra ou performance artística e a realidade; enquanto que a segunda priorizou a organização interna e propriedades fictícias de um objeto ou ato mimético. Reduzidas assim a uma dicotomia esquemática, essas variantes de teoria e atitude mimética ressaltam duas formas de interação de arte e realidade/vida: um modelo de representação artística onde a arte refletiria o mundo (*world-reflecting*); e um modelo onde a arte estimularia ou criaria o mundo (*world-stimulating, world-creating*).

On the first of these interpretations, mimesis incorporates a response to a reality (whether particular or general) that is believed to exist outside and independently of art. It engages with this reality, or at the very least with other experiences and perceptions of it, and has the capacity to promote and enlighten the understanding of it. On the second interpretation, mimesis is the production of a “heterocosm” (Baumgarten’s term again), an imaginary world-in-itself, which may resemble or remind us of the real world in certain respects (and may thus in some cases be partly a matter of “worldlike” consistency or plausibility), but is not to be judged primarily or directly by comparison with it. These contrasting positions point respectively toward aesthetics of, on the one hand, realism (at the strongest, of “truth”), and, on the other, of fictional coherence or congruity: in the one case aesthetic values will converge on, or even be identified with, “life values” as a whole; in the other, they will move in the direction of a purely formal, *sui generis* satisfaction. (HALLIWELL, 2002, p.23).

De acordo com vários autores⁶⁸, não houve um período realmente estático na história do conceito de mimese; novos usos produziam novos contextos de atuação, expressando as mudanças na realidade social. Em vista disso, busca-se de forma introdutória apresentar, mesmo sem esgotar a problemática, como a mentalidade do uso de modelos, através de teorias miméticas, se formou e foi logo transformada na Grécia e Roma antiga e influenciou a criação artística, para depois observar como essas teorias foram postas em prática durante o século XVIII.

⁶⁸ Para citar somente alguns, Gunter Gebauer e Christoph Wulf (1995); Stephen Halliwell (2002); e Matthew Potolsky (2006).

1.1. Bases da mimese até o período Socrático

O processo de imitação remonta a tempos imemoriais e irrestritos geograficamente. No caso dos exemplos visuais, percebe-se que o processo de imitar e representar objetos graficamente chegam até a trinta e cinco mil anos antes da era comum⁶⁹, vide os casos de pintura rupestre em Lascaux (França), Altamira (Espanha), Serra da Capivara (Brasil), Tassili n'Ajjer (Argélia), Bhimbetka (Índia), Bradshaw (Austrália); de gravuras em pedras como em Tradart Acacus (Líbia), Alta (Noruega), Utah (EUA); ou mesmo as esculturas como *la Dame de Brassempouy*, o *Bison se l'enchant* e o *Löwenmensch*, Figura 1.1; e isso sem expor o montante de peças portáteis e mobiliário, que saíram do status de artesanato para obras de arte, ainda que essa inclusão terminológica seja constantemente discutida devido ao caráter problemático do conceito de arte (MORO ABADIA; GONZÁLEZ MORALES, 2012)⁷⁰.

Figura 1.1: Exemplos de imitação: (01) Lascaux, França; (02) Altamira, Espanha; (03) Serra da Capivara, Brasil; (04) Tassili n'Ajjer, Argélia; (05) Bhimbetka, Índia; (06) Bradshaw, Austrália; (07) Tadrart Acacus, Líbia; (08) Alta, Noruega; (09) Nine mile Canyon Utah, EUA; (10) *la Dame de Brassempouy*; (11) *Bison se l'enchant*; (12) *Löwenmensch*.

⁶⁹ Thomas Heyd (2012, p.276) aponta que: “Humanly made marks on relatively stationary rock, commonly called ‘rock art’, which include petroglyphs, pictographs, and stencils, can be quite diverse. Some may legitimately be called ‘pictures’ and ‘representations’ or ‘images’, insofar as pictures presumably depict and representations or images *re-represent*, or function as semblances of, *some thing*.”

⁷⁰ Para Thomas Heyd (2012), tal problemática é sentida devido a uma negação estética para esse tipo de marcas humanamente produzidas, pela aplicação de diferentes definições do próprio conceito de “estética”, e pela interpretação segundo uma perspectiva estética vigente a partir do século XX, remetendo a um anacronismo analítico. Porém, não é possível ignorar a intencionalidade de escolhas estéticas nos diversos exemplos e sua importância: tais representações visuais, além de passarem por algum processo imitativo, levantam questões antropológicas e arqueológicas como organização política e social de grupos paleolíticos e sobre a validação fenomenológica da experiência humana autóctone intrínseca (NASH; CHIPPINDALE, 2002).

No entanto, apesar da observação de exemplos imitativos desde as *rock art*, é somente com a complexa produção sobre a cultura grega que é possível verificar o desenvolvimento e a consubstanciação de uma teoria de mimese nas artes, ou em outras palavras, acredita-se que somente a partir dos gregos houve um processo de abstração e racionalização teórica de um produto estético⁷¹. Segundo Wladyslaw Tatarkiewicz (1980), é possível notar três diferentes usos para a palavra *μίμησις* (mimese) durante a antiguidade grega: primeiro, num período pós-Homérico, o termo estava associado a expressão da dança, da música, do canto e da mímica (impersonificação, atuação dramática) em atos ritualísticos; segundo, no século V a.C., ganhou uma conotação filosófica ao designar a reprodução do mundo externo, ou a imitação da natureza⁷²; e, terceiro, paralelamente, no mesmo período, Sócrates introduziu a concepção de imitação como cópia da aparência das coisas — concepção desenvolvida, cada um a sua maneira, por Platão e Aristóteles no século IV a.C.

In summary, the classical period of the fourth century B.C. used four different concepts of imitation: the ritualistic concept (expression), Democritus' concept (imitation of natural processes), the Platonic concept (the copying of nature), and the Aristotelian (the free creation of a work of art based on elements of nature). While the original concept was gradually falling into eclipse and the ideas of Democritus were recognised only by a few thinkers (e.g., Hippocrates and Lucretius), both the Platonic and Aristotelian concepts proved to be basic, enduring concepts in art; they were often fused, and the awareness that they were different concepts was frequently lost. (TATARKIEWICZ, 1980, p.268).

Alargando a questão, Stephen Halliwell (2002) afirmou que, em materiais pré-Platônicos, a mimese estava relacionada à semelhança visual (obras de arte figurativas), emulação comportamental, impersonificação (atuação dramática), produção vocal ou musical de significativas estrutura sonoras expressivas, e conformidade metafísica, como na crença Pitagórica de que o mundo material seria a mimese do domínio imaterial dos números; ou seja, “mimesis amounts to a concept (or family of concepts) of representation, which in this

⁷¹ Apesar do termo Estética, com todo aparato filosófico, ter sido cunhado por Alexander G. Baumgarten (1993) em meados de setecentos, utiliza-se o termo por facilitar a compreensão contemporânea.

⁷² Por exemplo, segundo o artigo *The cleverness of animals* (A inteligência dos animais) em *Moralia* de Plutarco, o filósofo pré-Socrático Demócrito assumiu que os homens imitariam os animais: “Yet perhaps it is ridiculous for us to make a parade of animals distinguished for learning when Democritus declares that we have been their pupils in matters of fundamental importance: of the spider in weaving and mending, of the swallow in homebuilding, of the sweet-voiced swan and nightingale in our imitation of their song”. (PLUTARCH, 1957, p. 407, grifo nosso).

context can be broadly construed as the use of an artistic medium (words, sounds, physical images) to signify and communicate certain hypothesized realities.” (HALLIWELL, 2002, p. 16). É à partir da noção de realidades hipotéticas como possibilidades de experiência, que os escritos sobre os efeitos de obras artísticas miméticas sobre uma audiência se fortaleceram, pois levantaram questões como a caracterização de tipos de reconhecimento, compreensão, resposta emocional, e avaliação do que tais obras deveriam ou poderiam provocar no público.

Diante dessa complexidade, para entender as diversas aplicações da mimese em Platão e Aristóteles, é necessário percorrer alguns fatores que as fomentaram: (01) a relação entre oralidade e o processo de letramento da sociedade grega e as suas aplicações como ferramentas pedagógicas (02) a função da Paideia como formadora do indivíduo e o sistema de ensino da cultura grega; (03) a divisão entre as artes paidêuticas e as artes visuais; e (04) para, finalmente, chegar nos escritos de Platão e Aristóteles que abordam a mimese.

A cultura grega se fundou tendo a oralidade como meio primordial de transmissão de conhecimento; porém, apesar de variantes nos estudos filológicos sobre a estabilização de seu alfabeto⁷³, foi observado um lento, desigual e complexo processo de letramento a partir do século VIII a.C. em diante. Segundo Rosalind Thomas (1992), a prática da leitura e escrita de textos — atividades possíveis somente com o letramento — possibilitou que a informação pudesse ser guardada e mantida através de um meio diferente do que a memória, e, com isso, permitindo que obras transmitidas de forma oral pudessem ser perpetuadas e, eventualmente, canonizadas, ou, nas palavras de Eric Havelock (1963, p.vii), “the method of storage began to alter, as the information became alphabetised, and correspondingly the eye supplanted the ear as the chief organ employed for this purpose”; e os exemplos dessa operação são vários⁷⁴: (01) as obras consideradas “fundacionais” da cultura grega, *Ilíada* e *Odisséia* de Homero (2003; 2005) e *Teogonia* e *Trabalhos e Dias* de Hesíodo (1995; 1996; 2006) eram poesias épicas, *a priori*, cantadas por bardos e ouvidas por uma audiência dentro de um sistema de

⁷³ Segundo William Harris (1989), as teorias filológicas sobre o alfabeto grego se diferem quanto a possível influência de escritas de outras civilizações e as datações em que isso ocorreu.

⁷⁴ Sobre oralidade na Antiguidade: E. Anne Mackay (2008) mostrou que a escrita prejudicou a capacidade de memorização de oradores, o que era fundamental dentro de uma transmissão oral — vale ressaltar que Hesíodo retratou a importância da memória em *Teogonia* como Mnemosine, titânide, filha de Uranus e Gaia, e casada com Zeus, com quem teve as suas nove filhas, as musas Calíope (poesia épica), Clio (história), Erato (poesia lírica), Euterpe (música), Melpômene (tragédia), Polímnia (hino), Terpsícore (dança), Tália (comédia) e Urânia (astronomia); e tanto Elizabeth Minchin (2012) quanto Ruth Scodel (2014) apontaram que mesmo com essa transição, os próprios textos escritos ainda demonstravam um caráter performático oral, como a utilização do gênero de diálogo simbolizando uma conversação.

ensino oral que combinava a instrução e o entretenimento, porém, ao serem postos em escrito por volta, possivelmente, de 730-700 a.C.⁷⁵, isto é, uma época em que o próprio letramento era ínfimo, possibilitou, *a posteriori*, uma abordagem diferente desse material viabilizando e amplificando sua abrangência em séculos seguintes; (02) Sócrates percorreu seus questionamentos filosóficos através da conversação e do debate oral por volta de 400 a.C., sendo seus pensamentos escritos posteriormente por seus alunos; (03) mesmo Platão, que atacou a palavra escrita assumindo que esta era uma forma inadequada para uma verdadeira educação e pensamento filosófico, pôs suas ideias em escrito⁷⁶.

Não obstante à supremacia da oralidade, de acordo com William V. Harris (1989), tal processo foi modificando várias atividades relacionadas às funções comunicativas, econômicas e legais no ambiente do trabalho, civis, religiosas, celebrações de vários tipos, na constituição de instituições escolares, entre outras; isto é, não está posto aqui que o letramento e desenvolvimento civilizacional de sociedades antigas (ou mesmo, as caracterizadas como primitivas) estão associados por uma relação direta de causa-efeito, evitando assim qualquer ligação com um possível determinismo tecnológico⁷⁷, somente assume-se que houve uma lenta mudança na experiência e no trato de atividades significativas das vidas pública e semi-pública cotidianas gregas⁷⁸. Tais mudanças encorajaram ainda mais pessoas a promover o letramento de gerações posteriores, associando as capacidades de leitura e escrita aos direitos dos cidadãos, tornando-se uma marca de distinção de um cidadão ideal e de cidadania urbana.

⁷⁵ Considerando uma performatividade, Marcel Detienne (1986, p.22) apontou que, para os gregos antigos, as obras de Homero e Hesíodo eram “a cultural system more or less conceived as an encyclopedia of collective knowledge, handed down by mouth and by ear, performed musically and memorized by means of rhythmic phrases”.

⁷⁶ Harris (1989, p.49) afirmou que: “And while the act of writing down the poems themselves was of enormous significance, it did not imply the expectation of a large readership. The experience of poetry continued to be aural for almost everyone. The only early poem which might at first sight seem to presuppose a sizeable audience of actual readers is the *Works and Days*, but it is to be seen not as a didactic poem for farmers but rather as an example of wisdom literature, and hence it no more presupposes a numerous readership than do its ancient Near Eastern predecessors in the same genre”. Ademais, Patrizia Marzillo (2012) mostrou que Proclus, professor neoplatônico, utilizava a escrita como forma de amplificar suas lições orais, tendo as obras escritas de Hesíodo como ferramenta.

⁷⁷ Claude Lévi-Strauss (1955) denunciou como a escrita, assim como outras formas de “progresso”, corrompem a própria existência de povos orais, ditos primitivos.

⁷⁸ Robert Patison (1982, p.45) afirmou que “writing did not make the Greek mind skeptical, logical, historical, or democratic. Instead it furnished an opportunity for these predispositions to flourish”. De forma semelhante, Brian V. Street (2001) foi contrário a qualquer estabelecimento direto entre o letramento de uma cultura com o seu desenvolvimento civilizacional, denotando uma melhora em qualquer nível.

E é nesse ponto que a Paideia, como modelo de formação do indivíduo, e o sistema de ensino da cultura grega se articulavam, pois, como afirmou Yun Lee Too (2001, p.12), a Paideia era um assunto, sobretudo, político para os gregos; é certo que o seu próprio processo de instituição e aplicação seguiu o desenvolvimento Grécia dentro de suas transformações intrínsecas, porém, apesar de sua complexidade, vale aqui destacar alguns pontos. De uma maneira inicial, a natureza da Paideia estava ligada à forma correta de se viver, um protocolo socialmente aceito baseado amplamente nas situações e nos personagens das obras de Homero e Hesíodo⁷⁹, juntamente com os seus princípios de virtude da *arete* — segundo Jaeger (1994), *arete* era a base da história da formação grega, remontando a tempos da Grécia arcaica, e tinha como significado a aquisição de toda e qualquer acepção de virtudes morais e espirituais, como força física, nobreza, coragem, honra, dentre outras. Como Kevin Robb (1994) afirmou, durante e para a Grécia arcaica, as obras destes dois autores se tornaram um complexo e surpreendente fenômeno discursivo de controle e educação social:

The later Greek word for this phenomenon was paideia, a near-perfect choice. The word reflects the Greek's acknowledgment that paideia involves an unconscious, willing acceptance of ancestral models, even as a *pais*, a boy, models himself on his male elders, his father and his older brother, and his most admired peers, normally the group's best warriors or best athletes. (ROBB, 1994, p.33).

Em vista disso, como sugeriu Kevin Robb (1994), a Paideia estava próxima do que antropologistas e sociólogos chamam hoje de enculturação, processo descrito primeiramente por Melville J. Herskovits (1948), mostrando que, ao estar circundado e envolto por uma cultura, um indivíduo adquiriria valores e comportamentos próprios aprendendo aquilo que esta cultura consideraria necessário, expondo um caráter mais involuntário, informal e inconsciente⁸⁰; a enculturação envolveria pais, adultos, pares em uma rede de influências sobre o indivíduo, podendo limitar, moldar e direcionar o desenvolvimento do mesmo; ou seja, como apontou Margaret Mead (1963, p.187), a enculturação seria “the process of

⁷⁹ Werner Jaeger (1994, p.86) ressaltou as diferenças entre Homero e Hesíodo para a formação do povo grego: “Homero acentua, com a maior nitidez, que toda a educação tem o seu ponto de partida na formação de um tipo de humano nobre, o qual nasce do cultivo das qualidades próprias dos senhores e dos heróis. Em Hesíodo revela-se a segunda fonte da cultura: o valor do trabalho”.

⁸⁰ John W. Berry (2007, p.547) apontou que a diferença entre enculturação e socialização seria o grau de consciência do processo pelo indivíduo: ao passo que o primeiro seria mais inconsciente, o segundo seria mais consciente, deliberado e didático.

learning a culture in all its uniqueness and particularity”⁸¹. Dessa forma, a Paideia se constituiu, acima de tudo, como um corpo de discurso aprovado e transmitido oralmente, disseminando descrições de comportamentos e valores éticos e morais corretos associadas ao modo como os ancestrais viveram, sendo, em última instância, um modelo de vida legitimado pela própria comunidade e que deveria ser — ou, pelo menos, esperava-se que fosse — *imitado*.

A partir de um fundamento filosófico, Werner Jaeger (1994) observou a Paideia como um processo educativo, concebido através de uma Ideia sobre o homem grego, de acordo com uma Verdade e uma Natureza da forma humana; nas palavras de Jaeger, a Paideia:

Significou a educação do Homem de acordo com a verdadeira forma humana, com o seu autêntico ser. [...] Não brota do individual, mas da ideia. Acima do Homem como ser gregário ou como suposto eu autônomo, ergue-se o Homem como ideia. [...] Ora, o Homem, considerado na sua ideia, significa a imagem do Homem genérico na sua validade universal e normativa. Como vimos, a essência da educação consiste na modelagem dos indivíduos pela norma da comunidade. (JAEGER, 1994, p.15).

Essa relação entre, de um lado, a educação e, de outro, o binômio indivíduo-comunidade, é pertencente também às discussões sobre o desenvolvimento das próprias Polis gregas, pois, como indicado por Hannah Arendt (2007), foi com o surgimento da cidade-estado, que o homem passou a pertencer a duas ordens de existência: a vida privada e a vida política. Neste sentido, por estar na dialética entre a vida individual e a estrutura da sociedade, a educação manifestou um papel fundamental como um rito de passagem do jovem para a vida adulta, e por conseguinte, à vida política; porém, recuperando um termo de Pierre Bourdieu (2008, p.101), tais ritos de passagem são ritos de instituição, pois “o ato de instituição é um ato de comunicação de uma espécie particular: ele notifica a alguém sua identidade, quer no sentido de que ele a exprime e a impõe perante todos, quer notificando-lhe assim com autoridade o que esse alguém é e o que deve ser”; ou seja, a educação consagrava a diferença entre os indivíduos aptos ou não a essa vida política⁸². Portanto, é possível afirmar

⁸¹ Conrad P. Kottak (2009, p.24) indicou que “People gradually internalize a previously established system of meanings and symbols, which helps guide their behaviour and perceptions throughout their lives. Every person begins immediately, through a process of conscious and unconscious learning and interaction with others, to internalize, or incorporate, a cultural tradition through the process of enculturation”.

⁸² Caberia aqui uma análise sócio-histórica de: quem seriam esses cidadãos, ou quem estaria apto à vida política? Em *La polis grecque et la création de la démocratie*, Cornelius Castoriadis (1986) analisou o conceito de democracia na Grécia antiga, apontando a relativa participação dos cidadãos em tomadas de decisões.

que o sistema educacional grego envolvia um variado e difuso conjunto de objetivos e métodos; pois, por um lado, uma elite sentia uma necessidade continua de definir, manter e justificar uma distinção entre indivíduos, famílias e grupos, enquanto que, por outro lado, a pressão pela solidariedade cívica e um sentido compartilhado de responsabilidades sociais eram promovidas em vários níveis⁸³. Não obstante, para Bourdieu e Jean-Claude Passeron (1992), toda educação é uma forma de socialização que se traduz em uma reprodução das esferas sociais, isto é, ela tende a recriar e perpetuar hierarquias sociais, políticas e econômicas já existentes na sociedade. Neste sentido, Yun Lee Too afirmou:

In antiquity, education was not disinterested. It was a process of socialization, one that seeks above all to create the productive and loyal citizen with the aim of maintaining the community in a state of equilibrium. It was implicated in the structures of power, and specifically in training the rulers to rule and the ruled to be ruled. It was largely an exclusive process, and birth and class, rather than ability (although the rhetoric of innate virtue was frequently invoked), were the operative criteria for determining who would be given training and “knowledge”. (TOO, 2001, p.13).

Além dessa ressalva sociológica, outras observações devem ser explicitadas antes de adentrar na discussão da Paideia como sistema educacional, ou mesmo como um projeto pedagógico⁸⁴: primeira, segundo Mark Griffith (2001), mesmo admitindo uma relativa uniformidade, a Paideia indica diretamente um modelo característico adotado em Atenas⁸⁵; segunda, o fato de observar a Paideia como sistema educacional ou projeto pedagógico não significa diretamente que a escola, como local e instituição coletiva, fora o único modelo operante de ensino, pois como Harris (1989, p.150) demonstrou, a escola foi uma inovação, um fenômeno comum, mas que não é possível afirmar satisfatoriamente sobre questões

⁸³ Admitindo essa dualidade entre inclusão e exclusão, Mark Griffith (2001, p.41) afirmou: “the young women or men came to be included (homogenized and integrated) as equal members of the like-aged group (homêgyris, hêlikia), sharing identical costume, hairstyle, musical modes, and verbal codes, while at the same time differentiating themselves from all others whose age, gender, ethnicity, or social status excluded them from membership.”

⁸⁴ Mesmo não entrando nessa problemática, salienta-se a ressalva feita por Yun Lee Too (2001, p.14) sobre a escolha entre as palavras pedagogia e educação, no qual a primeira estaria relacionada a um modo de aplicação com um processo social, enquanto a segunda estaria relacionada com o cenário de aprendizado e ensino, com o treinamento dos professores e com o currículo.

⁸⁵ Consideradas as duas principais cidades gregas, Esparta (de matriz cultural dórica) e Atenas (de matriz cultural jônica), se diferenciavam também no processo pedagógico, além do sistema político: “the clash between ‘Sparta’ and ‘Athens’, between the rigid militarism of a state-organized (totalitarian) system designed to produce brave (but blindly conformist) sons and daughters of the fatherland, and the open-minded cultural experimentation (free-enterprise_ of Athenian liberalism, home to the arts and free expression, and to all kinds of intellectual exploration.” (GRIFFITH, 2001, p.23-24).

quanto ao nivelamento da atuação de instrução, quanto a abrangência em diferentes localidades e regiões (cidade/campo), quanto a diferenças nas abordagens das diferentes faixas etárias, e quanto a possibilidade da inclusão de crianças e jovens nos gêneros masculino e feminino; e terceira, como Mark Griffith (2001) indicou, concomitantemente com a instauração da escola, haviam outros modelos de ensino tanto privados, organizados ao redor da família pelo método de aprendizagem entre mestre e aprendiz⁸⁶; quanto públicos, como cultos corais (*choros*), salões militares (*syssition*, *andreion*, *ephêbeia* e *krypteia*), clubes de bebidas (*sympson* e *hetaireia*), e associações de cultos ou ofícios (*thiasos* ou *orgeônes*).

Na aplicação do reforço de uma instituição ideológica, seguindo Griffith (2015), o objetivo principal do ensino era atender a uma cultura performática, na qual se esperava uma excelência na auto-apresentação do indivíduo em qualquer espaço que este ocupasse, apresentando uma estrutura que abarcava três grandes áreas complementares com a aquisição de excelência no treinamento físico e atlético (*paidotribês* ou *gymnastikê*), no treinamento em canções, poesia e dança (*mousikê*, incorporando a *kitharistês* e *aulêtikê*) e no treinamento intelectual e literário (*grammatistês*), sendo que estas competências eram testadas sempre em performances públicas. De forma categórica, Griffith concluiu.

Athletic and musical fluency, bodily deportment, and elegance of speech, i.e. all those visible and audible hallmarks of “excellence, brilliance” (*aretê*, *lamprotês*) and “style, charm” (*eukosmia*, *euexia*, *charis*) that were most characteristic of Greek *paideia*, were subjected to the scrutiny both of the elite themselves, within their own intense system of competition and evaluation, and of the whole community, in the festivals, contests, and other public performances — including war — that served to select and define the worthiest representatives of the body politic. It was a matter of the highest concern that the city should be led by those best qualified to lead: and it was this end that the citizens directed their *paidagôgia*. (GRIFFITH, 2001, p.73).

De forma similar, Thomas D. Paxson Jr. (1985) afirmou que o objetivo deste sistema extrapolava a noção de aprendizado de disciplinas, provocando uma intersecção entre as áreas e visando a busca da excelência e formação humana, a formação de um homem-virtuoso:

⁸⁶ Conforme Griffith (2001), o ensino ao redor da família estava relacionado à ocupação de indivíduos como trabalhadores públicos (*dêmioergoi*), mas que tinha a transmissão desta ocupação por grau de parentesco ou similar, o que compreendia, por exemplo, ofícios e profissões (*technê* e *technai*), curandeiros e videntes (*iatros* e *mantis*), arautos religiosos (*kêrykes*) e ministros (*grammateis*, *anagrapheis*, *mnêmones*), cantores e poetas (*aoidoi*), e cargos relativos ao manejo de documentos legais, administrativos e religiosos como intérpretes públicos (*exêgêtai*).

The best men of Greek city were expected not only to take part in the governance of the city-state, to be able and courageous soldiers and athletes, to be wise managers of their personal affairs, and to be generous to their friends, but also to be literate and to have some musical ability, to list just a few “excellences”. Human excellence in general characterized the *kalos kagathos*, the noble and good man. Such human excellence was considered possible only in the context of the *polis*, the city-state, because the city-state provided both the economic security to pursue excellence and the social context in which it could flourish. (PAXSON JR, 1985, p.67).

Assim, era através da métrica, dos padrões rítmicos e melódicos e dos gestos que os estímulos intelectuais, emocionais e corporais levavam a edificação moral, uma harmonia e medida correta de caráter e da alma humana, um *ethos*⁸⁷. No que se refere a música, a possibilidade de manipulação do *ethos* é clara em diversas passagens da mitologia de Orfeu manipulando o estado de seres naturais e sobrenaturais, de passagens literárias desde Homero, Hesíodo, e outros; nos estudos de Pitágoras de Samos no século VI a.C. e Aristóxeno de Tarento no século IV a.C., que, a partir da matemática, mostravam a relação de proporções numéricas entre uma teoria acústica e a ordenação cosmológica⁸⁸; e com uma aplicação específica destas proporções na educação a partir de Damon de Oa — à essa aplicação, Tartakiewicz afirmou:

Basing himself on the Pythagorean theory, he [Damon] demonstrated the connection between music and the human soul, and its consequent value in the service of public education. Proper rhythm is a sign of an orderly spiritual life and teaches spiritual harmony (eunomia). Singing and playing teach the young not only courage and moderation but also, he maintained, justice. He held that any change in the forms of music would have such profound effects that it inevitably would cause a change in the system of government. These ideas about the politico-social role of music we may regard as Damon’s own doctrine. (TATARKIEWICZ, 1970a, p.84).

⁸⁷ Martin L. West (1992) e Stefan Hagel (2010) expuseram algumas possibilidades afetivas relacionadas com ritmos e modos a partir da teoria musical: padrões rítmicos eram avaliados segundo a sua relação matemática entre *thesis* e *arsis*, apontando para a oposição afetiva (calmo vs. rápido; alto vs baixo; masculino vs. feminino), neste caso, o dátilo era considerado alto, nobre e estável, enquanto o troqueu era móvel e menos digno; o modo dórico, apesar de ter sido considerado extremamente versátil, era percebido como digno, masculino e solene.

⁸⁸ Como apontou Flora Levin (2009, p.06), “Pythagoras and his followers could think of music’s elements as concrete realities linked by number to nature’s own divine proportions. At the same time, they could think of music itself as the expression in sound of those same proportions by which nature asserts her divine symmetry. This being the case, the universal order of things could be said to have its counterpart in the underlying structures of harmonic theory. The notion that music owes its life to mathematics, and that the universe, by the same agency, owes its soul to *harmonia* – the attunement of opposites – took hold of human imagination from its first utterance and has transfixed it for the millennia”. Sobre as teorias harmônicas de Aristóxeno, ver o trabalho de Andrew Barker (2007) que apresentou um estudo minucioso sobre os problemas das escalas, da teoria de *tonoi* e modulação e dos temperamentos/afinações.

Mas e qual era o papel e a função das outras expressões artísticas⁸⁹? Como Arthur Efland (1990, p.08) apontou, de princípio, as artes visuais — arquitetura, escultura e pintura — eram tidas como profissões comuns e estavam associadas a um modelo de ensino de ofício (*techné*) não-aristocrático entre mestre e aprendiz, exemplificado acima, ou seja, não possuíam funções de distinção educativa semelhantes às artes paidêuticas; tal fato implica em uma inevitável hierarquização de poder da atividade artística, localizando uma pressuposição e uma atuação ideológica das artes⁹⁰.

Contudo, mesmo com essa diferença ideológica entre os dois grupos de expressões artísticas, é possível estabelecer relações poéticas e estéticas entre elas⁹¹, ou seja, por um lado, notar que havia um grupo de ideias que eram comuns às artes de uma forma geral, e, por outro, assinalar que essas ideias se influenciavam, se retro-alimentavam: (01) a Ficção, entendida como uma zona fluida de possibilidades entre o que seria considerado Verdade e Falsidade, sendo o ato fictício “the representation of possible patterns of human experience in the form (whatever the source of the imagined events) of a distinct poetic artifact” (HALLIWELL, 2015, p.344); (02) a Imaginação (*phantasia*) nas suas duas acepções, tanto como visualização criada na relação emissor-receptor (audiência), quanto a capacidade imaginativa de extrapolar a experiência cotidiana (SHEPPARD, 2015); (03) o conceito polissêmico de Beleza (*to kalón, Kallós*), que, segundo David Konstan (2015), deveria ser entendido em um espectro amplo de belo, nobre, libido, tudo aquilo que agradava, que atraía, que inspirava admiração, ou mesmo algo que era bem-acabado; (04) os princípios estruturais de Unidade, Totalidade e Proporção, expressando o ideal de partes postas em uma ordem

⁸⁹ O conceito de arte, como é concebido atualmente, não existia na Grécia antiga; para eles as expressões artísticas eram habilidades desenvolvidas por um indivíduo.

⁹⁰ Tartakiewicz (1970a) nomeou os dois grupos de artes como expressivas (paidêuticas) e construtivas (visuais), admitindo a dualidade entre impulsos “apolíneos” e “dionisíacos” de Friedrich Nietzsche em *O nascimento da tragédia* (2007). De forma sintética, para Nietzsche, impulsos apolíneos incorporariam elementos de distinção, descrição e individualidade na definição e respeito dos limites e fronteiras, apresentando uma ética de moderação e autocontrole; enquanto que impulsos dionisíacos estariam relacionados a transgressões dos limites, a dissolução das fronteiras, a destruição da individualidade e o excesso. Para o autor, a poesia épica de Homero seria a expressão da primeira, enquanto a música (canto e dança) seria a expressão da segunda. Entretanto, opta-se por não aderir a essa dualidade pois, por um lado, Nietzsche propôs essa terminologia ao buscar respostas para curar a sociedade moderna, indicando a construção de uma nova “cultura trágica” centrada numa versão idealizada do Wagnerianismo como solução, ou seja, essa distinção é referente às expressões da sociedade moderna; e, por outro lado, não é possível classificar a arquitetura, a escultura e a pintura como artes construtivas por elas estarem combinadas na construção de templos, como afirmou Tartakiewicz (1970a, p.16), “architecture was the basis of constructive art; sculpture and painting complemented architecture in the building temples”.

⁹¹ Compreende-se aqui poética como elementos pertencentes a construção (produção) da obra de arte e estética como elementos da percepção (recepção) da mesma.

determinada, balanceada (HEATH, 2015); (05) apesar da palavra Sublime (*hupsos*) não estar presente no contexto artístico grego, James Porter (2015, p.398) observou que a sua ideia era bem presente nos usos relacionados aos termos como *pathos*, *enthousiasmos*, *ekstasis*, isto é, “a series of thematic indices and conceptual patterns that exhibit a logic of relations”, sendo essa lógica estabelecida pelo impacto e intensidade de uma certa desorientação e emoção; (06) os termos associados com a *Poikilia*, como variedade, versatilidade, intricação, complexidade e ornamentação de cores, materiais, notas, ritmos, ou quaisquer outros elementos na busca de prazer, encantamento e atração (GRAND-CLÉMENT, 2015); (07) a noção de *Thauma*, que sugeria experiências dentro da modalidade da percepção visual de brilhantismo, estupefação, perplexidade, maravilha e espetáculo (HUNZINGER, 2015); a suscitação de Emoções, tanto da raiva (*ménis*), da ira e da fúria (RAPP, 2015), quanto do cômico e do lúdico (ROSEN, 2015); (08) o Prazer (*hédoné*) dos sentidos, central para os debates filosóficos sobre arte, principalmente durante o século IV a.C. (DESTRÉE, 2015); e, por último, o próprio objeto de estudo desta seção, a Mimese, que se tornou um pivô de discussões filosóficas ao longo do século IV a.C. sobre a relação entre as artes visuais e paidêuticas, era um princípio comum presente em todas as artes.

A prática da mimese e a estabilização de modelos dentro das artes é caracterizada por uma relação dialética, ao mesmo tempo em que o processo mimético consubstancia e canoniza as estruturas, os modelos asseguram a efetividade tanto do processo quanto do resultado; porém, esse processo não é estático e deve ser entendido dentro de sua complexidade metodológica, pois o processo compreende duas ações, a primeira é a cópia dos elementos, e a segunda é a manipulação para um aperfeiçoamento desses elementos para alcançar um resultado *ideal*. Com os filósofos Pitagóricos, percebeu-se uma racionalização de todo esse processo em decorrência do advento progressivo da compreensão e da assimilação das proporções matemáticas, da simetria, da anatomia humana, entre outras aquisições.

Na arquitetura, o princípio de utilização de modelos (*paradeigma*) certificava a comensuração das belas formas⁹² e sua disposição⁹³, estando presente na possibilidade da

⁹² O que envolvia perspectiva e proporcionalidade, simetria e harmonia, equilíbrio e rigor das formas.

⁹³ Mark W. Jones (2015, p.46) demonstrou como Vitruvius se utilizou de uma plataforma retórica ciceroniana para explicar sua teoria arquitetônica, incluindo denominações equivalentes como *taxis* (*ordinatio*, ordenação dos planos e ideias), *diathesis* (*dispositio*, arranjo das partes e componentes), *eurythmia* (efeito visual de proporção, ritmo e técnica), *symmetria* (proporção matemática ou harmonia), *prepon* (*decor*, propriedade relativa ao decoro da construção), e *oikonomia* (*distributio*, a economia sensível dos recursos).

replicação de construções públicas e privadas (templos, palácios, entre outros), nas suas partes estruturais (entablamento, pórticos, triglifos, colunas, capitéis, ordens dóricas e jônicas), na organização urbana e na ocupação dos espaços comuns nas cidades, e principalmente em um tipo específico desenho das próprias construções feito pelo arquiteto — próximo do que seria hoje uma planta baixa — ao qual John Senseney (2011, p.01) se referiu: “Acknowledement of this generative aspect of ancient drawings emphasizes their function as models rather than mere architectural representations”; ou seja, mesmo na arquitetura, a utilização do conceito de modelos era aplicada antes do início das construções⁹⁴. A Figura 1.2 apresenta alguns dos tópicos abordados: as estruturas arquitetônicas da fachada de um templo, a manipulação das ordens, e a simetria e proporção de um templo.

Figura 1.2: Arquitetura grega: (01) elementos arquitetônicos da fachada de um templo, segundo Nancy L. Klein (2016, p.114); (02) as ordens dos capitéis dórico, jônico e coríntio; (03) planta do Partenon, Atenas, c.447-438 a.C. (in SENSENEY, 2011, p.03).

⁹⁴ John Senseney (2011) fez uma importante ressalva ao declarar os perigos de interpretações anacrônicas no estudo da arquitetura, pois o que é tomado como cânone historiográfico é o tratado *De architectura* do arquiteto romano Vitruvius (1914) escrito no século I a.C., ou seja, o olhar para a arquitetura grega passa pela lente de um contexto romano, onde a própria atividade era vista de forma diferente, pois havia ganhado um “status” ideológico. Esse status é percebido logo no início do tratado, onde o autor romano fala sobre a educação em arquitetura e sobre os requisitos de instrução do arquiteto: “He ought, therefore, to be both naturally gifted and amenable to instruction. Neither natural ability without instruction nor instruction without natural ability can make the perfect artist. Let him be educated, skilful with the pencil, instructed in geometry, know much history, have followed the philosophers with attention, understand music, have some knowledge of medicine, know the opinions of the jurists, and be acquainted with astronomy and the theory of the heavens.” (VITRUVIUS, 1914, p. 04). Sobre uma visão detalhada sobre tratado de Vitruvius, ver McEwen (2003).

Na pintura e na escultura, a utilização de modelos no processo de produção é mais inteligível, mesmo assim, tomar-se-á uma narrativa mítica grega, à qual, para Elizabeth C. Mansfield (2007), “is one of the West’s most enduring myths of artistic creation, having served as a lesson in visual representation for more than two millennia”: a seleção de modelos de Zêuxis. A Figura 07 apresenta algumas narrativas do séc. XVIII que demonstram o processo mimético (dentre outras ideias acima destacadas) no domínio da pintura e escultura que perduraram como temas recorrentes através de toda história da arte como a de Pigmaleão, que se apaixonou pela própria escultura da figura feminina, Galatea, acreditando ser a beleza mais perfeita já existente; a donzela de Corinto, que desenhou a silhueta de seu amado na parede; e do pintor Apelles que se apaixonou pela sua modelo viva, Campaspe, amante favorita de Alexandre, o Grande; porém, de acordo com esta autora, o mito de Zêuxis valoriza um aporte intelectual ao fazer arte, ao invés do emocional/erótico, como as narrativas citadas.

Figura 1.3: Pinturas do séc. XVIII sobre os mitos relativos à pintura e escultura: (01) François-André Vincent, *Zeuxis escolhendo modelos a partir das lindas mulheres de Crotona* (1789, Musée du Louvre); (02) Jean-Baptiste Regnault, *Pigmaleão pedindo para Vênus animar sua estátua* (1786, Musée de Château du Versailles, Salon de Nobles); (03) Jacques-Louis David, *Apelles pintando Campaspe na preseça de Alexandre o Grande* (c. 1790, Palais des Beaux-Arts de Lille); e (04) Jean Raoux, *A origem da pintura* (c.1720).

De acordo com a narrativa⁹⁵ — *Era uma vez...* — No século IV a.C., um pintor chamado Zêuxis da cidade de Heráclea, reconhecido por ser um dos maiores pintores da Grécia, fora contratado por uma cidade interiorana, Crotona, para decorar o templo dedicado à deusa Hera (Juno, na mitologia romana). Célebre por sua habilidade no tratamento da figura feminina, os homens da pequena cidade não mediram esforços quando o pintor pediu para incluir uma pintura de Helena para fixar em uma imagem muda o modelo perfeito da beleza feminina. Para tal empreendimento, Zêuxis requisitou as mais belas mulheres (virgens) da cidade: “Dê-me então”, disse ele, “Eu vos peço, as mais belas virgens, enquanto eu pinto a imagem a qual eu vos prometi, assim a realidade pode ser transferida do modelo que respira à semelhança muda”. Das virgens da cidade, Zêuxis escolheu cinco, pois ele não achava que encontraria todas as partes componentes da beleza perfeita em uma só pessoa, porque a natureza não fez algo totalmente perfeito em todas as partes⁹⁶.

Segundo Mansfield (2007, p.08), a narrativa retrata os dois aportes da mimese, tanto a cópia quanto a manipulação de formas encontradas na natureza contendo uma relação de semelhança: “[...] in antiquity, the term [mimesis] referred to a more complex mode of representation. Not simply the imitation of something or someone, mimetic representation involved generalizing, modifying, or idealizing observed reality”. Para corroborar tal perspectiva, tomam-se dois diálogos que apresentam tanto a mimese como processo criativo, quanto a possibilidade da arte expressar afetos: primeiro entre Sócrates e Parrásio, e segundo entre Sócrates e Clíton, ambos do Livro III, capítulo 10, de *Memoráveis* de Xenofonte (2009, p.206-208), filósofo grego e aluno de Sócrates⁹⁷.

⁹⁵ De acordo com Mansfield (2007), os textos mais antigos que trazem a narrativa da Seleção de Modelos de Zêuxis são o livro II de *De inventione* de Marcus Tullius Cicero e *Naturalis Historia* de Gaius Plinius Secundus (Plínio, o velho).

⁹⁶ Para esse resumo da narrativa, foi utilizada amplamente a versão disponível em *De inventione* de Cicero, em uma versão em inglês, com tradução nossa.

⁹⁷ Há uma outra narrativa envolvendo Zêuxis e Parrásio e o tema da mimese contada por Plínio, o velho, em *História Natural*: Em vista de definir quem era o melhor na arte, os dois pintores aceitaram uma competição na qual teriam que executar uma pintura em um mural, sendo seus próprios juízes; Zêuxis mostrou sua pintura primeiro, um cacho de uvas com tamanha semelhança com a natureza, que pássaros tentaram comê-las; assumindo que já tinha ganho, Zêuxis pediu para que Parrásio removesse a cortina e mostrasse sua pintura, porém o pintor explicou que a cortina era, de fato, sua pintura; Zêuxis, imediatamente, reconheceu sua derrota dizendo “Enquanto eu enganei os pássaros, Parrásio me enganou, um artista!”

Diálogo I: Sócrates e Parrásio

- Sócrates Diz-me lá, Parrásio, a pintura não é a representação das coisas que vemos? Porque vocês, pintores, imitam, através da cor, o que está longe e o que está perto, o que é escuro e o que é luminoso, o que é duro e o que é suave, o que é áspero e o que é liso, corpos jovens e corpos velhos.
- Parrásio É verdade o que tu dizes.
- Sócrates E, certamente, se quiserem representar formas totalmente belas, como não é fácil encontrar um único homem com todos os requisitos, vão buscar aos vários modelos o que cada um deles tem de mais belo e compõem corpos que possam parecer belos no seu todo.
- Parrásio Sim, é assim que fazemos.
- Sócrates E também imitam a essência da alma no que tem de mais sedutor, mais amigável, mais desejável, mais louvável? Também é possível representar essa essência ou não?
- Parrásio Mas de que modo, Sócrates, é que se poderia representar o que não tem medida, nem cor, nem nenhuma das propriedades de que falaste, algo que nem sequer se vê?
- Sócrates Sim, mas, quando observamos o seu rosto, não vemos no homem expressões de amor e de ódio?
- Parrásio Sim, parece-me que sim.
- Sócrates E não é possível imitar esses sentimentos na expressão do olhar?
- Parrásio Sem dúvida.
- Sócrates E parece-te que têm igual expressão os rostos que experimentam as alegrias e as tristezas dos seus amigos e os daqueles que não as sentem?
- Parrásio Claro que não, por Zeus, nas alegrias mostram-se radiantes e nas tristezas tornam-se sombrios.
- Sócrates Ah! E essas expressões também podem ser pintadas, não podem?
- Parrásio E muito bem.
- Sócrates Então, também a arrogância e a independência, a humildade e o servilismo, a sensatez e a ponderação, a insolência e a rudeza são visíveis no rosto e na postura dos homens, quer estejam parados quer estejam em movimento.
- Parrásio É verdade o que dizes
- Sócrates E não é possível imitar essas expressões?
- Parrásio Sem dúvida.
- Sócrates E crês que são mais agradáveis à vista dos homens aqueles que evidenciam caracteres belos, bons e amáveis ou os que se mostram feios, maus e destestáveis?
- Parrásio Por Zeus, Sócrates, são completamente diferentes.

Diálogo II: Sócrates e Clíton

- Sócrates São belos os corredores, pugilistas, boxeadores e lutadores que tu fazes, Clíton, vejo-o e sei-o, mas o que mais atrai a atenção de quem os vê é que parecem estar vivos. Como é que consegues dar essa vida às tuas estátuas?
- Sócrates Será que é porque copias modelos vivos que fazes que as tuas estátuas pareçam vivas?
- Clíton Muito provavelmente.
- Sócrates Não é copiando as partes dos corpos que, pela sua postura, se encontram mais descontraídas ou mais tensas e as que estão mais comprimidas ou mais distendidas, mais rígidas ou mais flácidas, que fazes com que as tuas obras pareçam mais reais e mais convincentes?
- Clíton De todo.
- Sócrates E o modo como se imitam os sentimentos dos corpos em movimentos, não produz também uma certa satisfação àqueles que os observam?
- Clíton Provavelmente.
- Sócrates Se assim é, não será preciso copiar também os olhos ameaçadores dos que lutam e o olhar de júbilo dos vencedores?
- Clíton Efetivamente.
- Sócrates Então, o escultor tem de saber representar nas suas estátuas as características da alma dos seus modelos.

Depois dessa longa — mas, necessária — digressão, chega-se na discussão de arte e mimese estabelecida por Platão no século IV a.C.; julgou-se tal empreendimento necessário, pois esta pesquisa acredita, mesmo admitindo a dificuldade de uma visão uniforme e totalizante frente à maciça produção de um filósofo dessa estatura, não ser possível desassociar a arte, a mimese e a política na agenda ideológica de Platão; isto é, os pontos abarcados até agora — possibilidades de transmissão de conhecimento, o sistema de ensino pautado na Paideia, a perspectiva sócio-política e a relação entre as artes — mostram-se intrinsecamente ligados na sua produção.

1.2. Platão: mimese e conhecimento

Para a verificação da mesma, deve-se considerar alguns breves apontamentos a cerca de seu contexto social de produção⁹⁸. A Atenas do século V a.C. é marcada pelas vitórias sobre as investidas persas no território grego nas chamadas Guerras Médicas, primeiro sobre Dário em Maratona e depois sobre Xerxes em Salamina, e que foram historicamente narradas em prosa por Heródoto (1975)⁹⁹; pelo empoderamento econômico e sobreposição geo-política na região consubstanciada na Liga de Delos e no desenvolvimento do império com Péricles; a ornamentação arquitetônica da cidade através de uma maciço e dispendioso programa de construção, exemplificada na Acrópolis; a produção literária de Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes; o desenvolvimento filosófico e científico com os Pitagóricos e Pré-Socráticos; a ascensão e ampliação do reconhecimento dos Sofistas em situações de prática de ensino privada, com Protágoras de Abdera e Górgias de Leontini¹⁰⁰; e, no final do século, o fim da trégua entre Esparta e Atenas e a consequente Guerra do Peloponeso, narrada esta, por sua vez, por Tucídides (2009)¹⁰¹. O que se intenta com esses apontamentos, mesmo que superficiais, é mostrar as grandes transformações que aconteceram em Atenas na época em que Platão (c.428-348) se formava como filósofo, pois todos os seus escritos são, inequivocamente, uma resposta para essas situações.

De uma maneira geral, a agenda discursiva de Platão se pautava na busca pelo fortalecimento e concretização da filosofia como método ideal e de pensamento, inquérito sobre o mundo e aquisição/apreensão do verdadeiro conhecimento; nessa senda, seus textos demarcam a sua posição no que diz respeito à marca da oralidade e conversação como produção de debates filosóficos, e por isso a forma de escrita em diálogos; à forte crítica ao

⁹⁸ Para mais sobre perspectivas políticas, religiosas, econômicas, sociais, artísticas, literárias, filosóficas, intelectuais e militares no século V em Atenas, comumente denominado de Era de Péricles, ver Loren J. Samons II (2007).

⁹⁹ Para mais sobre considerações históricas e literárias de e sobre Heródoto, ver Carolyn Dewald (2006).

¹⁰⁰ A produção historiográfica sobre os Sofistas é extensa, principalmente porque sobrou pouca documentação original escrita por esses professores itinerantes e os questionamentos dependem de comentários de outros, que geralmente eram hostis aos seus empreendimentos. Para ver mais detalhes, destacam-se aqui os trabalhos recentes de Robin Waterfield (2000), Jacqueline de Rommily (2002) e Patricia O'Grady (2008).

¹⁰¹ Para ver mais sobre questões específicas da Guerra do Peloponeso, ver Lawrence Tritle (2004).

método de ensino promovido pelos Sofistas, por não formarem cidadãos sobre à égide da filosofia; e ao perfil ideal, utópico, de cidade (a *pólis*), de governante (o governante-filósofo) e de cidadão (o homem-nobre/bom/justo).

Para Gebauer e Wulf (1995), Platão não elaborou um conceito unificado de mimese, mas a empregou em várias frentes dependendo do contexto. Stephen Halliwell (2002) apontou que a mimese Platônica não era estática nem monolítica, mas sujeita a um desenvolvimento dinâmico. Eric Havelock (1963, p.20) atestou que a mimese é “the most baffling of all words in his [de Platão] philosophic vocabulary”. Dessa forma, é possível verificar a atuação do conceito mimese, seus cognatos e correlatos (como imagem, representação, aparência e semelhança) em cinco contextos distintos dentro da vasta produção platônica¹⁰²: (01) a mimese como aparência, simulacro, forjando uma ilusão da realidade; (02) a mimese como representação por semelhança e similaridade de alguma qualidade; (03) a mimese como emulação comportamental tanto de criança quanto adultos; (04) a mimese como impersonificação, ao tratar, principalmente, sobre e a partir do uso do modo discursivo em voz ativa; e (05) a mimese como representação metafísica do cosmos no mundo. A Tabela 1.1 apresenta uma indicação do uso da mimese na produção Platônica:

Mimese como...	Texto	Referência
aparência do real	<i>Eutífron; Fédon; Crátilo; Teeteto; Sofista; Político; Parmênides; Filebo; O Banquete; Laques; Protágoras; A República; Timeu;</i>	<i>Euthphr.</i> 5d; <i>Phd.</i> 69b; <i>Cra.</i> 439a; <i>Tht.</i> 162a, 167d; <i>Sph.</i> 216d, 223c, 231d, 234a+, 260c+, 266b+; <i>Stm.</i> 285a, 293e, 296a, 300c; <i>Prm.</i> 133a, 165a+; <i>Phlb.</i> 26d, 38d, 40b, 42c, 51a; <i>Smp.</i> 215b, 218e; <i>Phdr.</i> 275a; <i>Lch.</i> 196b; <i>Prt.</i> 331a+, 356d; <i>R.</i> II.382c+, IX.584a, 596+; <i>Ti.</i> 46b, 54c, 62e;
representação por semelhança/similaridade	<i>Crátilo; Teeteto; Sofista; Político; Parmênides; Cármides; Lísias; Górgias; Hípias maior; A República; Timeu; Crítias; As Leis; Epínomis; Cartas</i>	<i>Cra.</i> 408d, 414b, 423a+, 427c+, 432d, 434a+; <i>Tht.</i> 145a, 148d+, 158c, 177a, 185c, 194d; <i>Sph.</i> 219b, 240b, 266+; <i>Stm.</i> 270e, 285e, 294c, 297e, 299d, 306d; <i>Prm.</i> 129a, 133d, 159e, 164a; <i>Phlb.</i> 49c, 62c; <i>Phdr.</i> 250b; <i>Chrm.</i> 166c; <i>Ly.</i> 216d; <i>Grg.</i> 475e; <i>G.Hp.</i> 290c; <i>R.</i> I. 350c, II.373b, II.381d, III.395b, III.399a, IV. 429d, V.476c, VI.489a+, VI.510a, VII.532a, VIII.547a+, IX. 584d, X.596a+; <i>Ti.</i> 19d, 29b, 33b, 51a+, 89b; <i>Criti.</i> 107b; <i>L.</i> 645a, 667d+, 741a, 796b, 811e, 814e, 865b, 897e+, 905e, 959a+; <i>Epin.</i> 975d, 984a; <i>Ltr.</i> V.321e; VII.372

¹⁰² Observação: (01) foi utilizada a obra completa de Platão editada por John Cooper, comparando com o texto original em grego publicado pela Loeb Classical Library; (02) nas referências, foi utilizado o sistema abreviado de texto-localização; (03) problemas de atribuição não foram considerados; (04) as traduções para o português foram feitas por Edson Bini, na coleção das obras completas platônicas da Edipro.

Mimese como...	Texto	Referência
emulação comportamental	<i>Apologia; Teeteto; Sofista; Político; Filebo; Hiparco; Eutidemo; Protágoras; Górgias; Meno; Hípias menor; Menexeno; A República; Timeu; Cartas; Axiochus</i>	<i>Ap.</i> 23c; <i>Tht.</i> 209e; <i>Sph.</i> 267c+; <i>Stm.</i> 261d, 291b, 301a+; <i>Phlb.</i> 13d; <i>Hppr.</i> 231a; <i>Euthd.</i> 288b, 304a; <i>Prt.</i> 325e; <i>Grg.</i> 513b; <i>M.</i> 80c; <i>L.Hp.</i> 370e; <i>Mx.</i> 236e, 248e; <i>R.</i> III.394e+, III.401a+, VI.500c, VII.539b+, VIII.563a; <i>Ti.</i> 42c+, 69c; <i>L.</i> 713e, 728b, 739e, 806b, 867a; <i>Ltr.</i> III.319e, VII.336c; <i>Ax.</i> 370e.
impersonificação (modo de discurso na voz ativa)	<i>O Banquete; A República; As Leis</i>	<i>Smp.</i> 218e; <i>R.</i> III.392d+, 396d+; <i>L.</i> 655d
metafísica e cosmologia	<i>Fédon; Político; Alcebiades; A República; Timeu; As Leis</i>	<i>Phd.</i> 80a <i>Stm.</i> 274a+; <i>Alc.</i> 133c; <i>R.</i> IV.431e; <i>Ti.</i> 30c+, 38a+, 47c+, 81b, 88d; <i>L.</i> 822a

Tabela 1.1: Uso da mimese nos textos de Platão.

Dessas tantas referências, destacam-se dois textos onde Platão abordou o processo de mimese mesmo não discutindo diretamente a sua relação com as artes. O primeiro texto é *Sofista*, cujo tema centra-se no inquérito sobre a habilidade em relação à capacidade de demonstrar e transmitir conhecimento de um sofista¹⁰³. Nas palavras do personagem *Estrangeiro de Eléia*, Platão demonstrou seu descontentamento, acusando o sofista de, em suma, caçar jovens ricos e proeminentes para receber uma quantia por falar persuasivamente sobre virtude; vender, de diversas circunstâncias diferentes, itens de conhecimento; ganhar debates privados sobre o que seria certo e errado; e extirpar das almas das pessoas aquilo que era necessário para o aprendizado (*Sph.* 231d+); concluindo, ao conjugar estes aspectos, que o sofista, embora consciente de que não tem o verdadeiro conhecimento, produz imagens/cópias totalmente inadequadas da verdade em assuntos importantes, sendo um imitador que, através da aparência, forjava uma ilusão desse conhecimento, não demonstrando uma devoção à verdade: “Assim, responde a seguinte pergunta a respeito do sofista: ficou claro que ele é uma espécie de prestidigitador, um imitador de coisas reais?” (*Sph.* 235a). Utilizando um método de coleta e divisão, característico do Sócrates platônico, os personagens — *Estrangeiro de Eléia* e *Teeteto* — investigaram o processo de arte de criação de cópias ou produção mimética para poderem comprovar o sofista como imitador de realidades:

¹⁰³ Ambuel (2007, p.71) expôs, o diálogo passa por uma série de investigações como a distinção ontológica entre forma e fenômeno, correspondendo com a distinção epistemológica entre conhecimento e opinião, o problema da participação e sobre o ser e não-ser, relativo ao real e não-real. Para mais informações sobre o *Sofista* de Platão, ver Beatriz Bossi e Thomas Robinson (2013).

Estrangeiro de Eléia	Voltando ao nosso método de divisão, julgo perceber nessa oportunidade também duas espécies de imitação, embora não pareça ainda ser capaz de definir em qual delas deve ser encontrada a forma que estamos procurando.	<i>Sph.</i> 235d
Theaetetus	Começa por fazer a divisão e esclarece-nos a que duas espécies aludes.	
Estrangeiro de Eléia	Vejo a arte de produção de semelhanças como uma parte de imitação. Essa é encontrada, via de regra, toda vez que alguém produz a imitação acatando as proporções do original no que diz respeito ao comprimento, à largura e à profundidade e aplicando, ademais, as cores apropriadas a cada parte.	<i>Sph.</i> 235e
Theaetetus	Sim, mas nem todos os imitadores tentam agir assim, não é mesmo?	
Estrangeiro de Eléia	Não aqueles que produzem grandes obras de escultura ou pintura. Isso porque, se reproduzissem as verdadeiras proporções dos belos objetos [que imitam], as partes superiores, como sabes, pareceriam menores e as inferiores, maiores do que deveriam, já que vemos as primeiras de uma certa distância, ao passo que as segundas, de perto.	<i>Sph.</i> 236
Theaetetus	Certamente.	
Estrangeiro de Eléia	Então os artistas abandonam a verdade e conferem a suas cópias [εἰδωλοῖς, <i>eidolois</i>] não as proporções reais, mas as que parecem ser belas, não é mesmo?	
Theaetetus	Com certeza.	
Estrangeiro de Eléia	E isso que é outro, mas semelhante, é-nos permitido chamar com justiça de semelhança. Não podemos fazê-lo?	
Theaetetus	Sim.	
Estrangeiro de Eléia	E a parte da imitação que diz respeito a essas coisas deve ser chamada, como chamamos anteriormente, de produção de semelhanças?	<i>Sph.</i> 236b
Theaetetus	É como deve ser chamada.	
Estrangeiro de Eléia	Agora, como chamaremos aquilo que parece, pelo fato de ser visto de uma posição desfavorável, assemelhar-se ao belo, mas que provavelmente nem sequer pareceria com aquilo com que afirma assemelhar-se, se alguém se capacitasse a ver tais grandes obras adequadamente? Não o chamaremos, uma vez que parece, mas não se assemelha, de uma aparência [φάντασμα, <i>phantasma</i>]?	
Theaetetus	Certamente.	
Estrangeiro de Eléia	E isso se mostra muito comum na pintura e em todo outro tipo de imitação?	<i>Sph.</i> 236c
Theaetetus	É claro.	
Estrangeiro de Eléia	E o nome mais exato que poderíamos dar à arte que produz aparência, mas não semelhança, seria arte da imaginação, não seria?	
Theaetetus	Decididamente.	
Estrangeiro de Eléia	São essas, portanto, as duas espécies de produção de cópias a que aludi: a produção de semelhanças e a da imaginação.	
Theaetetus	Estás correto.	

Segundo David Ambuel (2007, p.70), para Platão, “imitation for whatever purpose poses as something it is not; it creates images”. Em *Sofista*, a imagem (εἶδωλον), tratada como um problema metafísico, é uma representação ou uma cópia visual dependente do original que a faz ser o que é, uma imagem deficiente de realidade, ou seja, como pontuou Paul Seligman (1974, p.18), “the original is true, the image only ‘seems like’ the original”. Noburo Notomi (1999) abordou essa relação entre o original e sua imagem da seguinte maneira.

The image is modelled on the original, and is always an image of something else, namely, the original. This means that the image is ontologically dependent on the original: the image exists only in the imitative or representational relation to the original, and therefore, the original is ontologically prior to the image. The image is also epistemologically dependent on the original: the image can be understood only by reference to the original because the content of the image comes from the original. In this sense, knowledge of the original is prior to that of the image. (NOTOMI, 1999.140).

De forma similar, Gebauer e Wulf (1995, p.25) se alinham com tal postura expondo que Platão entendia mimese como a capacidade de produzir imagens, e não coisas em si, os originais; sendo assim, as imagens fazem referência a objetos reais, mas ao mesmo tempo a relação de similaridade é tão irreal quanto a relação da arte com o mundo dos objetos. O diálogo acima mostra que a imagem/cópia é a designação para o produto das artes miméticas, tendo um status intermediário entre o ser e o não-ser, expressada tanto como semelhança (εἰκόν, *eikon*, *eikastike*) quanto como aparência (φαντάσματα, *phantasma*, *phatastike*)¹⁰⁴, isto é, ambas são cópias da realidade, mas é possível diferenciá-las: enquanto a semelhança enfatiza a similitude qualitativa que a imagem carrega do original, a aparência realça a diferença e ilusão que é inerente de tudo o que é copiado — nesse contexto, aquilo que aparece, mas que não parece, ou melhor, não se assemelha a algo original e real. Admitindo a distinção entre uma mimese correta e uma incorreta, Notomi (1999, p.141) resumiu algumas características essenciais da imagem apresentadas:

¹⁰⁴ Francis MacDonald Cornford (p.195) identificou uma relação entre essa passagem com o Mito da Caverna em *A República*: “The imagery of this passage is intended to recall the allegory of the Cave in the Republic. The young who are far removed from reality and can be deluded by the images (eidola) exhibited in the Sophist’s discourse are like the prisoners bound in the darkness who watch on the wall of the Cave the shadows cast by firelight from images behind their backs. The images are shown above a wall which screens the men carrying them as the puppet-showman is screened from his audience”.

Diferença	⇒	A imagem não deve reproduzir todas as qualidades de algo (por exemplo, o original) da qual é sua imagem. Se todas as qualidades forem imitadas, ela deixará de ser uma imagem, mas um outro original.
Similaridade	⇒	Embora a imagem não tenha algumas qualidades das quais o seu original possua, ela será uma imagem enquanto ela detiver o seu contorno tipo.
Dois tipos de imitação	⇒	Deve-se admitir que uma imagem pode empregar algumas qualidades impróprias, existindo assim imitações corretas e incorretas
Imitação correta	⇒	A imagem correta representa todas as qualidades adequadas
Imitação incorreta	⇒	A imagem incorreta é aquela que não tem todas as qualidades adequadas, mas tem algumas qualidades impróprias também.

A partir da distinção semelhança-aparência, Lidia Palumbo (2013) também observou uma mimese verdadeira e uma mimese falsa, entendendo que toda falsidade seria mimética quando a imagem fosse confundida com seu modelo, mas nem toda mimese seria falsa.

In the Sophist the genus of ‘what is’ (to on) represents reality: “to participate in ‘what is’ means therefore ‘to really be’”, “to really have a given nature”. ‘What is not’ is by no means difference in general, but only what is different from ‘what is’. Only a thing’s image can represent the difference from ‘what is’. The image *is* this difference, but sometimes it *conceals* it, passing itself off as the thing it is the image of. When this happens, *and only when this happens*, is the image ‘what is not’. When the difference between a thing and its image is not displayed, ‘what is not’ is generated. This is the *mimema*, and more particularly that specific form of it which is called *phantasma*. [...] The relationship between true and false images can be understood only through an analysis of this deceptive similarity: both the true and false image are *mimemata*, but only in the case of the true image does the soul receive a *mimema* that corresponds to reality, i.e., a representation that ‘tells how things are as they are’. (PALUMBO, 2013, p.270).

Nesse sentido, um *mimema* é uma imagem que gera uma percepção similar àquela causada pelo objeto que é representado através dela; por exemplo: uma imagem retratada de uma casa é um *mimema* porque a imagem da casa que se forma na alma do espectador é semelhante à que surge na alma do mesmo espectador ao olhar para a casa genuína, e não simplesmente de uma figura retratada; contudo, se um espectador, ao perceber uma imagem de uma casa, acreditar que está olhando para uma casa real, e não uma imagem, ele está enganado e demonstra não ter conhecimento racional sobre a realidade¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Como exemplificado na passagem entre Zêuxis e Parrásio na nota 29.

A discussão de percepção da realidade e da imagem é retomada e expandida¹⁰⁶, distinguindo-a em dois estágios, primeiro entre a produção divina e humana, e segundo entre realidade e imagem associada à distinção anterior: percebe-se (01) a realidade na produção divina ao considerar todas as coisas em si da natureza; (02) a imagem na produção divina ao considerar as sombras das coisas em si da natureza produzidas pelo fogo, por exemplo; (03) a realidade na produção humana ao considerar uma casa; (04) a imagem na produção humana ao considerar uma pintura de uma casa. Nesta última distinção, há ainda uma segmentação entre semelhança e aparência discutida acima e posta no trecho do diálogo citado, ou seja, levando em conta a similitude com o original ou não. A Figura 1.4 apresenta uma representação dessas distinções através de um sistema de coordenadas cartesiano, enquanto a Figura 1.5 é um diagrama proposto por Jacob Klein (1977).

Figura 1.4: As distinções entre produção divina e humana e entre realidade e imagem/imitação.

Figura 1.5: Diagrama proposto por Jacob Klein (1977, p.73).

¹⁰⁶ Os personagens ainda propõem outras divisões dentro do segmento da aparência para buscarem uma classificação para o sofista; tais divisões não foram incluídas por fugirem do foco desta seção.

O segundo texto é o *Político*, que não somente caracteriza o conhecimento político (a episteme política) como necessário para o que deveria ser um governante ideal, mas também a medida em que a aplicação da arte política à experiência humana é um ato de produção e não de descoberta¹⁰⁷. Não obstante a essa discussão, Stanley Rosen (1995, p.83) observou que a referência dos personagens, o Estrangeiro de Eléia e o jovem Sócrates, acerca do modelo (*paradeigma*) de rei, refere-se a uma ilustração à essencial natureza de uma arte real: “The Stranger is now saying that we require a model of what it is to be a paradigm or archetype in order to see what went wrong with our models of the king”. Fica subentendido que o único indivíduo que alcançaria esse conhecimento último seria o filósofo pela sua capacidade e método de constante investigação¹⁰⁸, e, devido a esse elemento de dinamicidade, haveria uma superioridade desta episteme em relação às próprias leis¹⁰⁹, que seriam tidas como estáticas, como apontou Mitchell H. Miller Jr. (1980, p.101); sendo assim, toda e qualquer possibilidade de forma de governo existente estaria associada a uma mimese desse conhecimento.

Estrangeiro de Eléia	E, não obstante, dissemos — se é que o lembramos — que o indivíduo possuidor de conhecimento, o genuíno político, alteraria em muito, por força de sua arte, sua atividade sem levar em consideração outro procedimento, ainda que este transgredisse as regras redigidas por ele e enviadas aos seus subordinados ausentes.	<i>Stm. 300d</i>
Sócrates, o jovem	Realmente foi o que dissemos.	
Estrangeiro de Eléia	Não é verdadeiro, porém, que qualquer homem ou qualquer conjunto de homens autores de leis, se fizessem qualquer alteração nessas leis, a considerando um aprimoramento, estarão fazendo, no limite de sua capacidade, o mesmo que faz nosso genuíno político?	
Sócrates, o jovem	Certamente.	
Estrangeiro de Eléia	Se, nesse caso, se dispusessem a fazer isso sem contar com a ciência, estariam tentando imitar a realidade, mas em todas as situações a imitando mal; se, contudo, contassem com a ciência, não se trataria mais de imitação, mas da própria realidade perfeita a que nos referimos. Não é isso?	<i>Stm. 300e</i>

¹⁰⁷ Christopher Rowe (2006, p.15) indicou que *Teeteto*, *Sofista* e *Político* formam uma trilogia de diálogos, diferenciando-se dos demais que tem um maior independência entre si, apesar de temas recorrentes.

¹⁰⁸ Essa afirmação é declarada no Livro V de *A República* (R. V473d): “Until philosophers rule as kings or those who are now called kings and leading men genuinely and adequately philosophize, that is, until political power and philosophy entirely coincide, while the many natures who at present pursue either one exclusively are forcibly prevented from doing so, cities will have no rest from evils, Glaucon, nor, I think, will the human race”.

¹⁰⁹ Como identificado por Susan Sauvé Meyer (2006, p.380), *As Leis* corrobora com o *Político* sobre a importância das leis apesar de sua inferioridade em relação ao conhecimento político, mesmo que este seja duvidoso ser alcançado na política dos homens. Contudo, uma notável diferença é exposta, enquanto o segundo texto compreende a constituição das leis como algo estático, o primeiro admite a possibilidade de melhoramento na constituição mesmo com a ausência do conhecimento político.

Sócrates, o jovem	Com toda a certeza.	
Estrangeiro de Eléia	A despeito disso, há pouco concordamos definitivamente quanto à incapacidade da multidão de adquirir qualquer arte.	
Sócrates, o jovem	Definitivamente concordamos.	
Estrangeiro de Eléia	Então, supondo que exista uma arte régia, nem o conjunto dos ricos, nem a multidão constituída pela totalidade do povo poderiam jamais atingir essa ciência da política.	
Sócrates, o jovem	E como poderiam?	
Estrangeiro de Eléia	A conclusão, pelo que parece, é a de que todas as formas de governo [anteriormente indicadas], se tencionam efetivamente imitar com maior eficiência possível a autêntica forma de governo, ou seja, a de um único indivíduo que governa com arte [política], devem necessariamente jamais fazer qualquer coisa que contrarie o que está escrito e os costumes da tradição.	<i>Stm. 301a</i>
Sócrates, o jovem	Tu o formulaste excelentemente.	
Estrangeiro de Eléia	Assim, toda vez que os ricos imitam a essa forma de governo chamamos a forma de governo que é imitação da aristocracia; quando eles desconsideram as leis, a denominamos oligarquia.	
Sócrates, o jovem	É bem possível.	
Estrangeiro de Eléia	Por outro lado, quando um indivíduo governa com base nas leis e imita o governo possuidor de ciência, o denominamos rei, não distinguindo mediante o nome aquele que governa sozinho pela ciência daquele que governa pela opinião desde que ambos o façam em conformidade com as leis.	<i>Stm. 301b</i>
Sócrates, o jovem	É bem possível que o façamos assim.	
Estrangeiro de Eléia	Em consonância com isso, se alguém que realmente possui a ciência governa, seguramente será chamado pelo mesmo nome, rei, não o sendo por nenhum outro. Consequentemente, os cinco nomes do que chamamos agora de formas de governo se converteram em apenas um.	
Sócrates, o jovem	Ao menos é o que parece.	
Estrangeiro de Eléia	Quando, contudo, um único indivíduo governa sem se conformar quer as leis, quer os costumes, se limitando a afirmar (imitando o governante que detém ciência) que não importa o que é o melhor, é imperioso que seja executado, ainda que seja contrário às leis escritas, sendo tal imitação determinada pelo desejo e a ignorância, não será o caso de chamar esse governante, em todas as situações, de tirano?	<i>Stm. 301c</i>
Sócrates, o jovem	Decerto que sim.	
Estrangeiro de Eléia	É assim, portanto, que dizemos que o tirano surgiu, bem como o rei, a oligarquia, a aristocracia e a democracia, ou seja, porque os seres humanos não acolhem a ideia daquele perfeito monarca e se recusam a crer que seja possível algum dia haver alguém digno de tal poder, ou dotado de predisposição e capacidade num governo praticado com virtude e conhecimento para dispensar a justiça e equidade de forma correta a todos, mas creem, ao contrário, que ele irá causar dano, matar e ferir qualquer de nós que venha a escolher nesta ou naquela ocasião; ainda assim, reconhecem que se alguém como essa pessoa descrita por nós realmente surgisse, seria saudado	<i>Stm. 301d</i>

e se manteria habitando entre eles, governando, na qualidade de único governante e visando ao bem-estar deles, uma forma de governo perfeitamente correta.

Sócrates, o jovem Certamente.

Na continuação do inquérito sobre os sistemas políticos, os dois personagens acabam por colocar a democracia como sendo a dissolução da ideia de um povo em atribuir o poder para uma única pessoa, acreditando não ser possível que este único indivíduo pudesse governar com virtude e conhecimento político, recuperando a noção de perda do modelo de rei posto acima por Rosen (1995). Admitindo que o conhecimento político é encarado como um original, observam-se dois planos de distinções: no primeiro, há uma distinção entre uma mimese adequada e uma inadequada em relação à episteme política que se consubstanciaria, cada qual, em uma relação direta com o respeito ou desacato das leis; no segundo plano de distinção, há duas distinções subordinadas à primeira entre, de um lado, o número de pessoas de governantes, e de outro, novamente o respeito ou desacato das leis. A Figura 1.6 sumariza os dois planos de distinções:

Figura 1.6: Distinções da mimese da episteme política.

O destaque de ambas as passagens não está propriamente numa aplicação de mimese como representação de algo que compartilha alguma similaridade com outrem, mas sim na atuação de um elemento de conhecimento racional e consciente distinguindo uma mimese adequada e uma inadequada. Como sugeriu Michael Ferejohn (2006), é notável a consolidação da busca pelo conhecimento através dos textos platônicos: partindo de definições sobre algo, passando pela capacidade de explanar sobre, até uma guinada metafísica verificada na Teoria das Formas, distinguindo o conhecimento genuíno de uma crença verdadeira em *Teeteto*.

A relação entre mimese e artes é especificamente tratada em *A República*, ou seja, neste texto, Platão não utilizou as artes simplesmente como analogia ou exemplos para chegar a alguma outra definição, mas como um fator determinante para o processo de educação do cidadão ideal, o guardião, e manutenção da cidade utópica, e como pontuou Zaheer M. Quraishi (1957), este diálogo foi composto para tratar da vida como um todo, abrangendo a vida ideal sob vários aspectos, nesse sentido, a educação foi utilizada como um meio para obter este fim, sendo assim um tópico predominante. Porém, ao analisar comparativamente os Livros II-III, de um lado, e X, de outro, a historiografia que cobriu a relação entre arte e mimese manifestou-se (e ainda manifesta-se) no entremeio de dois pólos: há os que observaram um ríspido ataque de Platão a todas as artes, e há os que buscaram por vários níveis de conciliação¹¹⁰. Christopher Janaway (2006, p.388) expôs o fundamento dessa divisão de forma clara: “for him [Platão] there is a metaphysical and ethical order to the world which it is philosophy’s task to discover by means of rational thought, and the arts can have true worth only if they correctly represent this order or help in aligning us with it”; ou seja, embora Platão tenha elogiado as diversas expressões artísticas por demonstrar o princípio de beleza, o filósofo não permitia que o prazer (*eros*) *per se*, associado à percepção sensória das artes, fosse uma barreira à elevação do espírito humano como ser racional, estabelecendo assim uma complexa dicotomia: a existência de uma arte mimética adequada, e uma arte mimética inadequada — e novamente observa-se a relação entre mimese e conhecimento

¹¹⁰ Resumindo os posicionamentos, Elizabeth Belfiore (1984, p.121-122) levantou as seguintes possibilidades: “numerous attempts have been made to resolve or explain these alleged inconsistencies. Some deny that Plato really means everything he seems to be saying, or argue that Book 10 expresses a different view from that of Book 3 because it was written later. Others believe that the apparent inconsistencies are due to the quite different aims of the two books. Still others argue that Plato defines and discusses a good and a bad kind of imitation. Or again, certain scholars claim that Plato’s aesthetic theories in other dialogues can explain some apparent inconsistencies in the Republic”.

genuíno, agora também nas artes. Seguindo essa agenda ideológica platônica, o artista deveria ter a concepção genuína de conhecimento, um próprio entendimento de beleza, e saber a distinção entre o que é genuinamente bom e benéfico à alma das pessoas daquilo que é bom porque leva ao prazer sensório: “the distinction between the good and bad senses of imitation is, broadly speaking, a distinction between two kinds of artist, the ignorant on the one hand and the enlightened on the other. (TATE, 1928, p.21).

Visando entender essa problemática, propõe-se levantar alguns apontamentos sobre a posição de Platão nos livros II-III e X de *A República* sobre a relação entre arte e mimese. O Livro II inicia-se pela questão posta por Gláucon para o Sócrates platônico: “Sócrates, disse ele, é teu desejo ter-nos aparentemente persuadido que é melhor em todos os aspectos ser justo do que injusto, ou é teu desejo verdadeiramente convencer-nos disso?” (R. II.357a-b), o que leva ao inquérito e demonstração de que a justiça é intrinsecamente boa para o cidadão. Descrevem-se então: as transformações de uma cidade, que, de primitiva, se torna luxuosa, desencadeando a necessidade de uma especialização de tarefas cada vez maior, e a verificação de que tal cidade precisaria de soldados para defendê-la e preservá-la, em outras palavras, de guardiões com instrução paidêutica, com uma aprendizagem na *mousiké* para a alma e na *gymnastiké* para o corpo. Esse arranjo curricular se inicia com a *mousiké* pela associação com a poesia, pois seria possível ensinar primeiro as poesias falsas às crianças, as fábulas com seus deuses: “E a fábula como um todo é falsa, ainda que encerre em si alguma verdade”. (R. II. 377a). Segundo Janaway (2006, p.389), a lógica pedagógica dessa perspectiva era requerida porque as crianças precisavam ser moldadas e ainda não tinham a capacidade de julgar racionalmente o conceito de verdade e realidade das histórias: The young guardians who will be responsible for the city’s well being must receive an education that properly forms their characters. In Plato’s view the young soul is impressionable and capable of being molded by any material that comes its way”. Porém, segundo propõe Sócrates platônico, deveria haver uma espécie de censura sobre as obras literárias lidas às crianças — incluindo uma censura de passagens de autores como Hesíodo, Homero, Píndaro, Sófocles, Ésquilo, entre outros — para que não contenham mentiras sem nobreza sobre a vida dos deuses e heróis, e, por sua vez, que tais mentiras não corrompessem os bons modelos de virtudes dos deuses caros à alma das crianças. De modo geral, Janaway (2006, p.390) afirmou que: “Gods and heroes must not be represented as cowardly, despairing, deceitful, and ruled by their appetites, or committing

crimes”¹¹¹. Como afirmaram Gebauer e Wulf (1995, p.25), o sentido preponderante da mimese Platônica aqui demonstrada se concentra no seu papel e na sua função dentro da educação, isto é, que é demarcada pela e através da emulação de modelos, ou seja, o objetivo é se tornar como os modelos.

A young person strives to become similar to the model and in the process undergoes development. The representation of bad models poses the danger of spoiling youth. That is why Plato insists on the supervision of poetry and the models contained in it. Since literary representations stimulate mimetic capacities, they initiate transformations and changes; which does not mean, however, that literary representations are easily subordinated to pedagogical and social objectives. There is always an uncontrolled moment in their profusion, and they therefore lead to undesired side effects. (GEBAUER; WULF, 1995, p.25).

Depois de tratar as “boas” e “válidas” passagens dos deuses, o Livro III começa pelo mesmo procedimento de seleção e silenciamento no tocante à vida dos heróis, passando pela verificação de outros gêneros literários como a tragédia, a comédia, e chegando na narrativa, cuja própria característica de relatar pessoas em determinadas situações assume claramente a mimese; porém, neste trecho, o filósofo empenhou-se sobre a noção de mimese relacionada ao modo discursivo em voz ativa (impersonificação ou caracterização dramática), ou seja, deveria haver uma censura sobre o que o poeta poderia ou não colocar na “boca” dos personagens, pois este tipo de mimese poderia também causar um efeito comportamental nos cidadãos; isto é, Platão estava preocupado com o efeito causado no cidadão ao ouvir, de um lado, um poeta falando (*diēgēsis*) e, de outro, bem diferente, um deus falando (*mimēsis*).¹¹² Portanto, o conteúdo, a forma e os modos de representação tanto da poesia quanto da música deveriam, pelo seu efeito através de processos miméticos, ser controlados pelo estado ideal,

¹¹¹ As passagens que Sócrates propôs censurar (R. II.378a-383c) são momentos em que os deuses lutam entre si, demonstram ódio, vingam-se, mentem, ou quaisquer outras situações em que há desentendimento: por exemplo como em *Teogonia* de Hesíodo quando Cronos (filho) castra Uranus (pai) a pedido de Gaia (mãe); em contrapartida, passagens onde são demonstrados respeito a hierarquia e coragem seriam louvadas. (R. III.389e; R. III.390d).

¹¹² Erich Auerbach (2013, p.06) investigou a história da mimese a partir da literatura. “To be sure, the aesthetic effect thus produced was soon noticed and thereafter consciously sought; but the more original cause must have lain in the basic impulse of the Homeric style: to represent phenomena in a fully externalized form, visible and palpable in all their parts, and completely fixed in their spatial and temporal relations”. Para Auerbach (2013), o ponto central é a relação historicamente cambiante entre o indivíduo ocidental e sua respectiva situação histórica; percorrendo o caminho entre linguagem e situação histórica como forças intelectuais realizadas e expressas numa narrativa, o autor compreendeu a mimese não como imitação, mas como fator de constituição nas relações recíprocas entre eventos fatídicos e a referência feita destes por indivíduos.

cuja base se fundava sobre princípios éticos derivados de objetivos coletivos da comunidade.

Destacam-se três passagens para exemplificação das perspectivas comentadas:

Sócrates	Mas quando ele compõe um discurso como se ele fosse uma outra pessoa, não diríamos que está tornando seu próprio estilo o mais semelhante possível daquele da pessoa a quem concede a palavra?	R. III.393c
Adimanto	Por certo que diríamos.	
Sócrates	Ora, tornar a si mesmo semelhante a outra pessoa no discurso ou na aparência física é imitar a pessoa à qual nos tornamos semelhantes.	
Adimanto	Certamente.	
Sócrates	Nessa passagens, portanto, parece que ele e os outros poetas produzem suas narrativas por meio de imitação.	
Adimanto	Está certo.	
[...]		
Sócrates	Bem, o que eu queria dizer é mais precisamente isto: teremos de chegar a um consenso quanto a se permitiremos que os poetas narrem mediante imitação e, se assim for, se deverão imitar certas coisas, mas não outras, e que coisas são essas, ou se não deverão atuar, de modo algum, como imitadores.	R. III.394.d
[...]		
Sócrates	E a natureza humana, Adimanto, me parece estar cunhada em moedas ainda menores do que essas, de sorte que é incapaz tanto de imitar bem muitas coisas quanto realizar as próprias ações das quais essas imitações constituem semelhanças.	R. III.395b
Adimanto	Isso é decididamente verdadeiro.	
Sócrates	Portanto, se pretendemos preservar nosso primeiro argumento, o de que nossos guardiões devem se manter afastados de todas as outras artes e ofícios, de modo a serem os artífices da liberdade civil, se restringindo a ser apenas isso, não fazendo, em absoluto, nada mais exceto o que para isso contribua, não deverão seja faer, seja imitar qualquer coisa mais. E se forem imitadores, deverão fazê-lo desde a infância o que lhes é apropriado, a saber, homens que são corajosos, moderados, piedosos, livres e as ações destes. Não revelariam sabedoria se realizassem ou imitassem ações vis ou desonrosas, visto que, experimentando a imitação, acabam por absorver a realidade. Ou não percebeste que imitações praticadas desde a juventude se tornam uma [segundo] natureza, formando hábitos no que tange aos gestos corporais, a voz e o pensamento?	R. III.395c R. III.395d
Adimanto	De fato, já o percebi.	

Matthew Potolsky (2006) sintetizou em quatro pontos as razões explícitas por Sócrates Platônico pela proibição e censura da mimese, sendo que cada um dos pontos se conecta com a possibilidade de influência comportamental: (01) o narrador mimético seria inevitavelmente um mentiroso, escondendo sua personalidade atrás do personagem, abrindo uma margem para

outras enganações; (02) a narração mimética violaria o princípio de especialização dos guardiões que seria a proteção da cidade, pois imitar outra pessoa seria equivalente a praticar as suas ações também; (03) o imitador não pode evitar uma certa contaminação dos demais indivíduos pelo objeto de imitação, pois isso a advertência dos guardiões imitarem somente o que seria bom e justo; o que levaria ao problema de que (04) o caráter do imitado refletiria sobre o do imitador, ou seja, uma imitação indiscriminada fragmentaria a personalidade, uma multiplicação de algo que deveria ser único, unitário.

O que se expressa aqui é o sentido de estar e de se sentir presente nos eventos encenados no palco, e não somente de estar num evento teatral, que Platão tentou capturar quando aplicou esse conceito de mimese. Gebauer e Wulf (1995), Halliwell (2002) e Myles F. Burnyeat (2012, p.55) tocaram num ponto em comum: é necessário considerar que a poesia, ainda uma forma puramente oral, associada intrinsecamente com a música, era o principal meio de transmissão de conhecimento, e por isso a preocupação de Platão; ou seja, em culturas orais, a transmissão de conhecimento tem um caráter representativo, indicativo, e performático, fazendo com que cada performance fosse única e não-reprodutível: “what Plato is discussing in the Republic when he talks about poetry is how to control the influences that shape the culture in which the young grow up. How to ensure that what he calls *ethos* of society is as ideal as possible”¹¹³, ou seja, para o filósofo estava em jogo uma transformação da linguagem e do pensamento, pois certas qualidades miméticas que são específicas de uma cultura oral perderiam significância com a expansão da escrita e da leitura, enquanto outras qualidades se reforçariam; logo, descortina-se um fator evidente de controle social e de exercício de poder da mimese.

Ao encerrarem as discussões sobre os gêneros literários, os personagens platônicos passam a discutir sobre as propriedades benéficas da música (a melodia, a harmonia e os ritmos)¹¹⁴ e da ginástica (fortalecimento do corpo e dieta). Apesar de Platão não ter entrado na questão das artes visuais nos Livros II-III, fica subentendido que qualquer forma de expressão

¹¹³ Burnyeat (2012, p.55) ainda complementou: “This sequence of stages is not a sequence of independent topics. Each should be thought of as one layer among others in the analysis of a single cultural phenomenon: the performance of poetry and music (and sometimes dance as well). [...] the central thread is the performance of musical poetry at a social gathering. This, for Plato, is the main vehicle of cultural transmission. This is what he is trying to get right when he designs a musical education for the warrior class in the ideal city — the Guards, as they are called, from whose ranks a select few will go on to become philosopher-rulers”.

¹¹⁴ Damon é aqui incluído como tendo conhecimento sobre os efeitos éticos de determinados ritmos na alma dos cidadãos. (R. III.400b)

artística que retratasse as passagens caracterizadas como maléficas à alma das pessoas deveria ser censurada também; em outras palavras, toda pintura e escultura que imitasse em seus meios as passagens banidas sobre deuses e heróis também seriam prejudiciais à formação ético-moral dos jovens. O que fundamentava essa formação ético-moral era o fenômeno de assimilação psicológica e comportamental, e o filósofo reconheceu esses princípios.

Plato's approach to the psychology of mimesis is grounded in the assumption that there is continuity, even equivalence, between our relations to people and things in the real world and to people and things presented in mimetic arts. [...] The soul's character is perpetually formed by the pleasure or pain, with the consequent attraction or repulsion, that it feels toward the environment of its experience, and Plato is reluctant to allow any fundamental separation in this respect between experience of empirical reality and experience of mimetic representation. (HALLIWELL, 2002, p. 76).

Aprofundado no binômio mimese e realidade no Livro X, Platão retomou a discussão dos problemas da poesia, argumentando que a poesia imitava a aparência, despertando as piores partes da alma de quem não tinha conhecimento racional da natureza real e que, por isso, deveria ser banida da cidade ideal; o que, para Nickolas Pappas (2013), significou uma amplificação do tema dominante do diálogo, que a vida perfeita exige o governo da razão. Nesse percurso argumentativo, o filósofo utilizou a sua Teoria das Formas para diagnosticar a falta de realidade na mimese¹¹⁵, empregando a pintura — análoga à poesia — como base de dois exemplos. No primeiro, existiria uma Ideia absoluta e eterna para a forma cama, que é

¹¹⁵ De maneira concisa, Mary Louise Gill (2006, p.184) afirmou: “Forms are eternal, unchanging objects, each with unique nature, which we grasp with our minds but not with our senses. Forms are supposed to explain the properties things have in our changing world”. De acordo com Russell M. Dancy (2004; 2006), observa-se um estágio preliminar denominado Teoria da Definição antes da Teoria das Formas ser posta pelo Sócrates platônico em Fédon. Esta teoria preliminar é verificada pela preocupação prática de delimitar as coisas/objetos, com a típica pergunta “o que é...?”; e é a partir desse inquérito que percebe-se uma guinada metafísica característica da Teoria das Formas, cuja principal questão centra-se sobre os objetos que podem ser definidos, as formas, sendo distintos ou separados de coisas perceptíveis, como em: “Após essa fase, ele disse, tendo eu renunciado a investigar as coisas existentes, poderei que era necessário acautelar-me para não padecer a experiência dos que contemplam o sol e o observam durante um eclipse. De fato, algumas pessoas destroem os olhos a menos que observem a imagem do sol na água ou na superfície de algum outro material desse tipo. Pensei em algo semelhante a isso e recei que minha alma fosse cegada se eu olhasse as coisas com meus olhos e tentasse apreendê-las mediante qualquer um de meus sentidos. Concluí que devia me refugiar no discurso racional e sonhar a verdade das coisas existentes recorrendo à discussão, Mas talvez essa analogia não seja inteiramente adequada, visto que não admito de modo algum que aquele que investiga as coisas que são (coisas existentes) mediante o discurso racional está lidando com imagens mais do que aquele que as investiga observando os fatos da vida cotidiana. De um modo ou de outro, foi assim que comecei; ou seja, tomando em cada caso como minha hipótese a teoria que julgava a mais incisiva; tudo quanto me parecia harmonizar com ela, fosse referente à causa ou a tudo o mais, eu classificava como verdadeiro, enquanto classificava o que dela divergia de não-verdadeiro”. (Phd. 99d5-100a); e é dado o exemplo: “Penso que se alguma coisa é bela além do belo em si mesmo, é bela pela única razão de participar do belo em si mesmo, aplicando-se isso a tudo”. (Phd. 100c). Para ver a relação entre formação de conceitos e Teoria das Formas, ver Christoph Helmig (2012).

utilizada como modelo pelo artífice, carpinteiro, para criar o objeto cama, porém se o objeto cama for visto através de um espelho, seria criado um objeto cama aparente, desprovido de existência real (*R. III.596b-e*). Segundo, à partir desse ponto, buscou-se localizar a posição do pintor e da pintura de uma cama em relação à realidade: (01) o pintor imita o objeto cama criado pelo artífice, e que, por sua vez, se utilizou da Ideia de cama, logo, ele estaria três pontos afastados da realidade, sendo um imitador; e (02) por não retratar todo o objeto cama, a pintura é uma imitação da aparência deste objeto, e não da realidade do objeto. Consta-se então duas relações hierárquicas paralelas: a primeira, competente aos produtores [entidade divina-artífice-pintor] e, segunda, dos produtos [Forma-objeto-pintura]. Novamente, o problema se estabelece no papel do conhecimento, da razão, pois o pintor teria criado sem a percepção da Forma e sem o conhecimento (do valor) preciso do objeto, produzindo somente um fenômeno, similar ao produto criado por algo refletido em um espelho, sem realidade.

Admitindo que a realidade é o objeto do conhecimento percebido pela parte racional da alma, Sócrates conclui que a arte subverte a lei do intelecto e da razão dos seres humanos:

Sócrates	Isso, então, era sobre o que eu queria encontrar um consenso quando afirmei que a pintura e a imitação como um todo produzem obras que estão distantes da verdade, ou seja, que a imitação realmente se associa a um elemento de nossa alma que se distancia da razão, e que o resultado desse relacionamento e amizade não é nem <i>R. X.603b</i> saudável, nem verdadeiro.
Gláucon	Plenamente acertado.
Sócrates	Então a imitação é algo inferior que se associa a uma outra coisa inferior para gerar um produto inferior.
Gláucon	Assim parece.
Sócrates	E isso aplica apenas às imitações que vemos ou se aplica também àquelas que ouvimos, as imitações que chamamos de poesia?
Gláucon	Provavelmente se aplica também à poesia.

Para Potolsky (2006), ao final do Livro X, mimese se caracterizava integralmente como uma resposta estética; não sendo mais qualidade somente entre o guardião e o imitador, o impacto da mimese seria amplificado para toda uma identificação de uma audiência com o espetáculo encenado; ou seja, da criação à recepção, arte e influência seriam definidas pelo processo de mimese.

This progression from individual artist to collective response, and from the behaviour of children to the nature of the soul, makes artistic mimesis a microcosm of political life. It encompasses both the individual and the social world, and affects citizens from birth to adulthood. Plato offers hints throughout the dialogue that his subject is larger than stories and pictures. Mimesis enters the dialogue along with luxury and political corruption, and the initial discussion of poetry concerns the education of the guardians needed to protect the city from its enemies and from itself. (POTOLSKY, 2006, p.28).

Neste sentido, podem ser criadas relações das quais Platão poderia estar preocupado:

- (01) o imitador não seria somente um “artesão ruim”, mas um perigo para a saúde da cidade;
- (02) a mimese não seria somente um problema de histórias e imagens, mas um problema da natureza da própria humanidade.

Novamente, Platão se ocupou em recobrar o problema da poesia, devido ao poder psicológico de ferir e enfraquecer as almas não só das pessoas fracas, mas das fortes também, fazendo com que a vida das pessoas expostas se tornem piores e mais sofríveis; logo, para Platão, a poesia — incluindo a poesia lírica, a épica, a comédia, a tragédia — também subverteria os cidadãos por criar imagens aparentes da realidade. Para Gebauer e Wulf (1995), a degradação ontológica do produto artístico no Livro X possibilita a compreensão do mundo da aparência, do fenômeno, como um mundo produzido pelos seres humanos, não criado por uma entidade divina ou relativa às Formas, ou seja, se distanciando, se diferenciando de afirmações de outros diálogos expostos. De forma contígua, o filósofo expôs, consciente ou inconsciente, sua posição e seu objetivo ideológico, pois ao localizar as artes — neste caso específico, a pintura e a poesia — como possibilidades de fontes de conhecimento e sabedoria, também as colocam em competição com a própria filosofia como ferramenta para alcançar o mundo ideal das Formas, justificando o banimento¹¹⁶. Associando esses fatores especificamente com a pintura e poesia, Halliwell (2002) afirmou:

It would no doubt be exorbitant to maintain that Plato took painting to have the same intensity of psychological-cum-ethical power as he ascribes to poetry. But given the general prominence of visual art in Greek religion and society, not least in classical Athens, we should not after all be surprised to find — as the total evidence of his references to it reveals — that Plato discerned in figurative mimesis the potential (and the obligation) to achieve much more than the simulation of appearances. (HALLIWELL, 2002, p. 141).

¹¹⁶ O Livro X de A República não é o único texto que apresenta esse ataque à poesia, outros textos, como *Apologia de Sócrates*, *Ion* ou *Crátilo*, para citar somente três, também tratam dessa questão; esse caso é posto pela historiografia sob a alcunha de “antiga querela” entre filosofia e poesia. Para mais, ver Susan Levin (2001).

A Figura 1.7 demonstra como Elizabeth Belfiore (1984, p.124) sintetizou as definições e distinções platônicas de cada exemplo de poesia que o filósofo comentou nos Livros II, III e X, distinguindo entre imitação com conhecimento e imitação versátil, cuja designação compreende na amplitude de “coisas” a serem imitadas.

Figura 1.7: Definições e distinções platônicas das poesias. (BELFIORE, 1984, p.124).

A margem para a historiografia em cogitar o banimento de todas as artes, em notar ora uma contradição ora uma ironia em Platão é dada por esses apontamentos: supostamente, o Livro X contradiria os Livros II-III, além de hostilizar as artes. Christopher Janaway (2006) sugeriu que Platão, embora tenha usado a pintura como analogia, não baniou as artes visuais, e que a censura e o possível banimento incidiria somente sobre a poesia; essa leitura, por um lado, faz sentido porque não é explicitado que o pintor seria banido, mas, por outro, há várias afirmações comparando e colocando a pintura e a poesia, bem como o pintor e o poeta, no mesmo patamar de inferioridade e de perigo à cidade, como apontado por Belfiore (1984).

De forma categórica, Robin G. Collingwood (1925, p.154) acusou a historiografia por ter falhado na compreensão da passagem do Livro X e por repetir que “[...] for the whole

passage, we are told, rests on the blunder of regarding the work of art as a reduplication of perceptible objects, whose value, so far as it has a value, is therefore the same in kind as the value of the objects which it reduplicates; se baseando nas doutrinas dos três graus de realidade, três graus de conhecimento e da emocionalidade da arte, nas quais cada objeto — Forma, cama, pintura — tem, respectivamente, uma posição, um valor, e uma carga emocional diferente por estarem em instâncias e ordens diferentes, Collingwood (1925) atestou:

The key to the whole passage is the conception of imitation or copying (*μίμησις*). The current misinterpretations of the passage are based on assuming that when Socrates speaks of copying he means that kind of activity by which a carpenter makes a chair resembling another chair, or an artist paints a picture resembling another picture. Now this is precisely what is not here meant by copying. A copy, as the word is used in this passage, means not a facsimile or replica, that is, an object of the same order and possessing as far as possible the same characteristics as the original, but an object of a wholly different order, having the characteristics proper to that order, but related by way of resemblance to an object of another order, and having in that resemblance the ground of its peculiar value. [...] To copy is to construct in a given material an object resembling one which is not made in that material; and the material itself imposes an impassable restriction on the fidelity of the resemblance. This conception has an obvious reference to the artist's attempt to represent in a given material, as well as that material will allow, an object in a different material. (COLLINGWOOD, 1925, p. 157).

Dessa forma, para Collingwood (1925), o processo de produção artística definida no Livro X seguiria o seguinte esquema da Figura 1.8:

Figura 1.8: Esquema do processo de produção artística. (COLLINGWOOD, 1925, p.158).

À partir dessa leitura, o percepto estaria em um plano metafísico completamente diferente do conceito que ele copia, da mesma forma que a obra de arte estaria em um plano diferente de seu percepto, não possuindo atributos característicos do percepto, por exemplo, atributos materiais ou de meio; sendo assim, o valor da obra de arte dependeria de sua relação com o mundo dos perceptos, assim como o valor do percepto dependeria de sua relação para

com o mundo dos conceitos; ou seja, todo esse processo demonstraria uma estrutura rígida e hierarquizada de implementação, não sendo possível à arte imitar o conceito, a Forma. Neste sentido, considerando os graus de realidade e conhecimento, para Collingwood (1925), o objeto da arte nem seria real e nem pareceria real como também a experiência estética não seria e nem acreditaria nela mesma em ser conhecimento, sendo fruto somente da inspiração e da atividade imaginativa, o que desconstruiria a arte como um trabalho técnico e teórico, rejeitando assim os processos de cópia e manipulação da produção de mimese. Ademais, como indicou Halliwell (2002), deve haver também uma consideração sobre a possibilidade do artífice em ter o contato com o mundo das Formas, pois, pela agenda ideológica de Platão, somente o filósofo poderia alcançar esse patamar.

J. Tate (1928; 1932), Constantine Cavarnos (1953)¹¹⁷ e Elizabet Belfiore (1984), cada um à sua maneira, entenderam que Platão adotava uma mimese adequada e uma inadequada flexibilizando a perspectiva de presença ou ausência de conhecimento; porém, propõe-se aqui uma mudança no foco, o entendimento que o que movia a argumentação platônica não se centrava no meio de produção artística ou até mesmo na natureza da mimese em si como processo de produção, mas no conteúdo da obra e no conhecimento do artista sobre tal conteúdo, o que poderia abranger irrestritamente todas as expressões; ademais, essa leitura se alinharia ao fato de que Platão não banuiu hinos, eulogias, elegias ou panegíricos, mesmo estes sendo miméticos. Para corroborar tal perspectiva, inclui-se aqui duas passagens onde a pintura é novamente utilizada como meio de comparação; a primeira, do Livro V, onde é abordado o paradigma de homem justo e injusto e a possibilidade de sua existência (*grifo nosso*):

¹¹⁷ Ao investigar a questão de que a arte era imitativa, preocupada com particulares, e imoral, Cavarnos (1953, p. 488) incluiu várias distinções no que competia uma mimese adequada (true art) e uma inadequada (false art) particularmente em *Górgias*, *A República* e *Fedro*. Na primeira, a arte real seria racional e consciente; seria fundamentada sobre claros objetivos e operações; seria baseada no conhecimento; o artista seria consciente e contemplaria a verdade (*alētheia*) ou o ser real que é perfeitamente belo; buscaria expressar, imortalizar e aumentar a Beleza; serviria a Paideia, e por isso daria vazão ao prazer puro, racional, de alta qualidade, o que favoreceria ao desenvolvimento dos melhores elementos do homem. Em contrapartida, a arte falsa seria irracional e inconsciente; fundamentada sobre a parte irracional da psique; baseada sem conhecimento, somente na rotina e experiência; o falso artista criaria em um estado de dormência e sonhos e olharia somente para a aparência; ele buscaria produzir o prazer simplesmente sensório, que apesar de ser prazeroso para a multidão, ignoraria o ser real, a bondade e a beleza; e ao focar somente neste tipo de prazer e se esforçar somente na produção desse prazer sem distinção de bom ou ruim, belo ou feio, não passaria de adulação.

- Sócrates Um *modelo*, portanto, era o que queríamos quando indagávamos sobre a natureza da justiça *Ideal* e perguntávamos qual seria o caráter do homem perfeitamente justo — na suposição de que esse homem exista — e, analogamente — quanto à injustiça e ao homem completamente injusto. Quisemos fixar nosso olhar neles como tipos e modelos, de modo que tudo que neles vislumbrássemos de felicidade ou o contrário se aplicaria necessariamente a nós no sentido de que qualquer indivíduo que mais se assemelhasse a eles teria uma porção de felicidade mais semelhante a deles. Nosso propósito não foi demonstrar a possibilidade da realização desses ideais. R. V.472c
- Gláucon Nisso falas a verdade
- Sócrates *Achas que alguém será um pintor pior se, tendo pintado um modelo daquilo ao que se assemelharia o mais nobre e belo dos seres humanos e tendo retratado adequadamente todos os detalhes de seu quadro, não pudesse provar que tal ser humano poderia passar a existir?* R. V.472d
- Gláucon Por Zeus! Não acho.

A segunda passagem foi retirada do Livro VI, onde a proposta argumentativa gira em torno de caracterizar o filósofo-rei como facilitador e mediador entre os cidadãos da cidade ideal pela sua fluência na dialética (*grifo nosso*):

- Sócrates Ninguém cujos pensamentos são realmente dirigidos às coisas que são, Adimanto, dispõe de ócio para voltar seus olhos para assuntos humanos [triviais] ou para se encher de inveja e ódio na competição com as pessoas. Em lugar disso, ao se deter e estudar coisas ordenadas e imutáveis, que nem cometem injustiça mútua, nem a sofrem, estando todas numa ordem ditada pela razão, as imita e tenta a elas se assemelhar o máximo possível. Ou pensas que alguém pode se associar a coisas que admira sem imitá-las? R. VI.500c
- Adimanto Não, não penso. É impossível.
- Sócrates Então o filósofo, ao associar-se com o que é ordenado e divino e a despeito de todas as copiosas calúnias em toda parte que afirmam diferentemente, *torna-se ele mesmo tão divino e ordenado quanto é possível a um [modelo de] ser humano.* R. VI.500d
- Adimanto Isso é absolutamente verdadeiro.
- Sócrates E se acontecer de ser ele compelido a imprimir a sua visão [do mundo das Formas] no caráter das pessoas, seja num indivíduo isolado, seja em uma coletividade, ao invés de apenas moldar a sua própria, achas que ele será um sofrível artífice da moderação, da justiça e de todas as formas de virtude cívica ordinária?
- Adimanto De modo algum.
- Sócrates E quando a maioria compreender que o que estamos dizendo acerca do filósofo é verdadeiro, será ela hostil com ele ou desconfiará de nós ao afirmarmos que o Estado jamais encontrará a felicidade enquanto *seu delineamento não for traçado por pintores que utilizam o modelo divino?* R. VI.500e

Adimanto	Não será hostil se realmente compreendê-lo. Mas que tipo de traçado queres dizer?	R. VI.501a
Sócrates	Eles tratariam o Estado e o caráter dos indivíduos humanos como sua lousa, mas começariam por apagá-la completamente, o que não é algo de modo algum fácil de ser feito. E deves saber que esta é a clara diferença entre eles e outros, ou seja, o fato de se recusarem a tomar em suas mãos um indivíduo, ou um Estado, ou redigir leis, a menos que recebam uma ardósia limpa, ou lhes seja permitido que eles mesmos a apaguem.	
Adimanto	E estariam certos em se recusarem.	
Sócrates	Então não achas que a próxima coisa que fariam seria esboçar o perfil da Constituição?	
Adimanto	Sem dúvida.	
Sócrates	E suponho que, à medida que trabalhassem nesse sentido, olhariam frequentemente, por um lado, em toda direção, observando as naturezas da justiça, da beleza, da moderação e coisas semelhantes, e, por outro, para aquilo que tentam imprimir na humanidade. E desse modo <i>misturariam e combinariam os vários sistemas de vida do Estado até produzirem uma imagem humana baseada naquilo que Homero também qualificava de 'forma e imagem divinas' quando aparecia entre os seres humanos.</i>	R. VI.501b
Adimanto	Está certo.	
Sócrates	Eles apagariam uma coisa, eu suponho, e desenhariam uma outra até que construíssem caracteres para os seres humanos que seriam amados o máximo possível pelos deuses.	R. VI.501c
Adimanto	De qualquer forma, o resultado disso seria certamente o mais excelente dos esboços.	

Os destaques na primeira passagem mostram, mais que aceitação, a valorização de Platão por um pintor que, através de um conhecimento genuíno de um original da forma humana, consegue criar uma pintura de um homem pelos procedimentos miméticos de cópia e manipulação de modelos, mesmo que esta figura não exista no domínio do sensível e só existindo de maneira metafísica no domínio do intelecto, das Formas; porém, ressalta-se que ao incluir essa analogia, Platão admitiu ser praticável um pintor possuir um conhecimento genuíno sobre as Formas, e mais, que a condição de manipulação de modelos estava associada, pelo menos em alguma instância, com uma idealização. Os destaques na segunda passagem além de confirmarem o mesmo aporte da primeira no que tange à utilização da cópia e manipulação como processo, especifica ainda mais o conhecimento do pintor, tanto no uso do modelo divino quanto na apreensão dos originais de Justiça, Beleza, Moderação e Seres Humanos para a realização de sua obra. *Mutatis mutandis*, a importância do conhecimento genuíno talvez fosse a maior preocupação de Platão, que em *As Leis* confirmou

que “[...] pois nenhuma lei ou regra é mais poderosa do que o conhecimento, e nem compete à razão, sem impiedade, fazer-se servidora ou escrava do que quer que seja, devendo sim ser a senhora de todas as coisas, se é realmente verdadeira e livre como o quer sua natureza”. (L. IX.875d.). Observando a questão do conhecimento para o filósofo, Cavaros (1953) pontuou:

For Plato, however, reason is something *dynamic*, something which ordinarily is very narrow, superficial, confused, but which nevertheless can be made indefinitely broad, profound, and clear. [...] Plato believes that it is possible for reason to be developed to such a point that it will be able to apprehend directly the basic principles that govern all things, the totality of which principles he calls the Idea of Good or Beauty. (CAVARNOS, 1953, p. 489).

Ademais, Cavaros (1953, p.490) também observou-se que o conhecimento para Platão era uma moeda de duas faces, ao mesmo tempo que ele era um poder cognitivo, ele era também um poder emocional: “before reason as a cognitive power can *cognize* the ideal realm of being, reason as an emotional power must *feel* this realm and thus cause the psyche to seek to cognize it”; sendo assim, o desenvolvimento tanto da razão cognitiva quanto da emocional seriam caros ao verdadeiro artista, cuja preocupação se detinha com a expressão do belo, através da razão e da emoção. E aqui se localizaria a função da educação: treinar tanto a razão quanto a emoção para não se sobreporem. Entretanto, quando Platão inferiu em Fedro (*Phdr.* 249d+) e em O Banquete (*Spm.* 210a+) sobre a possibilidade de desenvolvimento da razão e da emoção, o filósofo estava se referindo à formação do filósofo, que seria um ser superior dos demais, por assim dizer, e não do artista.

Alhures, Jannaway (1995) levantou considerações pertinentes sobre a problemática estabelecida no Livro X: primeiro, em todo este livro, Platão utilizou a terminologia referente à aparência (*phantasma*) e termos associados à imagens falsas, ao invés de imagem ou semelhança (*eikōn*); e segundo, o filósofo teria utilizado ideias curiosas sobre a Teoria das Formas, especificamente no que compete à apreensão dos originais:

[...] should we not be surprised that a humble craftsman is now granted a glimpse of the Form as the guiding principle in the production of beds, when earlier in the *Republic* much was made of the fact that only philosophers have access to Forms? We may even doubt whether Plato's view of Forms elsewhere would really allow him to think there are Forms of artefacts. [...] On these issues Book 10 seems to some extent adrift from the main body of the *Republic*. (JANAWAY, 1995, p.112).

Não obstante a essas incertezas, Janaway (1995) complementou que uma possibilidade nessa adaptação teórica poderia ter sido motivada pela intenção de localizar hierarquicamente os produtores de mimeses em relação aos seus produtos, nomeadamente, entidade divina-Formas, artífice-cama, pintor-pintura; e, a partir disso, identificar a intenção do carpinteiro e do pintor: “the painter intends to make something which is a likeness of a bed without being one, in the same way as the craftsman intends to make something which is a likeness of ‘what a bed truly is’ but without being that”. (JANAWAY, 1995, p.112). Admite-se tal perspectiva válida, mas novamente entraria o elemento de conhecimento genuíno sobre as Formas dos produtores, sendo assim, o artífice e o pintor se igualariam, já que a intenção de ambos seria mimetizar os originais cada um em seu meio.

O fundamento aqui examinado na produção das artes miméticas é a relevância do conhecimento. Em *As Leis*, especificamente no Livro II, Platão retomou a discussão sobre o papel da educação para a formação e manutenção da cidade ideal. Para Edith Watson Schipper (1963) as artes miméticas eram belas quando a sua ordenação, ritmos, melodias e qualidades formais demonstrassem retidão; elas seriam belas e justas não porque reproduzem aparências ou qualquer fator exterior à própria obra, mas porque elas imitavam a forma do belo; ainda para a autora, o belo não teria um critério explícito, mas é reconhecido pelo gosto do homem justo. Discorda-se da última afirmação da autora, pois não era uma questão de gosto, mas sim de conhecimento; o destaque da passagem abaixo deixa evidente que o conhecimento, a razão, sobre as artes miméticas eram essenciais, tanto para a sua produção quanto para a sua recepção.

Estrangeiro de Atenas	Afirmamos, não é mesmo, que toda a música é representativa e imitativa?
Clínias	Está claro que sim.
Estrangeiro de Atenas	Assim quando alguém afirmar que o prazer é o critério da música, nós decididamente contestaremos tal afirmação, e consideraremos tal música como a menos séria de todas (se é que realmente atribuiremos seriedade a qualquer música) e preferiremos aquela que detém semelhança em sua imitação do belo. L. II.668b
Clínias	É bastante verdadeiro o que dizes.
Estrangeiro de Atenas	Assim aqueles que estão em busca do melhor canto e da melhor música têm que buscar, como parece, não a que é agradável, mas a que tem retidão, e a retidão no imitativo consiste, dizemo-lo, na reprodução do original na sua própria quantidade e qualidade.

Clínias	É indubitável.	
Estrangeiro de Atenas	E isso é certamente verdadeiro no que concerna à música, como todos o admitiriam, ou seja, que todas as suas criações são imitativas e representativas... o que mais admitiriam unanimemente poetas, plateia e atores?	L. II.668c
Clínias	Certamente admitiriam isso.	
Estrangeiro de Atenas	Ora, aquele que deve julgar acertadamente uma obra necessita em cada caso particular conhecer a natureza exata da obra pois se desconhecer sua essência, o que pretende e qual o original real do qual ela é a imagem, dificilmente será capaz de decidir até que ponto tal obra conseguirá ou deixará de conseguir realizar corretamente seu propósito.	
Clínias	Dificilmente, com certeza.	
Estrangeiro de Atenas	E alguém que ignora o que é retidão seria capaz de decidir quanto à boa qualidade ou má qualidade de uma obra? Mas não estou sendo absolutamente claro: ficaria mais claro se eu me expressasse da seguinte maneira...	L. II.668d
Clínias	Que maneira?	
Estrangeiro de Atenas	No que se refere aos objetos da visão, dispomos, está claro, de inumeráveis representações.	
Clínias	Sim	
Estrangeiro de Atenas	Bem, o que aconteceria se em conexão com essa classe de objeto se ignorasse a natureza de cada um dos corpos apresentados? Poder-se-ia alguma vez estar certo de sua correta execução? O que quero dizer é isto: será que preserva as próprias dimensões e as disposições de cada uma das partes do corpo e captou o exato número delas além da ordem correta na qual cada parte está disposta junto às outras, e ainda suas cores e formas, ou estarão todas essas coisas na representação compostas confusamente? Imaginas que alguém poderia definir esses pontos se ignorasse totalmente qual o ser vivo que estivesse sendo representado?	L. II.668e
Clínias	E como poderia?	
Estrangeiro de Atenas	Bem, supõe que soubéssemos que o objeto pintado ou esculpido é um homem, e que a arte o dotou de todas as suas partes, cores e formas próprias. Não será de imediato forçoso que a pessoa detentora desse conhecimento possa facilmente discernir se a obra é bela, ou no que carece de beleza?	L. II.669a
Clínias	Se assim fosse, estrangeiro, eu poderia dizer-te que praticamente todos nós conheceríamos a beleza dos seres vivos.	
Estrangeiro de Atenas	Estás plenamente certo. <i>Relativamente, portanto, à toda representação — seja na pintura, na música ou em qualquer outra arte — não necessitará o crítico judicioso possuir os seguintes requisitos, a saber: primeiramente, um conhecimento do original, em segundo lugar um conhecimento da retidão da cópia e em terceiro um conhecimento da excelência com a qual a cópia é executada?</i>	L. II.669b
Clínias	Assim pareceria, seguramente.	

A verificação da relação entre arte e mimese em Platão aqui empreendida não busca fazer afirmações categóricas, nem seria possível de fazê-lo, somente procurou-se apontar algumas questões como: (01) entender as várias formas de entendimento e aplicação do conceito de mimese; (02) compreender as diferenças entre semelhança e aparência, como formas de produção de cópia e imagem, tangenciando a metafísica dos originais na Teoria das Formas; (03) verificar a querela estabelecida entre mimese e arte, principalmente no que compete a poesia e pintura, cogitando, inclusive, formas de censura; e (04) especular sobre a posição do elemento de conhecimento genuíno como discriminatório na arte mimética; neste sentido, Gebauer e Wulf (2002) indicou:

For Plato, there are no phenomena without being, no images without reality, no mimesis without a model. Yet the models of the images are not part of reality; nor are they phenomena subject to reproduction through other phenomena. They belong to a different order of knowledge. As long as the artist orient themselves according to the phenomenal being of things, they run the danger of concentrating solely on the latter and overlooking the breach between model and image, between the real and the fictional. If one does not want to be taken in by an illusionary mimesis purporting to imitate what it cannot possibly imitate, it is necessary to recognize this gap. (GEBAUER; WULF, 1995, p.44).

Para encerrar a verificação do corpus Platônico, vale explicitar uma interrogação extremamente pertinente, cuja resposta foi dada de forma apenas subliminar e esparsa, mas que será crucial na comparação tanto com Aristóteles quanto com demais sujeitos analisados: E a natureza? A natureza tem algum papel no pensamento Platônico? A natureza existe para Platão? A natureza foi tratada contendo duas acepções primordiais: a primeira, amplamente utilizada, é a natureza como fundamento e princípio de algo, num viés metafísico e ontológico; a segunda, a natureza como mundo físico foi abordada como resultado da criação do universo, ou seja, fazendo parte de discussões cosmológicas.

Segundo Cynthia Freeland (2006), Platão explanou sobre cosmologia principalmente em três textos: *Fédon*, *Fedro* e *Timeu*, porém somente no último o filósofo respondeu as perguntas postas nos dois primeiros; a Tabela 1.2 assinala os cinco tópicos principais do projeto narrativo cosmológico Platônico em *Timeu* segundo Freeland (2006, p.207).

01.	A entidade divina, Demiurgo, como força geradora da Criação e do Tempo	Ti. 27c-34a
02.	A formação do mundo das almas e o dos demais deuses	Ti. 34b-41c
03.	A instituição da alma humana e a colocação inicial desta na cabeça	Ti. 41d-47e
04.	Organização do mundo material do Receptáculo, conhecido como Reino das Necessidades, e o estabelecimento e definição dos elementos naturais: fogo, água, terra e ar	Ti. 48a-69c
05.	A cooperação da Razão e da Necessidade, fundamentando uma completa consideração da corporização/materialização dos seres vivos (tanto animal quanto vegetal), em particular dos humanos, com todas suas vicissitudes, incluindo escolhas entre uma vida boa ou de vícios, levando a uma subsequente reencarnação tanto de animais quanto de seres superiores	Ti. 69d-

Tabela 1.2: Tópicos cosmológicos em *Timeu* segundo Freeland (2006, p.207).

O argumento aqui pretendido sobre o papel da natureza se relaciona com os tópicos 01 e 04. Deve-se primeiro ter em conta que na extensão desse longo e complexo diálogo, Platão expôs seu entendimento cosmológico a partir de uma plataforma Pitagórica, baseada amplamente na geometria, simetria e harmonia de várias relações numéricas e intervalares, mas que não serão abordadas aqui. Dois aspectos são caros a essa investigação. Primerio, para o filósofo, haveria uma única entidade divina superior, boa, inalcançável, mas inteligível, o Demiurgo¹¹⁸; que através das Formas e de uma realidade física não-formada, chamada Receptáculo, criou o universo como um corpo esférico. De acordo com Freeland (2006, p. 207), “The Demiurge is a craftsman who operates through reason (*nous*) by looking toward a model of the Forms. This model must be eternal and good for the universe to be eternal and good”; ou seja, a própria criação do universo teria sido uma mimese de modelos provenientes do mundo das Formas. Segundo, mudando o foco para uma construção material do universo, Platão passou do Reino da Razão para o da Necessidade, pois para o universo ser tangível e visível, seria necessário haver corpos, especialmente fogo, água, terra e ar como elementos constituintes. A explanação do personagem título, *Timeu*, é, no mínimo, paradoxal quanto ao surgimento desses corpos elementares: de um lado, fica implícito que o Demiurgo teria os criado; de outro, fica explícito que o Demiurgo os organizou a partir de uma pré-existência

¹¹⁸ Freeland (2006, p.207) afirmou que o trabalho de criação do Demiurgo não se assemelha à entidade divina judaica-cristã, que criou do “nada” ou *ex nihilo*.

caótica, proporcionando-lhes formas sólidas tri-dimensionais de poliedros convexos regulares, como na Figura 1.9¹¹⁹.

Figura 1.9: Formas sólidas dos elementos platônicos em *Timeu*.

Contudo, para a realidade física, material, visível ser criada, Platão adicionou uma estrutura não-formada, metafísica, onde se realizaria uma interação entre os elementos para o processo imitativo das Formas ser consubstanciado, o Receptáculo, servindo como uma fonte de necessidade física no domínio dos seres existentes. De acordo com a síntese de Freeland (2006), o Receptáculo seria um local de gestação do que *viria a ser*:

He calls this material realm the Receptacle or *chora*: a place (*topos*) and a seat (*hedra*) for everything that comes into being. It plays a role at the most primitive level of physical reality, since it must be cited to resolve the puzzle of how the four primary bodies can change into each other. [...] Parts of *Timaeus*' discussion imply that the Receptacle itself is featureless, a mere "wax base" for ointments, or a material like gold that is formed into various objects. (FREELAND, 2006, p.209).

Portanto, ao considerar a superioridade do mundo das Formas, apreendido somente por uma entidade divina, Platão localizou a natureza como subserviente às Formas, sendo assim, o próprio mundo material e físico da natureza imitaria as Formas; isto é, sendo as Formas eternas e imutáveis, elas estruturariam tanto o mundo físico como o mundo das relações humanas.

¹¹⁹ Platão considerou o caos inicial dos elementos: "Como afirmamos de início, todas essas coisas encontravam-se num estado desordenado quando o deus nelas introduziu proporções (na medida do que lhes era possível quanto à proporção e harmonia), conferindo-lhes tanto individualmente proporção consigo mesmas quanto em relação às outras coisas. Naquela ocasião nada participava [da proporcionalidade], salvo por acaso, como tampouco era possível nomear qualquer coisas que fosse digna de menção e que ostentasse os nomes que atualmente lhes atribuímos, tais como fogo e água, e qualquer dos outros elementos. (*Ti.* 69b+).

1.3. A relação mimese e arte em Aristóteles

Dando prosseguimento, chega-se às considerações da ampliação de Aristóteles sobre a mimese, que também foi utilizada de diversas formas, mas, como pontuou Gebauer e Wulf (1995), seria problemático buscar o quanto dessa extensão conceitual foi dada por uma influência Platônica, lembrando que Aristóteles foi aluno de Platão na Academia ateniense; em outras palavras, houve a influência, mas não se sabe o quanto, pois, juntamente com a extensão do conceito de mimese, houve toda uma remodelação. Ao se deparar com a produção Aristotélica, percebe-se prontamente que há uma segmentação e uma categorização maior do que a produção Platônica, isto é, a divisão dos textos por assuntos é mais categórica; sendo assim, apesar de haver ainda comentários sobre estética espalhados em livros como *Física* e *Metafísica*, Aristóteles concentrou seus escritos sobre mimese e arte em *Poética*, que, apesar dos biógrafos atestarem a incompletude da obra, tratou especificamente da tragédia e da epopéia, mas com grande abertura ao entendimento da mimese em outros meios; em *Retórica*, que abordou a arte figurativa e a poesia como espécimes de mimese; e em *A Política*, onde novamente a música funcionou como fator determinante para a formação educacional do cidadão grego¹²⁰.

Alguns apontamentos preliminares sobre o contexto social de produção Aristotélica devem ser explicitados, como foi empreendido também com Platão, pois foi um momento não menos conturbado. Como apontou Georgios Anagnostopoulos (2009), houveram três períodos marcantes em que Aristóteles manteve forte contato com governantes: (01) seu pai, Nicômaco, fora médico do rei macedônico Amintas II em Pela, permitindo um contato com a dinastia argéada; (02) depois de deixar a Academia de Platão em Atenas, Aristóteles foi convidado por Hérmiias, governante de Atarneu e Assos e que fora aluno de Aristóteles na Academia, para encabeçar um núcleo de filósofos, tida como um braço da Academia ateniense; e, por último, (03) novamente o contato com a dinastia argéada, em 342 a.C., o rei macedônico, Filipe II convidou o filósofo ao seu palácio em Pela e confiou a ele a educação

¹²⁰ Observação: (01) foi utilizada a obra completa de Aristóteles em língua inglesa editada por Jonathan Barnes (1984); (02) nas referências, foi utilizado o sistema abreviado de texto-localização proposto por August Immanuel Bekker; (03) problemas de atribuição não foram considerados; (04) as traduções para o português foram feitas por Edson Bini pela Edipro ou pelo pesquisador com a devida atribuição.

de seu filho, Alexandre — vale ressaltar que nesse período o rei Filipe já havia expandido seus domínios e conquistado as cidades gregas. Essa consideração é relevante pois, com a interrupção dos estudos de Alexandre, Aristóteles retornou a Atenas e, com o suporte financeiro do rei macedônico, montou sua própria escola, o Liceu, o que o possibilitou a desenvolver uma série de atividades que alavancaram a sua produção filosófica, como, por exemplo, ministrar dois tipos de curso que se tornaram a base de sua produção: um básico e aberto ao público em geral concentrando em discussões sobre retórica e dialética denominado exotérico; e outro aprofundado, dirigido aos seus discípulos, discutindo sobre física, metafísica, ética e política, denominado acromático (ou esotérico). Com a morte de Alexandre, o grande, esse prolífico período foi abruptamente encerrado, pois Aristóteles se auto exilou de Atenas temendo represálias devido ao sentimento anti-macedônico dos atenienses. Como último ponto, deve-se considerar o meio de atuação do filósofo, no qual o letramento, permitindo a leitura e a escrita, e uma instrução erudita eram efetivamente presentes como marcas de distinção social; não à toa, Aristóteles incluiu a gramática, juntamente com a ginástica, a música e o desenho em um sistema educacional público¹²¹.

“A arte imita a natureza!” é uma citação atribuída a Aristóteles constante em diversos estudos de estética até o século XVIII, para não dizer “até hoje”. No entanto, é necessário observar ambos os conceitos, tanto *arte* quanto *natureza* para não correr em más ou falsas interpretações¹²². Para Aristóteles, a arte se enquadrava no escopo das *technē*, dos ofícios, o que englobava também várias formas de artesanato (como marcenaria ou sapataria) e atividades técnicas (como medicina ou construção civil), por possuir, em alguma medida da manifestação de desenvolvimento cultural, procedimentos altamente estruturados para a realização de seus propósitos. Nota-se que em diversas passagens da obra Aristotélica, o conceito de arte de ofício, nesse amplo sentido, foi relacionado à natureza — por essa razão

¹²¹ Aristóteles expôs: “Mas como existe um objetivo único para a cidade, segue-se que a educação também deve ser única para todos, administrada em comum, e não entregue a particulares, como se faz hoje dirigindo cada qual a educação dos seus filhos, e dando-lhes o gênero de instrução que melhor lhe parece. No entanto, aquilo que é comum a todos deve também ser apreendido em comum. Ao mesmo tempo, é preciso não imaginar que cada cidadão se pertença a si próprio, e sim que todos os cidadãos pertencem à cidade; porque todo indivíduo é membro da cidade, e o cuidado que se põe em cada parte deve, naturalmente, harmonizar-se com o cuidado que cabe ao todo”. (*Pol.* 8.1, 1337a20-35).

¹²² Para Halliwell (2002, p.152), essa afirmação deve ser relativizada, pois haveria um reducionismo conceitual se alinhando com as propostas neoclássicas de setecentos; dessa forma, duas preocupações foram postas por esse autor: (01) o conceito de mimese deve ser separado de sua tradução de imitação; e (02) reconhecer que o conceito não é unificado em um significado literal, abarcando outros aportes como psicológico, ético, político e metafísico.

essa pesquisa tenta ter cuidado: (01) tanto em *Física* (*Phys.* 2.2, 194a20), quanto em *Metereologia* (*Meteor.* 4.3, 381b6), lê-se que “a arte imita a natureza”, sendo que, no primeiro, num contexto de explicar a forma e a matéria como dois tipos de propriedades naturais, enquanto que, no segundo, em um contexto de diferenciar fervura e ebulição como processos artificiais, o que, por analogia, se relacionaria com a arte de ofício; (02) em *Metafísica* (*Met.* 7.7, 1032a20), ao percorrer a essência como critério de substancialidade, o filósofo assumiu que “Todas as coisas geradas natural ou artificialmente contêm matéria, uma vez que é possível para cada uma delas tanto ser quanto não ser, e esta possibilidade é determinada pela matéria presente em cada coisa individual”, isto é, haveria um produto resultante tanto de uma geração natural, quanto de uma geração artificial, denominadas de “produções” geradas ou da arte, ou de uma potencialidade (capacidade de vir a ser), ou do pensamento; (03) na senda de observar os produtos resultantes tanto da arte quanto da natureza sobre uma plataforma teleológica, retorna-se a *Física* (*Phys.* 2.8, 199a10, tradução nossa), onde foi exposto: “[...] genericamente a arte, em alguns casos, completa o que a natureza não pôde terminar, e, em outros, imita a natureza. Se, portanto, os produtos artificiais são pelo bem de um fim, então também são naturais” — para Tatarkiewicz (1970, p141), essa declaração demonstraria a divisão das artes entre artes de ofício e artes miméticas¹²³. Contudo, aponta-se uma passagem de *Do universo* (*Mund.*) em que o filósofo, ao observar como princípios contrários — quente-frio, seco-úmido, rico-pobre, unidade-pluralidade — atuam no universo, tratou especificamente das artes miméticas e sua relação com a natureza.

As artes, também, aparentemente imitam a natureza nesse quesito [princípios contrários]. A arte da pintura, por juntar na figura os elementos branco e preto, amarelo e vermelho, alcança representações que correspondem ao objeto original. A música, também, ao juntar notas, agudas e baixas, curtas e longas, consegue uma única harmonia a partir de diferentes vozes; enquanto a escrita [poesia], juntando as vogais e consoantes, compõe delas toda a sua arte. (*Mund.* 396b10, tradução nossa).

Como foi possível notar nas passagens acima, a natureza tem um papel fundamental em todo o percurso filosófico de Aristóteles; como o próprio afirmou em *Física* (*Phys.* 8.1, 252a10), “a natureza é em todo lugar a causa da ordem”. De acordo com o filósofo, alguns fatores determinam esse posicionamento: (01) a mesma causa, assumindo que ela esteja em

¹²³ Apesar de Tatarkiewicz (1970) ter assumido essa posição, não fica claro que Aristóteles fez essa distinção. Ademais, a pesquisa tratou da diferença entre arte mimética e as demais artes abaixo.

uma mesma condição e atuando do mesmo jeito, sempre produz o mesmo efeito; (02) a natureza é totalmente oposta ao acaso, pois este proporciona eventos raros, enquanto que a natureza apresenta aqueles que sempre ocorrem ou que ocorrem na maior parte das vezes; (03) como a natureza é a causa da ordem, a natureza sempre leva ao infinito; e assim (04) a natureza sempre deseja o que é o melhor. Como indicou Helen Lang (1998), diferentemente de Platão, que descreveu a natureza como uma imitação de um modelo das Formas por uma entidade divina, Aristóteles concebeu a natureza como sendo eterna e uma fonte dinâmica de movimento e repouso; ou seja, tudo o que existe pela natureza — animais, plantas e os corpos simples (fogo, água, terra e ar) — teria consigo um princípio inato de movimento e repouso relativo ao lugar, ao crescimento e diminuição, ou à alteração: “natureza é um princípio ou causa de se estar em movimento e de se estar em repouso”. (*Phys.* 2.1, 192b20); nesse sentido, esse valor intrínseco por mudanças é identificado por uma orientação ativa teleológica de algo em direção ao seu próprio ser, existindo, de um lado, uma instância de potencialidade e, de outro, uma de atualização existencial¹²⁴. Portanto, destaca-se que, para Aristóteles, a natureza estava sempre associada a noções de processos, dinamismos, movimentos e ações, sendo assim, talvez fosse possível reescrever a citação para “A arte imita a ação”.

Deslocando-se para o termo copulativo da citação, Aristóteles, assim como Platão, utilizou a terminologia da mimese ao tratar de diversos temas não-artísticos, embora tenha ampliado, aprofundado e negado diversos temas postos por Platão. No que compete a relação entre mimese e arte, nota-se uma grande ruptura entre os filósofos, pois enquanto Platão considerou que a arte mimética adequada fosse uma representação das Formas; Aristóteles rompeu com esse princípio metafísico, definindo a mimese como princípio basilar de toda criação artística (*poiēsis*), contendo um processo com suas próprias regulamentações internas e desconsiderando a questão de adequação ou inadequação. Na busca por observar essa questões, a pesquisa se concentrará em *Poética* (*Poet.*), um texto que, apesar de curto, condensa uma série de informações, onde o filósofo abordou o universo da tragédia, abarcando temas como forma, construção, partes e a natureza de produtos artísticos.

O projeto discursivo da obra leva em conta uma metodologia visivelmente *Top-Down*, partindo de explicações de estruturas maiores para explicações de estruturas menores; neste percurso, o autor expôs (01) a mimese como o princípio básico de uma criação/construção

¹²⁴ Aristóteles expôs a propriedade metafísica de potencialidade e atualidade existencial no Livro IX de *Metafísica*. (*Met.* 9.5-6, 1047b30-1049a1).

artística (*poiēsis*); (02) como cada arte mimética se diferencia umas das outras segundo os meios, os objetos e os modos utilizados; (03) o lugar da tragédia, como arte mimética, diferenciando-a da comédia; (04) as seis partes formativas que compõem a tragédia, sendo o roteiro narrativo (a fábula, *mythos*), o caráter (*ēthos*), o pensamento (as idéias, *dianoia*), a elocução (as falas, dicção, *lexis*), o espetáculo visual (*opsis*) e a poesia lírica (melodia, *melos*, *melopoeia*); (05) o que se fazer e não fazer em cada uma das partes; e (06) explicações, advertências e resultados sobre cada escolha feita em cada uma das partes¹²⁵. Entretanto, e o que é mais relevante para essa pesquisa, sob essa estrutura, entende-se que Aristóteles tratou de diversos assuntos que eram compartilhados por todas as artes miméticas em maior ou menor escala. A lista abaixo contempla um elenco de cinco tópicos encontrados na obra:

- ❖ A mimese como *propriedade* e como *produto* artístico;
- ❖ Os procedimentos de *cópia* e *manipulação* de modelos da arte mimética;
- ❖ O *caráter* e as *emoções* através da arte mimética;
- ❖ O processo de *katharsis* pela arte mimética;
- ❖ O *conhecimento* como resultado do *prazer* da experiência da arte mimética.

Halliwell (2002, p.152) compreendeu duas acepções de mimese que se interagem: a primeira é a propriedade de representação artística das obras e performances; e a segunda é a produção de produtos de uma intencionalidade artística. No que compete à primeira acepção, as obras e performances miméticas se situariam num contexto de práticas culturais que surgiram de certos instintos humanos e se desenvolveram em uma comunicação artística entre os participantes: produtores, performers (quando estes não eram os próprios produtores) e audiência; ou seja, percebe-se que o filósofo buscou sempre relacionar os participantes do processo de produção, o produto, e os participantes do processo de recepção. No que compete à segunda acepção, a intencionalidade do produto da arte mimética poderia ser localizada — por meio dessa possibilidade de processo comunicativo — tanto pelas escolhas particulares de um produtor individual, quanto por convenções compartilhadas, tradições e possibilidades culturais; o que permitiria a compreensão do fator distintivo do produto artificial das artes

¹²⁵ No percurso do geral para o específico, Aristóteles chegou a discutir frases, expressões verbais e léxicos.

miméticas e das demais artes: as artes miméticas produziam produtos cuja significância representativa buscava por *identificação* e *compreensão*.

A contribuição de Halliwell (2002) permite uma abordagem metodológica do conteúdo da *Poética*: tratar primeiro do processo de produção com suas escolhas poéticas formativas do produto, para depois observar como se dava os efeitos de cada escolha no processo de recepção. No que se refere ao processo de produção, atesta-se que o próprio objetivo da *Poética* era apresentar um manual de possibilidades de criação e apreensão da tragédia viabilizada pela mimese; assim, indicam-se três momentos em que a possibilidade dos processos de cópia e manipulação de modelos foi observada em relação às artes miméticas. No primeiro momento, logo no início da obra, Aristóteles diferenciou as artes miméticas quanto aos meios, aos objetos e aos modos; a Tabela 1.3 sintetiza essas diferenciações.

<u>Meio</u>	⇒ os materiais pelos quais cada expressão se diferencia: cores e formas na pintura; a voz e a manipulação sonora na música, e assim por diante.	<i>Poet.</i> 1.1447a15
	<ul style="list-style-type: none"> as artes miméticas utilizam três principais recursos de imitação, isolados ou combinados: ritmo, harmonia e discurso: 	
	ritmo e harmonia ⇒ música áulica e citarística	
	ritmo ⇒ dança	
	discurso e ritmo ⇒ textos em diálogos (teatro)	
<u>Objeto</u>	⇒ os modelos a serem imitados: pessoas em ação, em alguma atividade com ressonância moral, movimento e processo, tidos como natural.	<i>Poet.</i> 2.1448a1
	processo de mimese ⇒ cópia e manipulação dos modelos	
	<ul style="list-style-type: none"> ressalta-se que o processo de manipulação é segmentado em melhoramento e degradação do caráter do objeto mimetizado, isto é, da ação humana, sendo assim, o produto artístico poderia demonstrar qualidades iguais (cópia) e qualidades melhores ou piores (manipulação) do objeto. 	
<u>Modo</u>	⇒ escolhas de estratégias e maneiras de realizar a mimese dos modelos.	<i>Poet.</i> 3.1448a20
	<ul style="list-style-type: none"> este ponto fica vago, o exemplo dado sobre a tragédia especifica somente possibilidades de narrativa e de representação teatral. 	

Tabela 1.3: Diferenças nas artes miméticas em Aristóteles. (*Poet.* 1447a-1448b5).

No segundo momento, utilizando-se de um exemplo comparativo específico entre poeta e historiador, Aristóteles distinguiu as artes miméticas das demais a partir de uma justificativa teleológica, ou seja, a partir de sua finalidade: enquanto o primeiro realizaria um relato “daquilo que poderia acontecer e que é possível dentro da probabilidade ou da

necessidade”, o segundo realizaria um “relato exato dos eventos”. (*Poet.* 9.1451a35). Neste sentido, explicita-se o próprio processo de cópia e manipulação da mimese, considerando que o “aquilo que poderia acontecer” seria uma forma de manipulação da realidade; isto é, segundo Halliwell (2002, p.154), “mimetic works or performances of art render and communicate intelligible images of what it is reasonable, though not unproblematic, to term a ‘possible world’”. A pesquisa entende que é nesse contexto que se articularia a noção de natureza como movimento, pois a arte deveria imitar o movimento, não apenas numa acepção metafísica, entendido como natural, também daquilo que poderia acontecer, o que incluiria todo o espectro das possíveis atividades humanas, isto é, de todos os dinâmicos processos possíveis. Para Gebauer e Wulf (1995, p.26), a consideração da manipulação dos modelos é uma das principais distinções da mimese em Aristóteles: “[...] mimesis embraces not solely the re-creation of existing objects but also changes that were introduced in the process of re-creation — embellishment, improvement, and the generalization of individual qualities.

No terceiro momento, aproximando-se do final da obra, Aristóteles reafirmou a característica da manipulação dos modelos possíveis, fazendo uma analogia entre poesia e pintura; à qual Gebauer e Wulf (1995, p.54) apontaram que a função dos pintores e dos poetas, como produtores cada um em sua arte, não se restringia a cópia e reprodução, mas sim a uma mimese imaginativa (*imaginative imitation*), na qual a síntese artística era criada.

Como o poeta, do mesmo modo que o pintor ou qualquer criador de imagens, é um artista da imitação, representa sempre e necessariamente em todas as situações um entre três aspectos: [01] como as coisas eram, como são, [02] como as pessoas dizem e pensam que são ou [03] como deveriam ser. (*Poet.* 25.1460b10, adição nossa).

Assim a relação entre o mundo *na* obra e o mundo *do* artista (e também da audiência, tangenciando o processo de recepção) é variável e potencialmente complexa, abrangendo variações de um espectro que vai do verdadeiro ao fictício, do reflexo puro da realidade conhecida à representação da imaginação. Concentrando-se no processo de produção, Gebauer e Wulf (1995, p.56) afirmaram que a mimese designaria a imitação e a maneira pela qual a criação se concretizaria tanto em arte quanto na natureza, o que descortinaria uma diferença intrínseca entre arte e natureza, permitindo que arte existisse como autônoma no domínio estético, ou seja, a força criativa surgiria como algo que tanto a natureza quanto os seres humanos possuiriam em comum.

Poetry, painting, and music must create their works as nature creates — thus a further stipulation of mimesis. *What is intended here is not an imitation of nature. The goal is rather to achieve similarity in the process of creation. Painters, musicians, and poets should produce by means of the same force as nature. Like nature, they are capable of creating matter and form.* The creative force in nature lies in nature itself; in art, artists fashion material in terms of function they have themselves contrived. This process through which a work comes to exist in the world is what defines art, poetry, and music. The statement “Art imitates nature” refers to the same process. Insofar as the origin of nature is nature itself and the origin of art is not art but the artist, the two must be distinguished from each other, and the distinction further reinforces the autonomy of the aesthetic realm. Its defining characteristic is the ability of the artist, painter, or poet to create as nature does. The specificity of art, poetry, and music lies in the processing of different elements into a consistent work of art. [...] Mimesis creates art. Its objects, devices, and representational forms serve goals conceived by the artist, rather than things existing external to artistic intention. (GEBAUER; WULF. 1995, p.56, *grifo nosso*).

Apesar de Gebauer e Wulf (1995) acertadamente exporem que a arte deveria criar da mesma forma que a natureza criava, por meio do movimento, da ação e da constante variação existencial intrínseca dos objetos, discorda-se da sugestão de autotelismo estético vinculada a arte manifestada pelos autores. O ideal de *l’art pour l’art* e congêneres é uma ideologia instituída por volta do começo do século XIX, e mesmo assim ela deve ser relativizada.

Realizando a transição, a verificação do processo de recepção leva em conta que, inevitavelmente, escolhas do processo de produção teriam um efeito direto na recepção da audiência, como é o caso, por exemplo, da definição do caráter, do *ēthos*, no produto artístico. Apontou-se anteriormente, que Platão preocupou-se com a relação mimese e artes, pois acreditava que uma mimese inadequada, especialmente na poesia, poderia corromper o caráter ideal do cidadão. Em Aristóteles, percebe-se uma certa flexibilização da relevância do caráter: se em *Retórica* (*Rhet.* 2.1), a definição do caráter para uma melhor eficácia na persuasão foi tratada como um dos elementos essenciais da construção do discurso retórico; em *Poética*, o caráter foi posto como secundário, porque o principal elemento para a arte mimética era a mimese do movimento natural, da ação, da vida¹²⁶.

Entre essas coisas [os seis elementos da tragédia], a mais importante é a estrutura dos atos, porquanto a tragédia não é a imitação dos seres humanos, mas da ação e da vida, da felicidade e da infelicidade (a infelicidade também

¹²⁶ A hierarquia dos elementos foi posta acima; a classificação deles segundo a Tabela 03 é: elocução e melopeia como meios, a narrativa (roteiro), caráter e pensamento como objetos e espetáculo como modo.

sendo resultado da atividade), o fim sendo uma certa espécie de ação e não um estado qualitativo. Embora seja função do caráter que as pessoas possuem determinadas qualidades, são suas ações que determinam sua felicidade ou o contrário. Assim, os agentes não atuam com o objetivo de prover imitação de caracteres; antes, o acréscimo é em função de suas ações. Por conseguinte, os atos e a narrativa (roteiro) constituem o fim da tragédia, sendo o fim o mais importante de tudo. Sem ação não há tragédia, enquanto poderia haver se nela não houvesse caráter. [...] Assim, a narrativa (roteiro) é o princípio e, por assim dizer, a alma da tragédia, enquanto o caráter moral não passa de secundário (algo semelhante é válido na arte do desenho e da pintura: se um artista cobrir uma superfície das mais belas cores, porém o fazendo casualmente, nos proporcionará menos prazer do que mediante uma imagem bem traçada num desenho sem pintura). [A tragédia] é imitação da ação e é, sobretudo, em virtude da ação que ela representa os agentes. (*Poet.* 6.1450a15-1450b5, adição nossa).

O que se colocou aqui não foi a exclusão integral da representação do caráter em favor do isolamento proeminente da exposição da ação, neste caso, da narrativa (roteiro), mas simplesmente uma hierarquia, mesmo porque o caráter, por sua vez, também era dado por um movimento natural metafísico¹²⁷. A prerrogativa da narrativa sobre o caráter foi reforçada também em *Ética a Nicômaco* (NE), onde, ao buscar o entendimento da expressão: para se tornar *x* (justo, moderado) uma pessoa deveria realizar ações *x'* (justas, moderadas), o filósofo afirmou:

Ademais, entre as artes [miméticas] e as virtudes não há, a rigor, semelhança. Obras de arte, com efeito, contêm seu bem em si mesmas, de sorte a bastar que sejam criadas possuindo uma qualidade que lhes é própria; atos, entretanto, que são realizados em consonância com as virtudes, não são realizados justos ou moderadamente porque eles próprios possuem uma certa qualidade, mas somente se o agente também estiver numa certa disposição ao realizá-los: em primeiro lugar impõe-se que ele aja com conhecimento; em segundo lugar, tem que eleger previamente o ato e elegê-lo por ele próprio; e em terceiro lugar, é imperioso que o ato emergja de um caráter estável e permanente. Para a posse de uma arte, não se reconhece nenhuma dessas condições, salvo o mero conhecimento. Para a posse das virtudes, contudo, o conhecimento tem pouco ou nenhum peso, enquanto as outras condições, longe de detentoras de pouco peso, são de total importância, na medida em que a virtude é gerada a partir da realização regular de ações justas e moderadas. Assim, as ações são qualificadas de justas e moderadas quando consistem nos atos que homens justos e moderados realizariam. (NE. 2.4, 1105a25-10, adição nossa).

¹²⁷ Ademais, em *Ética a Nicômaco*, Aristóteles descreveu sumariamente alguns caracteres: “Aqueles, portanto, que atingem o excesso no grotesco são tidos como bufões e indivíduos vulgares, e são indivíduos que se empenham em apresentar seu humor a todo custo, mais interessados em provocar uma risada do que dizerem o que está nos limites do decoro, com o que sacrificariam o objeto de seu divertimento. Aqueles que, por outro lado, jamais expressam qualquer coisa humorística e mal suportam os que o fazem, são considerados rudes e indelicados. Indivíduos que motejam com bom gosto são chamados de espirituosos, ou seja, hábeis e vivazes quanto a um sem-número de lances espirituosos; com efeito, estes parecem ser movimentos do caráter e nós julgamos caráter, como os corpos, a partir de seus movimentos. (NE. 4.8, 1128a5-15, grifo nosso).

Percebe-se o processo de formação das disposições éticas do indivíduo como um processo acumulativo, em que a repetição de ações de mesma qualidade tornaria o indivíduo cada vez mais apto a realizar esse tipo respectivo de ação e, conseqüentemente, mais consciente da virtude relativa a ela. Neste sentido, o agente teria uma margem de liberdade para sua ação, sendo que esta decorre certamente de seu caráter, que será tão mais estável e seguro quanto mais acumulativo tiver sido o processo que o consolidou, mas isso não significa que o conflito moral deixaria de existir para o agente: um homem corajoso, que é tão mais corajoso quanto mais realizou ações corajosas, poderia eventualmente ter um ato covarde, e muitos atos covardes anulariam a coragem que ele adquirira. A ação tem prevalência sobre a disposição ética, que pode ser engendrada, mas também corrompida, por várias ações de mesma qualidade. Retomando a discussão sobre caracteres em *Poética*, Aristóteles, no capítulo respectivo a esse elementos da tragédia, expôs quatro pontos:

Quanto aos caracteres, quatro pontos devem ser visados, em primeiro lugar e, sobretudo, que sejam de boa qualidade. O caráter do personagem surge no momento em que, como foi dito antes, o discurso ou a ação revela uma prévia escolha; e um bom caráter quando a prévia escolha é boa. [...] O segundo ponto a ser visado é a conveniência. [...] O terceiro ponto a ser visado é a semelhança, o que é distinto de tornar o caráter bom e conveniente, conforme foi indicado. O quarto é a coerência, ainda que a pessoa representada seja incoerente, e sendo esse caráter pressuposto, deveria conservar-se coerentemente incoerente. (*Poet.* 15.1454a15-25).

A mesma proposta foi dada na música, considerada tanto uma arte mimética quanto uma “disciplina” formativa¹²⁸, como caracterizada no Livro VIII de *A Política (Pol.)*, que deveria imitar, além da natureza, os diversos caracteres; ou seja, era a partir da percepção sensorial sonora individual de determinadas estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas que um determinado caráter era sensibilizado na alma.

Ora, nada imita melhor os verdadeiros sentimentos da alma que o ritmo e a melodia, seja em se tratando da cólera, da meiguice, da coragem, da temperança ou das afeições opostas e de outras sensações da alma. A prova disso está nos acontecimentos, pois que a música desperta em nossa alma todas essas paixões. [...] a música é a imitação das afeições morais, e isso é evidente, porque existem diferenças essenciais na natureza dos diversos

¹²⁸ Em *Analíticos Anteriores (Prior An.)* há uma rápida sugestão sobre o efeito da música: “É indubitável que depois de um homem aprender música, sua alma terá experimentado uma certa mudança, mas esta paixão não nos atinge naturalmente — quero dizer paixões tais como acessos de ira ou desejos entre as excitações naturais”.

acordes. Aqueles que os ouvem se impressionam de diferentes modos a cada um dos seus acordes: alguns destes, como o tom mixolídio, os predispõem à melancolia e a sentimentos concentrados: outros inspiram voluptuosidade e abandono como os tons moderados. Uma outra harmonia intermédia traz à alma paz e repouso; é só o tom dórico que produz esse efeito, ao passo que o frígio excita o entusiasmo. É o que observam com razão os que se aprofundaram nessa arte da educação; porque apóiam-se, em seus raciocínios sobre este assunto, no próprio testemunho dos fatos. O mesmo acontece quanto às diversas espécies de ritmos, dos quais uns exprimem costumes calmos, pacíficos, e outros perturbação e movimento; entre estes, uns marcam movimentos bruscos, outros movimentos mais dignos de um homem livre. É incontestável, pois, que a música exerce um poder moral. E se ela pode ter essa influência, é também evidente que se deve a ela recorrer, ensinando-a aos jovens. (*Pol.* 8.5,1340a20).

De acordo com Halliwell (2002, p.159), a mimese musical era concebida como uma capacidade intrínseca do som musicalmente organizado apresentar e transmitir aspectos afetivos de caráter; nessa senda, os padrões musicais teriam propriedades associados a estados emocionais que podem, devido à razão, serem tratados como objetos de sua mimese. A partir da citação acima, nota-se que a música tinha o poder de colocar sua audiência em estados mentais e/ou afetivos que continham — ou eram caracterizados por — essas mesmas emoções.

The experience of music appears, for Aristotle, to be a matter of experiencing emotions that are not just indicated or evoked (as they might be, on his view, in a painting) but are in some sense enacted by the qualities of the artwork. That these qualities are “in” the (musically organized) sounds themselves is inferred from music’s capacity to convey emotional-cum-ethical feelings to the audience. Such feelings are, in part at least, a matter of movement, *kinēsis*, perceived not as spatial change but as the experience of affective sequences or impulses, which elsewhere too Aristotle sometimes describes as “movements” of the soul. (HALLIWELL, 2002, p.159).

Na análise sobre a relação entre harmonia e *ēthos* em *De musica* de Aristides Quintiliano, c. III d.C., Thomas Mathiesen (1984, p.267) observou que o tratadista fez consideráveis colocações sobre a mimese na música, destacando a preponderância do movimento e da ação, e indicou que a mentalidade do poder afetivo não se restringia a um entendimento individual de Aristides Quintiliano, mas era uma mentalidade coletiva com um uso determinado para uma consequência determinada para, pelo menos, grande parte da antiguidade: “Musical mimesis is especially powerful, according to Aristides Quintilianus,

because it is not a simple imitation of things but is rather an imitation of life itself, capable of raising the soul once again to the harmonia of the universe”¹²⁹.

De forma geral, a possibilidade do manejo de disposições éticas, por si só, refletiam uma concepção de manipulação de modelos, ou seja, quer na tragédia, na pintura ou na música, chegava-se na definição do caráter através da manipulação de estruturas estabilizadas e cognoscíveis. Outras estruturas, postas como estratégias narrativas, da tragédia também carregavam essa qualidade de manipulação da expectativa da audiência, como a peripécia (περιπέτεια, *peripeteia*), o reconhecimento (ἀναγνώρισις, *anagnōrisis*) e o sofrimento (πάθος, *pathos*, utilizada nesse contexto como emoções relativas a dor). Destaca-se uma certa preocupação de metodologia pedagógica, pois Aristóteles definiu cada estratégia, referenciadas na Tabela 1.4; utilizou exemplos de passagens de várias tragédias, localizando como cada autor/poeta manipulou essas estratégias e resolveu seus problemas dramaturgicos; e descreveu os objetivos e efeitos na audiência de cada uma delas, que em resumo, compreendia na movimentação dos afetos, das emoções: “De fato, essa conjunção de reconhecimento e peripécia produzirá compaixão ou medo, precisamente os tipos de atos dos quais se considera que a tragédia seja uma imitação; além disso, tanto a má sorte quanto a boa sorte dependem de tais circunstâncias”. (*Poet.* 11.1452a38).

¹²⁹ Inclui-se a passagem de Mathiesen (1984, p.267) de *De Musica* de Quintiliano: “The reason for music’s actuality are apparent. For inasmuch as our first learning comes through similarities, which we conjecture by attending to our sensory perceptions, painting and sculpture teach only through vision and the likeness both excites and amazes the soul; how then could music fail to captive, since it makes its mimesis not through one sensory perception but through many? Even poesy uses hearing alone through pure diction, but it does not always move passion without melody or adapt it to the underlying matters without rhythms. For instance, if ever it is necessary to move passion in accord with the interpretation, such a thing does not result without slightly altering the voice in the direction of melody. Only music teaches both by word and by the counterparts of actions, not through motionless bodies or those fixed in a single form, but through animate bodies, of which it alters both the figure and the motion to the kindred form in accord with each of the actions recited. These things are evident both from the dance of the ancient choruses, the trainer of which is the science of rhythmic, and from the things written down by many authors about delivery. Those arts having materials that are special may not lead quickly to a notion of the action, for to some the colors, to others the mass, and to still others the phrase have suggested things alien to the truth. But music persuades most palpably, for it makes its mimesis with such means as happen also to carry out truthfully the actions themselves. Since in the usual order of things, will leads, word follows, and thereafter action is accomplished, music imitates the ethoses and passions of the soul in the notion, the words in the harmoniai and the molding of the voice, and the action in the rhythms and motion of the body. [...] By using the harmoniai in the aforesaid ways — either presenting a harmonia to each soul by similarity or contrariety — you will disclose the inferior ethos lying hidden, heal it, and instill a better one. You will persuade, if ignobility and stiffness should lurk, by leading through a middle state to the opposite condition; and if refinement and usefulness should be present, by augmenting them through similarity in symmetrical proportion [...] As I said, the harmoniai are like dominating intervals or surrounding notes, and these are like the movements and affections of the soul. That notes, even of continuous melody, mold through similarity a nonexistent ethos, the disciples of Damon showed. In the harmoniai transmitted by him, it is possible to discover that sometimes the feminine, sometimes the masculine of the movable notes either dominate or have been employed to a lesser degree or not at all, since it is evident that a harmonia is utilized in accord with the ethos of the soul”.

<u>peripécia:</u>	A peripécia é uma mudança para a direção contrária dos eventos, como já indicado, em conformidade com a probabilidade ou com a necessidade [...]	<i>Poet.</i> 11.1452a23
<u>reconhecimento:</u>	<ol style="list-style-type: none"> 1. O reconhecimento, como denota o próprio nome, é uma mudança da ignorância para o conhecimento, que conduz à amizade ou à inimizade, e envolvendo personagens destinados à boa sorte ou ao infortúnio. O melhor reconhecimento é o que ocorre concomitantemente a uma peripécia [...] 2. Há também outros tipos de reconhecimento, porquanto o que foi indicado ocorre, de certa maneira, relativamente a coisas inanimadas e mesmo coisas devidas ao acaso, sendo, inclusive, possível reconhecer que uma pessoa realizou uma ação 	<i>Poet.</i> 11.1452a28 <i>Poet.</i> 11.1452a33
<u>sofrimento:</u>	O sofrimento se deve a uma ação destrutiva ou dolorosa, tal como mortes no palco, agonias, ferimentos e outras coisas semelhantes	<i>Poet.</i> 11.1452b10

Tabela 1.4: Definições de peripécia, reconhecimento e sofrimento em *Poética* (*Poet.* 11.1452a23-1452b10).

Nota-se que os conceitos de caráter (*ēthos*) e paixão, emoção, afeto (*pathos*) compartilhavam pontos de contato. A Tabela 1.5 apresenta duas passagens onde Aristóteles propôs uma definição de paixão ou identificou seu uso; deve-se considerar, contudo, o contexto de cada passagem em relação à proposta da obra como um todo: em *Ética a Nicômaco*, o contexto gira em torno da definição e compreensão do que seria virtude dentro da ética; e em *Retórica*, o contexto está relacionado com a produção e prática da persuasão da audiência, e não com a formulação teórica sobre as paixões¹³⁰.

Ética a Nicômaco

Alojados na alma estão as paixões, as faculdades e os estados, de modo que a virtude tem que ser uma dessas três coisas. <i>Por paixões quero dizer desejo, ira, medo, confiança, inveja, júbilo, amor, ódio, saudade, ciúme, compaixão e geralmente aqueles sentimentos que são acompanhados por prazer ou dor.</i> Aquilo em função de que se pode afirmar de nós que somos suscetíveis às paixões são as faculdades, por exemplo, sermos capazes de sentir ira, dor ou compaixão. Os estados são aquilo em função do que nos encontramos bem ou mal dispostos em relação às paixões; por exemplo, estamos mal dispostos quanto a sentir ira se nos enraivecemos com demasiada veemência ou sem veemência suficiente; estamos bem dispostos nesse sentido se nos enraivecemos moderadamente — algo análogo valendo para as outras paixões. [...] Ademais, <i>nossa ira ou medo não são produto de nossa escolha</i> , ao passo que as virtudes são tipos de escolha ou, de um modo ou outro, envolvem escolhas.	<i>NE.</i> 2.5, 1105b20 <i>grifos nossos</i>
---	---

¹³⁰ Adiciona-se aqui somente um breve comentário de Aristóteles em *Da alma* (*De Anima*), em um contexto que trata sobre a faculdade perceptiva das almas como capacidade psicológica: “Parece que todas as paixões da alma envolvem o corpo — medo, compaixão, alegria, amor, ódio; em todas existe uma paixão simultânea do corpo. (An. 403a15). Para mais sobre questões de teorias psicológicas e perceptivas associadas a desejo Aristotélicas, ver Deborah Karen W. Modrak (2009).

Retórica

Cabe nos agora discutir as paixões ou emoções, das quais forçosamente fazem parte a amizade e a benevolência. *As paixões (emoções) são as causas das mudanças nos nossos julgamentos* e são acompanhadas por dor ou prazer. *São elas: a cólera, a compaixão, o medo e outras paixões semelhantes, bem como os seus contrários.* No que tange a cada paixão, convém distinguir três coisas. Se tomarmos, por exemplo, a cólera, começaremos por investigar qual é a disposição da pessoa que se encoleriza, com que pessoas elas geralmente se encoleriza e quais os motivos que a induzem à cólera. Não basta conhecer um ou dois desses aspectos, pois se não conhecermos os três seremos incapazes de suscitar a cólera no auditório. O mesmo é válido no que respeita às demais paixões ou emoções.

Rhet. 2.1, 1378a20
grifos nossos

Tabela 1.5: Paixão em *Ética a Nicômaco* e *Retórica*.

De acordo com David Konstan (2006), os gregos não conceberam as emoções como estados simplesmente internos de excitação; ao invés disso, as emoções eram provocadas pela interpretação das palavras, dos atos, e das intenções de outras pessoas; o que corresponderia com um fator de dinamicidade de estímulos, como caracterizado na definição de emoção da *Retórica*; sendo assim, as emoções seriam elementos que comporiam um complexo conjunto de intercâmbios interpessoais. Como apontou Kristján Kirstjansson (2007), era exatamente pela por essa característica das emoções, entendidas como respostas psicológicas a estímulos de interação social, que propiciou a sua adoção como ferramenta cognitiva dentro da plataforma educacional, demonstrando que as emoções e as virtudes morais se relacionavam em diferentes esferas da experiência humana.

Diferentemente de Platão, que opôs emoção e razão, acreditando que a capacidade da tragédia em suscitar os afetos poderia ameaçar a estabilização da cidade e das almas dos cidadãos, Aristóteles fundamentou a validade do processo racional da mimese e das emoções suscitadas pela tragédia. Como afirmou Potolsky (2006, p.43), “for Aristotle, emotion is the proper issue of tragic mimesis, not its problematic side effect. Poets fail when they do not produce tragic emotion”. O filósofo explicou como assegurar a efetividade do “efeito trágico”, sugerindo que o poder da tragédia em mover as emoções era uma resposta natural e racional da mimese; dessa forma, esse movimento afetivo era o resultado de um processo de identificação e reflexão do espectador, no individual, e da audiência, no geral, o que desenvolvia e sofisticava o estado emocional das pessoas. Especificamente, a tragédia foi identificada por duas emoções, o medo (*phobos*) e a compaixão (*eleos*), e a suscitação de ambas requeria ou pressuporia um processo cognitivo de identificação psicológica da e pela audiência: o espectador refletiria sobre as ações do personagem e o compararia consigo

próprio; neste sentido, a mimese permitia um distanciamento entre espectador e personagem, que era necessário para a reflexão racional.

Como a estrutura da mais bela tragédia não deve ser simples, mas complexa, bem como capaz de imitar eventos que provocam medo e compaixão (porquanto é isso que caracteriza tal imitação), fica claro, em primeiro lugar, que nem devem homens de bom caráter ser mostrados passando da boa sorte ao infortúnio, visto que isso não provoca medo ou compaixão, mas sim repugnância, nem devem aqueles de mau caráter ser mostrados passando da má sorte à boa sorte, visto ser isso, entre todas as coisas, o que há de mais não trágico, carente de todas as qualidades que constituem requisito [da tragédia], porquanto não desperta nem amor à humanidade, nem compaixão, nem medo. Tampouco deve a tragédia mostrar alguém sumamente perverso decaindo da boa sorte para o infortúnio, situação capaz de despertar amor à humanidade, porém não compaixão ou medo, posto que a primeira é experimentada diante daquele que não merece o infortúnio, ao passo que o segundo diante daquela pessoa semelhante a nós (compaixão por quem não merece, medo por quem se assemelha a nós). Ora, o resultado não será algo capaz nem de causar compaixão, nem de causar medo. A posição entre esses casos é a intermediária, ou seja, da pessoa que embora não se distinga pela virtude e justiça, também não cai presa do infortúnio devido ao vício e à perversidade, isso ocorrendo devido a algum erro, pessoa essa que goza de grande reputação e prosperidade [...]. (*Poet.* 13.1452b25-1452a10).

Como pontuou Alfred W. Benn (1914, p.90), a tragédia se propunha, em primeiro lugar, a suscitar a compaixão na audiência pela representação de incidentes calamitosos, para depois, pela ação dos personagens, substituir a compaixão pela ansiedade, para, por último, aliviar a tensão por um ajuste adequado de responsabilidades e ações. Dessa forma, o efeito trágico era causado como resultado de escolhas e estratégias — incluindo as acima tratadas — da estrutura narrativa como um todo, promovendo alguma sensação de surpresa; porém a construção eficiente de expectativa da surpresa na audiência deveria ser feita com parcimônia, admitindo uma lógica e uma organicidade, e não de forma arbitrária. Como foi posto anteriormente, sobre a relação hierárquica da narrativa e do caráter, aqui também se observa que era a própria estrutura interna da narrativa que assegurava o prazer emocional do trágico, e não o espetáculo visual, pois as emoções produzidas somente pelas máscaras ou efeitos cênicos eram relativas ao sentido de monstruosidade, diferenciando-se das emoções particulares da tragédia.

Admitindo a escultura como plataforma de observação da representação mimética de emoções, a Figura 1.10 apresenta três exemplos de períodos cronológicos distintos: (01) o Discóbolo, pelo escultor ateniense Myron (c. 450 a.C.); (02) o Apolo Belvedere (c. 350 a.C.); e (03) o grupo de Laocoonte (c. 175 a.C.).

Figura 1.10: (01) Discólobo (cópia romana em mármore; Museo Nazionale Romano, Roma); (02) Apollo Belvedere (cópia romana em mármore; Museo Pio Clementino, Vaticano); (03) grupo Laocoonte (mármore; Museo Pio Clementino, Vaticano).

Apesar das três esculturas mimetizarem alguma forma de movimento corporal, elas representam momentos diferentes no trato para com a representação das emoções. Como observou Ernst Gombrich (2008), o Discólobo representou a emancipação da rigidez e a captura do movimento em pedra, isto é, ainda sem uma preocupação com as emoções; o Apollo Belvedere representou a forma masculina ideal associada a leveza, mas é possível perceber traços faciais mais claros, mais emotivos, com o olhar buscando a flecha que saiu de seu arco; mas o grupo com o Laocoonte e seus filhos representou um alcance imenso na mimetização das emoções. Conta a história que Laocoonte era um padre troiano e, percebendo que o cavalo de madeira seria uma armadilha grega, correu para avisar seus compatriotas; os deuses que queriam a destruição de Tróia, enviaram duas serpentes marinhas que atacaram e sufocaram Laocoonte e seus dois filhos. Com esse contexto, é possível associá-la a uma tragédia por despertar na audiência — além de desespero, dor e sofrimento pela luta com as criaturas — os sentimentos necessários para se concretizar o percurso narrativo trágico: medo pela situação em si e compaixão pelos personagens, pois Laocoonte estava sofrendo por ir contar uma verdade.

Tanto na tragédia, quanto nesse exemplo da escultura, o processo racional e cognitivo de identificação psicológica por parte da audiência levaria a uma purgação (*katharsis*) das emoções, o que era considerado como o *telos* da tragédia; porém, essa é única passagem em toda a *Poética* que Aristóteles usou a terminologia da catarse, ou no caso, de purgação.

Tragédia, assim, é a imitação de uma ação séria, completa, que possui certa extensão, numa linguagem tornada agradável mediante cada uma de suas formas em suas partes, empregando-se não a narração, mas a interpretação teatral, na qual [os atores], fazendo experimentar a compaixão e o medo, visam à purgação desses sentimentos. (*Poet.* 6.1449b25)

Localiza-se um problema conceitual, comentado por: Halliwell (2002), Potolsky (2006), Paul Woodruff (2009), para citar três. Em um nível básico de interpretação, Aristóteles poderia estar argumentando que a tragédia não só suscitaria as emoções, mas permitiria que seria benéfico a liberação ou transformação das mesmas; porém não fica claro se seria uma purgação das emoções problemáticas ou se seria somente uma purificação, um aprimoramento das emoções — o que seria antagônico¹³¹. Devido a essa problemática, que não cabe resolver nessa pesquisa, expõe-se conscientemente a Tabela 1.6 com uma relação de cinco possibilidades de interpretação para o conceito de catarse tomadas de Woodruff (2009, p.622).

Didático	⇒ O objetivo da tragédia era ensinar uma lição moral, expondo maus exemplos aos olhos da audiência, e assim alertar o espectador das ações governadas pelo excesso das emoções.
Ético	⇒ A experiência da tragédia ajudava a desenvolver hábitos de emoção que constituiriam um adequado caráter ético. A partir disso, três subdivisões foram exploradas: <ol style="list-style-type: none"> (1) Teorias estoicas: a tragédia acostumaría o espectador a suportar suas dificuldades . (2) Teorias de moderação: a tragédia ajudaria a aproximar as emoções do espectador ao meio, como era exigido pela ética Aristotélica. (3) Teorias éticas complexas: a experiência da tragédia purificaria o caráter ético e limparia a mente ao mesmo tempo.
Terapêutico	⇒ A tragédia visava a liberação prazerosa das emoções. Defensores dessa teoria entenderam a catarse dentro de um modelo médico, com o objetivo concentrado simplesmente no prazer, sem efeitos colaterais éticos.
Intelectual	⇒ A tragédia buscava esclarecer a compreensão da audiência dos eventos retratados. obs: as teorias dessa perspectiva se basearam na afirmação de que a mimese produziria conhecimento; sendo assim, o conceito de catarse foi utilizado para um esclarecimento intelectual. No entanto, a partir de um reconhecimento do papel da cognição sobre as emoções Aristotélicas, deixou os limites da perspectiva intelectual e ética porosas, constituindo as teorias éticas complexas acima.
Dramático	⇒ A tragédia alcançava a catarse pela organização de seus incidentes de forma a eliminar a impressão da audiência de que as ações retratadas eram abomináveis e moralmente repulsivas.

Tabela 1.6: Perspectivas interpretativas sobre a catarse (WOODRUFF, 2009, p.622).

¹³¹ Em *A Política*, Aristóteles fez somente uma referência: “Com efeito, ela [música] pode servir à instrução, à purificação (em nossos tratados sobre a Poética explicaremos o que entendemos por esse termo que aqui empregamos de um modo geral); finalmente, ao prazer, como meio de distração e repouso após uma atenção prolongada”. (*Pol.* 8.7, 1341b35).

O último tópico abordado é o conhecimento adquirido pelo prazer da arte mimética. Em toda a explanação, fica evidente o destaque do conhecimento, da razão, tanto para o produtor da arte mimética durante o processo de produção, quanto para a audiência no processo de recepção. Para Aristóteles, de um lado, a racionalidade dos processos de cópia e manipulação dos modelos na mimese garantiriam a ordenação e a estruturação formal da narrativa, o elenco adequado dos caracteres, a definição do pensamento, a elocução mais eficiente, a melodia apropriada e as resoluções cênicas convincentes; e de outro, era pela compreensão e identificação racional da audiência que a tragédia se consumaria.

É possível perceber que toda a poética tem na sua origem duas causas, ambas naturais. De fato, no ser humano a propensão à imitação é instintiva desde a infância, e nisso ele se distingue de todos os outros animais; ele é o mais imitativo de todos, e é através da imitação que desenvolve seus primeiros conhecimentos. É igualmente por intermédio dela que todos experimentam naturalmente prazer. É indício disso um fato comum, a saber, experimentamos prazer com a visão de imagens sumamente fiéis as coisas que contemplaríamos penosamente, do que constituem exemplos as formas dos animais selvagens mais repugnantes e dos cadáveres. A explicação é que o conhecimento proporciona regozijo não apenas aos filósofos, como igualmente a todas as demais pessoas, embora estas últimas tenham nisso uma menor participação. Olhar imagens faz as pessoas experimentarem prazer, porquanto essa visão resulta na compreensão e no raciocínio em relação ao significado de cada elemento das imagens, conduzindo ao discernimento em relação a essa ou àquela pessoa. Se, porventura, acontecer de o objeto representado não haver sido ainda visto, não é a imitação que gera o prazer, mas sim a execução da obra, a cor ou uma outra causa semelhante. (*Poet.* 4.1448b4-21).

Segundo Halliwell (2002, p.202), a experiência completa da tragédia necessitaria que a audiência compreendesse a estrutura como ação e vida, a caracterização ética dos agentes, a expressão racional dos pensamentos e assim por diante; mas para tal, não seria possível somente um processo de racionalização cerebral, mas um envolvimento avaliador da mente juntamente com a justificação de indução emocional. Dessa forma, o prazer da audiência viria do exercício da sua capacidade tanto racional quanto emocional no envolvimento com as possibilidades fictícias que a arte dramatiza. Portanto, se estabeleceria um círculo vicioso, pois quanto mais conhecimento das estruturas da arte mimética, mais prazer seria envolvido na experiência da mesma; e quanto mais prazer, maior seria conhecimento adquirido. A comparação entre Platão e Aristóteles é praticamente inevitável pelo distanciamento teórico entre os dois filósofos; pois (01) se para o primeiro, o conhecimento blindaria a sensação do prazer, para o segundo, a viabilização do conhecimento e do prazer seria gerida um no/pelo

outro; (02) se para o primeiro, o conhecimento seria tangível somente para o filósofo, para o segundo, o conhecimento estaria, pelo menos, ao alcance de todas as pessoas.

Finalizando a discussão sobre Aristóteles, ressalta-se a metodologia empregada em *Poética*, pois a obra pode ser entendida como um manual detalhado para se *experimental* a tragédia; nesse sentido, a obra se consubstanciaria num plano de criação para poetas e de apreciação para um público-alvo, contendo apontamentos de vários modelos utilizados tanto para cópia como para manipulação. A *Retórica* também pode ser incluída nessa mesma perspectiva de funcionalidade, pois, de forma sistemática, perpassa por diversas estruturas componentes de um discurso, mediante a escolha do autor para uma determinada situação. Não está sendo inferido aqui que Aristóteles tenha inaugurado esse gênero de manual, mas observa-se uma mudança de mentalidade que foi impulsionada através do período Helênico. Marco Fantuzzi e Richard Hunter (2005, p.01) observaram que do período Homérico ao desfecho do período imperial, as poesias manifestavam que os poetas recebiam a sua inspiração das Musas ou de alguma outra entidade divina, além de serem investidos como poetas por essas divindades; no entanto, particularmente no período Helênico, a figura do ilustre mestre predecessor que ensinava como proceder para criar e construir uma obra, que verificava e ratificava a integridade do método que o poeta seguia, começou a ser declarada nas poesias; ou seja, aponta-se uma mudança na transmissão do conhecimento artístico: se anteriormente a prática do processo de mimese de modelos até então era uma prática oral, foi durante esse período que ela começou a ser instituída através de um sistema normativo de escrita.

While the comprehension of oral 'texts' is achieved by means of *empathia* between the reciter and the listeners, in reception through reading, in which there is both spatial and (usually) temporal separation between author and recipient, the contextual situation has little influence on comprehension. A reader uses both his own general cultural knowledge and his specific knowledge about the author and the author's context to understand the text; because a writer knows how readers operate, the writer can organise more sophisticated textual strategies, capable of guiding his reader. Texts thus become more fixed, even 'closed', though of course they are always open to adventurous deconstruction by single readers, or even by whole periods of taste; what is lost, however, is the possibility of radical reorientation and that 'openness', which, in the case of archaic and classical texts, was always available through subsequent re-performance. [...] For some scholars, the chronological coincidence between the fixing of genre norms and poetic deviations from them merely confirms that Hellenistic poetry was a purely intellectual and formalistic exercise. It is, however, a fact that throughout the archaic and classical ages the rules of the various genres remained unwritten:

poetry was composed according to performance context, with the modifications made necessary by specific historical or geographical circumstances and specific group of listeners. Previous texts, as models, acted in practice as codifiers of genres, and previous authors offered their successors a selection of practical applications, an 'empirical poetics', so to speak. This was quite different from what was subsequently to happen, when the observation of common, constant characteristics led to critical reflection and normative theory: systematic analyses of genres and explicit codifications took their place beside traditional texts, and the result was a literary system based on generic awareness and reflection, and no longer just on empirical experience. (FANTUZZI; HUNTER, 2005, p.24).

Segundo esses autores, durante o período clássico, o sistema normativo de modelos a ser imitado era aproximadamente o mesmo tanto para a poesia quanto para a retórica; porém, se os manuais de retórica, provavelmente, foram instituídos no século IV a.C., o das artes continuavam a ser simplesmente uma coleção de exemplos, com modelos frágeis para serem imitados e adaptados. Nos períodos posteriores, a retórica continuou a participar de numerosos cenários diferenciados e ocasiões institucionais até o final da antiguidade; sendo assim, as coleções de exemplos e manuais continuaram a desempenhar um papel prescritivo durante séculos depois de terem sido compostos, e regulações retóricas ofereceram um guia programático, devido a sua utilidade em situações em que ainda eram reais. Contudo, esse panorama não se replicou no campo da poesia no período clássico: quando houve um fortalecimento da recepção escrita e os requerimentos literários levaram os poetas e críticos a refletirem sobre o sistema literário herdado do passado, o caráter ocasional de um sistema genérico composto de autores canônicos ainda era muito sentido. Fantuzzi e Hunter (2005, p. 25) observaram que uma maior compreensão da natureza e dos contextos da poesia arcaica e clássica empreendida no período Helênico levou também à percepção de que tais contextos eram coisas do passado. A classificação das normas de gênero da poesia desses períodos conduziu a uma consciência da impossibilidade de escrever qualquer outra obra nesses gêneros, pelo menos se fossem seguidas as mesmas normas, o que incluía normas métricas e melódicas; levando assim a promoção de uma efetivação dos manuais poéticos.

1.4. De mimese à *imitatio*

Internamente dentro dessa mudança no paradigma de transmissão de conhecimento, o vocabulário da mimese se tornou parte efetiva da consciência linguística da crítica e filosofia grega no período Helênico, demonstrando uma aceitação da mimese como conceito estético unificador e fundamental. Apesar da fragmentação dos textos remanescentes, Halliwell (2002) bifurcou as possibilidades de investigação sobre a mimese em duas escolas filosóficas que valem ser mencionadas, mesmo que rapidamente: Estoicismo e Epicurismo.

Segundo Tatarkiewicz (1970a), devido a manutenção por séculos da escola estóica, fundada por Zenão de Cítio, Cleanto de Assos e Crísipo de Solis, é possível considerá-la como uma ponte entre as eras grega e romana; porém, essa longevidade acarretou alterações sensíveis em relação às suas ideias, que podem ser divididas em uma primeira fase, com uma absoluta subordinação de temas estéticos, como o conceito de beleza, à virtude; e uma segunda fase onde tais temas foram relacionados ao seu sistema ético e ontológico, ou seja, os valores estéticos estavam subordinados aos valores morais. No entanto, antes de observar o papel da mimese nos escritos estóicos, faz-se necessário apontar algumas considerações sobre a linha de pensamento empreendida por esses filósofos, mesmo que deixando de lado algumas diferenças próprias dos diversos filósofos.

Segundo Ian Kidd (1999, p.09), o sistema estóico se mostrou conciso com a operação de dois princípios, um ativo e um passivo indissociáveis, através de um contínuo cósmico, definido e material: o princípio ativo era a causa racional, divina, providencial, formante, individualizante e governante; enquanto a passiva era a substância não qualificada. Resume-se alguns axiomas da filosofia natural retirados deste autor:

- ❖ O mundo seria racionalmente organizado, e por isso explicável e inteligível;
- ❖ Dentro dessa organização, diferentes elementos e partes seriam dinâmicas e governantes; outras são funcionalmente passivas;
- ❖ O mundo é propositadamente providencial; assim, haveria um design, bem como um padrão, e o fim adequado seria descoberto pela compreensão racional deste;
- ❖ O elemento divino seria completamente e somente imanente;

- ❖ Sendo o sistema um todo orgânico, o entendimento de qualquer parte contribuiria ao entendimento do todo, e vice-versa. Toda a operação de qualquer parte seria relevante para operação do todo;
- ❖ A lei operacional de causa e efeito apontaria diretamente para o comportamento do fenômeno e das criaturas vivas;
- ❖ O entendimento e a explicação de sua operação estaria dentro, e somente dentro, de si mesma.

A metodologia educacional estóica que abarcava tais axiomas compreendia uma divisão segundo a ideia de dois indivíduos-alvos: (01) o treinamento puramente racional e ideal no *Logos*, na linguagem, baseado na filosofia metafísica e natural, analisando as condições e funções necessárias do homem sábio, perfeito, infalível no julgamento e de felicidade incontestável; e (02) um treinamento preparatório intermediário nas regras morais que prescreviam atos apropriados baseados no que seria natural, dirigidos ao homem comum ou ao iniciante em filosofia. Dessa forma, era a partir o entendimento da razão, que se chegava à percepção da natureza, que governava o todo-universo; e essa era a tarefa da filosofia natural e da lógica, pois o fim era, como afirmou Posidônio, “viver contemplando a verdade e a ordem de todas as coisas juntas e ajudar a promovê-las o máximo possível, não sendo levado de maneira alguma pela parte irracional da alma”. (apud KIDD, 1999, p.23, tradução nossa). Sendo assim, o objetivo visava o entendimento da estrutura e da operação do cosmos e a função positiva da humanidade nele, e, a partir disso, reconhecer a racionalidade como força propulsora e direcional, e não a força das emoções. O propósito dessa verificação se dá pois era pelo estudo da linguagem como um veículo de sentido e significado que o conceito de mimese estava associado: “For a stoic, ‘signification’ implies the capacity of language to capture true states of affairs, to describe reality” (HALLIWELL, 2002, p.267). A partir disso, Halliwell (2002, p.266) afirmou que dentro de um posicionamento filosófico hermético onde a razão era a pedra de toque, os estóicos tenderam a se inscrever em uma visão de linguagem que poderia se prestar a uma compreensão geral da mimese como uma espécie correta da realidade; ou seja, havia uma concepção de que mimese produziria imagens que capturariam com êxito alguma parcela da verdade de seus objetos. Assim, a ocorrência de

mimese se ajustava na inclinação estóica em relação às artes miméticas como capacidade de representar a verdade sobre o mundo, por exemplo, tanto em Posidônio como em Estrabão¹³².

Em contraste com o papel da razão dos estóicos, segundo Norman W. DeWitt (1954, p. 22), para Epicuro, somente as sensações, as antecipações e os sentimentos seriam reconhecidos como contatos diretos entre o homem e seu ambiente físico e social, ou seja, a natureza, assim omitindo a razão como critério da verdade. Para os epicuristas, a expressão “viver de acordo com a natureza” significaria “viver de acordo com as leis do próprio ser”, e neste sentido, as emoções seriam reconhecidas como uma parte normal e integral, alheias de qualquer suspeita. Diferentemente da Academia de Platão e do Liceu de Aristóteles, Epicuro estabeleceu a sua escola, o Jardim, com o objetivo de produzir o *homem feliz*, através da saúde mental e corporal; porém, nessa diferenciação curricular, as artes teriam sido depreciadas, não sendo caracterizadas como ferramentas para o treinamento ético¹³³.

A noção de *busca do prazer* adotada pelos epicuristas poderia acarretar na interpretação de que, para estes filósofos, as expressões artísticas teriam um valor inestimável com fonte de prazer; porém tal interpretação deve ser, pelo menos, relativizada. Segundo Elizabeth Asmis (1995, p.), o próprio Epicuro distinguia dois usos da poesia: o filósofo condenava a poesia usada como educação, e a valorizava como entretenimento. De forma similar, David Blank (2009, p.216) expôs algumas passagens de textos epicuristas, incluindo de seu fundador, que, no mínimo, demonstravam insatisfação com o tipo de ensino adotado pela Paideia, ainda fortemente caracterizada pelo ensino das artes, preferindo a instrução pela filosofia. Segundo ambos os autores, Epicuro acreditaria que todo o sistema tradicional de educação, com seu ensino baseado em Homero e outros poetas, corrompia as pessoas, impedindo que elas alcançassem a felicidade. Contudo, o objetivo não é traçar qual a função ou papel da arte, mas sim a verificação da relação mimese e arte para os epicuristas; sendo

¹³² Em *Geografia*, Estrabão (1.1.7) se utilizou de algumas passagens de Homero para concretizar seus estudos, por exemplo, das marés dos oceanos: “In other ways, too, Homer indicates that Oceanus surrounds the earth, as when Hera says as follows: ‘For I am going to visit the limits of the bountiful earth, and Oceanus, father of the gods’. By these words he meant that Oceanus touches all the extremities of the earth; and these extremities form a circle round the earth. [...] Is is another proof of the same eagerness for knowledge that Homer was not ignorant about the ebb and flow of the tide of Oceanus”; ou seja, Estrabão considera os poemas como uma mimese da realidade. Para Halliwell (2002, p.270): “The concept of mimesis thus completes the interlocking framework of ideas on which Strabo’s use of Homer’s poetry rests and is itself necessarily associated with the veridical and ethical value bestowed on poetry within this framework as a whole. Poetry can only fulfill its didactic-cum-philosophical function if it is grounded in knowledge, and that commits Strabo to a view of mimesis as the truth-bearing and morally informed representation of reality”.

¹³³ Para uma visão geral do Epicurismo, ver James Warren (2009).

assim, tomar-se-á como agentes dois filósofos que, ao contrário dos princípios epicuristas postos acima, tornaram-se poetas: Filodemo e Lucrécio.

Como indicou Blank (2009, p.219), os tratados sobre retórica, poesia e música, escritos por Filodemo, evidenciavam a condenação das artes, em geral: “When Philodemus thinks of a *technē* as useful for life, then, he means useful for living the life of an Epicurean philosopher. There are many arts which, while useful in certain contexts, are not useful for one who would live the life of a philosopher”. À primeira vista, poderia parecer um contra-censo quando Filodemo prevenia os epicuristas a estudarem sim todas as artes, mas era exatamente para poderem embasar a sua condenação, para mostrarem a inutilidade destas, e para advertir suas companhias de não gastarem dinheiro, tempo e energia neste estudo. No que compete especificamente às posições deste filósofo veiculadas em seus tratados, algumas considerações devem ser feitas: para Filodemo, (01) nenhuma estrutura da música — ritmo, melodia ou harmonia, que seriam mimetizadas — teria algum poder ético e emotivo ou serviria para moldar o caráter e modificar o comportamento, pelo contrário, a música serviria somente como forma de desviar a atenção da felicidade da vida do filósofo; (02) atitude semelhante à poesia, que também seria uma distração ao caminho em direção à filosofia, devido a falta de qualquer conteúdo edificante com exposições de narrativas hipotéticas e fictícias, cujo status seria diretamente contrastado com a verdade sobre a natureza da realidade, porém, o filósofo teria admitido que estilo e dicção seriam estruturas miméticas¹³⁴; e (03) a retórica somente deveria ser usada nos discursos de festivais caracterizados pelas improvisações, mas não seria tolerada nas assembléias ou tribunais. Portanto, como concluiu Halliwell (2002, p.283), apesar de Filodemo ter considerado que o processo mimético seria somente possível na linguagem (*logos*) e não nos sons, por os considerarem irracionais (*alogos*), a concepção de mimese se vincularia como a representação de um mundo imaginado suspenso sem nenhuma sustentação real; por outro lado, não considerando a perspectiva de mimese como algum tipo de representação, observa-se que o processo de cópia e manipulação de modelos estava presente.

Lucrécio, apesar de ter mantido suas ligações filosóficas com os epicuristas, se diferenciou notadamente no que diz respeito à prática da poesia, principalmente pela sua obra

¹³⁴ Sobre teorias poéticas dos epicuristas, em especial Filodemo, Lucrécio e Horácio, ver Dirk Obbink (1995).

em poesia épica *De Rerum Natura* (Sobre a Natureza das Coisas)¹³⁵. Como demonstrou Monica Gale (2007, p.60), é possível notar que este filósofo-poeta implementou um processo de negociação entre duas posturas: se auto-representar como um herdeiro literário de Homero, Empédocles, Quinto Ênio, dentre outros, e, neste sentido, localizá-los como modelos poéticos¹³⁶; e, ao mesmo tempo, os criticar, por “falharem” em não serem epicuristas — a crítica tinha temas específicos, Homero e Quinto Ênio foram condenados por propagarem ideias confusas e erradas sobre a vida após a morte, enquanto Empédocles, por seus erros sobre teorias físicas; ou seja, era a partir da poesia que Lucrécio veiculava a verdade e exaltava Epicuro, pois este sim era inimitável: “For Lucretius, it is the philosophical model Epicurus who is inimitable; poets — even the great Homer — are a different matter”. Além da forma adotada em *Sobre a Natureza das Coisas*, Lucrécio abordou outros tópicos que ora se distanciavam ora se aproximavam dos princípios epicuristas: quanto às diferenciações, além da própria estrutura da obra ser um *poema* épico, percebe-se uma forte característica didática e a importância da poesia para alcançar o prazer: “Poetry is pleasurable (for the poet) because it is beneficial (to the reader), and beneficial to the reader because the pleasure he or she experiences in the process of reading enables the salubrious philosophical content to take its effect” (GALE, 2007, p.73); quanto às aproximações, Lucrécio converteu todas as explicações metafísicas e cosmológicas atribuídas às várias entidades divinas em diferentes poetas em um único princípio, a natureza, como por exemplo na passagem 01 abaixo (*grifo nosso*); quanto a música, Lucrécio apontou as suas origens e como, a partir de seu desenvolvimento, falharam na possibilidade de ampliar o prazer de sua experiência, passagem 02, mas diferentemente de Filomeno, este poeta considerou que, pelo menos em sua origem, a música, além de ser imitativa, também tinha um poder ético sobre as pessoas.

Passagem 01 Therefore, as soon as we have seen that *nothing can be created out of nothing*, we shall have a clearer view of the object of our search, namely the explanation of the source of all created things and of the way in which *all things happen independently of the gods*. I.155-160

¹³⁵ Utilizou-se a versão em língua inglesa traduzida por Martin Ferguson Smith (2001).

¹³⁶ Como analisou Gale (2007, p.61): “Most obviously, aspects of Lucretius’ language and style are modelled on those of Homeric epic, both directly and as filtered through the poetry of Empedocles and Ennius. the archaising style of Lucretian Latin and the poet’s pervasive use of alliteration are particularly reminiscent of Ennius, while other features such as the employment of extended epic similes (relatively rare in pre-Lucretian didactic poetry) and quasi-formulaic repetition appear to be derived more directly from the Homeric epics. Lucretius’ practice [...], however, owes much to that of Empedocles, who had already adapted the Homeric simile and the formulaic style of archaic epic as vehicles for philosophical argument”.

- Passagem 02 People imitated with their mouths the liquid warblings of birds long before they were able to join together in singing melodious songs with pleasure to the ear. And it was the whistling of the zephyr in the cavities or reeds that first taught country folk to blow into hollow stalks. Then little by little they learned the sweet notes that ripple from the plaintive pipe as the player's fingers strike the stops — the pipe invented in pathless woods and forests and forests glades, in the solitary spots where shepherds rest in the open air. With this music they would soothe and charm their hearts after they had eaten their fill; for that is the time when everything affords pleasure. [...] This old tradition is still kept up by watchmen today; and although they have learned to keep time, they do not derive any more pleasure from their music than did those woodland folk, the children of earth. V. 1380-1410

A diversidade das posturas poético-filosóficas de estóicos e epicuristas pode exemplificar a própria cultura multifacetada Helênica, fundada sobre a multiplicidade das ideias decorrentes de distintas influências culturais, difíceis de se distinguirem, que foram incorporadas, adaptadas, acomodadas, contrastadas, rejeitadas e subvertidas ao longo do período marcado por fragmentações e realocações das zonas de poder pós-Alexandrino, sumariadas na segmentação interna do império macedônico e na ascensão externa de Roma, primeiro da republicana, e depois da imperial¹³⁷.

A generalização mais rudimentar que poderia ser feita sobre a mimese durante o curso da virada do Helenismo para o Império Romano é que, construída sobre os princípios de Platão e Aristóteles, a concepção de arte mimética foi compartilhada e formada sobre um coerente grupo de atividades humanas; de modo geral, tais atividades tinham como fundamento comum, primeiro, o status de possibilidades representativas e expressivas, o que levava a discussões como capacidade de imaginação, reflexão e emoção, e segundo, por suas afinidades culturais, de um lado, a relação visual-pictórica da pintura e da escultura, e de outro, a relação musico-poética e que a dança também se associava.

¹³⁷ Como sustentaram, a partir de aportes distintos, Philip Sabin et al. (2007) e Andrew Erskine (2005), o império formado pelo conquistador macedônio foi repartido, basicamente, em três monarquias capitaneadas por três generais, formando novas elites monárquicas helênicas que mantinham fortes rivalidades territoriais entre si, a dinastia de Antígono Monofthalmo com domínio da Macedônica, dos estados gregos, parte da Ásia menor e norte da Síria; a dinastia de Seleuco com domínio sobre a Babilônia e toda parte oriental do antigo império; e a dinastia de Ptolomeu I Sóter com domínio sobre Egito e demais territórios africanos. Quanto aos romanos, após o saque gálico na metade do século IV a.C., Roma se reestruturou e começou sua expansão, além dos territórios vizinhos, a dominação de toda península itálica, o que incluía a Magna Grécia. Após a campanha conturbada, mas vitoriosa sobre Aníbal em Cartago, os romanos voltaram-se às relações diplomáticas e bélicas com o mundo helênico, e ao mesmo tempo em que Roma exercia a sua força conquistadora, admitia novas formas, normas e noções gregas tanto nos domínios especificamente políticos, quanto culturais como um todo. Evidente que todo esse complexo panorama, não se resumiu a fatores políticos; como apontaram Anthony Bulloch et al. (1993) estavam em jogo intrincadas relações ideológicas e imagéticas de auto-definição das populações, como aspectos sociais, religiosos, artísticos entre outros.

Antes de prosseguir, faz-se necessário empreender algumas considerações sobre as artes como atividades humanas. Como sugeriu Jerome J. Pollitt (1988), de uma maneira geral, a arte helênica pode ser caracterizada a partir de cinco atitudes, ou estados mentais: a obsessão pelo destino retratando crises e inversões dramáticas; a mentalidade teatral que refletia impressões da vida vivida; a mentalidade intelectual que transformou uma antiga distinção entre gregos e bárbaros para uma distinção social entre indivíduos educados e não-educados, ou melhor, entre refinados e brutos; a noção de individualismo resultante de um senso de pertencimento e controle de vida própria apartado das antigas comunidades; e uma perspectiva cosmopolita com o contato com uma maior variedade de pessoas e condições sociais.

Quanto as artes visuais — pintura, escultura e também arquitetura — deve-se compreender como apontou Tonio Hölscher (2015), que essas artes faziam parte de toda uma “cultura visual”, de formas visuais de práticas e comportamentos sociais, de percepções visuais do mundo e de criações próprias da arte visual, amparadas sobre uma perspectiva comunicativa tanto da vida privada quanto pública; logo, toda essa produção eram elementos e fatores do mundo social com um determinado significado para cada espaço de atuação, confrontando os observadores com modelos ideais de valor físico e ético. Nesse sentido, as artes visuais gregas e romanas incorporavam, em suas representações, as diferentes necessidades de auto-afirmação de identidade sócio-política¹³⁸, consubstanciadas em construções e instalações públicas; nos monumentos políticos; nas diferentes esculturas e pinturas de deuses, heróis, políticos e atletas; nos santuários e tumbas dos espaços sagrados com suas decorações imagéticas; nos vasos, nos afrescos e nos murais de espaços privados. Durante o período helênico, como indicou Tatarkiewicz (1970, p.334), o conceito de mimese nas artes plásticas como fator de comprovação de realidade, que tinha sido fundamental nos períodos anteriores, começou a ser menos empregado, pois o elementos representativo começou a dar espaço para a projeção de ideais, a expressão da alma e a criação da fantasia de forma mais consistente; mesmo assim, o processo subliminar do termo ainda existia, ou seja, o aprendizado por cópia e manipulação não deixou de ser empregado.

¹³⁸ Como atentou Ellen Perry (2015), grande parte da arte e arquitetura da república serviu para unir os romanos, criando um sentido de identidade comum que atravessava toda a esfera de influência romana; fora as cidades-estados gregas, várias cidades que foram subjugadas pela autoridade romana não mantiveram as suas próprias e distintivas ideologias patrióticas.

Quanto a musico-poética, apesar dessas artes ainda estarem ligadas dentro da Paideia helênica, começou a ocorrer um processo de diferenciação entre elas pela força que a literatura conquistou, isto é, as formas literárias, o que incluía também à retórica, tornaram-se o ponto central dentro do sistema educacional, possuindo sua própria materialidade e ineditismo ideológico e não apenas uma monumentalização das preocupações psíquicas dos autores, consolidando uma identidade helênica¹³⁹. A música, que era compreendida dentro de sua complexidade da *mousikē*, passou a ser segmentada dentro de sua atuação entre teoria e prática; tal fato é marcante ao observar desde os tratados de *De musica* de Aristides Quintiliano quanto a revisão feita por Sexto Empírico (1986) em *Adversus musicos* (Contra os músicos) sobre o conhecimento e papel da música na cultura grega. As Figuras 1.11 e 1.12 são, respectivamente, as segmentações de Quintiliano e a de Sexto Empírico.

Figura 1.11: Conhecimento e atuação da música segundo Aristides Quintilianos.

Figura 1.12: Conhecimento e atuação da música segundo Sexto Empírico.

¹³⁹ Para ver mais sobre a literatura, em especial sobre os diversos gêneros, durante o período helênico, ver James J. Clauss e Martine Cuyper (2010).

Especificamente quanto a poesia, como indicou Tim Whitmarsh (2001), o papel da Paideia em produzir uma identidade institucionalizada e empoderada era marcante nos textos paidêuticos; nessa senda, a mimese, entendida como representação artística e imitação dos predecessores para uma identificação com o passado, não era um reflexo de uma identidade grega pré-existente, mas precisamente o espaço no qual uma nova identidade era construída e disseminada, e, como consequência, além do olhar para a tradição, a mimese também representava a “modernidade” admitindo os processos de cópia e manipulação ou, no caso, a transformação do passado para uma realidade cotidiana. A força da literatura pode ser vista em duas perspectivas, por exemplo: (01) como apontou Graham Zanker (2004), a literatura passou a estabelecer, inclusive, uma relação de influência sobre objetivos, métodos e materiais representados pelas artes visuais, determinando os possíveis modos de observação e objetos de obras pictóricas¹⁴⁰, como postos em *Imagens* de Filóstrato (1931)¹⁴¹; e (02), como indicou Peter Garnsey et al. (2015), a promoção, de um lado, da literatura, e, de outro, da retórica e oratória durante o período helênico e império determinaram a elevação ideológica da educação como um todo. Nesse sentido, o germe da formação das artes liberais, sistematizadas notoriamente por Marciano Cappella no século V d.C. em *De Nuptiis Philologiae et Mercurii* (As bodas da Filologia e Mercúrio), já estava presente dentro do fundamento da educação durante o período Helênico.

Portanto, foi a partir da forte influência de todo escopo literário, o que incluía a retórica, que o processo de mimese como imitação da natureza Aristotélica recebeu um outro sentido marcado pelo processo de *imitatio* como método literário de imitação de outros autores; ou como posto por Potolsky (2006).

¹⁴⁰ Jaś Elsner (2014, p.23), ao investigar a relação entre retórica e artes visuais na cultura romana, afirmou: “[...] rhetoric is a space for the play of inter-subjective relationships where *ēthos* and *pathos* interact through a variety of media, which in the case of art are visual, material and architectural. It is a space where the problems and questions inherent in identity and alterity, individuality and collectivity, as well as specific provincial and cosmopolitan, rural and urban, military and civilian self-assertions and self-fashionings may be negotiated within a large multicultural and imperial system”.

¹⁴¹ Filóstrato (1931) iniciou sua obra *Imagens* afirmando: “Whoever scorns painting is unjust to truth; and he is also unjust to all the wisdom that has been bestowed upon poets — for poets and painters make equal contribution to our knowledge of the deeds and the looks of heroes — and he withholds his praise from symmetry of proportion, whereby art partakes of reason. For one who wishes a clever theory, the invention of painting belongs to the gods — witness on earth all the designs with which the Seasons paint the meadows, and the manifestations we see in the heavens — but for one who is merely seeking the origin of the art, imitation is an invention most ancient and most akin to nature; and wise men invented it, calling it now painting, now plastic art”. (I.294K.1)

The imitation of role models concerns the relationship between past and present, original and copy, and defines mimesis as a historical phenomenon. [...] The key to literary success, it was argued, was the skilful imitation of role models and the ability to make something new out of old traditions. (POTOLSKY, 2006, p.49).

Ainda segundo Potolsky (2006, p.52), não havia a concepção de não-criativo na prática da *imitatio*; pelo contrário, artistas e públicos da antiguidade ao século XVIII encontravam prazer artística na reconfiguração de materiais tradicionais de velhas estórias em novas, reanimando confirmações de verdades aceitas e no surpreendente uso de convenções familiares: “Imitation makes the original and original, renders it a ‘classic’ and a model for further imitation. [...] Imitation is the effective origin of tradition itself”¹⁴².

Por sua vez, Elaine Fantham (1978, p.01) ainda distinguiu os dois sentidos de mimese/*imitatio* correntes: o primeiro denotando a relação entre representação literária e “realidade” pertencendo ao criticismo da literatura criativa, e não a retórica; enquanto o segundo, a *imitatio* dos artistas era central na prática retórica, cuja aplicação era dada diretamente na imitação do professor ou seus modelos pelo pupilo durante o treinamento: “Theory, slowly following practice, developed an interest in the working of imitation at two levels: (01) the imitation of teacher by pupil, just mentioned; and (02) the more diffused imitation of finished work of art or established artists, by the adult artists of a new generation”.

Tais propostas são observadas nas obras, por exemplo, *Κατὰ τῶν σοφιστῶν* (Contra os sofistas) de Isócrates (1929), *De oratore* de Marco Tulio Cícero (2014), e *De imitatio* de Dionísio de Halicarnasso (preservado somente em fragmentos), passando primeiro por *Sobre o Sublime* de Longino (1995) e *Ars Poetica* de Horácio (1942), e depois pelo *Institutio oratoria* de Marco Fábio Quintiliano (2015), e o ensaio *Como o jovem deveria estudar poesia* em *Moralia* de Lúcio Plutarco (1927), e chegando até a *De Utraque Verborum ac Rerum Copia* (Sobre a cópia das palavras e das ideias) de Erasmo de Roterdã (1999); ou seja, nota-se que, apesar do termo mimese ter sido enfraquecido, a sua carga conceitual não foi extinguida, mas percebe-se que a concepção de *imitatio* surgiu de dentro da mimese e foi

¹⁴² Ademais, para Potolsky (2006, p.53): “It would be inaccurate to see *imitatio* as a mere defence of rigid conformity or deference to the past, though. *Imitatio* takes many different forms in Roman and Renaissance literature, from verbal echoes and allusions to full-scale rewritings or prior works, translations, imaginery dialogues with ancient authorities, even parodic overturnings of classical ideals”.

potencializada pela energia de teorias literárias, e principalmente pela promoção da retórica como disciplina na educação. Essa postura é corroborada por George A. Kennedy (1972):

Imitation (*mimesis*) is a distinguished concept with a long and varied history, central to Platonic philosophy and other thought derived therefrom. As a critical term it is most frequently used to mean the artistic representation of reality, a sense found, for example, in Aristotle's *Poetics*. More common, however, in late Hellenistic and imperial times is the concept of imitation as a technique of literary creativity by which a writer or student deliberately imitates the form or thought or especially the style of a great literary model who thus becomes a touchstone of taste. Imitation in this sense is a feature of the classroom and often reflect a pedagogic point of view: the teacher has presented a student with a classical model to imitate, copy, or emulate. (KENNEDY, 1972, p.347).

Mesmo sendo um sofista, Isócrates, em *Contra os sofistas*, criticou os seus pares por não se ocuparem em demonstrar a verdade pela educação; considerando a retórica como disciplina educativa, este autor insistiu que os requisitos para um bom orador seriam a habilidade natural, a experiência prática; e o treinamento formal — e é nesse sentido que a mimese como *imitatio* se estabeleceu:

Formal training makes such men more skilful and more resourceful in discovering the possibilities of a subject; for it teaches them to take from a readier source the topics which they otherwise hit upon in haphazard fashion. But it cannot fully fashion men who are without natural aptitude into good debaters or writers, although it is capable of leading them on to self-improvement and to a greater degree of intelligence on many subjects. But I desire, now that I have gone this far, to speak more clearly on these matters. For I hold that to obtain a knowledge of the elements out of which we make and compose all discourses is not so very difficult if anyone entrusts himself, not to those who make rash promises, but to those who have some knowledge of these things. *But to choose from these elements those which should be employed for each subject, to join them together, to arrange them properly, and also, not to miss what the occasion demands but appropriately to adorn the whole speech with striking thoughts and to clothe it in flowing and melodious phrase — these things, I hold, require much study and are the task of a vigorous and imaginative mind: for this, the student must not only have the requisite aptitude but he must learn the different kinds of discourse and practise himself in their use and the teacher, for his part, must so expound the principles of the art with the utmost possible exactness as to leave out nothing that can be taught, and, for the rest, he must in himself set such an example of oratory that the students who have taken form under his instruction and are able to pattern after him will, from the outset, show in their speaking a degree of grace and charm which is not found in others.* When all of these requisites are found together, then the devotees of philosophy will achieve complete success; but according as any one of the things which I have mentioned is lacking, to this extent must their disciples of necessity fall below the mark. (294.15-19, *grifo nosso*).

Apesar das diferenças intrínsecas tanto técnicas quanto funcionais da retórica, Cícero compreendeu o mesmo processo de *imitatio* em *De inventione* (*De invent.*) e *De oratore* (*De or.*)¹⁴³. Segundo Geroge M. A. Grube (1962), apesar de *De inventione* ser um texto de juventude, o autor abordou estudos centrando-se nos vários tipos de argumentos a serem usados em diferentes ocasiões (*inventio*) e formulações do papel da retórica na educação, que seriam discutidos posteriormente em *De oratore*. Cícero constantemente criticou a educação comum por centrar-se no treinamento técnico da retórica, propondo que houvesse oficinas práticas, as *officinae rhetorum*, pois “[...] rhetoric without educational background — eloquence without wisdom as he put it in the *De inventione* — is useless or worse” (GRUBE, 1962, p.237). Como expôs Jakob Wisse (2002), à época de *De oratore*, não haviam claros precedentes quanto à prática e ao método de um bom orador; sendo assim, o objetivo era prover meios para a formação de um orador ideal, cobrindo não somente a técnica, mas também apontar uma série de requerimentos como conhecimentos universais. Tal perspectiva fica clara ao se notar que o texto não se centrou nas regras de um produto retórico, mas sim nos procedimentos de construção do discurso, o que estaria associado a outros três objetivos de Cícero: conceber a retórica como arte (*ars*), os problemas morais conectados com a disciplina e o conhecimento necessário para o orador¹⁴⁴. Nesse sentido, o papel da *imitatio* ganhou extrema relevância no Livro II (*De or.* 2.90).

XXII.[90]. Let this, then, be the first of my precepts, to point out to the student whom he should imitate, and in such a manner that he may most carefully copy the chief excellencies of him whom he takes for his model. Let practice then follow, by which he may represent in his imitation the exact resemblance of him whom he chose as his pattern; not as I have known many imitators do, who endeavour to acquire by imitation what is easy, or what is remarkable, or almost faulty; [91] for nothing is easier than to imitate any person's dress, or attitude, or carriage; [...] but he neither knew how to choose a pattern whom he would chiefly resemble, and in him that he did choose, he preferred copying the blemishes. [92] But he who shall act as he ought, must first of all be very careful in making this choice, and must use the utmost diligence to attain the chief excellences of him whom he has approved.

¹⁴³ Elaine Fantham (1978) investigou o processo de *imitatio* em Cícero, estabelecendo, primeiro, uma evolução do conceito nas obras deste autor e, segundo, uma sistematização diferente dos modelos, elencando outros autores. Segundo a autora, parte dessa mudança se deu por uma questão adequação educacional do público-alvo, ou seja, romanos aprendendo sobre retórica grega a partir de textos gregos para uma outra situação onde romanos aprendiam retórica a partir de textos latinos.

¹⁴⁴ Jakob Wisse (2002) demonstrou que Cícero entendia que o orador ideal estava entre, ou melhor, era uma síntese entre o retórico comum e o filósofo. George Grube (1962, p.237), por sua vez, afirmou que o currículo ciceroniano incluía no estudo da filosofia tópicos sobre lógica, ética e psicologia, além de ciência política, história e direito.

[96] Whoever, then, shall seek to attain such resemblance, let him endeavour to acquire it by frequent and laborious exercise, and specially by composition. [...]

Segundo Kennedy (1972), a figura de Dionísio de Halicarnasso era chave para o entendimento de uma história da retórica romana, pois suas obras demonstrariam as principais influências da época: (01) as cidade gregas são substituídas por Roma como centro de estudo retórico; (02) as influências dos estadistas romanos sobre o gosto; (03) as primeiras observações sobre influência dos autores latinos sobre os gregos; (04) o estilo se tornando o tópico principal de interesse retórico; e (05) a fundação de uma teoria literária sobre os conceitos clássicos e a imitação. Ainda de acordo com Kennedy (1972, p.348), Dionísio de Halicarnasso fazia uma distinção entre imitação e emulação: a primeira sendo uma atividade que recebia a impressão de um modelo para sua própria inspecção; e a segunda sendo uma atividade da alma impulsionada para a admiração daquilo que pareceria estar bem; ou seja, a emulação viria primeiro por ser caracterizada por uma atividade psicológica que produz uma atividade literária. Tal aporte também foi revelante para a formação de uma crítica literária, considerando que, como apontou Kennedy (1972, p.349), o estudo de modelos de imitação convidava o crítico a fazer comparações, e, como tais, se tornavam um dispositivo essencial para a análise literária desde os tempos do período Augusto e imperial. Observando uma série de autores antigos que consideraram o processo de imitação, Richard McKeon (1936) sintetizou o processo da *imitatio* de Cícero e Dionísio de Halicarnasso, demonstrando algumas de suas diferenças.

Cicero frequently recommends the imitation of good models, and Dionysius of Halicarnassus composed a treatise On imitation, preserved unfortunately only in fragments, which he tells us consisted of three parts, the first on imitation in general, the second on the choice of writer for imitation (including poets, philosophers, historians, and orators), the third in the proper methods of imitation. [...] According to Dionysius of Halicarnassus, imitation is ‘a copying of models with the help of certain principles’, but it involves a kind of psychological elevation as well: it is an ‘activity of the soul inspired by the spectacle of the seemingly beautiful’. (McKEON, 1936, p.27).

Em Περὶ ὕψους (*Sobre o Sublime*,), Longino (ou Pseudo-Longino) abordou, de forma prática, cinco recursos para alcançar o sublime — entendido como um sentimento de espanto e admiração conseguido na escrita que iria além da persuasão — na literatura, dividindo-as

em duas partes: no que compete a faculdade inata do gênio criativo, o poder do pensamento e a força da emoção; e no que compete à faculdade da arte, as figuras de pensamento e de fala, a dicção nobre e o digno arranjo das palavras. Vale ressaltar que para este autor, a composição de uma obra de arte, no caso específico, a poesia, ou “melodia em palavras”, não alcançava somente a escuta, mas a alma; ou seja, haveria um impacto psicológico inúmeros aspectos como pensamento, beleza e propriedade musical. (39.3). Durante esse percurso, o autor referenciou, primeiro, o processo de *imitatio* ao apontar diversas características em outros autores que deveriam ser “emprestadas”: “Such borrowing is no thelf; it is rather like the reproduction of good character by sculptures or other works of art” (13.4); e, segundo, o processo de emulação como forma de prognosticar a efetividade discursiva.

14. We too, then, when we are working at some passage that demands sublimity of thought and expression, should do well to form in our hearts the question. ‘How might Homer have said this same thing, how would Plato or Demosthenes or (in history) Thucydides have made it sublime? Emulation will bring those great characters before our eyes, and their shining presence will lead our thoughts to the ideal standards of perfection. (14.1).

Em *Ars Poetica*, Horácio se propôs a discutir não somente a sua poesia lírica, mas, principalmente, a arte poética e dramática. De acordo com Kennedy (1972, p.402), Horácio empregou o conceito de *imitatio* dos modelos literários como fonte de excelência, especialmente no drama e no épico; porém, um fator o distingue de outros escritores: este autor se concentrou somente nos modelos de autores gregos, principalmente em Homero.

I would advise one who has learned the imitative art to look to life and manners for a model, and draw from thence living words. At times a play marked by attractive passages and characters fitly sketched, though lacking in charm, though without force and art, gives the people more delight and holds them better than verses void of thought, and sonorous trifles. (315-325)

Outra característica indicada foi a prática de *labor limae*, onde o autor iniciaria por uma ideia, passando pela imitação de um modelo na escolha dos meios de expressão, aperfeiçoando gradualmente sua obra por uma contínua revisão e polimento da mesma — como atestou Kennedy (1972, p.403), a ideia de alcançar uma excelência pela constante reescrita se tornou parte permanente do ensinamento retórico. Como último ponto, destacam-se as muitas analogias entre a poesia e outras artes empreendidas pelo autor, mas

principalmente com a pintura, como na afirmação *Ut pictura poesis* (360), traduzida de diversas formas: “um poema é como um pintura”, “a poesia parece a pintura”, ou “como é na pintura, também é na poesia”. Como afirmou Rensselaer W. Lee (1967), esse conceito foi utilizado amplamente a partir da Renascença nas teorias próprias da pintura¹⁴⁵.

O melhor exemplo, a melhor compilação da retórica clássica se encontra em *Institutio oratoria*, escrito em doze livros por Marco Fábio Quintiliano. Essa definição posta por Kennedy (1972, p.497) se baseou, amplamente, sobre dois pontos, primeiro, o valor e conteúdo da obra, e, segundo, pela forma direta, objetiva e natural pela qual o autor, reconhecidamente um professor de retórica e não um “erudito” e “literato”, tratou todos os preceitos retóricos: “instead of writing a rhetorical treatise he aims to produce a study of the whole education of the orator”. Tal característica pode ser percebida ao longo de toda a obra, pela forma como o autor promoveu conselhos práticos na composição; isto é, após uma exposição teórica de algum tópico retórico, nota-se a preocupação de uma discussão com propósito pedagógico com sugestões práticas.

Quintilian's greatest achievement was his expansion of a review of rhetorical theory into a whole program for the education of the orator. [...] The additions which he made are of various sorts: first, the discussion of elementary and grammatical education preparatory to a rhetorical school. [...] Second are additions to the body of rhetorical theory resulting from his attempt to be thorough and to deal with all aspects of preparation for actual speaking. [...] Another addition is an of book ten which supplies the orator with facility. The literary critical portions, including the examination of imitation, are subjects which would ordinarily have been dealt with in monographs, but by Quintilian are made part of a greater whole, and the

¹⁴⁵ De acordo com Rensselaer W. Lee (1967, p.05): “Chiefly responsible without question was the authority of two ancient treatises on literature: Aristotle’s *Poetics*, and Horace’s *Ars Poetica*. Both Aristotle and Horace had suggested interesting analogies between poetry and painting, though they had by no means tended to identify them as did the Renaissance and Baroque critics. Aristotle had said for instance that human nature in action is the object of imitation among painters as well as poets — an analogy that was as true of Italian painting of the Renaissance as it had been of ancient painting; and in arguing that plot was the most essential element in tragedy he had remarked that a canvas smeared at random with the loveliest colors will not give as much pleasure as a portrait done in outline. Thus plot in tragedy in general way resembles design in painting, and the comparison is, it appears, innocent enough. But comparisons which to Aristotle were certainly no more than a means of clarifying his discourse on the drama served the critics as a point of departure for developing their often questionable doctrine of the sister arts. The *Ars Poetica* provided two particularly potent texts for this doctrine. One was a passage in which Horace after describing a painting of grotesque hybrids and comparing it to a book whose vain imaginings are fashioned like a sick man’s dreams, admits the equal right of painters and poets to liberty of imagination, provided this potentially dangerous Pegasus be tethered to the stall of the probable and congruous. The other was the famous passage containing the simile *ut pictura poesis* in which the poet, after remarking that the sensible critic will know how to excuse the faults that must occur even in great literature, pleads for further flexibility in critical judgement by declaring in effect that poetry should be compared to painting which exhibits not merely a detailed style that requires close scrutiny, but also a broad, impressionistic style that will not please unless viewed from a distance. Again these comparisons were in their place legitimate and illuminating, but when they were appropriated by the Renaissance enthusiasts who sought for painting the honors long accorded poetry, their original context was not always remembered”.

survey of Latin literature is probably his own addition to the survey of Greek writers he knew from Dionysius or other sources. The final addition is the twelfth book, the noble picture of the adult orator in all his powers. (KENNEDY, 1972, p.507).

Como indicou McKeon (1936), foi a partir da definição dos métodos próprios da imitação que Quintiliano se debruçou no segundo capítulo do Livro X de *Institutio oratoria*; pois, para ele, haveria três quesitos essenciais na formação do orador ideal: o poder do discurso, a imitação, e a diligência da escrita. Para Quintiliano, somente a imitação não seria suficiente, pois deveria haver alguma parcela de invenção, que nesse caso, seria a propriedade subjetiva em manipular esses modelos. Como ficará possível observar nas passagens selecionadas abaixo deste segundo capítulo do Livro X, Quintiliano (2016) indicou o método de cópia e manipulação da imitação não somente para a retórica ou oratória, mas sim para todas as artes.

1. Desses e dos demais autores dignos de leitura é preciso auferir a abundância de vocabulário, a variedade das figuras e o método de composição; em seguida, deve-se voltar a mente para os exemplos de todas as boas qualidades aí encontradas. Pois não resta dúvida de que grande parte da arte se baseia na imitação. Como criar foi e continua a ser o primeiro intento, do mesmo modo é útil acompanhar o que foi bem estabelecido.

2. E a regra geral da vida consiste em querermos que seja realizado nos outros aquilo que nós experimentamos. Desse modo, as crianças seguem os traços das letras para que aprendam a prática da escrita, assim os músicos acompanham a voz dos mestres, os pintores imitam as obras de seus antecessores e os camponeses levam em conta o exemplo do modo de cultivo aprovado pela experiência; finalmente, observamos que o início de toda atividade é determinado em vista do objetivo visado.

4. Antes de tudo, porém, a imitação não é suficiente por si mesma, até porque é próprio de uma mentalidade preguiçosa contentar-se com aquelas coisas que foram descobertas por outros. Ora, o que haveria de acontecer naqueles tempo, em que não havia modelos, se os homens considerassem nada existir para fazer ou pensar, a não ser aquilo de que já tivessem conhecimento? Consequentemente, nada teria sido descoberto.

8. Se cuidadosamente examinares todos os fatos, arte alguma persistiu como foi criada, nem permaneceu nos limites de sua origem, a não ser que talvez condenemos particularmente nossa época a essa infelicidade, de modo que agora enfim nada venha a crescer. Todavia, nada cresce só com a imitação.

10. Em verdade, quem procede desse modo, no sentido de alcançar o primeiro, ainda que não o ultrapasse, é possível que venha a igualá-lo. Ora, ninguém, que pense em seguir inteiramente apenas os passos dos modelos, pode igualar-se a ele; necessariamente, sempre vem depois aquele que segue. Acresce que geralmente é mais fácil fazer mais do que fazer a mesma coisa. De fato, a semelhança ocasiona tão grande dificuldade, que nem a própria natureza teria tido forças, a ponto de as coisas aparentemente mais semelhantes sempre diferirem por alguma discrepância.

14. Tendo em vista, é preciso examinar, com maior cuidado todos os aspectos referentes a essa parte dos estudos. Primeiramente, a que autores iremos imitar; de fato, são muitos os que quiseram imitar os piores e os mais incorretos autores de cada tópico; em seguida, selecionamos, naqueles que tivermos escolhido, o que há a ser imitado conforme nosso objetivo.

27. Contudo, que a imitação (de fato, o mesmo direi mais vezes) não se restrinja apenas às palavras. É preciso que a mente se volte para diversos aspectos, como o quanto de elegância aqueles autores conferiram aos assuntos e às pessoas, quais foram o desígnio e a disposição, tudo enfim, inclusive partes que pareçam dedicadas ao divertimento do auditório e à perspectiva da vitória sobre o adversário; e ainda do que se trata no proêmio, o método e a variação na exposição dos fatos, qual o vigor na comprovação e na refutação, o grau de conhecimento em despertar as emoções de toda espécie e o índice do próprio elogio popular conseguido em benefício da própria causa, que se torna tanto mais belo na medida em que é um resultado natural, não buscado. Se examinarmos tudo isso com cuidado, seremos realmente bons imitadores.

28. Contudo, quem acrescentar suas próprias a essas boas qualidades, a fim de suprir as que faltarem, suprima se algo for supérfluo: esse será o verdadeiro orador que estamos procurando. É sumariamente importante que ele se torne agora um orador consumado, assim que disponhamos de tanto mais modelos de boa oratória, do que conseguiram os que ainda hoje são os expoentes. Realmente, esse será também a glória deles: que se diga que superaram os antecessores e se tornaram os mestres dos pósteros.

Como considerou Ernst Robert Curtius (2013), a *imitatio* participou tanto de uma esfera escolástica patrística quanto secular; isto é, mesmo ao longo do medievo, fundado sobre uma perspectiva religiosa, todo tipo de educação, de escolas menores às superiores, das escolas monásticas às universidades medievais, baseava o seu currículo sobre a autoridade sentida pela tradição dos *auctores*, de Homero a Agostinho, cuja leitura, estudo, cópia, imitação, assimilação de valores culturais e armazenamento de passagens e argumentos em uma coleção crítica tornavam-se um arcabouço de exemplos de excelência humana, uma incarnação de qualidade; ou seja, fundavam-se os cânones literários. A instituição da educação durante a Idade Média não pode ser vista como um processo linear e homogêneo, longe disso; como indicou Spencer E. Young (2011)¹⁴⁶, o processo de instituição da educação, nos diversos níveis, caracterizou-se por inúmeros processos de disputa ideológica, onde a negociação pela flexibilização de barreiras institucionais entre faculdades, de barreiras intelectuais entre disciplinas, de barreiras sociais entre cidade e escola, dentre outras, envolviam desde o rei ao papa, dos reitores aos alunos, da comunidade escolar à população em geral.

¹⁴⁶ Sobre educação no medievo, ver a Série *Education and Society in the Middle Ages and Renaissance* editada por Jürgen Miethke, William J. Courtenay, Jeremy Catto e Jacques Verger pela Brill; além de Young (2011), ver Bert Roest (2000); Donald Bullough (2004); Ad Tervoort (2005); Thierry Kouamé (2005); James Farge (2006); Kathleen Commerford (2006); Lyse Roy (2006); Robert Black (2007); David Sheffler (2008); Jonathan Davies (2009); Bruno Boute (2010); Noëlle-Laetitia Perret (2011); Thomas Sullivan (2011); e Sari Kivistö (2014).

1.5. Mimese dentro do pensamento medieval e renascentista

Apesar desta pesquisa não adentrar na multiplicidade de possibilidades de aplicação da mimese durante o período medieval e renascentista, explicitam-se algumas considerações. Não obstante ao processo de *imitatio* tratado acima e que se estendeu para além do séc. XVIII, observa-se que o conceito de mimese no medievo estava associado a dois níveis de atuação: um nível de caráter teórico-metafísico, no qual inúmeros teólogos participaram de um longo processo de racionalização para comprovação de doutrinas cristãs; e um outro nível de caráter prático-pedagógico, no qual, formal ou informalmente, algum tipo comunicação e transmissão de conhecimento estava envolvido, tanto sacro quanto secular. No entanto, esses dois níveis se encontravam num ponto de contato, invariavelmente, metafísico, entendido como criação em referência a um modelo divino: Deus, como objeto supremo da mimese, era a fonte de toda e qualquer criação.

No que compete ao caráter teórico-metafísico, antes de mais nada, deve-se pontuar, primeiro, que os primeiros cristãos eram judeus convertidos ou, como Joel Marcus (2008) definiu, cristãos-judeus (*Jewish Christian*); e segundo, que apesar do sentimento de uma auto-definição cristã, apartando-se aos poucos da matriz judaica e da filosofia greco-romana, posto por Judith Lieu (2008) e Arthur J. Droge (2008)¹⁴⁷, a doutrina cristã foi negociada e construída mimeticamente, primeiro, pelos “pais católicos da igreja”¹⁴⁸, e segundo, pelo

¹⁴⁷ De acordo com Judith Lieu (2008), o sentimento de auto-definição cristã ultrapassou a busca pela unidade religiosa, desenvolvendo um sentido que visava a construção de uma unidade étnica, a partir de um nível de consciência de diferenciação ideológica, de discurso e de uma retórica do eu-cristão e do outro-judeu. De forma similar, Arthur J. Droge (2008) também expôs esse sentimento cristão de auto-definição, mas na diferenciação com toda uma teologia filosófica greco-romana. Os dois autores mostraram que, apesar desse sentimento explicitado em diversos textos do início do cristianismo, esse discurso deve ser relativizado pela influência explícita tanto do judaísmo quanto do mundo greco-romano.

¹⁴⁸ Como diferenciou Stephen Brown (2002, p.23): “In Biblical times, the spiritual fathers were the writers of the Old and New Testaments. Later, the spiritual fathers became those Catholic writers who explained and witnessed the divine revelation found in the Scriptures. [...] They [os pais católicos da igreja] were generally known for their antiquity, orthodoxy, holiness, and church approval, though some who held heretical or unorthodox positions enjoyed the title due to their great influence on the deeper understanding of the teachings of the Church. The Christian Fathers extend from the Apostolic Fathers, like Clement of Rome who died around 100, to the last of the western Fathers, Isidore of Seville, who died around 636, and the last of the eastern Fathers, John of Damascus, who died around 750. The more famous traditional Fathers of the Church were those who were also named Doctors, or chief teachers, of the Church. This was a group that for medieval writers included the Latin Fathers, Ambrose, Augustine, Jerome, and Gregory the Great, and the Greek Fathers, John Chrysostom, Basil, Gregory of Nazianzus, and Athanasius”.

diversos bispos das muitas variações cristãs sobre as bases de ambos os modelos ao longo dos concílios¹⁴⁹. Um dos princípios negociados no séc. IV d.C., durante o período do concílio de Niceia e no pós-concílio, remeteu especificamente à consideração da mimese, o princípio de *imago Dei*: primeiro, Cristo seria a imagem de Deus? E, segundo, se for, sendo Cristo um humano, todo humano também seria a imagem e semelhança de Deus? Como discorreu Gerald P. Boersma (2016), essa controvérsia cristológica foi dada a partir de uma passagem do apóstolo Paulo, na qual explicitava que Cristo seria a imagem do Deus invisível; a partir disso, doutores da igreja buscaram resolver o problema dado pela corporalidade de um e a transcendência do outro, pela fonte de similaridade de um e de outro, dentre outras problemáticas.

Expõe-se algumas posições sobre este problema. De acordo com Boersma (2016, p. 37), influenciado pelo anti-monarquianismo de Tertulio e Novatus, Hilário de Poitiers interpretou a imagem sendo eternamente invisível e a encarnação sendo somente uma repartição temporal; ou seja, Cristo seria uma imagem manifestada de Deus, compartilhando a substância e a natureza do pai: “an image is the figured and indistinguishable likeness of one thing equated to another. [...] For one to be the ‘image of God’ is, according do Hilary, to share the ‘proprieties (*propria*) of the Father — to share the Father’s glory, worth, power, invisibility, and essence”. No entanto, Hilário teria restringido a possibilidade humana de ser a imagem da entidade divina: Cristo seria a imagem e o homem teria o caráter da imagem e semelhança divina; isto é, somente a alma humana teria o elemento divino e incorpóreo criado de acordo com a imagem e semelhança de Deus, de acordo com a mimese do modelo divino.

Ainda de acordo com Boersma (2016, p.87), fundamentalmente, para Ambrósio de Milão, Cristo seria a imagem de Deus, enquanto o homem seria a imagem por meio de um movimento dinâmico de imitação em direção à sua fonte divina; este movimento seria realizado na transvalorização dos desejos do temporal para o eterno; ou seja, “most simply, for Ambrose, Christ is the image of God and the human person is the image of God inasmuch as he imitates Christ”. Ambrósio teria feito uma clara distinção entre Cristo, que teria a imagem pela sua natureza, e o homem, composto da relação corpo e alma, que teria a imagem pela imitação; porém essa imitação seria deficitária por si só, considerando que somente a alma humana, e não o corpo, poderia imitar a Cristo.

¹⁴⁹ Mark Edwards (2008) expôs o antes, o durante e o depois do primeiro Concílio de Niceia em 325 d.C., incluindo algumas negociações entre os prelados presentes.

O problema de *imago Dei* teria sido solucionado somente com Agostinho de Hipona¹⁵⁰. Segundo Robert Austin Markus (2008, p.341), Agostinho pertencia tanto à antiguidade quanto ao mundo cristão sob várias perspectivas, inclusive, intelectuais, devido ao tipo de educação que recebera, caracterizada pela ênfase nos estudos literários e retóricos da antiguidade. Nesse entremeio, a concepção de cristianismo como a verdadeira filosofia levou Agostinho a fazer uma forte diferenciação entre uma filosofia seguida por filósofos e uma filosofia seguida por cristãos; essa diferença não se estabelecia somente pelo conteúdo dos respectivos ensinamentos, mas, principalmente, pelos seus procedimentos: a primeira procedia por racionalidade e a segunda por autoridade¹⁵¹. No entanto, Agostinho não repudiou todo e qualquer tipo de filósofo ou escola filosófica, muito pelo contrário, como é possível observar no capítulo 20 do Livro VII de suas *Confessiones* (Confissões):

26. By having thus read the books of the Platonists, and having been taught by them to search for the incorporeal Truth, I saw how thy invisible things are understood through the things that are made. And, even when I was thrown back, I still sensed what it was that the dullness of my soul would not allow me to contemplate. I was assured that thou wast, and wast infinite, though not diffused in finite space or infinity; that thou truly art, who art ever the same, varying neither in part nor motion; and that all things are from thee, as is proved by this sure cause alone: that they exist. (VII 20.26).

Agostinho creditou a sua possibilidade de aceitação das escrituras pelo contato prévio com a filosofia Platônica; ou seja, toda e qualquer capacidade de representação, seja qual fosse, ao invés de ser possibilitada pela mimese do mundo das Formas, como em Platão, era dada por uma entidade divina, que era tangível, somente em última instância, por um estado de crença na fé cristã. Para Agostinho, o mundo físico da natureza seria possível exclusivamente através da criação divina, sendo ordenado pela mimese da medida, do número e do peso divino; nessa senda, seria somente por essa ordenação que o homem poderia perceber o mundo físico da natureza como resultado de um trabalho divino. Concernente ao problema da imagem, Boersma (2008, p.135) indicou que a grande referência neo-Platônica de Agostinho teria sido Plotino, o que o permitiu a propor a possibilidade da imagem ser a

¹⁵⁰ Para temas específicos sobre Agostinho de Hipona, ver Eleonore Stump e Norman Kretzmann (2006).

¹⁵¹ Como afirmou Robert Markus (2008, p.346): “the uninstructed, faithful believer, by clinging to the cross of Christ, can reach the heavenly home denied to the learned philosopher whose reasoning enables him to know it; the ignorant Christian who knows nothing of philosophy knows all he needs to know in order to achieve happiness in cleaving to God”.

revelação da verdade, sendo assim a fundação da teologia da encarnação. Explica-se: para Plotino, haveriam três termos fundacionais para a sua cosmologia neo-Platônica: a imagem (*imago*) e seu cognato similaridade (*similitudo*) seriam ininteligíveis para além do conceito de participação (*participatio*); isto é, de alguma forma, uma imagem ou similaridade transmitiria a fonte na qual participava; sendo assim, seria a partir dessa concepção, que Agostinho teria insistido que a verdade eterna poderia ser incarnada numa ordem temporal e material, pois haveria uma relação de participação do modelo divino na imagem imitada.

Outros teólogos também participaram desse processo de racionalização doutrinária¹⁵²; porém, somente como recorte teórico-metodológico, a pesquisa se concentrará em Tomás de Aquino, pelo contraponto de sua ligação com uma perspectiva neo-Aristotélica. Como atestou Robert Miner (2009), Aquino incluiu seus pensamentos sobre as forças elementais — os sentimentos como amor, ódio, prazer, dor, esperança e desespero, em suma, as paixões que poderiam ser movimentadas de diferentes formas — da vida humana nas vinte e três questões postas no *Tratado sobre as Paixões* em *Summa theologiae*. Para Aquinas, o conhecimento das paixões era fundamental para compreender a busca pela beatitude da criatura racional; nessa senda, não eram as paixões que interrompiam o progresso da criatura racional em direção ao seu fim divino, mas o pecado. Seguindo as proposições de Aristóteles em *De Anima*, Aquinas associou duas propostas: (01) identificou, assim como filósofo grego, três tipos de alma no ser humano, a racional, a sensitiva e a vegetativa; e (02) compreendendo que a alma seria a origem de qualquer movimento e desejo, distinguiu um poder locomotivo e um poder apetitivo; como resultado, o teólogo localizou as paixões no domínio do apetite sensitivo. No entanto, Aquinas não limitou as paixões ao domínio da alma, adicionando um elemento composto de matéria e forma, entendendo que ocorreria uma operação na qual os movimentos das paixões na alma provocariam movimentos no corpo — o que René Descartes remodelou para os *esprits animaux* (espíritos animais). Sendo assim, o teólogo considerou que haveria uma proporção entre um evento de movimento da alma com um evento de movimento do

¹⁵² Como exemplo, indica-se, primeiro, Bernardo de Claraval que estava associado a uma dimensão mais prática da mimese nas artes visuais, e geralmente a sua figura foi ligada a movimentos que as condenavam; porém, como apontou Diane J. Reilly (2011), Bernardo era pragmático quanto aos usos da arte e da arquitetura, apreciando a beleza das obras, e fomentando significantes investimentos em objetos e construções quando estas estavam a serviço de fins religiosos; segundo esta autora, Bernardo reprovava os excessos de estilos de vida, principalmente de pares religiosos. Segundo, Giovanni di Fidanza, o Boaventura, que, de acordo com Zachary Hayes (2014, p.220), se vinculou na linha de Agostinho, discutindo o dogma da trindade: para este teólogo, o mistério da trindade se espalhava por toda a sua concepção de realidade, na qual a dimensão entre pai e filho estava conjunta com a exemplaridade presente da entidade divina em todas as coisas também como trindade.

corpo, o que implicaria em uma similaridade entre os dois; logo, seria devido a essa similaridade e proporção que o apetite sensitivo da alma moveria o corpo; ou melhor, o evento que aconteceria dentro do corpo (*ex parte corporis*) imitaria o que aconteceria dentro da alma (*ex parte animae*). Portanto, Aquinas considerou uma ação afetivo-mimética do corpo pela alma.

A observação de onde, como e efeito das paixões era essencial para a verificação de uma plataforma do bom e da beleza como propriedades ontológicas do ser questionadas logo no início de *Summa Theologiae*, nos seis artigos reunidos na Questão 05, Da Bondade em geral. Expõe-se alguns trechos (*tradução nossa*):

Questão 05: Da Bondade em geral

Artigo 01: Se a Bondade realmente se diferencia do Ser?

Eu respondo que, a Bondade e o Ser são realmente os mesmos e diferem-se apenas na ideia; o que é claro pelo seguinte argumento. A essência da Bondade consiste nisso, que é de alguma forma desejável. [...] Agora é claro que algo que é desejável apenas na medida em que é perfeito; pois todos desejam o que é perfeito. Mas tudo é perfeito na medida em que é real. Portanto, é claro que algo é perfeito na medida em que existe; pois é a existência que faz todas as coisas reais, como é claro a partir do que foi exposto. Por isso, é claro que Bondade e Ser são realmente o mesmo. Mas a Bondade apresenta um aspecto de desejável, enquanto o Ser, não.

Artigo 04: Se a Bondade tem o aspecto de causa final?

Objeção 01: Parece que a Bondade não tem o aspecto de causa final, mas sim de outras causas. Pois, como disse Dionísio, 'Bondade é louvada como a Beleza'. Mas a Beleza tem o aspecto de causa final. Portanto Bondade tem o aspecto de causa final.

Resposta à Objeção 01: A Beleza e a Bondade são fundamentalmente idênticas sobre um aspecto; pois elas são baseadas sobre a mesma coisa, nomeadamente, a forma; e, conseqüentemente, a Bondade é louvada como a Beleza. Mas elas se diferenciam logicamente, pois Bondade relaciona-se propriamente ao apetite (a Bondade sendo o que todos desejam); e, portanto, ela tem o aspecto de um fim (o apetite sendo um tipo de movimento em direção a algo). Por outro lado, a Beleza relaciona-se a uma faculdade cognitiva; pois coisas belas são aquelas que agradam quando vistas. Por isso, a Beleza consiste na proporção justa; para os sentidos se deleitarem em coisas justamente proporcionais, [...] porque mesmo o sentido é um tipo de razão, assim como é toda faculdade cognitiva. Agora, já que o conhecimento é por assimilação e a similaridade se relaciona à forma, a Beleza propriamente pertence a natureza de uma causa formal.

Passando para o nível de caráter prático-pedagógico sacro, grande parte da comunicação religiosa se estabelecia sobre opulentas formas miméticas, e não se trata somente de obras artísticas, cujo papel era fundamental na percepção da devoção dos fiéis, mas do próprio ritual litúrgico. Como afirmou Elizabeth Saxon (2012), mesmo antes dos evangelhos serem escritos ou das imagens visuais da eucaristia, a encenação da última ceia ou

da partilha do pão, produtos de uma ação mimética, eram atos centrais para a adoração cristã, invocando um grupo interconectado de concepções sobre a natureza do sacrifício de Cristo, sobre a expiação dos pecados, sobre a própria presença de Cristo na eucaristia como sacerdote e vítima, entre outras. Ao passo que a racionalização doutrinária conseguia compreender e explicar tais concepções, descrevendo-as nos escritos teológicos e exegéticos, elas também se consubstanciavam em modelos temáticos para diversas plataformas artísticas num sentido lato: pinturas, iluminuras em códices manuscritos, mosaicos, esculturas, mobiliários, tapeçarias, sarcófagos, vitrais, construções arquitetônicas, músicas e literatura em geral. Não sendo reflexões passivas dos escritos, esses produtos miméticos participaram de um escopo ativo e consciente de atividades que contribuíram para o modo como a experiência religiosa era sentida e absorvida, em uma relação dialógica com as escrituras, e, por isso, foram utilizadas como ferramentas pedagógicas e ideológicas que instruíam toda uma população iletrada. No domínio do secular, a proporção da força psíquica que descia sobre a população era diferente, mas as expressões artísticas também tinham uma funcionalidade ideológica, que poderia ser resumida na representação do poder local.

Sob uma perspectiva estética, Tatarkiewicz (1970b) considerou a concepção de arte mimética durante o medievo como: (01) a mimese como imitação de uma beleza idealizada, invisível, mas utilizando-se das possibilidades das formas visíveis; (02) considerando que essa beleza era dada por uma medida e harmonia divina, o processo mimético não teria se aproximado de uma noção naturalista ou realista, pois haveria beleza, ou traços dela, em todo produto mimético, privilegiando a sua função simbólica; (03) a mimese como representação ou da similaridade, ou da essência, ou da alma do modelo imitado, mas visando o conteúdo ao invés da aparência; (04) a mimese como ferramenta para uma revelação do mundo e não como criação; e (05) a mimese como processo técnico-pedagógico para o refinamento de uma habilidade artística.

Como expresso no início da seção, a pesquisa não tem o objetivo de apontar todas as possibilidades da mimese dentro de uma larga amplitude temporal da Idade Média — entende-se que qualquer tentativa nesse sentido acarretaria em profundas simplificações e generalização; a intenção é somente considerar que os processos de cópia e manipulação de modelos, além de estarem presentes, também tinham uma funcionalidade específica nesse período, principalmente associado a temas doutrinários. Propõe-se um exercício comparativo

retirado de Ernst Gombrich (2008, p.164) e adaptado para o objetivo aqui empreendido: a Figura 1.13 contém duas iluminuras representando São Mateus escrevendo o evangelho retiradas, a primeira, de um evangelho produzido para a corte de Carlos Magno em Aachen pintado por volta de 800; e a segunda, também de um evangelho, mas produzido em Reims por volta de 830. Nota-se que, mesmo com técnicas de pinturas completamente distintas, em ambas o indivíduo está representado de maneira semelhante, sentado sobre uma espécie de almofada e voltado para o mesmo lado, envolto modestamente em uma toga que se prende embaixo da perna direita, escrevendo o evangelho com a mão direita, enquanto a esquerda, depositada sobre um púlpito, segura um tinteiro em forma de chifre; ou seja, possivelmente pode ter havido algum modelo original na qual estas duas iluminuras são mimeses, mas destaca-se o processo de cópia e a manipulação sobre um modelo temático da narrativa de São Mateus como um dos evangelistas que escreveu a palavra divina.

Figura 1.13: Iluminuras de São Mateus: (01) pintado em Aachen para a corte de Carlos Magno (c. 800, Kunsthistorisches Museum, Viena); (02) pintado em Reims (c.830, Bibliothèque municipale, Épernay).

Assim como estes exemplos, São Mateus foi representado tanto em outros quadros quanto em outros meios também segurando ou escrevendo em um livro em diversos períodos. Além deste, outros modelos de temas doutrinários são facilmente reconhecidos como a anunciação do anjo Gabriel a Maria, o nascimento de Cristo, o seu batismo por São João Batista, a crucificação, a lamentação, a *pietà*, a ascensão, para citar somente alguns.

Na música sacra, apesar de haver uma regulamentação única demarcando possibilidades permitidas por autoridades eclesiásticas para os rituais litúrgicos centradas, por exemplo, na prática do canto-chão, a interpretação, o entendimento e a execução eram

determinadas por indivíduos, agentes históricos, que respondiam às suas próprias possibilidades de tempo e espaço, como observou Gustav Fellerer (1961, p.03)¹⁵³. A partir de Richard Hoppin (1978), compreende-se que o processo de cópia e manipulação dentro da música sacra pode ser sentida de diversas formas: (01) nas modificações e expansões dos cantos, ou seja, pela tropificação causada ou pela inserção de passagens melismáticas, ou pela adição de outros textos, ou pela conjunção dos dois a partir do séc. IX, como, por exemplo, nas sequências sobre o texto do aleluia, tornando-se, mais tarde, uma composição independente; (02) no início do estabelecimento da polifonia, primeiro com as variações de organum paralelo e modificados, passando para o organum livre e melismático, chegando às práticas de versos no estilo de discante da escola de São Marcial de Limoges ou de São Tiago de Compostela no séc. XII; (03) a “concretização” da polifonia na escola de Notre Dame, primeiro com o organum duplo de Leonin e depois com triplo e quadruplo de Perotin. Mesmo com processos composicionais distintos e específicos, observa-se um ponto em comum: em todos esses exemplos houve a manutenção de uma estrutura, um modelo que foi copiado, juntamente com uma alteração, uma manipulação. Em contrapartida, no séc. XIV, Philippe de Vitry instituiu uma *Ars Nova* pela sistematização de um processo mimético a partir da reiteração de padrões rítmicos e melódicos, denominadas *talea* e *color*, respectivamente; e posteriormente, além de utilizar modelos miméticos rítmicos e melódicos em *Messe de Notre Dame*, Guillaume de Machaut notadamente utilizou modelos retóricos como forma de adequação do discurso musical em suas *ballades*¹⁵⁴.

A transição do que se reconhece atualmente como baixo medievo à Renascença não deve ser considerada como uma transformação abrupta, mas sim um processo que levou alguns séculos para se concretizar; ou seja, compreende-se que houve um processo de mudanças sócio-político-econômicas, que estava em curso desde o séc. XII, levando, por

¹⁵³ Isso pode ser observado de várias formas no âmbito político também. Hans Hummer (2005) expôs através de uma documentação de cartas, fórmulas notariadas e literatura como era a relação, de um lado, de instrumentos de um poder local na Alsácia, onde controle monástico era muito expressivo, e de outro, os instrumentos de controle de poder do reino Franco. Percebe-se que o indivíduo exerce, ou pode exercer, a sua função de agência, mesmo quando há alguma força centralizadora e autoritária.

¹⁵⁴ Sendo reiteradamente nomeado como um grande retórico e poeta, Elizabeth Eva Leach (2000; 2001; 2002; 2010) apontou algumas maneiras que Machaut utilizou o pensamento retórico vinculado a diversas *ballades* e como este pensamento pode ser analisado: métricas musicais específicas vinculadas a determinadas rimas para caracterizar possíveis e diferentes personagens (LEACH, 2000); determinação de práticas performáticas (LEACH, 2001); uso de exclamações retóricas em inícios de estrofes e comparações de projetos retóricos similares (LEACH, 2002); uso de repetições e emprego de determinados intervalos enfatizando palavras específicas, efeitos sonoros não resolvidos refletindo passagens textuais obscuras e transposições de complexidade do próprio verso para a linha melódica (LEACH, 2010).

exemplo, (01) a transição de um modelo econômico baseado no sistema feudal para o estabelecimento de instituições capitalistas e (02) o fortalecimento de uma nobreza com a subsequente formação dos Estados ao redor do séc. XV. Como indicou Nicholas Mann (1996), no âmbito intelectual, esse processo foi marcado por uma gradual abertura para estudos humanísticos (*studia humanitatis*), enfocando disciplinas como linguagem, literatura, história e filosofia moral, conceitualizado como Humanismo. Um dos fatores que promoveram essa “nova” atitude foi uma revalorização em particular, mas não exclusiva, do legado literário greco-romano e a sua aplicação direta na educação, promovendo uma incorporação e um veículo da tradição clássica, o que levou uma extensa renovação também do conceito de mimese.

De acordo com Mann (1996), é possível localizar quatro plataformas sob as quais um humanismo embrionário se fundou: (01) no Reino Franco, primeiro, pela atuação de intelectuais e eruditos que estavam ligados à atividades de educação como Heiric em Auxerre, Alcuin em Paris e John de Salisbury em Chartres e, segundo, por uma organização educacional, que implementou uma centralização metodológica do ensino sobre os textos clássicos e promoveu a implantação de livrarias com produções de livros em Tours, Fleury e Ferrières na França, Fulda, Hersfeld, Corvey, Reichenau e St. Gall nas áreas germânicas, Bobbio e Pomposa no norte da Itália; (02) na Itália, com os estudos de direito romano em seus aspectos filológicos e práticos realizados, por exemplo, em Pavia e na Universidade de Bologna por Lovato Lovati e Albertino Mussato; (03) em Angevin na corte de Nápoles, um dos primeiros centros a retomar o ensino de grego e (04) na cúria papal em Avignon, que, ao se tornar o centro diplomático e cultural do mundo ocidental, propiciou, primeiro, que sua biblioteca adquirisse um importante acervo de textos clássicos e, segundo, sendo a cúria um foco de patronato, atraiu e empregou vários eruditos, que disseminaram esse conhecimento.

Mas e qual o impacto do humanismo nas artes? Por ser um movimento intelectual, os valores humanistas podem ser observados de forma mais imediata na literatura; sendo que o processo de *imitatio*, como cópia estilística e referência a outros autores, era amplamente aplicado, principalmente em uma renovação das obras de Horácio e Virgílio¹⁵⁵. Em uma análise derivada de Tatarkiewicz (1974), compreende-se que, mesmo em um curto espaço de

¹⁵⁵ Não ignora-se aqui a proposta por uma melhor investigação sobre três possibilidades de *imitatio* — *sequi* (seguir), *imitari* (imitar), *aemulari* (emular) — em curso durante a Renascença, conforme George W. Pigman III (1980) apontou; porém, como o próprio autor indicou, a divisão entre elas era tão fluida que, na prática, seria difícil distingui-las.

tempo de aproximadamente sessenta anos, Dante Alighieri, na virada do séc. XIII para o XIV, ainda estava alinhado a uma concepção medieval do mundo; Francesco Petrarca deu menos relevância para um mundo transcendental, empreendendo transformações em propriedades estruturais e formais na poesia lírica derivadas de textos clássicos; e Giovanni Boccaccio já estaria inserido nesse movimento, interessando-se pela literatura clássica e por assuntos humanos, como as aflições sentidas pela Peste Negra descritas em *Decamerão*. Como apontou Martin L. McLaughlin (1996), Petrarca foi um ponto de separação simbólico entre a cultura medieval e a humanista, exercendo uma influência decisiva em escritores posteriores, notadamente na preocupação sobre a utilização de um latim “correto”, ou seja, o latim de Cícero e Quintiliano, e na minimização de conteúdos religiosos.

Sumarizando o impacto do *studia humanitas* sobre a literatura renascentista, ainda para McLaughlin (1996), três pontos devem ser considerados: (01) uma inicial diminuição da literatura vernacular, pelo favorecimento do latim, promoveu um movimento emancipatório ao decorrer do quatrocento da língua *volgare*, que passou a ser aceita e usada com mais frequência; (02) novos gêneros (como o diálogo moral, a biografia, a novela e crônicas), novos temas clássicos e sofisticação estilística foram aplicadas tanto na literatura em latim quanto na vernáculo; e (03) uma certa “secularização” na literatura. Concentrando-se na literatura italiana, este autor concluiu:

Without humanist influence Italian literature would certainly have developed along very different, but probably more limited, and certainly more religious, lines. With the input supplied by the leading humanist writers of the fourteenth and fifteenth centuries, the vernacular was at last able to achieve a theoretical parity with the classical languages, and Italian literature was able to expand the number of genres open to it, to increase the range of themes and to elaborate complex imitative strategies in a secular atmosphere which ushered in the golden age of the first half of the sixteenth century, the age of Machiavelli, Castiglione and Ariosto. (McLAUGHLIN, 1996, p.240).

Quanto às artes visuais, de maneira geral, Charles Hope e Elizabeth McGrath (1996) afirmaram que o principal interesse dos intelectuais envolvidos com o movimento humanista era recuperar os textos antigos e recriar um estilo autêntico no latim; neste sentido, não houve um esforço contínuo de recuperar a arte clássica antes do final do séc. XV. O contato teria se estabelecido quando intelectuais humanistas começaram a encomendar obras com um temática específica de referência da tradição clássica, e foi somente a partir disso que os

pintores, escultores e arquitetos desenvolveram um apreço pelo estilo antigo. A partir de Wim Blockmans e Antheun Janse (1999) e David Howarth (1997)¹⁵⁶, considera-se que essas encomendas demonstravam uma auto-colocação pública dentro de um processo de comunicação real e simbólica, imprimindo um significado para o auto-posicionamento na sociedade a partir de um consumo de bens materiais da tradição antiga ou com sua temática, mas com um sentido amplamente simbólico de demonstração de poder e fator de distinção social¹⁵⁷. No entanto, paralelamente ao movimento humanista, e o fator dificultador da investigação sobre este tópico, iniciou-se uma mudança técnica, associada a um sentimento anti-gótico e anti-bizantino, nas artes visuais em direção a um desenvolvimento de um processo imitativo da natureza, buscando perspectivas naturalistas mais próximas de uma similaridade com o real, mesmo sem pontos de contato com a tradição clássica; no entanto, isso não quer dizer que os artistas abandonaram a representação de elementos transcendentais, mas que mesmo esses elementos eram representados de forma mais natural. Tal mudança pode ser observada a partir tanto de uma perspectiva prática, como a investida pela profundidade nos afrescos de Giotto di Bondonne e nas telas de Raffaello Sanzio da Urbino¹⁵⁸; quanto teórica, como os tratados de *De pictura* (1435 [*La Pittura*, 1565]) e *De re aedificatoria* (1452 [*L'Architettura*, 1565]) de Leon Battista Alberti, os escritos coligidos pelo pupilo Francesco Melzi de Leonardo da Vinci formando o *Trattato della Pittura* (1651 [1877]), e *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1550 [1822; 1991]) de Giorgio Vasari, com uma primeira parte discorrendo sobre arquitetura, escultura e pintura e uma segunda parte com escritos biográficos de inúmeros artistas visuais da Renascença. Segundo Hope e McGrath (1996, p.164): “By the time of Bramante and Raphael the humanist enterprise had been under way for well over a century. There is no reason to doubt that the belief that ancient civilization possessed unique value had gradually encouraged artists to take classical art as a model of excellence”. Nessa senda, a pesquisa se concentrará em alguns tópicos dos tratados mencionados, procurando entender o possível entendimento sobre mimese.

¹⁵⁶ Mesmo que a influência renascentista italiana tenha chegado tardiamente na Bretanha, David Howarth (1997) observou como os exemplos de pinturas locais também confluíam também para uma demonstração de poder, e principalmente através do exercício de patronato sobre as artes.

¹⁵⁷ Como expuseram Charles Hope e Elizabeth McGrath (1996), um dos pontos de contato entre humanistas e pintores e escultores se deu pelos antiquários; ou seja, os humanistas contratavam artistas para avaliar as obras que colecionavam.

¹⁵⁸ Hope e McGrath (1996, p.162) afirmaram que um dos primeiros pintores a utilizar as obras antigas como modelo para sua própria produção foi Rafael.

Na análise feita por Hope e McGrath (1996) dos tratados de Alberti, alguns fatores são relevantes: (01) inicialmente, o caráter não era pedagógico, pois foram escritos em latim e não em italiano, mas uma tradução do próprio Alberti anos mais tarde pode ter adquirido tal caráter; (02) a estrutura tripartida de *ars-opus-artifex* (arte-obra-artista) remetia a um modelo de Quintiliano, aproximando-o do movimento humanista; (03) a pintura era dividida em duas categorias de atuação prática, as imagens, representações não-narrativas de pessoas, e histórias, representações narrativas de eventos, como os modelos temáticos abordados acima e que eram utilizados durante o medievo; e (04) a atividade do artista visual era dividida em três segmentos, *circunscrição* como processo de traçar as linhas do desenho, *composição* como procedimentos de arranjo das partes, e *recepção da luz* como processo de adicionar cores, luz e sombra, ou seja, admitia-se uma plataforma de entendimento retórico fundado na cópia e manipulação de modelos do processo mimético.

The most notable aspect of Alberti's treatise was not his advocacy of a particular style, but the fact that in concentrating on narrative and in giving pride of place to a term like composition, which was equally relevant to the production of written texts, he opened the way to the possibility of applying to painted narratives criteria drawn from literary criticism, such as decorum and variety. This was to be of the greatest importance, since classical rhetorical texts provided an abundance of models for the critical discussion of literature, but very few for the criticism of art. Yet Alberti's strategy here had ancient precedents. Horace, in a famous passage, had explicitly likened poets to painters (*Ars poetica* 361-5), and this comparison was known even to Cennini. Quintilian, too, had drawn a parallel between the *contrapposto* pose of Myron's Discobolus and the literary device of antithesis (*Institutio oratoria* II.13.8-11). (HOPE; McGRATH, 1996, p.167).

Contudo, esses autores não expressaram o motivo pelo qual Alberti se concentrou sobre as histórias narrativas. Para o pintor, a grande função da pintura, e mais específico da pintura que representava narrativas, era a potencialidade de formar um complexo imaginário em movimento na mente da audiência, ou seja, haveria um poder de representação cognitiva imenso, buscando um impacto afetivo na alma da mesma: “mouerà gli occhi, & gli animi di quei, che le guardano” (*La Pittura*, III). Dando prosseguimento, destacam-se seis passagens nas quais Alberti articulou tópicos como a pintura sendo mimese da natureza, o processo de cópia e manipulação como fundamento pedagógico (analogamente à poesia), e da potencialidade afetiva da pintura.

- Passagem 01: Hauendo io a scriuere de la Pittura in questi breuiffimi comentari, accioche il mio ragionamento fia piu chiaro, prima torrò da i Mathematici quelle cose, che mi paranno necessarie a la materia. Lequali poi che si faranno intese, inquanto l'ingegno mi potrà seruire, dichiarerò la pittura da i principij istessi de la natura. Ma in ogni mio ragionamento voglio che questo sopra tutto consideri, che io non ragiono di queste tai cose come Mathematico, ma come Pittore. Percioche quegli con l'ingegno solo leuata ogni materia, misurano le specie, & le forme de le cose. (*La Pittura*, I.p.307.10).
- Passagem 02: In questo loco io chiamo legno tutto cio, ch'è in superficie: che si puo vedere con l'occhio: quelle, che veder non si possono, non è alcuno, che creda, che elle s'appartengono al pittore. Percioche il pittor s'ingegna solamente d'imitare le cose, che si veggono a la luce. (*La Pittura*, I.p.307.20).
- Passagem 03: Bisogna dunque, che'l pittore sappia benissimo i moti del corpo, i quali giudico io, che cō molta sollecitudine si debbano imparare la natura. Percioche è cosa quasi fuor di modo difficile uariare i moti del corpo con infiniti moti de l'animo. Mi chi farà colui che creda questo, se non farà huomo pratico, che cio sia tanto difficile, fingere quāto tu uoi, i uolti, che ridano, che si possa schifar, che non piu tosto paiano stare piangendo, che allegri? Ma chi potrà anchora senza grandissimo studio, & diligenza esprimere i uolti, ne i quali & la bocca, e'l mento, & gli occhi, & le guancie, & la fronte, & le ciglia si confacciano insieme al pianto, o a la allegrezza? Per questo diligentissimamente s'hanno da considerare tutte queste cose da la natura istessa; & sempre le piu pronte s'hanno da imitare. Et quelle specialmente sono da essere dipinte, le quali lasciano piu ne gli animi da pensare, che quelle, che quelle, che si ueggono con gli occhi. Ma raccotiamo noi alcune cose de i moti, lequali parte habbiamo fabricato col nostro ingegno, parte imparato da la natura. (*La Pittura*, II.p.323.1-10).
- Passagem 04: Finalmente sempre si deue considerare, in che modo l'ombre rispondano a l'incontro de lumi; si che la superficie in nessun corpo non è illustrata dal lume, che in quel medesimo tu non ui ritroui anchora le contrarie superficie coperte di ombre. Ma in quanto appartiene a imitare i lumi col bianco, & l'ombre col nero, io t'aiuto, che tu metta il principale studio a conoscere quelle superficie, lequali son toccate dal lume, o da l'ombra. Questo benissimo imparerai tu da la natura, & da le cose istesse. Poi quando tu l'haurai bene imparate, tu altererai con un bianco leggerissimo quanto potrai al suo il colore tra i contorne; & parimente al suo contrario subito vi aggiungerai il nero. (*La Pittura*, II.p.325.35).
- Passagem 05: Et però incominciamo a dire, in che modo bisogna farsi ammaestrati in quest'arte. Il principio sia; che tutti i gradi de l'imparare sono da esser tolti da la natura istessa. Ma il modo di ridurre l'arte a perfezione l'ha da guadagnare con diligenza, con studio, & con assiduità. Vorrei bene, che quegli, ch'entrano a l'arte del dipingere, facessero quel, ch'io veggio offeruarli da i maestri di scrivere. Percio che essi prima separatamente insegnano tutti i caratteri de le lettere. Dapoi gli ammaestrano a mettere insieme le sillabe, & appresso le parole. Dapoi gli ammaestrano a mettere insieme le sillabe, & appresso le parole. Seguano dunque i nostri anch'essi questa via nel dipingere. Seguano dunque i nostri anch'essi questa via nel dipingere. Imparino prima il contorno de le superficie, come elementi de la pittura, & ancho le connessioni de le superficie. Dapoi distintamente apprendano le forme di tutte le membra, & mettansi a memoria tutte le differenze, che possono essere ne le membra. Perche elle sono & molte, & molto notabili. (*La Pittura*, III.p.328.22-32).
- Passagem 06: Finalmente o che tu uoglia studiare pittura, o scultura, sempre tu hai da metterti inanzi alcuno esempio elegante, & fingolare perche tu lo uegga, & imiti: & nel l'imitar lo giudico, che ui si debba mettere diligenza congiunta a prestezza, di maniera, che'l pittore non accolti mai pennello o stilo a lauoro, che non habbia prima benissimo ordinato ne la mente quel, ch'egli è per fare, & in che modo l'ha da fornire. (*La Pittura*, III.p.329.30).

Em seu tratado de arquitetura, Alberti prontamente exprimiu seu conhecimento arquitetônico sobre os romanos antigos, principalmente o seu maior exemplar, Vitruvius, ainda na carta que abre a obra ao *Signore* Cosimo de Medici, Duque de Florença. A obra foi dividida em dez livros englobando respectivamente: desenho arquitetônico, da matéria, da construção, de construções em geral, de obras específicas, dos ornamentos, dos adornos das construções sacras, dos adornos de construções públicas e seculares, dos adornos de construções particulares e privadas, e de restaurações. Caro a essa pesquisa, foi a declaração de uma distinção entre arquitetura e pintura, na qual, a primeira, seria produzida pela inteligência, especialmente matemática, proveniente da aplicação da mente e do pensamento racional, enquanto, a segunda, pela natureza, proveniente de uma ordenação e escolha de modelos para cópia e manipulação.

Noi certo habbiamo confiderato che lo edificio, è vn certo corpo fatto li come tutti gli altri corpi di difegno, & di materia, *l'vno fi produce dallo ingegno, la altra dalla natura. onde alluno fi prouede con applicamento di mente & pensiero, all'altra con apparecchiamento & sceglimento*. Et habbiamo ancora confiderato, che ne l'uno ne l'altra daperle, non è baltante, lenza la mano d'uno effercitato Artefice, che fappia far componimento della materia con debito difegno. (*L'Architettura*, p. 08.10, *grifo nostro*).

Enquanto a concepção de *De pictura* de Alberti não envolvia uma funcionalidade diretamente pedagógica, o *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci (1877) foi o oposto, expondo de forma segmentada tópicos como: (01) desenho e proporção, englobando anatomia, movimentos e equilíbrio de figuras e perspectiva linear; (02) invenção ou composição, tratando de expressão e caráter; (03) luz e sombra, discutindo sobre contrastes, efeitos e reflexos; e (04) cores e possibilidades de coloração, demonstrando como estas se relacionam com luz e sombra, segundos planos, contrastes, harmonia, reflexos e perspectiva¹⁵⁹. A sugestão de uma metodologia pedagógica de Da Vinci (1877, p. 01) foi dada nos primeiros capítulos da obra indicando o que deveria ser aprendido primeiro e regra básica:

Passagem 01: The young student should, in the first place, acquire a knowledge of perspective, to enable him to give every object its proper dimensions: after which, it is requisite that he be under the care of an able master, to accustom him, by degrees, to a good style of drawing the parts. Next, he must study Nature, in order to confirm and fix in his mind the reason of those precepts which he has learnt. He must also bestow

¹⁵⁹ Foi utilizada uma versão para a língua inglesa de John Francis Rigaud de 1877.

some time in viewing the works of various old masters, to form his eye and judgement, in order that he may be able to put in practice all that he has been taught.

Passagem 02: [...] A young man, who has a natural inclination to the study of this art, I would advise to act thus: In order to acquire a true notion of the form of things, he must begin by studying the parts which compose them, and not pass to a second till he has well stored his memory, and sufficiently practised the first; otherwise he loses his time, and will most certainly protract his studies. And let him remember to acquire accuracy before he attempts quickness.

No entanto, verifica-se que a relação entre aluno e a obra de outros pintores somente era considerada para um aprendizado crítico de julgamento, mas não de estilo, pois quando o aluno chegasse à sua posição de pintor, a imitação de outros pintores não seria valorizada. Da Vinci (1877, p.152) afirmou:

One painter ought never to imitate the manner of any other; because in that case he cannot be called the child of Nature, but the grandchild. It is always best to have recourse to Nature, which is replete with such abundance of objects, than to the productions of other masters, who learnt everything from her.

Ao longo do tratado, Da Vinci (1877) deu grande ênfase tanto na cópia, quanto na manipulação de variações na imitação de modelos da natureza, dos mestres e de partes da anatomia, tanto humana quanto de demais animais. Ao discorrer sobre a composição da obra, o pintor sugeriu que além da variação das formas, o caráter também deveria ser variado, explorando, por exemplo, como membros se comportariam mudando tanto a perspectiva de representação, quanto as possíveis situações como coragem ou covardia. Como indicou Domenico Laurenza (2012), a partir do séc. XVI, o estudo da anatomia se expandiu de formas sem precedentes, tornando-se, com uma parcela de eufemismo, uma “ciência popular” com dissecações públicas de transgressores executados, principalmente na Itália, o que poderia ter fomentado também o estudo da anatomia por parte de artistas visuais; talvez, o mais célebre deles, tenha sido Da Vinci, que incluiu descrições, procedimentos e desenhos para a representação de figuras humanas vestidas e despidas.

Com uma proposta completamente diferente dos outros dois casos expostos acima, Giorgio Vasari, em *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori* (1822; 1991)¹⁶⁰,

¹⁶⁰ Foram utilizadas três edições da obra *Le Vite* de Vasari, duas em língua italiana impressas, uma em 1822 em Florença e outra em 1829 em Milão, e uma outra edição, já moderna, em língua inglesa feita por Julia C. Bondanella e Peter Bondanella publicada pela Oxford University Press em 1998.

concentrou-se em descrever a biografia de artistas visuais, apesar da obra conter uma pequena seção de cariz teórico-técnico sobre as artes visuais. Segundo a descrição de Liana de G. Cheney (2012), Vasari revelou sua concepção de história da arte através da formulação de um esquema orgânico de progressão histórica, aplicando dois tratamentos metodológicos: um no próêmio, determinado por leis da natureza ao invés de eventos históricos específicos; e outro nas biografias, seguindo um processo histórico linear e evolutivo das realizações dos artistas; dessa forma, Vasari disponibilizou uma perspectiva histórica e um guia artístico para seus pares. Esses dois significantes pontos tornaram-se essenciais para uma construção discursiva do conceito de renascimento artístico, combinando o conceito de progresso com o de intenção moral; ou seja, a ideia de progresso de Vasari foi descrita por meios de padrões inevitáveis de mudança da imperfeição para uma perfeição nas artes, criando o cânone artístico, e seu conceito de intenção moral relacionava-se a uma noção já corrente no *cinquecento* do espírito de história, alinhando-se ao propósito de prescrever maneiras de se colocar e viver no mundo, tal como *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione.

Para Vasari, o renascimento da arte era possível por uma sequência de fatores: (01) o estudo da natureza era capturado pelo desenho; (02) a cópia e manipulação dos modelos utilizados por estes desenhos contribuíam para a invenção da arte e para a imitação da natureza visível; e (03) a formação, desenvolvimento e maturidade do desenho criaria uma arte perfeita. Dessa forma, articulando esses três fatores, para Vasari, o objetivo da arte era ultrapassar a natureza; ou seja, o percurso para uma efetivação da arte tinha que seguir um plano de estágios extremamente determinado: imitação, melhoramento, e superação da natureza.

Fidelity to nature is a means for artists to learn the principles of naturalism, e.g., the rational representation of perspective, foreshortening and chiaroscuro, and the knowledge of anatomy [...]. By improving on nature, Renaissance artists correct imperfections by working with the canons of proportion, selecting the best aspects from nature to achieve graceful beauty. (CHENEY, 2012, p.xl).

Ademais, todo o entendimento evolutivo de Vasari passou por uma plataforma tripartida; a Tabela 1.7 resume algumas utilizações desse procedimento na obra de Vasari:

Desenho		
Formação	Desenvolvimento	Maturidade
Natureza		
Imitação	Melhoramento	Superação
Localização dos artistas visuais em relação ao renascimento da arte		
1º Período	2º Período	3º Período
Artistas como crianças	Artistas como jovens	Artistas como adultos
<ul style="list-style-type: none"> • abandono do estilo bizantino • início do aprendizado das regras • natureza como modelo • imitação da natureza 	<ul style="list-style-type: none"> • dependente de regras estritas • falta de confiança • independência de ideias • desajeitados e crus • produções “impossíveis” 	<ul style="list-style-type: none"> • domínio da técnica • bom juízo artístico • representação de narrativas complexas • expansão de critérios do desenho • inclusão de invenção e cor • perfeição da arte
<ul style="list-style-type: none"> • Cimabue (Cenni di Pepo) • Giotto di Bondone • Simone Martini • Duccio di Buoninsegna 	<ul style="list-style-type: none"> • Jacopo della Quercia • Luca della Robbia • Paolo Uccello • Lorenzo Ghiberti • Masaccio (Tommaso di Simone) • Filippo Brunelleschi • Donatello (Donato Bardi) • Piero della Francesca • Fra Angelico (Guido di Pietro) • Leon Battista Alberti • Antonello da Messina • Fra Filippo Lippi • Andrea del Castagno • Domenico Veneziano • Domenico Guirlandaio • Sandro Botticelli • Andrea del Verrocchio • Andrea Mantegna • Pinturicchio (Bernardo di Betto) • Pietro Perugino • Luca Signorelli 	<ul style="list-style-type: none"> • Leonardo da Vinci • Giorgione (Giorgio Barbarelli) • Raphael (Raffaello da Urbino) • Properzia de' Rossi • Rosso Fiorentino • Giulio Romano • Domenico Beccafumi • Jacopo da Pontormo • Michelange Buonarroti • Tiziano Vecelli

Tabela 1.7: Pensamento tripartido de Giorgio Vasari (1822; 1991).

Compreende-se, então, que a busca pela imitação da natureza pelas artes visuais renascentistas não se deu pela influência da arte greco-romana, mas que, na época de Vasari, e principalmente para os pintores e escultores do terceiro período, esse processo foi fortalecido, principalmente porque foi nesse período que alguns exemplares e cópias romanas de esculturas gregas, como o Apolo Belvedere e do grupo de Laocoonte, foram descobertas por escavações por volta de 1506 em Roma. O próprio Vasari atestou essa influência no prefácio da terceira parte de *Le Vite* (1822; 1991), mas ressalta-se o fato de que o pintor “conhecia” a existência dessas obras pelo livro *História Natural* de Plínio, o velho; ou seja, apesar da

influência visual ter vindo *a posteriori*, já havia uma influência literária *a priori*, pelo menos em Vasari.

Lee (1967), Mansfield (2007), Cheney (2012) e Sharon Gregory (2014) apontaram que uma das histórias mais utilizadas nos escritos sobre pintura e escultura durante todo o séc. XVI foi a seleção de modelos de Zeuxis como processo de composição de uma obra; ou seja, a mimese como fundamentação dos processos de cópia e manipulação de modelos. Vasari (1822; 1991) não só descreveu o método no prefácio da terceira parte de *Le Vite* como o celebrou como decoração em afrescos em suas residências em Arezzo e Florença¹⁶¹.

Il disegno fu lo imitare il più bello della natura in tutte le figure così scolpite come dipinte, la qual parte viene dallo aver la mano e l'ingegno, che rapporti tutto quello che vede l'occhio in sul piano, o disegni o in su fogli, o tavola o altro piano, giustissimo ed appunto; e così di rilievo nella scultura. La maniera venne poi la più bella dall'aver messo in uso il frequente ritrarre le cose più belle, ed a quel più bello o mani, o teste, o corpi, o gambe aggiugnerle insieme, e fare una figura di tutte quelle bellezze che più si poteva, e metterla in uso in ogni opera per tutte le figure, che per questo si dice esser bella maniera.

Ademais, Mansfield (2007) e Gregory (2014) atestaram que o tema de mimese como cópia e manipulação era uma das principais pautas de discussão entre diversos pintores do cinquecento, descortinando não só a preocupação com a composição, mas com a transmissão do conhecimento e com caráter pedagógico do processo. Nessa senda, as duas formas de mimese — como cópia e manipulação e como *imitatio* dos grandes autores — foram fundidas conscientemente durante o séc. XVI, observando as práticas de composição e instrução. Lee (1967) observou que essa associação se deu via *A Poética* de Aristóteles e *Arte Poética* de Horácio, principalmente porque ambos fizeram analogias contundentes entre as duas expressões artísticas, principalmente a *Ut pictura poiesis*, tornando-se pontos de apoios para críticos no séc. XVI e XVII; neste sentido, o argumento da crítica, que abrangia duas linhas de raciocínio que se articulavam, foi incontestável: (01) a literatura se baseou nos tratados greco-romanos; (02) como tratados de artes visuais não “resistiram” até o séc. XVI, foram utilizados os da literatura greco-romana, pois estes exemplares não poderiam estar errados. No entanto, como foi possível observar, apesar dessa influência ter sido notadamente sentida, a “teoria

¹⁶¹ Além da representação do afresco de Vasari, Mansfield (2007) incluiu várias outras representações do Mito de Zeuxis em sua investigação, como duas iluminuras de edições de *Retórica* de Cícero do séc. XIII e do séc. XV, duas miniaturas no livro *Romance da Rosa* de Guillaume de Lorris e Jean de Meun do séc. XV, um afresco do Palazzo Bindi-Sergardi de Siena pintado por Domenico Beccafumi por volta de 1519.

humanista da pintura” proposta por Lee (1967) deve ser relativizada, pois essa associação já estava em curso. Não obstante, o argumento que pode ser afirmando é que essa perspectiva foi levada até meados do séc. XVIII, com a adição, durante o séc. XVII, de um fator determinante para a compreensão de arte visual desse período, que embora tenha sido abordado, parece ter sido posto como adjacente, o impacto dos afetos na obra de arte.

Na música, esse fator, dentre alguns outros, foi essencial para demarcar a transição do séc. XVI para o XVII. Como expôs Claude V. Palisca (1985), a restauração da instrução greco-romana e de certas práticas musicais e artísticas da antiguidade foram uma potente força no desenvolvimento de uma música renascentista; ou seja, muito mais do que qualquer restauração da música em si que era praticada na Grécia ou em Roma, o que se notou decisivo foi uma transformação do pensamento musical decorrente da busca renovada da instrução antiga. O impacto dessa renovação educacional, abordado anteriormente, se espalhou para outros domínios, inclusive o musical; isto é, a música que participava das artes liberais teve que ser remodelada pela influência de novos aportes derivados do humanismo, e a questão dos afetos foi uma dessas mudanças. A ideia de que a música deveria mover os afetos, como a oratória e a retórica tensionavam em fazer, era um novo objetivo para os compositores; tal perspectiva era diferente do que imitar a divina harmonia das esferas ou propiciar a influência dos planetas por uma síntese na música feita por homens. Neste sentido, uma das conquistas do humanismo foi a restauração do balanceamento entre as disciplinas que compunham o trivium; pois a escolástica medieval tinha enfatizado a lógica em detrimento da retórica, entendendo que era pela lógica que a inteligência deveria governar e persuadir a crença e a ação, enquanto a retórica lidava com as emoções. Com o humanismo, esse panorama foi revisto, e os “homens da igreja” buscaram mover a audiência pela oratória, induzindo um ato de arbítrio através de um fervor religioso ao invés de uma convicção doutrinal.

Apenas como uma panorama geral do papel da mimese na música, apresentam-se três fatores de forma cronológica que mostram a singularidade da situação da música: (01) mesmo sem uma influência direta do humanismo, a prática de imitação de modelos era uma técnica composicional difundida de diferentes formas, tanto como métodos canônicos e imitativos em composições polifônicas, quanto em missas-paráfrases que se baseavam em melodias do cancionero popular e motetos, num cruzamento de gêneros; (02) não obstante, de acordo com Allan Atlas (1998, p.160), teóricos renascentistas, alinhados com movimentos humanistas

expressaram sua adesão ao conceito de imitação de modelos específicos, como forma pedagógica importante tanto para o aluno que aprendia por imitação, quanto para o mestre que imitava como forma de ou prestar homenagem ao, ou competir com, ou comentar o modelo imitado — nesse sentido, salienta-se a declaração de Johannes Tinctoris que, a serviço na corte de Nápoles a partir de 1472 como tutor, declarou em seu tratado *Liber de arte contrapuncti* (1477): “Just as Virgil took Homer as his model in his divine work, the Aeneid, so by Hercules do I use these [composers] as models for my own small productions; particularly have I plainly imitated their admirable style of composition insofar as the arranging of concords is concerned” (apud ATLAS, 1998, p.160)¹⁶²; e (03) o impacto da tradição clássica foi notadamente consubstanciado, primeiro, a partir de meados do séc. XVI, com as aplicações de conceitos retóricos na música (objeto de estudo do próximo capítulo), e, segundo, nas tentativas dos intelectuais ao redor de Giovanni Bardi em Florença visando a produção de um espetáculo musical fundado sobre conceitos do teatro clássico, posteriormente denominado ópera.

Enquanto o segundo ponto refere-se a um processo pedagógico, o primeiro e o terceiro apontam para um problema teórico, que fundamentava-se por uma remodelação metafísica — entendendo sempre que mudanças, transformações e remodelações sempre se dão por processos de, pelo menos, média escala. Segundo Palisca (1985, p.16), a prática da polifonia assentava-se sobre a ideia Pitagórica das proporções numéricas via a escolástica de Boécio; nesse cenário, tanto a polifonia quanto a escolástica eram sistemas refinados que agradavam uma elite intelectual de teólogos e músicos altamente treinados, mas que deixavam uma parcela enorme de fiéis e ouvintes indiferentes e dessensibilizados, sendo um dos tópicos abordado no Concílio de Trento em 1545. Se por um lado, as concepções Platônicas (principalmente de *A Retórica* e de *As Leis*) e Aristotélicas se fortaleceram no quesito do modo e dos efeitos éticos da música; as esferas de influência Platônico-Pitagórica (sobretudo de *Timeu*) e Aristotélicas sobre harmonia universal caminharam em direções opostas. A ideia de que a música ouvida era apenas um reflexo da harmonia do universo, permitindo o entendimento da música como influência da relação cosmo e homem e entre alma e corpo, era dada como “inquestionável”, ou pelo menos aceita antes de uma influência humanista; porém, objeções a esse cânone surgiram, e teóricos, como Tinctoris, inspirados por Aristóteles,

¹⁶² O esforço de revisão das possibilidades Pitagóricas empreendidas por Heinrich Glarean em *Dodekachordon* (1547) também deve ser considerado.

começaram a rejeitar a ideia de que consonâncias musicais inaudíveis eram produzidas pelo movimento de corpos celestes¹⁶³.

Associado a isso, estava um problema de ordem prática: uma lenta mudança do pensamento musical quanto a consonância e dissonância, passando de uma fundamentação somente pela proporção numérica das *ratio* para a admissão de suas sensações auditivas: a consonância perfeita era completamente agradável, a consonância imperfeita não realizava todo o potencial de desejo e a dissonância era desagradável ao ouvido. Na polifonia, quando os intervalos de terças se sobrepunham formando uma resultante harmônica de três ou quatro notas, tanto as consonâncias perfeitas quanto as imperfeitas deveriam formar uma sonoridade agradável; por esse motivo, como indicou Palisca (2006, p.33), os músicos tentaram diversas afinações em seus instrumentos para “adoçar” as terças. Mesmo assim, essa perspectiva psicológica passou por um processo de racionalização empreendido por vários teóricos, de Bartolomeu Ramos de Pareja a Gioseffo Zarlino, a partir de novas proporções geométricas; mas tal racionalização foi criticada em meados do séc. XVI por autores como Vincenzo Galilei,

[Vincenzo] Galilei then proceeded to the logical next step by proclaiming that there was no natural physical difference between a consonance and a dissonance, that there was an infinity of both kinds of intervals, and that it was altogether up to practitioners to decide how to use them according to their own purposes. This emancipation of harmony from numerical theory was one of the hard fought conquests of Renaissance. And it is one of the achievements that can be traced directly to the revival of ancient learning. (PALISCA, 1985, p.21).

A literatura, que serviu como um princípio catalisador dentro das artes visuais, também manteve forte relação com a música. Palisca (1985, p.333) observou uma aproximação entre poesia e música durante a Renascença mediante ao esforço de literatos humanistas italianos como Coluccio Salutati, Angelo Poliziano e Benedetto Varchi, além da relação existente entre música e ciências matemáticas desde o medievo explicitada pelas artes liberais; sendo que essa aproximação respondia a desejos de remodelações da própria compartimentalização das disciplinas do trivium e quadrivium. Nesse sentido, influenciado pela *A Poética* de Aristóteles, Girolamo Mei, em carta de 1560 a Piero Vettori, expôs uma

¹⁶³ Segundo Palisca (1985, p.20), um dos primeiros tratados musicais que refutou a ideia de harmonia universal foi *De musica libri septem* escrito por Francisco Salinas (1577), com um argumento, no mínimo, interessante: o criador não teria feito algo tão supérfluo quanto uma música inaudível.

redivisão, uma reformulação envolvendo as expressões artísticas; observa-se que o aporte utilizado por Mei para a divisão das *arti fattive* (artes úteis/construtivas) foi dado pelas suas possibilidades miméticas, evidenciando seu alinhamento Aristotélico. Alguns pontos são interessantes nessa redefinição: (01) pintura e escultura não imitariam ações, pois ambas estariam disponíveis em seus meios de forma estática; (02) gesto, por estar associado a corpos, não seriam ações; (03) a coreografia, que seria a dança, não teria um fator de música, ou, no caso, harmonia; (04) haveria uma distinção entre as artes cênicas, drama e tragédia seriam diferentes; e (05) não haveria uma música sem rítmico, descartando os prelúdios onde os ritmos eram mais livres. A Figura 1.14 abaixo apresenta a divisão proposta por Girolamo Mei (tradução nossa).

Figura 1.14: Arts imitativas segundo Girolamo Mei (PALISCA, 1985, p.336).

Assim como o exemplo de Mei, outras tentativas foram delineadas no sentido de promover distinções entre expressões artísticas e as artes liberais com o intuito de reorganizar o programa educacional, o que se consubstanciou mais tarde na compreensão das chamadas *beaux-arts*; nesses exemplos, a música era posta ao lado das artes verbais, não pela utilização de texto, mas pela sua capacidade retórica, ou seja, comunicativa, de alterar a mente e a alma. A discussão sobre os efeitos da música na audiência era essencial e impulsionou, em

diferentes níveis, todas as questões postas acima, principalmente no que diz respeito a ineficácia da polifonia em mover os afetos. Em outra carta, esta enviada para Vincenzo Galilei em 1572, Girolamo Mei perpassou por todos esses problemas, afirmando que a possibilidade da música grega antiga em mover os afetos era pela sua característica monódica.

Now on the basis of these thought and principles began to argue that if the music of the ancients had sounded many melodies confusedly together in the same song as our musicians do with their bass, tenor, contralto, and soprano, or with more parts than these or with fewer, at the same time, it would have been without doubt impossible for it ever to have been able to excite so vigorously in the auditor the affections it desired, as one reads it did at every turn in so many accounts and testimonies of great and worthy authors. (MEI in LIPPMAN, 1986, p.92).

Por conseguinte, tanto as aplicações da retórica sobre a música quanto o surgimento da ópera respondiam, pelo menos em parte, ao desejo de uma música comunicar, expressar e mover os afetos; no entanto, a capacidade da música em mover esses afetos se dava pela sua característica de imitar ações naturais através de melodia, ritmo, harmonia. Como afirmou Palisca (2006), apesar de não ser possível determinar uma doutrina sistematizada dos afetos durante a Renascença, o seu início definitivamente começou nesse período com os tratadistas reconhecendo a sua importância.

Portanto, observa-se que o conceito de mimese se transformou drasticamente durante a passagem do medievo à Renascença, de uma visão pautada fortemente em uma releitura da mimese Platônica com características religiosas, para uma também releitura dada por uma articulação Platônica-Aristotélica, onde apesar da arte imitar a natureza, o foco não era exatamente a imitação da ação ou do movimento, apesar desses termos estarem inseridos, mas sim na instituição de uma busca pela natureza das regras técnicas e do real na forma e do ideal no conteúdo.

1.6. A Imitação de Modelos no Século XVIII

Afora as especificidades técnicas intrínsecas de cada expressão artística, o mote de que a arte deveria imitar a natureza e o processo de cópia e manipulação da mimese como regra determinante para garantir a efetividade da obra continuaram presentes na transição do séc. XVI para o XVII, mas com um grande reforço no que diz respeito ao efeito causado na audiência; e, nesta transição temporal, obras de William Shakespeare a Miguel de Cervantes, de Peter Paul Rubens a Michelangelo da Caravaggio, e de Claudio Monteverdi a Henry Purcell, dentre outros, exemplificam tal aporte. Como apontado na seção anterior, o movimento a uma representação mais próxima de um real idealizado abrangeu a caracterização dos sentimentos, dos afetos, das paixões através da arte; e o nome mais forte nesse processo de sistematização e que deixou uma marca sensível nas arte miméticas — mas principalmente na música, na pintura e na escultura — foi o racionalista René Descartes.

Como expôs Amy M. Schmitter (2008), Descartes não foi o primeiro a tratar das paixões, mas deu um novo ímpeto à sua investigação filosófica, ao identificá-las como tipos de percepção: geradas no corpo, mas percebidas na mente. Em sua última exposição filosófica, *Les Passions de l'âme* (As paixões da alma, 1649 [1987; 2001])¹⁶⁴, Descartes demonstrou o papel das paixões em uma razão prática, no exercício da virtude, na saúde física e psíquica, na fisiologia e na união entre corpo e mente; sendo que a base sobre o seu interesse era justificar as faculdade humanas inatas providas por uma entidade divina, pois este criador seria a fonte, mesmo que autoritária, para a natureza humana. De maneira geral, a obra foi dividida em três partes: (01) Das paixões em geral e ocasionalmente de toda a natureza humana, descrevendo onde onde as paixões estariam localizadas e as diferenças e relações entre corpo e mente; (02) Do número e da ordem das paixões e a explicação das seis primitivas, discorrendo como as paixões movem a alma; e (03) Das paixões particulares, que seriam combinações das paixões primitivas.

Para Descartes (1987), a mecânica para a produção das paixões se daria inicialmente por uma movimentação excitada nos órgãos dos sentidos causada por algo externo ao corpo;

¹⁶⁴ Para uma análise mais específica das paixões englobando toda a obra de René Descartes, ver Deborah J. Brown (2006).

essa movimentação não se constituiria em percepção, pois esta seria função da alma, mas a causaria; neste sentido, as percepções causadas por movimentos corporais comporiam uma classe própria e um sentido de paixão. Destacam-se algumas passagens onde o filósofo descreveu a mecânica do processo de formação, a definição e o efeito das paixões.

Artigo 07: Breve explicação das partes do corpo e de algumas de suas funções.

[...] Enfim, sabe-se que todos esses movimentos dos músculos, assim como todos os sentidos, dependem dos nervos, que são como pequenos fios ou como pequenos tubos que procedem, todos, do cérebro, e contêm, como ele, certo ar ou vento muito sutil que chamamos espíritos animais.

Artigo 10: Como se produzem no cérebro os espíritos animais.

Mas o que há nisso de mais notável é que todas as partes mais vivas e mais sutis do sangue que o calor rarefaz no coração entram incessantemente em grande quantidade nas cavidades do cérebro. E a causa que as conduz para aí, de preferência a qualquer outro lugar, é que todo sangue saído do coração pela grande artéria toma seu curso em linha reta para esse sítio, e que, não podendo entrar todo, porque o lugar possui apenas passagens muito estreitas, só passam as suas partes mais agitadas e mais sutis, enquanto o resto se espalha por todos os outros locais do corpo. Ora, tais partes do sangue muito sutis compõem os espíritos animais; e não precisam, para tal efeito, receber qualquer modificação no cérebro, exceto a de serem separadas das outras partes do sangue menos sutis; pois o que denomino aqui espíritos não são mais do que corpos e não tem qualquer outra propriedade, exceto a de serem corpos muito pequenos e se moverem muito depressa, assim como as partes da chama que sai de uma tocha; de sorte que não se detêm em nenhum lugar e, à medida que entram alguns nas cavidades do cérebro, também saem outros pelos poros existentes na sua substância, poros que os conduzem aos nervos e daí aos músculos, por meio dos quais movem o corpo em todas as diversas maneiras pelas quais esse pode ser movido.

Artigo 17: Quais são as funções da alma.

Depois de ter assim considerado todas as funções que pertencem somente ao corpo, é fácil reconhecer que nada resta em nós que devemos atribuir à nossa alma, exceto nossos pensamentos, que são principalmente de dois gêneros, a saber: uns são as ações da alma, outros as suas paixões. Aquelas que chamo suas ações são todas as nossas vontades, porque sentimos que vêm diretamente da alma e parecem depender apenas dela; do mesmo modo, ao contrário, pode-se em geral chamar suas paixões toda espécie de percepções ou conhecimentos existentes em nós, porque muitas vezes não é nossa alma que os faz tais como são, e porque sempre os recebe das coisas por elas representadas.

Artigo 27: A definição das paixões da alma.

Depois de haver considerado no que as paixões da alma diferem de todos os seus outros pensamentos, parece-me que podemos em geral defini-las por percepções, ou sentimentos, ou emoções da alma, que referimos particularmente a elas, e que são causadas, mantidas e fortalecidas por algum movimento dos espíritos.

Artigo 40: Qual é o principal efeito das paixões.

Pois cumpre notar que o principal efeito de todas as paixões nos homens é que incitam e dispõem a sua alma a querer as coisas para as quais elas lhes preparam os corpos; de sorte que o sentimento do medo incita a fugir, o da audácia a querer combater e assim por diante.

Postas várias explicações racionalistas durante a primeira parte, logo no começo da segunda, Descartes apresentou uma série de paixões conforme a Tabela 1.8.

Artigo	Título
53	A admiração
54	A estima ou o desprezo, a generosidade ou o orgulho, e a humildade ou a baixeza
55	A veneração e o desdém
56	O amor e o ódio
57	O desejo
58	A esperança, o temor, o ciúme, a segurança e o desespero
59	A irresolução, a coragem, a ousadia, a emulação, a covardia e o pavor
60	O remorso
61	A alegria e a tristeza
62	A zombaria, a inveja, a piedade
63	A satisfação de si mesmo e o arrependimento
64	O favor e o reconhecimento
65	A indignação e a cólera
66	A glória e a vergonha
67	O fastio, o pesar e a alegria

Tabela 1.8: Paixões segundo René Descartes (1987).

Dentre essas paixões, seis seriam consideradas como primitivas — a admiração, o amor, o ódio, o desejo, a alegria e a tristeza — e o restante seriam simbioses resultantes de relações dentre as primitivas. Toda essa argumentação sobre as paixões foi motivada pela tentativa de racionalizar os efeitos das mesmas para o fortalecimento do aparato ético e moral.

Artigo 74: Para que servem todas as paixões e no que elas prejudicam.

Ora, é fácil saber, pelo que foi dito acima, que a utilidade de todas as paixões consiste apenas em fortalecer e fazer durar na alma pensamentos, os quais é bom que ela conserve, e que poderiam facilmente, sem isso, ser obliterados. Assim como todo o mal que podem causar consiste em fortalecer e conservar esses pensamentos mais do que o necessário, ou então em fortalecer e conservar outros nos quais não vale a pena deter-se.

Como pontuou John Cottingham (1992, p.16), para Descartes, as paixões e sentimentos, animados pela interrelação entre corpo e alma, constituiu um dos principais ingredientes para uma boa vida, sendo responsáveis por algumas das experiências mais vívidas que os seres humanos poderiam aproveitar; além disso, pelo desenvolvimento de hábitos de pensamento e de comportamento, por meio das quais as paixões poderiam ser controladas e adequadamente canalizadas, os homens poderiam tornar-se mestres das paixões, ao invés de escravos.

Como demonstrou Bertrand Augst (1965), a potencialidade da arte em mover os afetos e assim ter um ascendência sobre o comportamento moral do indivíduo foi valorizada inclusive pelo próprio Descartes, que em um texto incompleto de juventude, *Compendium Musicae* (1618), iniciou a elaboração do que seria mais tarde a investigação sobre as paixões, tendo como objeto de estudo a música. Apesar de não ser expoente de novidade e tratar a música pelas suas propriedades físicas e matemáticas, ao invés de estéticas, o filósofo sugeriu que esta obra deveria conter uma seção de estudos sobre os efeitos psicológicos da música, pois a finalidade desta arte seria exatamente a de deleitar e despertar as emoções; ou seja, a articulação entre, de um lado, a aritmética e a geometria, e, de outro, os aspectos psicológicos como percepção sensorial, fizeram com que o filósofo, pelo menos, se aventurasse na determinação pela matemática das condições de prazer resultados da apreciação musical; dessa forma, o reflexo automático foi a resposta Cartesiana para a noção de simpatia e outros fenômenos ainda obscuros para explicar os efeitos da música. Mesmo sem ter realizado propriamente esse estudo, Descartes, a partir de uma taxonomia e funcionalidade afetiva em *Les passions de l'âme*, norteou uma série de publicações sobre expressões artísticas, influenciando também o pensamento musical a partir, ainda, do séc. XVII, na medida em que este apresentou de uma forma racional — ou pelo menos, como Descartes pôde percebê-lo — o funcionamento de sentimentos no corpo humano, permitindo uma base teórica para a busca de persuasão artística.

Associado a uma influência de ímpeto iluminista, ao longo de seiscentos, pintores, escultores e compositores transformaram as paixões em estudos práticos, cristalizando as possibilidades de representação afetiva em modelos reconhecíveis. Na pintura, um caso exemplar foi Charles LeBrun, pintor francês, administrador das artes durante o reinado de Luís XIV e coordenador da Academia Real de Pintura e Escultura francesa; ou seja,

ocupações de destaque dentro do movimento artístico, não se limitando a um nível francês, mas europeu, considerando tanto sua responsabilidade primária na manutenção artística no Palácio de Versailles, quanto seu caráter didático pela instituição de uma série de palestras mensais abordando temas práticos e teóricos das artes visuais. Destacado por Stephanie Ross (1984), como resultado dessas palestras, foram publicados postumamente *Conférence sur l'expression générale et particulière* (1698) e, em especial, *Methode pour apprendre a dessiner les passions* (1702)¹⁶⁵ como parte dessa conferência; nos quais, pela articulação da filosofia das paixões de Descartes e da técnica em pintura de Alberti, demonstrou como a natureza humana poderia ser explicada através do método geométrico e da ciência da matéria e movimento. LeBrun definiu expressão como uma semelhança ingênua e natural de algo que seria representado, sendo necessária em qualquer obra, pois seria pela expressão que os caracteres e a natureza dos corpos seriam demonstrados (Passagem 01, do original); mas o pintor definiu a expressão de forma restrita, resumindo-se que seria por ela que as paixões seriam apresentadas. A definição de paixões, seguindo a linha Cartesiana, seria o movimento da alma, residindo na parte sensitiva com um forte apelo ao fortalecimento ou enfraquecimento moral (Passagem 02, do original).

Passagem 01: L'expression, à mon avis, est une naïve & naturelle ressemblance des choses que l'on a à représenter: Elle est nécessaire & entre dans toutes les parties de la Peinture; un Tableau ne fauroit être parfait sans l'Expression; c'est elle que marque les véritables caracteres de chaque chose, c'est par elle que l'on distingue la nature des corps; que des figures semblent avoir du mouvement, & tout ce qui est feint paroît être vrai.

Passagem 02: Premièrement; la Passion est un mouvement de l'Ame, que reside en la partie sensitive, lequel se fait pour fuir ce que l'Ame pense lui être bon, ou pour fuir ce qu'elle pense lui être mauvais; & d'ordinaire tout ce qui cause à l'Ame de la passion, fait faire au corps quelque action.

Como método pedagógico para os alunos da Academia imitarem, LeBrun incluiu ilustrações esquemáticas, Figura 1.15, e exemplos relativamente terminados das paixões em faces humanas, Figura 1.16, ou seja, modelos para o processo mimético. O pintor descreveu as várias paixões com definições funcionais e analisou os movimentos necessários para serem

¹⁶⁵ Não foi possível comparar estas duas publicações, pois, apesar do acesso a *Methode pour apprendre a dessiner les passions*, não foi possível ter acesso a *Conférence sur l'expression générale et particulière*. No entanto, pelas argumentações da pesquisa de Stephanie Ross (1984), muito provavelmente estas duas publicações são ou iguais, mas isto é somente uma especulação, ou o Método é uma parte da Conferência; dessa forma, a pesquisa achou melhor optar pela segunda opção, para não correr em falsos argumentos.

representadas, diferenciando-se de Descartes que só observou os movimentos corporais e não especificamente faciais¹⁶⁶.

Figura 1.15: Ilustrações esquemáticas da representação das paixões segundo Charles LeBrun (1702); alto, da esquerda para direita: amor, cólera, medo, dor; baixo: desejo, bravura, o riso (alegria), tristeza.

Figura 1.16: Exemplos terminados da representação das paixões segundo Charles LeBrun (1702); alto, da esquerda para direita: amor, arrebatamento, esperança, desejo, choro, compaixão; baixo: medo, susto, cólera, desprezo, ódio, cólera com raiva.

Percebe-se que, tecnicamente, para LeBrun (1702), a manipulação de olhos, sobrancelhas, nariz e boca nas expressões faciais resultavam na mimese das paixões, corroborando com uma efetividade no discurso pictórico através do pensamento retórico, mantendo, assim, pontos de contato com a música.

¹⁶⁶ Ross (1984) demonstrou algumas diferenças entre a teoria das paixões de Descartes e LeBrun, inclusive na mecânica operacional e em algumas definições.

Evidente que Charles LeBrun foi somente um exemplo dentre vários que utilizaram ou publicaram a prática da mimese de modelos como forma pedagógica, tanto para o estudo da representação das paixões, ou para outro estudo específico¹⁶⁷. No entanto, deve-se fazer algumas considerações, pois apesar dos processos pedagógicos de cópia e manipulação de modelos continuarem ao longo do séc. XVIII, a base filosófica por detrás da imitação da natureza pela arte começou a se modificar, e conceitos como beleza, expressão, inspiração, imaginação, gênio e gosto, que obviamente já existiam e que também passaram por modificações, se destacaram. Em outras palavras, paralelamente a formação e instituição de uma disciplina estética, a releitura Aristotélica da doutrina da imitação artística da natureza era fundamental para a criação e avaliação artística e se manteve como dogma estético até perto do final de setecentos; no entanto, mudanças tanto na relação da arte e da natureza quanto da natureza da própria arte começaram a modificar e rejeitar a teoria mimética para uma teoria de expressividade, que permanecerá durante o séc. XIX¹⁶⁸.

Sendo a música, o foco dessa pesquisa, os esforços para observar como o processo de mimese foi considerado, modificado ou rejeitado se concentrarão sobre escritos que empreenderam considerações sobre essa expressão artística, mas não excluindo a relação da música com outras artes; sendo que, por uma questão metodológica, esses escritos serão agrupados pela sua nacionalidade, permitindo vislumbrar uma modificação de mentalidade regional.

Iniciando a explanação pela França, Jean-Baptiste Du Bos, apesar de ter concentrado seus esforços sobre a pintura e a poesia em *Réflexions critiques sur la poësie et sur la peinture* (1719), também empreendeu comentários sobre a música, e notadamente sobre a ópera. Para Du Bos o princípio que governava pintura, poesia e música era o mesmo, a imitação da natureza; no caso da música, a melodia, a harmonia e o ritmo imitariam os sons naturais com o objetivo de mover os afetos dos ouvintes. “In poetry and painting, technical excellence must serve to express the insights of genius, and to reveal those imaginative beauties that constitute the imitation of nature. (in HURRAY; DAY, 2008, p.21); ou seja, era através da capacidade da manipulação do meio — para utilizar a terminologia Aristotélica — do produtor da arte que

¹⁶⁷ Somente para manter o paralelo com o estudo das paixões de Charles LeBrun, indica-se o trabalho de Julia K. Dabbs (2002) sobre Michel Anguier, escultor e também professor da Academia Real de Pintura e Escultura em Paris, que também se debruçou pela representação dos afetos, mas na escultura.

¹⁶⁸ Os textos utilizados para a verificação da relação arte e mimese foram retirados das versões em língua inglesa coletadas em Edward Lippman (1986) e Peter le Hurray e James Day (2008).

tanto o seu gênio criativo quanto a mimese se revelariam, sendo que, aqui, gênio estaria relacionado com talento¹⁶⁹.

Les beaux-arts réduits à un même principe (1746) de Charles Batteux demarcou uma grande mudança no entendimento das expressões artísticas ao estabelecê-las como belas-artes, com finalidades nelas próprias e com o prazer como objetivo, diferenciando-as de artes úteis e artes mistas¹⁷⁰. Para Batteux, o fator distintivo para se caracterizar as belas-artes era a possibilidade da imitação da natureza idealizada, o que as permitiam ter uma função ética pelo movimento das paixões.

That the imitation of nature must be their common aim is demonstrated by the quality of the human spirit itself, the arts only differing from each other in the means that they use to achieve their objective. The materials of painting, music and dance are colours, sounds and gesture; the materials of poetry are words. Thus may be seen on the one hand the common bond and intimate relationship in which all the arts are united, all being the children of nature, dedicated to the same ends and governed by the same principles; on the other hand, may be seen their specific differences, ones that separate and distinguish them from each other. (in HURRAY; DAY, 2008, p.32).

A ênfase pelo processo mimético explicitada pelo abade foi determinante, pois a mimese seria um guarda-chuva que abarcaria e determinaria questões de expressão de sentimentos, orientação de bom gosto e racionalização de regras técnicas. Exemplifica-se esse prestígio da mimese pela descrição da música e da dança.

The human mind can only create in a very imperfect manner: *all its productions bear the stamp of a model*. [...] Music and dance can well shape the accents and gestures of the orator on his rostrum and the way in which the common man recounts a story in the course of conversation. But it is not for this reason that music and dance are spoken of as fine arts. Both can be misused; sounds can clash together without rhyme or reason to shock, whilst in the dance fantastic jerks and leaps can be used with similar effect. [...] In such cases neither art is working within its legitimate boundaries. If they are to fulfil their proper role then, they must get back to imitation, and they should be the artificial portrait of the human passions (*le portrait artificiel des passions humaines*). It is thus that they afford pleasure and express

¹⁶⁹ Kineret S. Jaffe (1980) expôs três sentidos do conceito de gênio durante o séc. XVIII: (01) um espírito protetor, metafísico, individual para cada ser humano; (02) a habilidade em processos de racionalização, e que com o passar do tempo se tornou sinônimo de talento; e (03) um sentido de originalidade inventiva, derivado da capacidade de ser o primeiro a achar e imitar um modelo novo da natureza. Ainda para essa autora, Du Bos, acreditando que o gênio seria uma faculdade natural e herdada, concluiu que este dependeria de fatores mesológicos; Batteux alinhou gênio a capacidade de imitar a natureza; e Diderot compreendeu este conceito como capacidade imaginativa.

¹⁷⁰ Paul Oskar Kristeller (1951;1952) delineou todo o processo de institucionalização do sistema moderno das artes, incluindo ingredientes que retomavam o pensamento do período clássico, medieval e renascentista.

feelings in a manner and to a degree that will be found satisfactory. (in HURRAY; DAY, 1988, p.37).

Alinhando-se a Batteux, André Morellet em *De l'Expression en musique et de l'imitation dans les arts* (1771) encadeou expressão, representação e imitação na música; para tal, considerou que expressão e representação seriam sinônimos, e como toda representação seria uma imitação, logo, a expressão da música seria dada pela imitação; nessa senda, a música imitativa, representaria e expressaria tanto objetos físicos com sua variedade de ações, movimentos e efeitos e as paixões.

Em contrapartida, para Jean-Jacques Rousseau as artes seriam miméticas, mas não especificamente de uma natureza, demarcando uma modificação na mentalidade do conceito de imitação da natureza pela arte. No verbete *imitation* do *Dictionnaire de musique* (1768), Rousseau afirmou que a música teatral, a poesia e a pintura seriam miméticas, inclusive citando Batteux, mas considerou que essas imitações não seriam do mesmo tipo em todas elas.

The domain of poetry extends over everything that the imagination can envisage. Painting, which does not address the imagination but the senses — and one sense alone — only depicts visible objects. Music would seem to be similarly limited in respect to the ear, and yet it portrays everything, even those objects that are purely visible. [...] He [o músico] will not literally imitate things, but he will excite in the soul feelings similar to those that it experiences when it sees them. (in HURRAY; DAY, 1988, p.86, adição nossa).

Em *Essai sur l'origine des langues* (publicado em 1781 postumamente), percebe-se que a expressividade e o impacto da música na audiência eram mais relevantes do que se a música imitava ou não a natureza: “We are moved and affected by the feelings that are expressed, and the objects that are represented” (in HURRAY; DAY, 1988, p.70). Na seção que compete à música, Rousseau expôs que a poesia, a canção e a fala teriam uma mesma origem, que era a manipulação do som dentro dos limites das recorrências periódicas e medidas do rítmico e das inflexões melódicas dos acentos, mas não pela capacidade mimética.

Distanciado ainda mais, Bernard Germain Étienne de la Ville sur Illon, o Conde de la Cépède, em *La poétique de la musique* (1785) também se concentrou sobre o poder de expressão dos afetos, estes sim naturais: “In nature, is not a particular cry or sound the expression of a feeling? This cry or sound will be employed then in the melody; or rather, the

melody will be formed out of phrases that most closely continuously reflect the sound. (in HURRAY; DAY, 1988, p.134).

Passando para os ingleses, apesar do conceito Aristotélico ser admitido como forma de classificar as artes, o debate sobre imitação parece não ter sido o ponto fundamental sobre as propriedades das artes. Francis Hutcheson, em *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725) destacou a beleza como objetivo principal das artes, pois seria através desta que a expressão dos afetos suscitaria o prazer, mas não considerou nenhum processo de mimese.

James Harris em *Three Treatises Concerning Art* (1744) distinguiu dois tipos de artes, as que remetiam a necessidade como medicina e agricultura, e as que remetiam a elegância, como a música, a pintura e a poesia; nesse agrupamento, a condição de junção se deu pela possibilidade das artes em exibir imitações para a mente e imitar afetos do mundo natural; porém, haveria uma diferença entre as artes e a natureza, pois, enquanto a segunda passaria por todos os sentidos, a primeira utilizaria somente dois, a visão e a audição, limitando a percepção do mundo pelos meios de movimento, ao som, às cores e à figura.

Now from hence may be seen, how these Arts agree, and how they differ. They agree, by being all Mimetic, or Imitative. They differ, as they imitate by different Media; Painting by Figure and Colour; Music, by Sound and Motion; Painting and Music by Media which are Natural; Poetry, for the greatest Part, by a Medium which is Artificial. (in LIPPMAN, 1986, p.178).

Dentro desse agrupamento de artes miméticas, seria possível hierarquizá-las pela efetividade da capacidade mimética: (01) a pintura seria a mais nobre por representar seu objeto de forma mais similar; (02) a música, apesar de imitar sons da natureza, seria somente capaz de representar ideias quando associada à poesia; e (03) a poesia, por utilizar um meio artificial para o processo mimético, não estabeleceria uma relação de semelhança com seu objeto.

Em *An Essay on Musical Expression* (1752), Charles Avison ressaltou a possibilidade da música imitar alguns aspectos naturais de som e movimento com o intuito somente de expressar o poder das paixões, por exemplo, o barulho do trovão ou os gritos de guerra suscitando o terror. Ademais, Avison inferiu uma analogia entre música e pintura abrangendo alguns aspectos: (01) ambas seriam fundadas na geometria e na proporção; (02) ambas dependeriam de três circunstâncias, desenho, cor e expressão na pintura, e melodia, harmonia

e expressão na música; (03) ambas admitiriam uma mistura na sua composição, o efeito de luz e sombra na pintura, e a consonância e dissonância na música; (04) ambas contariam com três níveis de distâncias, o primeiro plano, o segundo plano e o fundo (*Off-skip*) na pintura, e o baixo, o tenor e as vozes agudas (*Treble*); (05) ambas possuiriam uma figura ou motivo central; (06) ambas possuiriam também figuras e motivos secundários; (07) ambas necessitariam de uma certa distância para serem apreciadas; e (08) ambas se utilizariam de estilos análogos, o grandioso, o terrível, o patético, o jocoso, entre outros. Citando Harris, Avison considerou tanto a limitação do processo mimético da música ao movimento e ao som, quanto o fortalecimento do poder da música em suscitar os afetos pela sua associação à poesia.

A partir do empirismo de John Locke, David Webb, em *Observations on the correspondence between Poetry and Music* (1769) diferenciou a música e as artes visuais pela capacidade mimética das paixões: a pintura e a escultura agiriam simplesmente pela imitação de seus objetos; enquanto a música agiria tanto por um caráter de impressão pela experiência afetiva quanto pelo caráter de imitação afetiva; isto é, a música seria imitativa, para Webb, por exemplo, quando uma dinâmica *forte* ou *piano*, por ser um aumento e diminuição da velocidade de vibração, também aumentar ou diminuir a medida da impressão dos afetos.

James Beattie, em *Essay on Poetry and Music as they affect the mind* (1776) considerou as artes imitativas mesmo quando estas não moviam as paixões, ou seja, simplesmente pelo valor técnico. A argumentação de Beattie surgiu da predisposição imitativa do ser humano, e quanto essa predisposição seria necessária à vida, sendo, assim, natural: “Such is the delight we have in imitation, that what would in itself give neither pleasure nor pain, may become agreeable when well imitated” (in LIPPMAN, 1986, p.216); ou seja, apesar do valor do prazer associado às emoções não ser descaracterizado, a experiência da mimese valeria por si só. Ao contrário da pintura que sempre seria uma imitação da natureza, uma pintura ruim seria uma má imitação da natureza e uma pintura boa seria uma boa imitação da natureza, para Beattie, a música poderia ser imitativa ou não por uma relativização da propensão significação musical, mas isso não interferindo na sua agradabilidade; e no centro dessa concepção relativizante jazia a diferença entre música vocal e música instrumental.

If I were entitled to suggest any rules in this art, I would humbly propose
(and a great musician and ingenious writer seems to be of the same mind),

that no imitation should ever be introduced into music purely instrumental. Of vocal melody the expression is, or ought to be, ascertained by the poetry; but the expression of the best instrumental music is ambiguous. In this, therefore, there is nothing to lead the mind of the hearer to recognise the imitation, which, though both legitimate and accurate, would run the risk of being overlooked and lost. If, again, it were so very exact, as to lead our thoughts instantly to the thing imitated, we should be apt to attend to the imitation only, so as to remain insensible to the general effect of the piece. In a word, I am inclined to think, that imitation in an instrumental *concerto* would produce either no effect, or a bad one. The same reasons would exclude it from instrumental *solos*; provided they were such as deserve to be called music. (in LIPPMAN, 1986, p.221).

Na música vocal, por outro lado, as palavras determinariam a expressão e reteriam a atenção da audiência, legitimando o emprego do sentido mimético do acompanhamento instrumental, pois o assunto da canção seria inteligível e a atenção do ouvinte não seria seduzida e afastada do propósito principal: “In the song [parte vocal da canção], which is the principal part, expression should be predominant, and imitations never used at all, except to assist the expression” (in LIPPMAN, 1986, p.221, adição nossa); o autor inclusive incluiu exemplos de canções de Handel onde isso aconteceria, a parte vocal com a expressão e a parte de acompanhamento imitando a natureza. Ademais, Beattie fez uma clara distinção entre imitação e expressão: “If we compare Imitation and Expression, the superiority of the latter will be evident. Imitation without Expression is nothing: Imitation detrimental to Expression is faculty: Imitation is never tolerable, at least in serious music, except it promote and be subservient to Expression” (in LIPPMAN, 1986, p.223). Como último exemplo apresentado aqui, vale percorrer a explanação de Beattie (in LIPPMAN, 1986, p.224) sobre “one of the most affecting styles in music”, a Pastoral; o autor afirmou que muitas *airs* estimulariam na mente uma representação mental do campo, de imagens e sons rurais, dispondo ao coração uma tranquilidade alegre, porém não seria por uma imitação de sons próprios de uma natureza rural, como pássaros, rios, ou afins, mas sim pela imitação do que eram ou deveriam ser canções de lavradores, pastores e leiteiras: “they are such, as we think we have heard, or might have heard, sung by the inhabitants of the country. Then they must *resemble* country-songs; and if so, these songs must also be in the pastoral style” (in LIPPMAN, 1986, p.224); ou seja, o autor apontou um problema semiótico, ao considerar que a música poderia conter signos arbitrários, como na mimese de vento, tempestade, água, pássaros, mas, em grande parte, a música se efetivaria em uma relação de convenções de costumes, em uma conexão

entre música e certos lugares e ocasiões — que é base do pensamento contemporâneo da teoria tópica.

After all, it must be acknowledged, that there is some relation at least, or analogy, if not similitude, between certain musical sounds, and mental affections. Soft music may be considered as analogous to gentle emotions; and loud music, if the tones are sweet and not too rapid, to sublime ones; and a quick succession of noisy notes, like those we hear from drum, seems to have some relation to hurry and impetuosity of passion. Sometimes, too, there is from nature, and sometimes there comes to be from custom, a connection between certain musical instruments, and certain places and occasions. Thus a flute, hautboy, or bagpipe, is better adapted to the purposes of rural music, than a fiddle, organ, or harpsichord, because more portable, and less liable to injury from the weather: thus an organ, on account both of its size and loudness, requires to be placed in a church, or some large apartment: thus violins and violoncellos, to which any degree of damp may prove hurtful, are naturally adapted to domestic use; while drums and trumpets, fifes and french-horns, are better suited to the service on the field. Hence it happens, that particular tones and modes of music acquire such connection with particular places, occasions, and sentiments, that by hearing the former we are put in mind of the latter, so as to be affected with them more or less, according to the circumstances. The sound of a organ, for example, puts one in mind of a church, and of the affections suitable to that place; military music, of military ideas; and flutes and hautboys, of the thoughts and images peculiar to rural life. This may serve in part to account for musical expressiveness or efficacy; that is, to explain how it comes to pass, that certain passions are raised, or certain ideas suggested, by certain kinds of music: but this does not prove music to be an imitative art, in the same sense in which painting and poetry are called imitative. For between a picture and its original; between the ideas suggested by a poetical description and the objects described, there is a strict similitude; but between soft music and a calm temper there is no strict similitude; and between the sound of a drum or of an organ and the affection of courage or of devotion, between a concert of violins and a cheerful company, there is only an accidental connection, formed by custom, and founded rather on the nature of the instruments, than on that of the music. (in LIPPMAN, 1986, p.225).

Beattie concluiu que a música seria agradável não por ser imitativa, mas porque certas melodias e harmonias teriam uma aptidão de mover certas paixões, afetos e sentimentos na alma; e, por consequência, o prazer derivado da melodia e da harmonia seria raramente resolvido na percepção da mente humana de uma imitação da natureza.

Segundo Thomas Twining, em *Two Dissertations on Poetical and Musical Imitation* (1789), o poder da música se reduziria a três efeitos diferentes: sobre o ouvido com o deleite sensitivo, a movimentação das paixões e a proposição imaginativa de ideias; sendo estes dois últimos efeitos relacionados com determinação moral, estariam no domínio da expressão, e, somente por isso, poderia ser imitativos. Retomando posições de críticos anteriores, Twining também observou que a música mimética teria a capacidade de propor ideias, somente pela semelhança entre os sons e movimentos musicais com os sons e movimentos sugeridos pelo

objeto imitado; no entanto, este seria o poder menos relevante da música, pois o principal seria o prazer experienciado através dos afetos, que não seria imitativo, mas expressivo. Ao propor uma consideração entre imitação e expressão, este autor apontou que aquilo que os gregos chamavam de imitação, os ingleses do séc. XVIII chamavam de expressão; nessa revisão histórica, Twining cogitou que a música na Grécia seria imitativa somente pela sua junção com a poesia, o que corroboraria a propensão dos críticos ingleses em afirmar que a música apenas seria imitativa como acompanhamento da música vocal. Por exemplo, para o autor, a música dramática seria estritamente imitativa, pois ela não apenas imitaria o efeito das palavras por excitar as emoções correspondentes, mas as próprias palavras pelos tons, acentos, inflexões, intervalos, movimentos rítmicos da mesma forma que a fala. Ao final do seu texto, Twining fez críticas inclusive ao agrupamento das artes imitativas proposto pelos franceses, expondo que as imitações das artes seriam de ordem completamente diversas.

The notion, that Painting, Poetry and Music are all *Arts of Imitation*, certainly tends to produce, and has produced, much confusion. That they all, in *some* sense of the word, *or other*, imitate, cannot be denied; but the senses of the word when applied to Poetry, or Music, are so different both from each other, and from that in which it is applied to Painting, Sculpture, and the arts of design in general — the only arts that are *obviously* and *essentially* imitative — that when we include them all, without distinction, under the same general denomination of *Imitative Arts*, we seem to defeat the only useful purpose of all classing and arrangement; and, instead of producing order and method in our ideas, produce only embarrassment and confusion. (in LIPPMAN, 1986, p.225).

Nos domínios germânicos, segundo Nancy K. Baker e Thomas Christensen (1995), a arte era ainda considerada a ser moralmente edificante e o seu conteúdo mimético, mesmo com a natureza de sua imitação se tornando cada vez menos clara. Para Edward Lippman (1986, p.121), a teoria imitativa era recorrente na tratadística, mas o objeto a ser imitado era a fala e o discurso; e essa perspectiva pode ser observada em *Der vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson¹⁷¹. Percebe-se que esta obra, mesmo contendo algumas considerações filosóficas sobre a música, se concentrou em discorrer sobre um viés prático da música, mas especificamente na construção de uma teoria melódica, pois a melodia melhor refletiria a natureza da fala; e foi nesse percurso em constatar o canto, melódico, como o instrumento mais natural, Mattheson declarou a sua posição quanto a mimese da natureza.

¹⁷¹ Para a verificação de *Der vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson foi utilizada a versão para a língua inglesa de Ernst Harriss (1969).

Art is a servant of nature and imitates it. Too much art obscures the beauty of nature. Even if it were possible consciously and arbitrarily to find or to divide isolated thirds, fifths, etc., without knowing, measuring, and examining the sound which lay between their ends, still natural singing by man (I say by man) existed earlier than playing, and the beautiful innate instrument of the throat usually yields only a single note at a time. (in HARRISS, 1969, p. 475).

Mesmo estabelecendo alguns pontos de contato, a posição de Johann Georg Sulzer, em *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774) sobre a arte imitar a natureza foi declaradamente mais evidente do que em Mattheson. Nancy K. Baker e Thomas Christensen (1995) afirmaram que Sulzer, a partir de novas concepções sobre psicologia e expressão, teria reconhecido que haveria elementos de cognição racional e estimulação sensual envolvidos na percepção da arte, mas era primordialmente pela movimentação das emoções consonantes com os mais virtuosos sentimentos que um produto artístico seria percebido como belo. Neste sentido, este autor buscou remodelar a teoria mimética, instituindo que as obras artísticas não eram imitações da natureza, mas eram expressões e catalisadoras de uma moralidade natural; dessa forma, a arte apelaria mais ao coração do que para o intelecto e a imaginação.

Since the artist is nature's servant, and since his aims are identical to hers, he needs similar means to achieve them. Nature, the first and most perfect of artists, invariably chooses the best way to go about her task; indeed, a better way is impossible to imagine. The artist must therefore model himself on her... nature is the true school in which the artist must discover the principles of his art by imitating her universal procedures. (in HURRAY; DAY, 1988, p.96).

Apesar dessa afirmação, pode-se notar o estreitamento do processo mimético, por exemplo, no verbete de originalidade; pois, ao mesmo tempo em que a origem das belas-artes ainda fosse a imitação da natureza dos sentimentos humanos, o artista deveria ter um fator de originalidade na invenção artística, que não fosse imitativo. Para Sulzer, esse fator de originalidade seria, cedo ou tarde, a causa de uma notável mudança no domínio do gosto, influenciando inclusive a capacidade ética da arte.

Como apontaram Baker e Christensen (1995), Heinrich Christoph Koch, em *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787), raramente utilizou o termo imitação, preferindo os termos de representação e expressão ao discorrer sobre as emoções, mas, mesmo assim, a ideia por detrás do termo ainda estava presente.

Quanto à península itálica e ibérica, apesar da pesquisa não conseguir uma documentação setecentista satisfatória que tratasse da imitação da natureza pela arte, isso não significa que esse conceito era ausente como uma mentalidade compartilhada. Os tratados musicais ítalo-íbero-brasileiros, que foram investigados, são, sobretudo, de cunho teórico-prático e não propriamente estético, mas, mesmo assim, reafirmavam que a música era natural ao homem e que o objetivo da música era mover os afetos. Expõe-se dois exemplos, um na Itália e outro em Portugal. O padre Giambattista Martini, em *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo* (1774, p.xxxii), mesmo se concentrando sobre tópicos sobre contraponto, afirmou claramente: “avvendo sempre in vista quel fine unico della Musica, e che richiede la Natura, che è il dilettere, e muovere gli affetti”. Em Portugal, na carta de felicitação a Francisco Ignacio Solano, pelo término da obra *Nova Instrução Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica* (1764), Luciano Xavier dos Santos, compositor e organista na Real Capella dos Passos da Bemposta, afirmou “He justamente novo o seu invento, pois póde V. m. com elle dizer, que fez preferir a Arte á natureza; e onde faltar esta, ló póde suprir este seu novo *Systema*”; ou seja, considerando que na expressão *a arte imita a natureza*, o primeiro termo seria uma representação do segundo, original e verdadeiro, o compositor manifestou, devido a qualidade da obra de Solano, que a arte teria superado aquilo que ela própria imitaria, a natureza¹⁷².

Para encerrar, retoma-se a questão posta no começo deste capítulo: o que a arte deveria imitar? Após esse longo percurso, foi possível notar que essa resposta não é uma das mais fáceis, pois cada comentador imprimiu a sua agência sobre a expressão Aristotélica, ou redefinindo-a ou mesmo rejeitando-a; no entanto, foi possível demonstrar como a relação entre mimese e arte se comportou numa estrutura de longa-duração, expondo que apesar das mudanças, o processo mimético de cópia e manipulação de modelos estava presente, mesmo sob outras terminologias. Destarte, será sobre esses dois processos que se fundamentará os próximos capítulos dessa pesquisa.

¹⁷² De forma meramente ilustrativa, no Dicionário da Língua Portuguesa, Rafael Bluteau (1789, vol.01, 695) inseriu a expressão “a arte imita a natureza” nos verbetes imitador e imitar: (01) “Imitador, f. m. pessoa, que imita § adj. v.g. a arte imitadora da natureza”; e (02) “imitar, v. at. fazer alguma coisa de forte que se pareça com outra, que se imita v.g., a arte imita a natureza, fazendo os artifícios flores tão parecidas ás naturaes, que se enleia a vista, e não póde discernir a natural da contrafeita. [...]”

CAPÍTULO 02 - COMPREENDENDO OS MODELOS PRÉ-COMPOSICIONAIS

A partir da concepção de mimese e imitação como cópia e manipulação de modelos, chega-se na fundamentação de Modelos Pré-Composicionais na música do séc. XVIII: estruturas relativamente estáveis que estavam disponíveis aos compositores por meio de algum processo pedagógico, caracterizando-se como um conhecimento prévio à composição; tais estruturas eram copiadas e manipuladas levando em conta as intenções do compositor dentro de um processo de comunicação musical; sendo assim, passíveis de serem observadas de uma maneira analítica.

A partir dessa fundamentação, surgem três perguntas inevitáveis. A primeira e a segunda são como e onde se dava esse processo? Nesse sentido, a verificação do processo de educação musical possível se torna um fator importante para situar o que era aprendido pelos compositores; porém, para tal, há que se fazer uma distinção histórica: a perspectiva do ensino da música prática era notoriamente distinta do que a da música teórica e especulativa; mas isso não eliminava o fato de que, metodologicamente, a segunda seria uma continuação da primeira¹⁷³. Claramente esse panorama de distinção educacional, se observado como uma estrutura de longa-duração, apresentou inúmeras flutuações; porém, de forma geral, essa distinção era mais clara durante a Idade Média, amenizou durante o Renascimento, mas ainda continuou relativamente válida até setecentos. De acordo com Susan Forscher Weiss et al. (2010), mesmo com as contingências teórico-temporais, o ensino da música prática desde o medievo — ou mesmo desde a antiguidade — se deu, basicamente, em dois níveis que poderiam se articular: o ensino individual de instrumento na relação mestre-aprendiz, o que poderia ser dentro do âmbito familiar ou fora dele; e o ensino musical dentro das escolas de igrejas, com forte ênfase no canto e na prática coral de música religiosa como uma exigência

¹⁷³ Conforme Susan Boynton (2010, p.54): “Elementary education consisted of learning to read and sing the psalms and hymns. An early prescription for this first phase of training appears in the Murbach Statutes of 816, preliminary acts to the synod of Aachen that described the school reforms of Abbot Atto of Reichenau. These statutes stipulated that students should begin with the psalms, hymns, and canticles, proceed to the Benedictine rule, and from there to the scriptures and patristic writings. Study of the liberal arts (including the theory of music) could begin only after mastery of these fundamental texts had been achieved”.

institucional, que era associado também com o ensino da leitura e noções de cálculo matemático¹⁷⁴. Mesmo nestes locais de ensino prático, tanto manuscritos musicais quanto os tratados impressos a partir de *quattrocento* eram empregados como materiais pedagógico contemplando além de técnicas performáticas também os elementos rudimentares da teoria musical — evidente que esses dois parâmetros poderiam se sobrepor, por exemplo, a utilização da mão Guidoniana, utilizada tanto para a solmização durante a prática coral quanto para a produção musical. Em contrapartida, o estudo da música especulativa contemplava a teoria musical avançada, englobando os estudos das proporções Pitagóricas associados a metafísica e cosmologia dentro dos parâmetros da escolástica patrística, consubstanciados desde *De nuptiis Philologiae et Mercurii* (Sobre a núpcia entre a Filosofia e Mercúrio, séc. V) de Marciano Cappella e de *De institutione musica* (Sobre a formação da música, c.1491) de Anício Boécio; ou seja, era a música especulativa que fazia parte das sete artes liberais dos ensinos superiores¹⁷⁵.

A terceira pergunta é o que os compositores aprendiam? Na investigação sobre a teoria de composição do século XVIII, Joel Lester (1992) indicou uma série de tópicos relativos às possibilidades teóricas e práticas composicionais deste período¹⁷⁶, os quais podem ser encadeados em duas influentes disciplinas, uma relativa à retórica musical, e a outra ao

¹⁷⁴ Charles M. Atkinson (2010) expôs documentos oficiais de Carlos Magno e de seu “ministro da educação”, Alcuin de York, instituindo as escolas nas igrejas no Reino Franco na era Carolíngia; tais escolas deveriam dar instrução em salmos, alfabetização (leitura), canto, cálculo e gramática.

¹⁷⁵ Como bem pontuou Calvin M. Bower (2011, p.58): “Boethius’s *De institutione arithmetica* and *De institutione musica* are not traditional Roman works written for study by a young man aspiring to become homo liber. They are rather foundational treatises in the Neoplatonic tradition, setting out a systematic treatment of quantity as incorporeal essence, thereby deriving four distinct and well-defined disciplines”.

¹⁷⁶ Joel Lester (1992) discutiu alguns pontos teóricos relativos às possibilidades e práticas composicionais da música europeia setecentista: (01) o legado dos teóricos renascentistas, e especificamente de Gioseffo Zarlino, que acabou influenciando vários aspectos musicais dos séculos XVII e XVIII, principalmente em relação ao tratamento de consonâncias e dissonâncias, suas recomendações sobre condução de voz e a invertibilidade dos intervalos, e não das tríades; (02) a formulação das Espécies de Contraponto, remontando desde Giovanni Maria Lanfranco no começo do século XVI até a publicação, dois séculos depois, de *Gradus ad parnassum* (1725) de Johann Joseph Fux; (03) os métodos de Baixo-Contínuo no avanço da discussão sobre Regra de Oitava e Harmonia e condução de voz, mudando o pensamento polifônico intervalar orientado pelo Tenor para o pensamento “acordal” da condução vocal orientada pelo Baixo; (04) os trabalhos de Jean-Philippe Rameu sobre Harmonia que demoraram para serem desenvolvidos devido, em parte, pela falta aplicabilidade pedagógica, pois tanto o Contraponto, quanto o Baixo-Contínuo tinham um impacto imediato para composição; (05) o estudo da melodia de Johann Mattheson, exposto em um dos mais importantes tratados do século XVIII, *Der vollkommene Capellmeister* de 1739, discutindo invenção melódica e manipulação motívica, levando em consideração as regras de facilidade, clareza, fluxo e charme para o estímulo das paixões; (06) as várias manifestações de pensamento acordal em um revigoramento e aplicação da Harmonia no Contraponto a partir da metade do setecentos, além de suas novas perspectivas, como em Georg Andreas Sorge e sua derivação de acorde onde A menor se formaria através da junção de F e C (f-A-C-E-g); e (07) as discussões sobre a articulação melódica de frases e períodos feitas por Johann Mattheson, Joseph Riepel e Heinrich Christoph Koch, compreendendo um período de 1730 a 1780, iniciando os primeiros vislumbres de estrutura musical.

contraponto. Porém, no que compete ao contraponto, a pesquisa adotará a investigação de Peter van Tour (2014), que afirmou que durante o setecentos, o partimento era uma das ferramentas pedagógicas mais utilizadas para o ensino de contraponto, associado também à prática de instrumentos de teclas.

Dessa forma, fundamentar-se-á o desenvolvimento tanto da retórica musical quanto do partimento como modelos pré-composicionais setecentistas. Adota-se então uma justificativa posta por Dietrich Bartel (1997) para o período Barroco, mas ainda influente no período estudado:

Like all other disciplines, music was taught by learning rules, studying the established examples, and imitating the works of the masters. The triumvirate of *praeceptum*, *exemplum*, *et imitatio* was as important to the subject of music as it was to rhetoric. In order to master the discipline of composition, the Baroque composer therefore spent much time copying and then imitating the works of established masters. Together with the study and acquisition of theoretical knowledge, the composer also practised his empirical skills by observing human behavior, recognizing as well as analyzing psychological phenomena on the basis of acquired theoretical knowledge. (BARTEL, 1997, p.34-35).

Sendo assim, justifica-se as escolhas por retórica musical como processo de construção, adequação e efetivação do discurso musical e o partimento como conhecimento teórico das regras musicais.

2.1. Modelo Pré-Composicional 01: Retórica Musical

Antes de entrar especificamente no campo da retórica musical, iniciada durante as últimas décadas do século XVI, no sistema cultural da Europa Mediterrânea (o que incluía os anglo saxões) e adjacentes (principalmente os germânicos), faz-se necessária uma breve fundamentação: deve-se considerar que a extensão e a validade do pensamento retórico estava associada a um modelo epistemológico de caráter metafísico, ou seja, a crença de uma racionalidade que organizava e definia todas as propriedades possíveis de conhecer — haveria assim uma última instância (Neo-) Platônica onde as coisas se apresentariam em seu estado puro. Deste aspecto se desprende que a *Ars Rhetorica* era uma ciência que tratava de encontrar os modelos exatos, racionais e eficientes de expressão, ou seja, não era somente

uma questão de persuasão, de convencimento, mas sim uma questão de assegurar a eficácia da comunicação. Portanto, a referência a toda uma cadeia de construção dessa arte estava diretamente vinculada a um pensamento de educação e revelação, justificando sua permanência nas divisões das ciências.

Como expresso acima, afora o conhecimento básico de leitura, a educação europeia ainda se baseava amplamente na divisão curricular medieval das artes liberais mesmo em setecentos, com seus preceitos nas disciplinas do *Trivium*: Dialética, Gramática e Retórica englobando os estudos da linguagem; e do *Quadrivium*: Aritmética e Música como estudos da natureza dos números e das proporções, e Geometria e Astronomia como estudo dos corpos e suas relações como harmonia. Porém, apesar da formação das artes liberais ter ocorrido ainda no medievo, o processo renovava-se dependendo das tendências da posição do homem frente à verdade, legitimada a partir da cientifização do cristianismo; neste sentido, com fim da era patrista, era natural que os preceitos e dinâmicas, que regiam a *Ars Rhetorica*, também se modificassem.

Desta forma, os padrões de valorização da retórica estavam diretamente relacionados com a posição dos jogos jurídicos, das disputas doutrinárias, da geopolítica do poder, e da própria definição do valor da razão humana na definição do que *pode* o homem, caracterizada pelo ideal humanista. Essa postura pode ser observada a partir de dois exemplos que relacionam o domínio da linguagem com a música: primeiro, segundo Brian Vickers (1984) pela valorização retórica dentro do escopo educacional:

The stress on the importance of rhetoric in education led to, or was accompanied by, an enormous publication boom. Quintilian's *Institutes of Oratory*, first published in 1470, had at least 18 editions by 1500, and at least 130 more by 1600. Cyprian Soarez's *De Arte Rhetorica* (1568), which was for many years the standard textbook of all Jesuit schools, had at least 134 editions, in 45 different European cities during a period of 173 years, and a total of 207 reprints in all forms. (VICKERS, 1984, p.04).

E, segundo, como caracterizou Claude V. Palisca (1985), pela relação entre poesia e música durante a Renascença:

Both arts [poesia e música] were thought to have powerful effects on behavior and emotions, and some believed that they possessed this capability by virtue of being imitative of actions and feelings. [...] Both poetry and music required the rhetorical exercise of invention, disposition and delivery. Finally a primary aim of both poetry and music was pleasure and delight.

Poetic theory, inevitably, was partly about music specifically, but even more of it dealt with musical aspects of poetry. Most sixteenth century writers on poetics naturally included statements about music in their theories. Whether they did or not, much of what they said had implications for music. (PALISCA, 1985, p.396)

Além da importância de uma boa construção discursiva, que definia, por sua vez, a sua efetividade persuasiva, McCreless (2006) expôs duas distinções — uma filosófica e outra estética — propostas por Cícero e Quintiliano, que foram vitais para a apropriação do pensamento retórico pela arte renascentista e barroca.

On the philosophical side is the binary opposition between *res* and *verba*, between the substance of an argument and the verbal means used to make that argument. The distinction differentiates between an idea itself and the figures and tropes — the linguistic excesses, as it were — used to enliven, dramatize, or ‘mark’ the idea and make it serve the larger persuasive goal. The concept task here is to achieve a balance between figure and idea, so that the former accentuates the latter without overwhelming it, to produce eloquence rather than grandiloquence. The not unrelated aesthetic distinction made by Roman oratory is Cicero’s triadic view of what rhetoric attempts to accomplish: *docere*, *movere*, and *delectare* — to teach, to move, and to delight. Here, content and essence are enriched by an aesthetic dimension; however, such a dimension must not be allowed to function on its own, but must operate in service of an argument. (McCRELESS, 2006, p.850).

Sendo assim, além da retórica clássica advinda dos textos greco-romanos, principalmente de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, outros elementos foram cruciais para a consubstanciação de aplicações e intenções teórico-práticas de composição musical, uma retórica musical, como: as disputas religiosas entre a Igreja Protestante e Católica nas chamadas Reforma e Contra-reforma; a vida regulada por inúmeros protocolos de boa convivência sociocultural dentro das cortes, forjando um reconhecimento simbólico entre os indivíduos; e, principalmente, a um novo panorama do pensamento musical que agregava (01) mudanças nas concepções da relação binomial música-texto, e (02) novos paradigmas musicais sobre indução de sensibilidades nos ouvintes¹⁷⁷, advinda das transformações da disposição intervalar e afetiva por teóricos como Johannes Tinctoris (ca.1430-ca.1511), Henricus Glareanus (1488-1563) e Gioseffo Zarlino (1517-1590). Dessa forma, afirma-se que

¹⁷⁷ Desde a Antiguidade Grega, a música já assumia características de indução de bem e do mal nos ouvintes. Dentre outros, Enrico Fubini (2010) discorre extensamente sobre o papel da música na sociedade grega, principalmente sobre a *Doutrina do Ethos* nos textos de Pitágoras, Damon e Platão, e exemplifica com uma passagem da *Ilíada* de Homero, na qual o sábio centauro Quíron teria acalmado a cólera de Aquiles contra Agamenon por meio de sua música.

a retórica musical já era uma conquista do século XVII e, no século XVIII, uma condição do pensável culto¹⁷⁸.

Mas sendo fruto de uma condição humana, a retórica musical acompanhou as transformações sócio-musicais de seu tempo, remodelando-se, articulando novas posturas composicionais e novas expectativas de sua recepção, ou seja, houve uma mudança na postura retórica de construção do discurso musical do período Barroco para o Clássico. Sobre essa transformação, Gregory Barnett (2002) justificou que o século XVII é frequentemente visto como um período de incertezas no contexto do pensamento musical, sendo que:

From our own present perspective, musical thought of this period is overshadowed both by what precedes it and by what follows: the opposing poles of Renaissance modal theory and eighteenth-century harmonic tonality each seem more intelligible than that which we perceive as the transition between the two. (BARNETT, 2002, p.407).

Observa-se então a ocorrência de uma mistura, e por assim dizer, uma hibridização teórica, como por exemplo: a polarização entre modo (tonalidade) maior e menor se fundiu livremente com os ensinamentos e terminologia da teoria modal. Para confirmar tal ocorrência, Barnett (2002) citou um tratadista anônimo, provavelmente do começo do século XVIII, comentando sobre o que, para ele, era o abandono dos oito modos eclesiásticos para apenas dois, um autêntico e um plagal: “The authentic has the major third; the plagal has the minor third”. (BARNETT, 2002, p.450).

A problemática da sistematização harmônica foi um dos pontos claves na discussão teórica da diferenciação da retórica musical do período Barroco para o Clássico. William Caplin (1998) atestou que as progressões harmônicas eram o fator mais importante para expressão e determinação de funções formais em temas ou unidades temáticas; logo, o abandono gradual da harmonia sequencial barroca, onde a grande agitação harmônica levava a melodia a assumir um caráter de expansão, cedeu espaço para uma harmonia articulada, com

¹⁷⁸ Ademais, Eleonora Rocconi (2015, p.85) afirmou que a relação entre o pensamento retórico e música já estava presente na antiguidade, pois segundo Pollux, retórico grego do século II d.C., Terpanro de Lesbos teria proposto uma divisão retórico-musical para as suas canções solo com *kithara*, o que fez com ele ganhasse inúmeros festivais no século VII a.C.: “More importantly, he seems to have been the first to give a formal division to the structure of kitharodic *nomos*, supposedly divided by him into seven parts (Pollux *Onomastikon* 4.66): beginning (*archa*), after-the-beginning (*metarcha*, that is, in rhythmical resposion with the beginning), transition (*katatropa*, i.e. a transitional section), after-the-transition (*metakatatropa*, i.e. in resposion with the transition), navel (*omphalos*, that is, its central native part), seal (*sphragis*, where the author “signed” the composition), epilogue (*epilogos*)”.

baixa frequência rítmico-harmônica, possibilitando, por sua vez, a conjunção de melodias e a adoção de uma fraseologia bem definida através de suas cadências, ou seja, o discurso figurativo passou a dar o lugar a um discurso sintético. Essas transposições afetaram sensivelmente a expressividade da música; embora baseadas na metáfora da música como linguagem, a prática figurativa reservada barroca concedeu espaço a uma ideia argumentativa inventiva de sentido exato permanente e pertencente a um lugar-comum, o que ficou chamado pela musicologia contemporânea de tópica musical clássica, baseada em alusões a diferentes estilos, gêneros e tipos de material musical.

Apesar da semelhança metafórica, Danuta Mirka (2008) assumiu que a associação da música com a retórica do século anterior já não explicaria completamente as características da comunicação musical do avançado séc. XVIII. Ademais, haveria uma grande diferença entre os dois métodos de composição: devido ao seu caráter reservado, a retórica musical barroca se caracterizou pela forma oratória, na qual o ouvinte culto escutava e compreendia o texto musical, mas a partir de uma perspectiva passiva; em contrapartida, no ambiente clássico, a música assumiu uma postura de conversação, na qual se estabeleceria uma troca entre compositor e ouvinte, deixando este de assumir uma postura meramente passiva, ou seja, o que estava em jogo era o entendimento da *ação do homem*, exposto por Mark Evan Bonds (2006).

[...] the enjoyment of art was a process not of “idle reception”, but rather of “activity”. The distinction is crucial: late eighteenth-century aesthetics moved from the premise of passive effect to active construction. The new scenario rendered the listener less important in some respects but more important in others: less important in that the musical work’s essence — as opposed to its effect — had become the focus of attention, and more important in that the listener was obliged to take an active role in constructing that essence through the application of the powers of imagination. (BONDS, 2006, p.12)

Ademias, Mirka (2008) apontou dois fatores de diferenciação: ao longo de setecentos, a música se tornou o tipo de entretenimento favorito da classe burguesa, proporcionando um crescimento rápido da literatura musical verificado no crescimento do número de amadores aprendendo como praticar música; dessa forma, o primeiro fator baseia-se na instituição dos concertos públicos consumidos por essa classe sedenta por símbolos de sociabilização, gerando, por sua vez, uma diferenciação da audiência, onde o compositor deveria escolher as

convenções certas de cada público para obter êxito; o segundo fator mostra que o compositor do séc. XVIII deveria levar em conta a distinção entre amadores (*Liebhaber*) e conhecedores, *connoisseurs* (*Kenner*):

The category of listeners represented by Kenner reflected the growth of musical literacy not only in performing but also in composing music. Theoretical knowledge of Kenner allowed the composer to consider them not as passive receivers but as active partners in the process of communication, and thus to engage them in a game played upon the technical rules of composition. The wit (Witz) of this game suggests that, within the metaphor of language, the ancient model of oration gradually gave way to a more modern ideal of conversation. (MIRKA, 2008, p.02).

Essa mudança de postura foi resultado de uma ação do iluminismo na música. Apesar de suas bases serem advindas de eventos e desenvolvimentos intelectuais ainda do séc. XVII, de forma geral, entende-se que o iluminismo foi um amplo movimento intelectual e filosófico que cobriu todo o séc. XVIII europeu com o objetivo de colocar ciência e conhecimento, derivados de métodos científicos de investigação possíveis e disponíveis à época, no centro da cultura e da civilização, por isso denominado de *era da razão*, influenciando praticamente todas as plataformas de atividade humana; mas mais do que isso, o iluminismo tornou-se um posicionamento, uma forma de enxergar e de se colocar no mundo. Evidente que essa afirmação é simplista pelo sentido de homogeneidade implícita; como expôs Lester Crocker (1969), o iluminismo não existiu em uma forma pura, mas dentro de uma complexa matriz que incluía diversos elementos de tensões dialéticas e dinâmicas, que englobavam interesses de classes, autoridades políticas e eclesiásticas, convicções religiosas, diferenças quanto ao progresso da ciência, desafios aos valores morais, mudanças de visões da história, novas e heterogêneas teorias econômicas, visões antagônicas sobre o homem, descontentamento político; enfim, um efervescente emaranhado de posturas.

Dessa forma, seria somente possível observar como processos iluministas agiram na música a partir de agências individuais. A investigação de todo esse complexo panorama da retórica musical começará pela caracterização da *Musica Poetica* até 1750 se concentrando sobre os trabalhos de Joachim Burmeister e Johann Mattheson para depois observar a sua transformação para o pensamento sintético depois de 1750 com os trabalhos de Johan Georg Sulzer e Heinrich Christoph Koch.

2.1.1. Retórica Musical antes de 1750

O entendimento da organização musical tripartida — *musica mundana, humana e instrumentalis* — de Boécio (480-524) permanecia influente no Barroco, e, segundo Dietrich Bartel (1997, p.11), “Through his [Boécio] work the Pythagorean concept of music as a mathematical discipline became entrenched in medieval scholastic thought, establishing the primacy of the speculative science over the sensuously perceivable art of music”; em síntese, a compreensão escolástica de que as corretas proporções numéricas da *ratio* regulariam o falível *sensus* amparou a determinação da música como integrante do *Quadrivium*. Porém, durante o Renascimento, houveram mudanças e acomodações em relação à música especulativa e à música prática, causando assim uma reorganização da música, demonstrada na Figura 2.1, proposta por Adam von Fulda (ca.1445-1505) em *Tetrachordum musicae* (1490):

Figura 2.1: Divisões da música segundo Adam von Fulda. (BARTEL, 1997, p.19).

Dentro dessa reorganização, a proposta de elevar a música sonora e percebida como um feito humano foi um reflexo da definição do que *pode* o homem: “To legitimize this shift in emphasis, the sciences were ‘humanized’ while, at the same time, the arts were given

greater credence through scientific explanations and justification”. (BARTEL, 1997, p.18).

Dessa forma, de acordo com Bartel (1997)¹⁷⁹:

Throughout the fifteenth and sixteenth centuries, the cosmological focus of *musica* revealed in the numerological abstractions of *musica theoretica* shifted to an anthropological focus revealed in the rhetorical powers of *musica poetica*. This paralleled the Renaissance shift in emphasis from the mathematical *quadrivium* to the linguistic *trivium*. In Italy, this change was accomplished at the dawn of the Baroque era. The musical composition was thus perceived aesthetically rather than speculatively. Music itself had become language. While Italian Renaissance and Baroque writers tended to adhere to the bipartite divisions of music into *musica theoretica* (*naturalis, speculativa*) and *musica practica* (*artificialis*), some German Lutheran writers began to promote *musica poetica*. (BARTEL, 1997, p.19).

Talvez, o primeiro a introduzir a *Musica Poetica* como gênero da composição musical tenha sido o teórico Nicolaus Listenius (1510-?) no tratado *Musica* (1537). Entretanto, o primeiro a aplicar uma terminologia discursiva clássica para a música foi Gallus Dressler (1533-ca.1580) ao redor de 1563; Benito Rivera (in BURMEISTER, 1606 [1993], p.xlvii) assumiu que: “Gallus Dressler subsequently paved the way for developing a more consciously humanistic approach to analysis when he partitioned a musical composition into an *exordium*, *medium*, and *finis*, thus recalling the scheme that Aristotle had established in his *Poetics*”. Corroborando com a atribuição a Dressler, Vickers (1984) complementou:

As early as 1563, in a manuscript entitled *Praecepta musicae poeticae*, Gallus Dressler referred to a formal organization of music that would adopt the divisions of an oration into *exordium*, *medium*, and *finis*. In forming its aesthetic vocabulary, music had no option but to borrow terminology from language, grammar, poetry, and rhetoric. (VICKERS, 1984, p.16).

¹⁷⁹ Nota-se um discurso excludente de Dietrich Bartel (1997, p.ix) quando este tocou na aplicação do pensamento retórico fora dos domínios germânicos: “The rigorous application of rhetorical terminology and methodology to musical analysis and composition remained a predominantly German Baroque phenomenon. While rhetorical principles influenced musical composition in Italian, French, and English circles, only in Germany did this develop into an enthusiastic adoption and adaptation of rhetorical terminology, methods, and structures. This resulted in a veritable musical rhetoric, a “local German dialect” which flourished particularly in the writings of Lutheran *Kantors*”. Esse discurso foi compartilhado por vários autores, como o próprio Patrick McCreless (2006, p.852): “Even a cursory look at the work of Italian, French, and British theorists reveals their devotion to rhetoric to be superficial at best. Unlike the German theorists, they do not attempt to correlate rhetorical principles with music-theoretical ones. Most importantly, they develop no *Figurenlehre*, or doctrine of musical figures. Nor does their work offer much in the way of substantive discussion of *inventio* or *dispositio*. Italian music theory, beginning in the sixteenth century, and French and British theory, which did not develop a strong indigenous tradition until the seventeenth century, do their music-theoretical business in musical, not rhetorical terms. A few theorists, notably Charles Butler in England and Marin Mersenne in France, do draw strong analogies between rhetoric and music, but they do so without giving these analogies detailed theoretical substance”.

Assim, todas as terminologias dos tratados clássicos de retórica passaram por um processo de assimilação promovido por autores do séc. XVII e XVIII que descreveram a *Musica Poetica*.

Joachim Burmeister (1564-1629) figurou como um dos primeiros a publicar uma sequência de tratados com proposições e definições sistematizadas sobre o impacto das escolhas retóricas e de várias figuras retórico-musicais: (01) *Hypomnematum musicae poeticae* (Sinopse de Observações sobre Poética Musical, 1599) apresentou de imediato uma lista de capítulos que foi mantida nos próximos tratados, capítulos sobre notação, partes vocais, consonâncias e dissonâncias, modos, cadências, transposições, ortografia, ornamentos, encerramentos e tipos de polifonias, mas sendo um trabalho inicial feito a partir de observações, este foi consideravelmente curto; (02) *Musica autoschediastike* (Música improvisada, 1601)¹⁸⁰ implementou mais contribuições no capítulo de ornamentos do tratado anterior, ou especificamente, figuras retórico-musicais, apresentando detalhes de vinte e cinco figuras juntamente com exemplos musicais¹⁸¹, e diferenciando-as em três categorias — ornamentos de harmonia, de melodia, e de harmonia e melodia, além disso, Burmeister apresentou apêndices que discutiam sobre a direção de um coro, conforme a performance legitimada por ideais de apresentação teórico-retórica; e (03) consolidando toda uma sistematização, *Musica Poetica* (Poética Musical, 1606), onde o tratadista expandiu todos os capítulos sobre estruturas acordais¹⁸², novos tipos de métrica, regras contrapontísticas, e, novamente, novas especificações sobre as figuras com numerosos exemplos. Patrick McCreless (2006) exaltou a importância de *Musica Poetica* (1606) de Burmeister, sendo um exemplo pioneiro de ensino de análise musical. Levando em conta a perspectiva pedagógica, Benito Rivera explicou:

To put it another way, in the context of analysis, the student should examine the underlying text to understand the various affections conveyed, identify

¹⁸⁰ Rivera (in BURMEISTER, 1606, p.xvii) comentou que apesar do nome, este não referia-se à improvisações, sendo um termo figurado para o que ele considerava uma compilação aleatória de tratados sobre música.

¹⁸¹ Os exemplos musicais são retirados de compositores como Andreas Pevernage (ca.1542-1591), Christoph Praetorius (?-1609), Clement non Papa (ca.1510-ca.1555), Euricius Dedekind (1554-1619), Francesco de Rivulo, Giaches de Wert (1535-1596), Ivo de Vento (ca.1543-1575), Jacob Handl (1550-1591), Jacob Regnart (ca.1540-1599), e, principalmente, de Orlando de Lassus (ca.1530-1594).

¹⁸² Assume-se esta denominação pois Burmeister viveu em um período no qual a *seconda prattica* estava avançando, espalhando a sua influência pela Europa, e o Baixo-Contínuo se tornando parte integrante de convenções e princípio de harmonia para as técnicas de sonoridade triádicas.

the mode of the musical setting, and then, after finding the cadences that mark the beginning and end of each section, proceed to details. (RIVERA in BURMEISTER, 1606, p.xlvii).

Burmeister iniciou ou, pelo menos, indicou um caminho sobre os parâmetros da retórica como teoria musical; caminho este seguido e ampliado por inúmeros teóricos durante os séc. XVII e XVIII, como Johannes Nucius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Elias Walther, Christoph Bernhard, Wolfgang Caspar Printz, Johann Georg Ahle, Tomáš Baltazar Janofka, Mauritius Johann Vogt, Johann Gottfried Walther, Johann Mattheson, Meinrad Spiess, Johann Adolf Scheibe e Nikolaus Forkel.

Dessa forma, alguns princípios que regeram o pensamento retórico musical serão considerados. Sabe-se que para uma melhor eficácia comunicativa, Aristóteles, Cícero e Quintiliano propuseram que o discurso — fosse qual fosse — deveria ser pensado a partir de um sistema retórico composto de cinco etapas¹⁸³. A Tabela 2.1 recorre brevemente sobre as etapas e suas definições, ainda no campo literário, conforme foram sintetizadas por Rúben López Cano (2000, p.13, tradução nossa):

<i>Inventio</i>	A invenção e escolha dos argumentos, ideias e teses
<i>Dispositio</i>	Distribuição dos argumentos ou ideias nos lugares mais adequados do discurso
<i>Elocutio</i>	Fase onde o discurso é embelezado, onde as figuras retóricas são escolhidas e adicionadas ao texto
<i>Memoria</i>	Mecanismos e processos para se memorizar o discurso
<i>Pronuntiatio</i>	Métodos de apresentação e execução do discurso frente a um público

Tabela 2.1: Etapas e definições do sistema retórico (CANO, 2000, p.13).

Entretanto, os tratados de música poética se debruçaram majoritariamente sobre as três primeiras etapas, que são diretamente ligadas à composição musical, sendo as duas últimas processos interpretativos e associados com a performance¹⁸⁴. Bartel (1997) apontou o teórico

¹⁸³ Cada uma das estruturas retóricas literárias foi amplamente discutida, dentre outros, por Oliver Reboul (2004).

¹⁸⁴ F. Alberto Gallo (1963, p.39) tratou exatamente da *pronuntiatio* com a *vox* e o *gestus* dentro de uma retórica musical: “Ma il più interessante motivo di affinità tra musica e retorica quanto all’uso della vox era rappresentato dalla pratica, comune ad entrambe le arti, di variare il tono vocale in conformità all’argomento del testo rispettivamente cantato e declamato”. De forma similar, Don Harrán (1997) se debruçou sobre a retórica dentro da performance em música antiga, especificando questões como a (01) precisão da voz, da pronuncia e da respiração; (02) a clareza da enunciação e da pontuação; (03) a elegância da qualidade do som e da maneira que a voz é utilizada; e (04) a compatibilidade entre conteúdo e caráter discursivo.

Athanasius Kircher como sendo o primeiro a utilizar a terminologia retórica das três primeiras fases na teoria composicional em seu *Musurgia Universalis*:

Athanasius Kircher was the first to introduce the terms of the rhetorical structuring process, *inventio*, *dispositio*, and *elocutio* into musical compositional theory, preparing the way for a more explicit correlation between music and rhetoric. All these three steps in this process were linked to text expression: while *inventio* refers to an appropriate musical adaptation of the corresponding text, the *dispositio* concerns itself with an “appropriate and pleasant” musical expression of the words. The musical *elocutio* then embellishes the entire composition through the use of tropes and figures. (BARTEL, 1997, p.76).

No entanto, foi somente com o tratado *Der Vollkommene Capellmeister* (1739) de Johann Mattheson¹⁸⁵ que pode-se perceber uma proposta mais sistematizada e organizada da união entre o domínio musical e o domínio da retórica:

This union between music and rhetoric was consummated in the writings of Mattheson, particularly in *Der vollkommene Capellmeister*. While the concept of the musical-rhetorical figures of the musical *elocutio* had taken firm root by the eighteenth century, Mattheson introduced the complete rhetorical structuring process to musical composition and with it the various particulars of that process, including all of *inventio*’s *loci topici* and the six steps of the *dispositio*. (BARTEL, 1997, p.77).

Deve-se explicitar que este extenso tratado foi dividido em três partes: compreendeu uma formulação de todo um conhecimento metafísico caracterizado na primeira parte, denominada “Observações científicas das coisas necessárias para toda a instrução musical”; e a sua aplicação na música nas duas partes seguintes, “Composição própria de uma melodia, ou de uma canção de uma parte, juntamente com suas circunstâncias e características” e “Informação sobre a combinação de diferentes melodias, ou composição para todas as vozes, na qual chama-se harmonia”. O vínculo entre os elementos retóricos e musicais foram demonstrados na segunda parte, onde a pesquisa se concentrou.

De acordo com Mattheson (in HARRISS, 1969, p.435), a *Inventio* era fácil de se descrever, mas difícil de ser ensinada ou aprendida, pois, além do tempo empregado e da predisposição do espírito do músico aprendiz, “it [*Inventio*] depends mostly upon an innate

¹⁸⁵ As referências feitas ao *Der Vollkommene Capellmeister* de Johann Mattheson foram feitas a partir da versão completa desta obra em língua inglesa feita por Ernest C. Harriss para sua tese de doutoramento em 1969. Vale ressaltar que Hans Lenneberg (1958a,b) publicou dois artigos com trechos traduzidos do mesmo tratado. Para mais sobre a vida e a obra de Mattheson, ver Beekman C. Cannon (1968).

quality of the mind and the fortuitous disposition of the cells in the brain”, refletindo uma postura caudatária de René Descartes, com justificativas racionalistas e ditas naturais; contudo, existiriam ferramentas de auxílio — os *Loci topici* — para a criação musical, melhor entendida como manipulação do material musical. Na retórica literária, os *Loci topici* (pl. de *Locus topicus*) são os lugares-comuns onde o orador buscaria elementos argumentativos para expor o que deseja (REBOUL, 2004, p.50-54), ou seja, lugares comuns onde as mentes se encontrariam e compartilhariam uma mesma referência. Lenneberg (1958, 1958, p.71) sublinhou que, para Mattheson, “[...] it must be remembered, however, that they are of no particular help to the ungifted musician”, ou seja, o compositor deveria ser instruído de toda arte da poética musical para saber quais as ferramentas disponíveis e os efeitos decorrentes de cada uma delas para a comunicação requerida. A Tabela 2.2 apresenta os quinze *Loci topici* e suas funções segundo Mattheson (in Harris, 1969, tradução nossa)¹⁸⁶:

<i>Loci Topici</i>	Função
<i>notationis</i>	considerações sobre aspectos de notação: através do valor das notas, através da inversão e permutação, através da repetição ou reiteração, através de passagens canônicas
<i>descriptionis</i>	considerações sobre aspectos de descrições das inclinações da natureza humana, e consequentemente, a descrição dos afetos
<i>generis & Speciei</i>	considerações sobre “todo” e “particular”. Ex.: contraponto é um genus, enquanto fugas são species; “solo” é um genus, enquanto “solo de violino” é species
<i>totius & partium</i>	considerações sobre escrita idiomática de materiais musicais tanto para grupos (tutti, chorus, duettos, trios), quanto para partes individuais
<i>causae efficientis</i>	considerações sobre as motivações dos efeitos desejados, como um enredo em uma história, podendo ser dividida em principal, instrumental, impulsiva e acidental (<i>principalis, instrumentalis, impulsiva e accidentalis causa</i>)
<i>materialis</i>	considerações sobre a noção de que o material musical é inteiramente som, e, por isso, considerar “a partir do que”, “em que”, e “com o que” o material musical é produzido (<i>Ex qua, in qua & circa quam</i>)
<i>formalis</i>	considerações sobre forma e norma de cada obra e de cada melodia
<i>finalis</i>	considerações sobre a finalidade de cada obra, tendo como referência o objetivo de agradar o ouvinte; dessa forma, aqui é relevante a discussão de gosto e decoro alinhados a uma situação determinada
<i>effectorum</i>	paralelamente ao <i>loci</i> anterior, considerações sobre o efeito de determinada passagem, ajustando-a, por exemplo, em relação aos espaços sacro ou profano
<i>adjunctorum</i>	considerações sobre a representação musical em relação ao caráter de uma determinada personagem (em oratórios, operas, cantatas), referente ao espírito, corpo, e sorte (fortuna)

¹⁸⁶ Percebe-se que Mattheson discutiu vagamente algumas funções.

<i>Loci Topici</i>	Função
<i>circumstantialium</i>	relativo ao <i>loci</i> acima, porém considerando circunstâncias de tempo, lugar, acontecimento, desenvolvimento, e seguimento de situações
<i>comparatorum</i>	considerações sobre comparações e similaridades; por exemplo, personagens que representam pessoas, fazendo coisas que pessoas fazem
<i>oppositorum</i>	considerações sobre oposições: diferentes métricas, diferentes movimentos, alto e baixo, lento e rápido, violento e calmo
<i>exemplorum</i>	considerações de empréstimos e imitações de modelos de outros compositores para serem arranjadas de uma nova maneira, não sendo uma cópia ou roubo
<i>testimoniorum</i>	considerações sobre citações musicais de outros compositores

Tabela 2.2: *Loci topici* e suas funções na *inventio* musical segundo Mattheson. (in HARRISS, 1969, p.443-465).

Estando as escolhas da *Inventio* feitas, o compositor passaria para o próximo estágio, definida pela organização interna do discurso musical, a *Dispositio*. Nesta etapa, verificou-se uma grande reestruturação da aplicação da retórica na música, pois, se em Burmeister, a segmentação discursiva Aristotélica ainda se fazia influente e presente, em Mattheson, o modelo passou a ser Quintiliano. Observando essa diferença, coloca-se Burmeister (1606):

Sectioning of the piece into affections means its division into periods for the purpose of studying its artfulness and using it as a model for imitation. A piece has three parts: (1) the exordium, (2) the body of the piece, (3) the ending. The exordium is the first period or affection of the piece. It is often adorned by fugue, so that the ears and mind of the listener are rendered attentive to the song, and his good will is won over. The exordium extends up to the point where the fugal subject ends with the introduction of a true cadence [*clausula vera*] or of a harmonic passage having the marks of a cadence. This is seen to happen where a new subject definitely different from the fugal subject is introduced. However, examples do not confirm that all musical pieces should always begin with the ornament of fugue. With this in mind, let the music student follow common practice and what it allows. Sometimes *noëma* takes place in the exordium. When it happens, it should be for the sake of an aphoristic text [*textus sententiosus*] or for other purposes which common practice will show. The body of the musical piece is the series of affections or periods between the exordium and the ending. In this section, textual passages similar to the various arguments of the confirmation in rhetoric are instilled in the listener's mind in order that the proposition [*sententia*] be more clearly grasped and considered. The body should not be protracted too much, lest that which is overextended arouse the listener's displeasure. For everything that is excessive is odious and usually turns into a vice. The ending is the principal cadence where either all the musical movement [*modulatio*] ceases or where one or two voices stop while the others continue with a brief passage called *supplementum*. By means of this, the forthcoming close in the music is more clearly impressed on the listener's awareness. (BURMEISTER, 1606, p.204-205).

Em contrapartida da divisão em três partes — *exordium*, *medium* e *finis* — de Burmeister, Mattheson expandiu a divisão do discurso musical em seis estruturas:

As regards the disposition of the first, this is a neat ordering of all the parts and incidents in the melody or in an entire melodic work, almost in the manner in which one arranges or delineates a building or makes a plan or design in order to show where a room, a parlor, a chamber, etc., should be placed. Our musical disposition is different from the rhetorical arrangement of a mere speech only in the theme, subject, or object; hence, it has to observe those six things which are prescribed to an orator: the prologue, narration, proposal, corroboration, confutation, and peroration: *Exordium*, *Narratio*, *Propositio*, *Confirmatio*, *Confutatio*, & *Peroratio*. (MATTHESON in HARRISS, 1969, p.751).

A Tabela 2.3 apresenta as premissas de cada uma das estruturas segundo Johann Mattheson (HARRISS, 1969, p.753-755, tradução nossa):

Estrutura	Definição
<i>Exordium</i>	Prólogo e início de uma melodia em que o objetivo e todo o propósito da coisa deve ser revelado para que os ouvintes estejam preparados e sejam estimulados à atenção. Muitas vezes, quando examina-se uma peça sem instrumentos, somente com as partes vocais e o Baixo-Contínuo, esse prólogo está no início do B-C; se um grande acompanhamento está presente, ele ocorre no ritornello.
<i>Narratio</i>	Um relato, um conto através do qual o significado e caráter da mensagem contida é sugerida. Ela ocorre com a entrada ou começo de uma parte vocal ou a parte mais significante e relaciona-se com o <i>Exordium</i> , que a precede, por meios de hábil conexão.
<i>Propositio</i>	A real proposta. Contém brevemente o conteúdo ou objetivo do discurso musical e é de dois tipos: simples ou composto.
<i>Confutatio</i>	Resoluções de objeções e pode ser expressa na melodia ou por expansão de outras ideias ou por citação e refutação de eventos estranhos. Através destes contrastes, se ele forem propriamente estressados, a audição é fortalecida em sua alegria, e tudo o que deveria se chocar em dissonâncias e síncopas são atenuadas e resolvidas. Entretanto, essa estrutura não é encontrada na disposição das melodias quanto as outras estruturas; ainda assim, ela é realmente uma das mais belas.
<i>Confirmatio</i>	Corroboração artística do argumento e é comumente achada em melodias com repetições bem concebidas usadas além das expectativas; entretanto, isso não deve ser entendido como repetições normais. A introdução repetida de certas prazerosas ocorrências vocais embelezadas por todas as formas de boas variações é o que nós queremos dizer aqui.
<i>Peroratio</i>	Fim ou conclusão do nosso discurso musical, no qual antes de todas as outras coisas deve produzir um movimento especialmente enfático. Isso não ocorre somente no percurso ou progresso da melodia mas especialmente no epílogo, estando tanto no Baixo-Contínuo ou em um acompanhamento mais forte, como (ou não) no ritornello previamente escutado. O padrão estabelecido foi de que nas árias, encerremos com a mesma passagem que começamos. Assim, nosso <i>Exordium</i> toma o lugar da peroração.

Tabela 2.3: Estruturas retóricas e funções segundo Mattheson. (HARRISS, 1969, p.753-755).

Comparando as estruturas retórico-musicais com os diversos tratados de retórica literária, Ursula Kinkendale (1980, p.94) afirmou que ao incluir a terminologia *confirmatio* e *confutatio*, ao invés de *probatio* e *refutatio*, as duas seções da *argumentatio*, Mattheson teria incorporado o tratado pseudo-ciceroniano *Rhetorica ad Herennium*, que juntamente com o *De inventione* de Cícero teriam sido os *textbooks* comuns desde o medievo¹⁸⁷; porém, de outra forma, a inclusão da *propositio* como seção autônoma e não como parte integrante da *probatio*, remeteria ao débito com *Institutio Oratoria* de Marcus Fabius Quintiliano. A partir de uma proposta semelhante, Bettina Varwig (2008) expôs que a grande influência retórica sobre os compositores de setecentos teria sido o modelo de *De duplici copia verborum et rerum*, escrito por Erasmo de Roterdã em 1512. Enfim, as influências e as adaptações retóricas das seções da *Dispositio* eram diversas durante o séc. XVIII. Outras tentativas de sistematização levaram em conta outros discursos musicais específicos, como, por exemplo, exposto por Gregory Butler (1977), que demonstrou outras estruturas retóricas para o discurso da fuga.

Although fewer in number, there are other references to fugue during the Baroque which make a much more explicit analogy, often technical in nature, between fugal structure and rhetorical disposition. Before examining these, it is necessary to acquire some understanding of the technical aspects of rhetorical disposition itself. In the standard classical disposition, the oration is divided into as many as seven distinct sections — *exordium* (*prooemium*), [*narratio*], *propositio*, [*divisio*], *confirmatio*, *confutatio* (*refutatio*), *peroratio* (*conclusio*). The *exordium* is the beginning of the oration, which should prepare the audience to listen with interest. The *narratio* consists of the exposition of pertinent topics, deeds, and events. It appears in square brackets here because it is often considered optional. Its function is taken over to some extent by the *propositio*, which involves a formal statement or enunciation of the principal argument(s) at issue. In the *divisio*, the *propositio* is broken down into the particulars relevant to a specific aspect of the argument in order better to explain the exact nature of the matter. It too appears in square brackets above because it is often considered more properly to form an integral introductory element within the *confirmatio*, where arguments are cited to support and strengthen the case. In the *confutatio*, arguments brought against the case by opposing party are refuted and dismissed. Finally, the *peroratio* should form a convincing, artistic close to the oration, usually involving a forceful conclusive statement of the argument. (BUTLER, 1977, p.65-66).

Gregory Butler (1977) complementou que Johann Christoph Schmidt (1664-17298), mestre de capela em Dresden, em uma carta de 1718 a Johann Mattheson, defendeu ainda

¹⁸⁷ Benito Rivera (in BURMEISTER, 1606, p.204) afirmou que, em *Rhetorica ad Herennium*, haveria uma proposta de divisão do discurso em *exordium*, *narratio*, *divisio*, *confirmatio*, *confutatio*, e *conclusio*.

uma terceira possibilidade de estruturação da *Dispositio* nomeada como *Chria*, teorizada *a posteriori* por Hermann Christoph Weissenborn (1863-1937), especificamente para a fuga, como disposta na Tabela 2.4 em sua relação comparativa com estruturação de Mattheson.

<i>Chria</i>	<i>Dispositio</i>
	<i>Exordium</i>
	<i>Narratio</i>
<i>Protasis</i>	<i>Propositio</i>
<i>Aetiologia (probatio)</i>	...
...	<i>Divisio</i>
<i>Amplificatio</i>	<i>Confutatio</i>
...	<i>Confirmatio</i>
<i>Conclusio</i>	<i>Peroratio</i>

Tabela 2.4: Relação da proposta de estruturação da *Chria* com a *Dispositio* de Mattheson.

O estudo mais laborioso na relação entre música e retórica localizou-se na articulação do conceito das figuras retórico-musicais. De acordo com Mattheson (in HARRISS, 1969, p. 768): “Inventing needs fire and spirit; disposition, order and measure; the elaboration, cold blood and circumspection”; logo, era na *Elocutio* que, assim como o orador ornamentava seu discurso, o compositor se utilizava de figuras expressivas para empreender um maior efeito discursivo e movimentar os afetos. “Although the musical and linguistic figures use contrasting expressive language unique to their respective discipline and medium, they agree in expressive principle, a phenomenon made possible through their common affective goal”. (BARTEL, 1997, p.82). Entretanto, é neste ponto onde a historiografia musicológica começa a ficar nebulosa, e mesmo a variação dos vários exemplos tratadísticos é significativamente grande acerca do número, das definições e da própria utilização das figuras.

Sendo assim, utilizar-se-á duas posições no que concerne às figuras retórico-musicais: Joachim Burmeister (1606) e Johann Mattheson (in HARRISS, 1969). De acordo com McCreless (2006), o real comprometimento de Burmeister não era a *Dispositio*, e sim a *Elocutio*, pois a intenção não teria sido apenas promover uma pedagogia sistemática de composição a jovens músicos, mas, sobretudo, a partir da instituição da *Figurenlehre* através

das figuras, propiciar uma ferramenta que tivesse também uma função analítica, seguindo a tradição retórica de *praeceptum, exemplum, imitatio*; ou seja, aprender um princípio, achar e memorizar um exemplo dele, e imitar o modelo. Para Joachim Burmeister (1993):

A musical ornament or figure is a passage, in harmony as well as in melody, which is contained within a definite period that begins from a cadence and ends in a cadence; it departs from the simple method of composition, and with elegance [*virtus*] assumes and adopts a more ornate character. (BURMEISTER, 1993, p.156-157).

Este teórico contemplou três tipos de figuras: (01) ornamento de harmonia, uma passagem musical harmônica, dispondo de qualquer número de vozes, que adotava um novo caráter incompatível com um simples arranjo contendo puramente consonâncias; (02) ornamento de melodia, pertencente a uma voz individual; e (03) ornamento de harmonia-melodia, ou seja, ornamento que atingia os dois tipos precedentes. A Tabela 2.5 (tradução nossa) apresenta um quadro comparativo das definições de figuras retórico-musicais segundo o tratado *Musica Poetica* de Joachim Burmeister e da leitura de Patrick MacCreless (2006).

Figuras de Harmonia		
Figura	Definição de Burmeister	Definição de McCreless
<i>Fuga realis</i>	Disposição da harmonia onde todas as vozes se imitam, usando intervalos idênticos ou similares; um sujeito (afeto) passa de uma voz para outra.	Imitação em todas as vozes
<i>Metalepsis</i>	Tipo de fuga onde duas melodias são intercambiadas em vários pontos na polifonia e tratadas de forma fugada.	Fuga com dois sujeitos (fuga dupla)
<i>Hypallage</i>	Tipo de fuga com a relação intervalar invertida de uma voz para outra.	Fuga com inversão em várias vozes
<i>Apocope</i>	Fuga que não é completada em todas as vozes; seu sujeito é interrompido em uma das vozes por alguma razão	Fuga não completa em todas as vozes
<i>Noëma</i>	Período homorítmico, onde todas as vozes são combinadas com valores rítmicos iguais.	Seção homofônica para texto declamado
<i>Analepsis</i>	Interação contínua de passagens harmônicas que consiste em uma concordância na combinação de várias vozes, sendo assim, uma repetição ou duplicação de uma <i>noëma</i> , e dessa forma semelhante a própria <i>noëma</i>	Repetição da Noëma sobre o mesmo grau da escala

<i>Mimesis</i>	Ocorre quando duas vozes próximas introduzem uma <i>noëma</i> , estando as outras vozes em silêncio; e então, aquelas que estavam em silêncio imitam em uma extensão mais aguda ou mais grave.	Noëma em algumas partes enquanto outras estão em silêncio, depois Noëma em outras partes
<i>Anadiplosis</i>	Uma <i>mimesis</i> dupla.	Repetição da Mimesis
<i>Symblema</i>	Uma mistura de consonância e dissonância; em um tempo forte, todas as vozes estão em consonância, entretanto, no tempo fraco, não todas, mas algumas vozes mantem a relação consonante. É um encaminhamento de vozes onde algumas vozes se movimentam de forma igual, e outras não, ocasionando dissonâncias.	Nota de passagem sobre tempo fraco
<i>Syncopa ou syneresis</i>	O contrário de <i>symblema</i> ; o tempo forte apresenta uma dissonância que se resolve através de sincopas no tempo seguinte, ou seja, utilização de retardos.	Síncopa (dissonância) sobre tempo forte
<i>Pleonasmus</i>	Efusão abundante da harmonia durante a formação da cadência, geralmente a combinação de <i>symblema</i> e <i>syncope</i> .	Combinação de Symblema e Syncope, ou aumento de sincopas antes de cadências
<i>Auxesis</i>	Ocorre quando a harmonia, feita inteiramente de consonâncias, cresce e aumenta sobre um texto que é repetido uma, duas, três, ou mais vezes.	Aumento do número das vozes e fortalecimento do tom associado com a repetição de uma seção textual
<i>Pathopoeia</i>	Figura adequada para estimular os afetos; ocorre quando um semitom, que não é do modo utilizado, é introduzido; ou seja, choques harmônicos por cromatismos	Uso de semitons (alteração das notas) estranhos à escala
<i>Hypotyposis</i>	Ornamento em que o sentido do texto é tão retratado que as questões contidas no texto, que são inanimadas ou sem vida, parecem ser trazidas à vida.	Intensificação de uma palavra específica ou de uma seção textual
<i>Aposiopesis</i>	Ornamento que impõe um silêncio geral em todas as vozes.	Pausa geral
<i>Anaploke</i>	Ocorre particularmente em harmonias para oito vozes ou dois coros, quando há uma repetição harmônica de um coro no outro perto, ou na própria cadência	Repetição de uma seção pequena por um segundo coro

Figuras de Melodia

Figura	Definição de Burmeister	Definição de McCreless
<i>Parambole</i>	Ocorre quando no início de uma peça, duas ou mais vozes carregam o sujeito de uma fuga e um outra voz é introduzida sem, contudo, contribuir para a natureza ou processo da fuga.	Passagem na qual duas ou mais vozes tem pontos imitativos, enquanto uma outra voz é livre
<i>Palillogia</i>	Interação de uma frase melódica ou passagem no mesma altura; podendo repetir a frase toda ou somente as primeira notas.	Repetição de um fragmento melódico sobre o mesmo grau da escala
<i>Climax</i>	Repetição similar de padrões intervalares sobre gradações	repetição de um fragmento melódico em outro grau da escala (sequência)

<i>Parrhesia</i>	Mistura de uma única dissonância entre consonâncias.	Passagens de sétimas ou quartas
<i>Hyperbole</i>	Subida de uma melodia para além de seu limite modal (o quinto grau do modo)	Violação ascendente (superior) do âmbito modal
<i>Hypobole</i>	Descida de uma melodia para além do limite de seu <i>ambitus</i> .	Violação descendente (inferior) do âmbito modal
Figuras de Harmonia-Melodia		
Figura	Definição de Burmeister	Definição de McCreless
<i>Congeries</i>	Empilhamento conjunto de consonâncias perfeitas e imperfeitas que são permitidos para continuar em movimento semelhante.	5 6 5 6 em sucessão 3 3 3 3
<i>Fauxboudon</i>	Progressão ou movimento paralelo (<i>Homostichaonta</i> ou <i>homoioikinomena</i>).	Fauxbourdon
<i>Anaphora</i>	Repetição de padrões intervalares em algumas mas não em todas as vozes.	Imitação em algumas, mas não todas as vozes de uma peça polifônica
<i>Fuga imaginaria</i>	Melodia escrita para uma voz, que outras vozes individuais irão repetir na mesma ou	Canon
<i>Supplementum</i>		decoração de uma nota melódica final através de uma progressão acordal abaixo ou sobre um pedal

Tabela 2.5: Quadro de figuras retórico-musicais em Burmeister (1606, p.157-197) e McCreless (2006).

Apesar desse cuidado em traçar parâmetros para a definição de figuras retórico-musical, o próprio Burmeister (1993) advertiu os compositores novatos sobre a variedade e a possibilidade dos ornamentos¹⁸⁸.

I hope that the novice composer is not expecting here to find rules for forming musical ornaments or figures. Their variety is known to be so wide and great among composers that it is hardly possible for us to determine their number. Furthermore, even if we should attempt to define some of them, we would not come up with anything new or different from the syntactical rules of music. We would only observe that each one of them bears a particular characteristic similar to examples found among master composers. They may not be made of exactly the same intervals and sonorities, but they will be similar. (BURMEISTER, 1993, p.157).

Na outra ponta da poética musical, Mattheson (HARRISS, 1969, p.766) compreendeu que “[...] for people who do not want to make a sensible disposition, the elaboration then becomes much more troublesome and takes them much time and work”; ou seja, para o teórico, nenhuma boa elaboração poderia ocorrer repentinamente, sem um apropriado arranjo,

¹⁸⁸ Nota-se que essa ressalva é sintomática até hoje na historiografia musicológica pela dificuldade inerente de propor definições e utilizações das figuras retórico-musicais dentro de tentativas analíticas.

pois esta necessitaria de tempo e paciência. De forma notável, Mattheson sugeriu uma subdivisão dentro do processo de *Elocutio*¹⁸⁹; haveriam duas formas de embelezar o discurso musical, uma sendo feita pelo compositor com as figuras retórico-musicais, e outra feita pelos intérpretes com a ajuda de ornamentos performáticos, considerando nessa segunda perspectiva, a *Pronuntiatio*, última etapa do sistema retórico¹⁹⁰.

Diferentemente de Burmeister, que conferiu alguns parâmetros e apontou exemplos, Mattheson foi consideravelmente mais vago em relação às figuras retóricas, fazendo poucos comentários, sinalizando, talvez, ou que esse conhecimento era do cotidiano do compositor, como algo corriqueiro, ou que seria mesmo impossível caracterizar todas as possibilidades de figuras retórico-musicais. Buscando uma sistematização terminológica mais perto da retórica literária, Mattheson fez uma divisão entre figuras de palavras (*Figurae dictionis*), figuras de sentenças (*Figurae sententiae*), e figuras do canto (*Figuras cantionis* ou *cantûs*): a primeira tratando de gestos musicais; a segunda de frases musicais inteiras, suas variações, imitações e repetições; e a terceira dos ornamentos feitos pelos intérpretes em cima de notas específicas, considerando *acento*, *appoggiaturas* e *portamento*:

Word-figures, the expressions of which sound good and pleasant to the ear, consist in the repetition of words which sound almost alike or completely different. There are 12 of them and they can easily be used on single pitches. Phares or figures where a whole statement contains one certain emotion appear either outside of or in conversation. There are 17 of them which one can refer to in rhetoric, and almost all can be used in melody. (MATTHESON in HARRISS, 1969, p.770).

Lenneberg (1948, p.200) comentou que as figuras de palavras seriam aquelas que surgem através de mudança de posição, repetição e comparação de palavras e expressões em um sentido gramatical; enquanto as figuras de sentença consistiriam de figuras envolvendo grandes e completas linhas. A Tabela 2.6 apresenta algumas das figuras retórico-musicais de Mattheson e seus vagos comentários. Mattheson explicou que seriam doze figuras de palavra, e dezessete figuras de sentença; porém, não há indicações ou comentários sobre todas as figuras.

¹⁸⁹ Ou, pelo menos, a versão de Ernst Harriss (1969) suscitou tal fato.

¹⁹⁰ Outros compositores escreveram tratados sobre a relação de ornamento e afeto, por exemplo, Francesco Geminiani (1687-1762) em *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick* (1749).

Figuras de Sentença	
Figura	Comentário
<i>Interrogatio</i>	“uma questão”
<i>Exclamatio</i>	“quem não conhece o uso das exclamações?”
<i>Parrhesia</i>	“onde a parrésia é melhor aplicada do que na composição melódica?”
<i>Paradoxa</i>	“pode-se quase tocar a paradoxa que apresenta algo inesperado”
<i>Epamorthosis</i>	“a epamorthosis, ou o eco, tem seu lugar em quase todos os contra-movimentos”
<i>Paraleipsis</i>	...
<i>Aposiopesis</i>	“uma quebra abrupta do discurso”
<i>Apostrophe</i>	...
<i>Distributio</i>	“uma partição de algo em suas partes”; “tem sua maior aplicação na fuga”
Figuras de Palavra	
Figura	Comentário
<i>Epizeuxis ou Subjunctio</i>	“o que é mais comum do que, por exemplo, a epizeuxis musical (conexão) ou Subjunctio (ligação) onde uma nota é repetida fortemente em uma mesma parte da melodia?”
<i>Anaphora</i>	“o que é mais habitual do que a anáfora na composição melódica onde a mesma sequencia de sons que ocorreram antes é repetida no começo de várias cláusulas subsequentes, fazendo relações?”
<i>Epanalepsis</i>	“repetição”; “o retorno do começo de um movimento no final do mesmo”
<i>Epistrophe</i>	“retomada”; “a repetição do fechamento da melodia do primeiro movimento no final de outro movimento”
<i>Anadiplosis</i>	“reduplicação”; “repetição da última palavra de um frase como a primeira palavra da frase posterior”
<i>Paranomasia</i>	“jogo de palavra”
<i>Polyptoton</i>	“uma figura de discurso onde vários casos gramaticais da mesma palavra são postos juntos”
<i>Antanaclasis</i>	“uso de palavra em um último sentido”
<i>Ploce</i>	“repetição da mesma palavra em um sentido diferente”
<i>Refractio seu reverberatio</i>	“refração ou reflexão”; “isso, contudo, é lidado de uma certa forma que, dessa vez, a parte vocal não segue mas move-se contra o baixo”

Tabela 2.6: Comentários de Mattheson sobre figuras retórico-musicais. (in HARRISS, 1969, p.772-776).

As duas únicas figuras retórico-musicais que Mattheson apresentou com exemplos musicais foram a *Epizeuxis*, em sua forma simples e figurada, e a *Anaphora*, demonstradas nos Exemplos 2.1 e 2.2 (in HARRISS, 1969, p.773)¹⁹¹.

Exemplo 2.1: *Epizeuxis* simples e figurada.

Exemplo 2.2: *Anaphora* e suas repetições como *arsis*.

O propósito basilar de toda a sistematização retórico-musical era, da mesma forma que a retórica clássica literária desde a antiguidade, controlar e direcionar as emoções da audiência; isto é, propiciar um fundamento teórico posto em manuais, que poderia ser estudado, copiado e manipulado pelo compositor para mover os afetos dos ouvintes. Apesar dos tratados, por exemplo, de Tinctoris — *Diffinitorium musicae e Complexus effectuum musices* — e de outros renascentistas que abordaram os efeitos proporcionados pela música, foi no período Barroco, com suas perspectivas racionalistas, científicas e tentativas verificáveis de atuação, que esta competência se desdobrou e se firmou como teoria: a teoria ou doutrina dos afetos. Segundo Herbert Schueller (1948), a concepção de *Affektenlehre*, criada pelos germânicos, teria sido a principal promotora da vinculação da música e da retórica:

In fact the doctrine of the affections was the focal point in Baroque ideas about music, and unlike much theorizing, it was followed in practice. The passions and affections (the former were milder in effect than the latter) were classified with corresponding musical “figures” which, it was thought, could represent them. The basis of the theory was an analogy between music and speech, and the figures mentioned in Baroque treatises were so many that the theory of the affections became a kind of rhetoric for musical composers. The figures were related not only to texts, but also to allegorical and “symbolical” ideas that were distinctly extra-musical. The aim was a kind of communication, as in language, and the result *was* communication, an

¹⁹¹ Ou, pelo menos, às que foram inseridas na versão de Harriss (1969).

achievement of Baroque music that remains unparalleled in the history of music. (SCHUELLER, 1948, p.546).

Bartel (1997) apontou que todos os tratados de poética musical do Barroco germânico (e, na perspectiva seletiva e excludente deste autor, somente a porção luterana), de forma direta ou indireta, comentaram sobre a importância da definição e escolha dos afetos para mover os ouvintes.

The primary goal of Baroque music is defined by the composer's intent to objectively present a rationalized emotional state referred to as an affection, as diverse as this process may have been. This principle or concept of the affections is rooted in the rhetorical discipline, which was becoming increasingly influential, particularly in German compositional theory. The concepts of rhetoric and the affections were eventually to center on the musical-rhetorical figures, which were referred to as "the very language of the affections". (BARTEL, 1997, p.30).

Nessa senda, tratadistas, músicos e filósofos do século XVIII concordavam sobre o propósito moral da música: o objetivo era fazer com que o ouvinte amasse o bom, o belo e o virtuoso, e odiasse o mal. Phillip Downs (1992) recorreu a Johann Mattheson para ilustrar essa qualidade essencial da música barroca:

It is an aspect of moral teaching which the complete master of sound must adopt as his own, so that he may properly represent virtue and vice with his tones in order to inspire his listeners with love for one and hatred for the other. For this is the proper purpose of music, to be, above all, a moral lesson. (MATTHESON apud DOWNS, 1992, p.13).

No entanto, como pontuou George J. Buelow (1973), não eram somente as figuras retórico-musicais que possibilitavam o controle dos afetos, com efeito, todas as escolhas retórico-musicais, sendo elementos distintos de um processo comunicacional, proporcionariam ao compositor essa possibilidade. Concentrando em *Der Vollkommene Capellmeister*, Mattheson abordou a teoria dos afetos no capítulo III, "Som e Teoria Natural da música", de onde foram retiradas algumas passagens (in HARRISS, 1969, p.111-144).

[§51] The doctrine of the temperaments and emotions, concerning which especially Decartes is to be read because he has sone much in music, serves very well here since it teaches one to distinguish well between the feelings of the listeners and how the forces of sound affect them.

[§52] What are the passions? How many are there? How are initiated and stimulated? Should one eliminate them or admit and tend to them? Such questions seem more appropriate for the consummate philosopher than the chapel master. Nevertheless, the latter ineluctably must know that the dispositions of men are the true material of virtue. The latter is nought but a well-ordered and prudently moderate disposition.

[§53] Where there is no passion or affect to be found, there is also no virtue. If our passions are sick, then they must be healed, not murdered.

[§54] It is true that those among the affects of which nature has given us the most are not the best and certainly must be curtailed or kept in check. This is one aspect of the theory on morality which a perfect musician must possess completely if he wants to present the virtues and vices in his music well and to arouse skillfully in the feelings of the listener a love for the former and disgust for the latter, for it is in the true character of music that it is, above all else, a teacher of property.

[§55] The experts on nature know how to describe the manner in which our emotions actually and so to speak physically function, and it is of great advantage to a composer if he is not inexperienced in this.

[...]

[§87] My humble advice at the end of this chapter, which combines the natural theory of sound with the theory of emotions to a certain and necessary extent, goes thus: One should choose some good, really good poetic work in which nature is vividly portrayed and should endeavor accurately to distinguish the passions contained therein, for many a composer and critic would undoubtedly better succeed if he himself knew, just occasionally, what he actually wanted.

Devido a localização e o conteúdo do capítulo, fica evidente que o teórico propôs um paralelo conceitual entre a teoria dos afetos e a física natural, principalmente adotada por Descartes. Sendo assim, Mattheson compreendeu a doutrina dos afetos como uma aplicação da teoria cartesiana, na qual as emoções humanas surgiriam a partir de leis físicas sobre e dentro do corpo na e pela música. Como apontou Buelow (1983, p.400), assim como vários filósofos do séc. XVII e começo de XVIII — dentre eles Spinoza, Descartes, Bacon Locke, Shaftesbury e dentre vários outros escritores franceses — estavam imersos em formular novas teorias do conhecimento, das paixões, da ética, da educação num sentido lato, os escritos de Mattheson foram direcionados a três tipos básicos de redefinições: (01) da teoria de composição musical, incluindo a articulação de problemas teóricos e práticos, questões de modos e tonalidades, baixo-contínuo, composição melódica e texturas multilíneas; (02) da natureza da música como arte expressiva, sensual, das emoções, mas também como uma arte igualmente racional percebida e interpretada pela mente; e (03) da relação música e ética, que, em uma última instância, envolveria a religião. Nesse sentido, duas posturas quanto a música,

aparentemente dicotômicas e antagônicas, foram postas em conjunção, pois, se de um lado, a música seria sobretudo expressiva e sensual, com a percepção da experiência sonora sendo preponderante, de outro, a música deveria ser entendida e apreciada nos níveis intelectuais e éticos a partir de uma racionalidade; ou seja, para ser movido pela música, seria necessário compreendê-la — aqui se estabelece uma situação semiótica que será tratada abaixo.

Ainda que Mattheson, como tantos outros teóricos, buscaram definir como e quais elementos musicais poderiam suscitar os afetos, nota-se uma certa subjetivação pela variação encontrada em cada um deles. De qualquer forma, como posto no início do capítulo, a identificação dos afetos fazia parte um amplo espectro comunicativo de validação de uma filosofia racionalista da expressão musical, fundamentada sobre uma perspectiva de verdade. Para encerrar, inclui-se a Tabela 2.7 com algumas considerações de Mattheson retirados de dois tratados, *Das neu-eröffnete Orchestre* (1713) e *Der Vollkommene Capellmeister* (1729) sobre elementos musicais e os seus respectivos afetos que seriam suscitados.

Tonalidades (escalas)	Afetos
C:	rude, ousado, terno
c:	doce, triste
D:	perspicaz, teimoso, para situações de guerra e felicidade
d:	devoto, tranquilo, grandioso, devoção na música sacra, divertido, solto
E $\flat$:	patos, sério, triste, hostil a toda sensualidade
E:	desespero, tristeza fatal, desesperançoso de amor extremo, penetrante, doloroso
e:	pensativo, profundo, sofrido, triste
F:	os melhores sentimentos, generosidade, constância, amor
f:	terno, calmo, profundo, pesado, uma ansiedade fatal, extremamente em movimento
f $\sharp$	lânguido, amoroso, não reprimido, estranho, misantrópico
G:	sugestivo e retórico, para situações sérias como alegres
g:	quase o mais belo, gracioso, agradável, terno, ansioso, divertido, para reclamações moderadas, alegria arrebatadora
A:	comovente e brilhante, inclinado a reclamações, paixões tristes
a:	queixoso, decoroso, resignado, convidativo ao sono
B $\flat$:	divertido, magnífico, mas também delicado
B:	ofensivo, duro, desagradável, caráter desesperado

b:	bizarro, moroso, melancólico
Pés Métricos	Afetos
Menuet	seu único afeto é a felicidade moderada
Gavotte	o afeto é uma verdadeira alegria exultante
Bourrée	seu verdadeiro caráter é contentamento e agradabilidade, e ao mesmo tempo algo como despreocupado ou calmo, um pouco devagar, maleável, mas ainda não desagradável
Rigaudon	seu caráter consiste em algo como trivialidade jocosa
Marcha	seu verdadeiro caráter é algo como heróico e destemido, mas ainda não selvagem ou inquieto
Entrée	aqui certamente a natureza nobre e majestosa deve ocorrer; contudo, não deve se mover tão pomposamente
Gigue	a comum ou as gigas inglesas tem como um caráter um ardor passional e volátil, uma raiva que logo desaparece
Loure	a loure, que é lenta e pontuada, revela uma natureza orgulhosa e arrogante
Canarie	a canarie deve ter uma grande ânsia e fugacidade
Giga italiana	a giga italiana a maior rapidez e agilidade
Polonaise	se eu tiver que compor algo para as palavras na qual uma especial franqueza e uma maneira livre prevaleceria, eu não escolheria nenhum outro tipo melódico
Angloise	o principal caráter é a teimosia
Passepied	sua natureza é bem próxima da frivolidade
Rondeau	na minha opinião, um bom rondeau contém uma certa firmeza ou ainda uma firme confiança
Sarabande	não tem nenhuma outra emoção a expressar fora ambição
Courante	o afeto que deveria ser exposto de uma courante é a doce esperança, pois há algo de corajoso, algo desejoso, e algo delicioso nessa melodia
Allemande	a allemande... tem uma imagem de contente ou espírito satisfeito que segura o prazer em boa ordem e paz
Andamentos	Afetos
Adagio	distingue pesar
Lamento	distingue lamentação
Lento	distingue alívio
Andante	distingue esperança
Affetuoso	distingue amor
Allegro	distingue conforto
Presto	distingue desejo

Tabela 2.7: Elementos musicais e seus respectivos afetos em Mattheson.

2.1.2. Retórica Musical depois de 1750

De forma geral, por volta de 1750, os tratados que traziam indicações de processos criativos em música apresentaram uma modificação na relação entre retórica e música, se adequando a novos gostos musicais, a novas regulamentações para a prática da música e do declínio gradual do apreço pela disciplina retórica, mas isso não significou que as duas disciplinas se desarticularam, como sugeriram alguns autores, como, por exemplo, John Neubauer (1986)¹⁹². Tom Beghin e Sander M. Goldberg (2007) expuseram que o *Allgemeine Musikgeschichte* (1788) de Johan Nikolaus Forkel trouxe o mais consciente e compreensível aporte de fontes da retórica clássica à música, adotando o grande esquema conceitual de *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, mas discutindo detalhes da própria tradição clássica.

Segundo Nancy K. Baker e Thomas Christensen (1995), observa-se que, ao longo dos setecentos, as tensões dialéticas entre imaginação e razão se colidiram, produzindo duas polaridades, que, *a priori*, não seriam dicotômicas, mas foram: de um lado, havia a tradição neo-clássica articulada pelos franceses, onde normas racionalizadas de decoro, estilo e gênero governavam a composição e função da arte; de outro, havia uma emergente linha sensualista favorecida pelos críticos ingleses e baseada sobre uma psicologia empirista, transferindo a atenção de convenções objetivas para condições mais subjetivas de processos de recepção, isto é, percepções sensórias e respostas emotivas. A enciclopédia *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774) de Johann Georg Sulzer foi um exemplo da tentativa de unir essas duas polaridades através de uma remodelação da retórica musical amparado pela sua preocupação de edificação moral¹⁹³.

Apesar de usar o pensamento retórico no processo artístico, Sulzer não empreendeu uma segmentação do discurso musical tal qual a taxonomia de Mattheson, apresentando uma diferença essencial: se para Mattheson, o produto era o centro da atenção, para Sulzer, o processo era o mais importante, e, nesse sentido, as próprias etapas do processo criativo não

¹⁹² Apesar da sua intenção de mostrar uma separação entre música e linguagem ao longo do séc. XVIII ser válida, John Neubauer (1986) utilizou alguns argumentos falíveis como justificação.

¹⁹³ Como apontaram Nancy K. Baker e Thomas Christensen (1995, p.14), Sulzer definiu compreensivelmente conceitos estéticos genéricos e processos que eram comuns às artes, mas também alguns termos específicos e peculiares das mesmas.

foram definidas através de uma sistematização como se viu em Mattheson; no entanto, o teórico também compreendia que o poder da música estava relacionada com a sua capacidade de mover os afetos: não pela expressão da emoções, mas porque os seres humanos sentem as emoções. A Tabela 2.8 apresenta uma comparação entre as etapas do processo criativo de Mattheson e Sulzer, englobando somente as três primeiras etapas da retórica clássica¹⁹⁴.

Johann Mattheson	Johann Georg Sulzer	
Inventio	Invenção (<i>Erfindung</i>)	Plano (<i>Plan</i>)
	Esboço (<i>Entwurf</i>)	
Dispositio	Projeto (<i>Anlage</i>) • Forma (<i>Form</i>)	
	Disposição (<i>Anordnung</i>)	
Elocutio	Elaboração (<i>Ausarbeitung</i>)	

Tabela 2.8: Comparação entre os processos criativos de Mattheson e Sulzer.

Primeiro, deve-se considerar que para Sulzer todo processo criativo deveria ter um Plano de ação, onde haveria uma definição do que a obra precisaria para ser completada e os meios para tal; seria a partir desse planejamento que todo o trabalho de produção seria racionalmente pensado e repensado em relação tanto ao conteúdo quanto à forma, pois seria a partir desses dois elementos que o bom gosto do artista se revelaria.

Every work that has a specific aim, if it is to be perfect, must be constituted in both subject and form so as to be able to attain this aim. In so far as the author of such a work keeps in mind the effect that this aim is to achieve, he will consider carefully the means by which this aim may be realized. When he has discovered this means, he will then seek the best disposition of his material by which each element follows another. In the course of these considerations, he will establish the main parts of his work based upon the nature of the subject and the order they must follow. This is called the *plan of the work*. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.69).

A primeira etapa do processo criativo seria a Invenção, definida por Sulzer (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.55), como o momento em que o artista, através do pensamento e da reflexão, inventaria as ideias e as partes que comporiam a obra de arte ou

¹⁹⁴ Cassiano de Almeida Barros (2006), em seu estudo sobre *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann G. Sulzer, formulou uma outra concepção referente às etapas do processo criativo, atribuindo o esboço, o projeto (que foi traduzido por ele como estrutura) e o plano como estratégias integrantes da disposição.

como ela deveria ser; neste sentido, haveriam duas formas para a invenção: uma seria a definição do objetivo ou da intenção, seguida da busca pelos meios mais apropriados nos quais a intenção seria alcançada; e a outra seria o aproveitamento de algum material pré-existente, que através da reflexão, passaria por um processo de adequação visando uma intenção. Sendo assim, observa-se que a primeira via estaria ligada a uma questão de originalidade, enquanto a segunda estaria associada ao processo mimético de cópia e manipulação de algum modelo. De uma forma ou de outra, tendo as artes um efeito decorrente de ideias sensíveis, a invenção seria sempre um produto de um processo que envolveria a razão, a experiência, a fantasia, o gosto e o sentimento, demonstrando uma conexão entre um assunto e um objetivo.

If the artist decides upon a specific goal, which is to say, a specific impression to convey with his work, his animated imaginative powers will present to him many sensible objects that will be all the more appropriate and fertile as is his experience and sensibility. His poetic imagination helps him to discover yet more ideas, while his reason will determine the degree to which each of these is suitable. In this way his work may be said to be invented. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.56).

Para além da parte técnica da invenção, Sulzer se preocupou incessantemente com o processo pelo qual o artista encontraria a sua ideia, ou seja, o fator psicológico por detrás de problemas para achar uma ideia ou um objetivo que seria trabalhado invenção da obra; para tanto, o teórico admitiu discorreu sobre diversas possibilidades e alternativas que o artista poderia recorrer: a capacidade inata do gênio, que alguns teriam e outros não; os lugares-comuns, citando inclusive Mattheson; métodos imersivos com o distanciamento social; estudo ininterrupto; e atenção a, praticamente, todo o ambiente e convívio social ocupado pelo artista. Além do fator psicológico, Sulzer também discorreu sobre o julgamento de *connoisseurs*, um público que conseguiria distinguir tecnicamente uma obra de arte, pontuando alguns problemas possíveis durante a invenção, indicando uma preocupação com a recepção da obra de arte; porém, o que se ressalta é a compreensão de se haveria um público de conhecedores, também haveria um público de não-conhecedores, amadores de arte.

A segunda etapa seria o Esboço, na qual seriam estabelecidas as seções principais sem uma preocupação com suas resoluções; ou seja, seria o primeiro momento que o artista poderia ter uma visão geral do todo, possibilitando o seu julgamento antes de se debruçar sobre as partes individuais (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.64). Para Sulzer, essa etapa

seria relevante, pois seria o momento de adequação e aperfeiçoamento das ideias dentro do todo antes da sua realização; como justificativa, o teórico expôs: “Because the realization of a work demands so much attention paid to many individual details applying only to specific parts, the artists attention to the whole may be distracted”. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.65). Como posto acima, as etapas de Sulzer estariam mais relacionadas com um processo criativo do que com o produto, e a legitimação da etapa do esboço seria indicativo disso, pois muitas ideias decorrentes da etapa de invenção ou de um momento de inspiração poderiam não ser utilizadas em curto prazo, mas poderiam ser benéficas em um futuro.

A etapa do Projeto seria um primeiro momento pelo qual a obra se materializaria, dispondo concretamente a seleção das seções principais assegurada pelo esboço, levando em conta a forma da obra, entendida como a maneira pela qual a variedade se uniria com o todo da obra¹⁹⁵. De acordo com o teórico, se o projeto estivesse completo, nada mais essencial à obra deveria ser adicionado; nessa senda, o artista não deveria passar para outra etapa sem antes alcançar a sua satisfação no projeto, sendo uma etapa catalisadora para sua realização.

A etapa de Disposição foi entendida por Sulzer como a atribuição de cada elemento ao seu devido lugar; ou seja, uma ordenação que: (01) apresentaria uma obra de imaginação da maneira mais vantajosa, seguindo a natureza de sua intenção; (02) demonstraria um todo inseparável, sem deficiência e sem excesso; (03) alcançaria os efeitos da organização de cada seção; e (04) proporcionaria a visualização prazerosa pela audiência tanto do todo quanto quanto a distinção de cada parte.

The disposition of every work must be determined in accordance to its aim or intended effect. They are all related in that each is to be viewed as a whole, each is to arouse our interest, and all the individual sections must appear in their proper place such that a single desired effect is produced. Only with such an aim can individual elements be connected within the a whole. Every work of taste must arouse a single main idea, no matter how extensive it may be, and its sections must help make it complete and lively. Otherwise the work is not a whole, but a hodge-podge of several works. If the artist begins to labor upon some work before having a clear conception of the whole, or before it is distinct enough, he will certainly never be successful in its disposition. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.74).

¹⁹⁵ Sulzer afirmou que a obra de arte seria o resultado concreto de três etapas: o projeto, a realização e a elaboração; porém, como advertido por Baker e Christensen (1995, p.66), Sulzer não escreveu um verbete para a realização em *Allgemeine Theorie der schönen Künste*.

No entanto, provavelmente devido ao fato de que Sulzer não descreveu o processo de criação especificamente musical, mas de todas as artes, o teórico não concebeu uma divisão da disposição, apesar de ter afirmado que o todo seria composto de suas partes menores e que não se deveria mudá-las de ordem para não comprometer a noção do todo; mesmo assim, foram incluídos três elementos primários para a disposição: (01) a correta conexão entre as partes, (02) um contraste suficiente ou uma variação para partes seguintes, e (03) uma articulação de ideias.

A última etapa seria a Elaboração, que se concentraria nos últimos ajustes ornamentais da obra para o aumento de seus efeitos; porém, mesmo levando em conta que a enciclopédia foi escrita considerando todas as artes, ao exemplificar a elaboração na música, o autor não apontou propriamente as figuras retórico-musicais.

In music, the greatest beauty of expression usually does not depend upon the quantity of embellishments, but rather upon a single appoggiatura, some vibrato in the voice, or even a short pause. The same is true in other works of art. The most perfect elaboration depends upon the judicious selection of details, not the quantity selected. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.80).

Nesta etapa, Sulzer advertiu de possíveis problemas tanto de excesso quanto de ausência de elementos; notadamente, na música, o teórico apontou que a elaboração seria determinada pelo gosto, decoro e estilo associados ao local para onde a composição foi composta: “A musical composition written for many instruments, or one to be performed outside or in a large hall should not be so elaborated as a trio”. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.77).

Em *Versuch einer Anleitung zur Composition* (1787), Heinrich Christoph Koch, com o objetivo de fornecer uma instrução compreensiva em composição a jovens compositores, baseou-se exclusivamente na terminologia do processo criativo de Sulzer para todas as artes e elaborou um processo específico para a música, remodelando algumas etapas e corrigindo algumas explicações ambíguas ou falíveis de Sulzer. Koch, assim como Sulzer, considerou a música dentro do escopo das belas-artes, tendo como intuito o despertar dos sentimentos nobres, que estariam dormentes na natureza do homem.

Antes de entrar propriamente na discussão de seu método de composição, Koch discorreu sobre como o compositor poderia despertar os sentimentos, considerando três fatores para a eficiência desse objetivo musical: a composição, a performance e o ouvinte; ou

seja, para este teórico, o processo de comunicação musical não se consubstanciava na própria música, mas seria necessário que o ouvinte a entendesse. Percebe-se que esse fator tinha grande relevância, pois Koch distinguiu três tipos de ouvinte que poderiam participar do processo de comunicação musical: (01) o que não teria ouvido nem coração para os efeitos da música, ao qual Koch não se preocupou; (02) o que participaria do processo pelo prazer envolvido na recepção musical, mas que, por participar despretensiosamente, passaria por uma revelação afetiva através do poder da música; e (03) o que teria toda uma capacidade afetiva refinada, mas que, por um excesso afetivo pré-definido, não conseguiria se afetar pelo sentimento proposto pela composição, que seria incongruente ao que o ouvinte estaria previamente sentindo. Além disso, o teórico considerou que o ouvinte participaria de todo um contexto social de recepção, o que poderia resultar em uma falha no processo de comunicação musical, não surtindo efeito algum: “Thus we see that, if it is to attain its aim, music requires only such listeners in whom no impediments to its effect are present, only those who possess receptiveness for the feelings which are to be awakened”. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.146). Enquanto o ouvinte (02) e (03) seriam definidos como *Kennern* ou *connoisseurs*, conhecedores de música, o (01) seria definido como *Liebhaber*, como amante da obra de arte, como amador no sentido puro da palavra. O interessante aqui é observar que Koch, apesar de não ter dado crédito a esse tipo de ouvinte, o reconheceu como possibilidade de audiência; como demonstrou Bonds (2008), era incomum compositores e teóricos admitirem a existência desse público em documentos públicos, eles o faziam somente em documentos particulares como cartas: vários exemplos dessa postura podem ser retirados das cartas entre Leopold Mozart e Wolfgang A. Mozart (editadas por Emily Anderson, 1997), nas quais ambos discutiam sobre a adequação da composição exatamente para o consumo musical deste público¹⁹⁶. A justificativa para Koch não ter tratado se torna mais compreensível, ao

¹⁹⁶ Bonds (2008) destacou algumas passagens de várias cartas, mas como ilustração, foi inserido aqui somente uma passagem da carta de Leopold Mozart para seu filho datada do dia 13 de Agosto de 1778: “If you have not got any pupils, well then compose something more. Even if you have to let your work go for a smaller sum, why, at any rate this will help to make you known in Paris. But let it be something short, easy and popular. Discuss the matter with some engraver and find out what he would best like to have — perhaps some easy quartets for two violins, viola and cello. Do you imagine that you would be doing work unworthy of you? If so, you are very much mistaken. Did Bach [Johann C. Bach] when he was in London, ever publish anything but similar trifles? What is slight can still be great, if it is written in a natural, flowing and easy style — and at the same time bears the marks of sound composition. Such works are more difficult to compose than all those harmonic progressions, which the majority of people cannot fathom, or pieces which have pleasing melodies, but which are difficult to perform. Did Bach lower himself by such work? Not at all. Good composition, sound construction, il filo — these distinguish the master from the bungler — even in trifles. If I were you I should compose in advance something of that kind and then move Heaven and earth to get a commission for an opera. You must try to sell a work or two to some engraver or other. You must have money in order to live” (ANDERSON, 1997, p.599).

levar em conta que esta obra teórico-pedagógica era destinada a um compositor idealizado, em um trabalho idealizado, compondo para um público idealizado. A manipulação da expectativa auditiva nesse processo comunicativo foi uma das formas postas por Koch para atrair a atenção do ouvinte *connoisseur*, ou por afirmar um sentimento já previsto, ou por incluir uma quebra de expectativa, por exemplo, incluir uma passagem em um andamento Grave antes do tradicional Allegro de começo de concerto, exemplo dado pelo próprio autor (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.147).

Essas estratégias foram atribuídas à composição, mas Koch considerou que a efetividade comunicativa da música dependeria também da performance, na qual o compositor não teria domínio real sobre os instrumentistas; propondo três possibilidades onde um único instrumentista poderia prejudicar a comunicação: ou por falta de bom gosto, ou por uma interpretação incorreta, ou por pura malícia.

A Figura 2.2 sintetiza o processo de comunicação musical exposto e interpretado a partir de Heinrich C. Koch que, apesar de ser um processo linear, considerou que música composta dependeria tanto de um estágio performático quanto receptivo dos diferentes ouvintes 01, 02 e 03 descritos acima, lembrando que a música apenas causaria o efeito desejado em 02, pela sua pre-disposição afetiva.

Figura 2.2: Comunicação musical admitida em Heinrich C. Koch.

No que compete propriamente ao domínio da composição, o teórico ressaltou que música vocal e música instrumental comportariam estratégias distintas para despertar os sentimentos, pois enquanto a primeira se beneficiaria da poesia para articular uma amplitude gradual de sentimentos requeridos, a segunda deveria se concentrar em uma exposição mais

definida com uma discriminação maior dos sentimentos. Essa prática e necessidade de expor e articular sentimentos distintos na música instrumental era uma preocupação recorrente ao longo de setecentos e não se limitou, obviamente, a Koch e aos germânicos, englobando franceses, ingleses, italianos, ibéricos, enfim, a todos; se consubstanciando no entendimento de forma musical epitomizada e simbolizada em *Die Lehre von der musikalischen Komposition* de Adof Bernhard Marx (editado por Scott Burnham, 1997) em meados do séc. XIX e compreendida até os dias de hoje. Como Bonds (1991) destacou, os escritos de Koch foram, no domínio germânico pelo menos, o melhor exemplo dessa preocupação, devido sua compreensão retórica sobre a articulação melódica da música instrumental¹⁹⁷.

The instrumental work was seen as a wordless oration, and its form was viewed not so much as a harmonic or thematic plan but as an ordered succession of thoughts. In the interests of intelligibility, these musical ideas — an amalgam of melodic, harmonic, and rhythmic elements — tended to be arranged within a limited number of conventional patterns. (BONDS, 1991, p.53).

Para Koch, haveriam três estágios do processo criativo: o Plano, a Realização e a Elaboração (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.160); ou seja, foi proposta uma notória simplificação das etapas de Sulzer. De uma maneira gera, a Tabela 2.9 apresenta as definições de cada estágio.

Estágios	Definições Gerais
Plano	As principais ideias de uma composição já conectadas umas com as outras, que apresentam o todo para o compositor, combinadas com suas principais progressões harmônicas.
Realização	Sujeitar as ideias postas no plano a várias adaptações e fragmentações, de modo a formar os principais períodos variados, dando a peça o seu escopo. O número, o tamanho, e a colocação desses períodos, assim como suas modulações, o lugar onde essa ou aquela seção principal será repetida, criam a forma da peça.
Elaboração	A conclusão das vozes cujo conteúdo foi determinado em parte, e na realização foi indicada na partitura. Além disso, todas as vozes restantes destinadas a acompanhar a parte principal e cujo conteúdos ou sequência tonal ainda estão indeterminados devem ser completadas em conformidade não só com a harmonia subjacente ao baixo, mas também com o sentimento que prevalece na composição.

Tabela 2.9: Estágios do processo criativo em Heinrich C. Koch (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995).

¹⁹⁷ Mário Marques Trilha, em palestra proferida no V Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto, realizado pelo Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo, nos dias 14 a 16 de Agosto de 2013, apresentou o entendimento da forma sonata retirados de escritos de Johann Joachim Quantz, Johann Gottlieb Portmann, August Friedrich Kollman, Heinrich Christoph Koch, Francesco Galeazzi e Carlo Gervasoni.

Posto esse quadro geral, alguns pontos devem ser indicados. Primeiro, para Koch, haveria duas possibilidades para a concretização do plano: ou (01) o compositor inventaria as ideias e suas conexões em ordem, formando um todo, a partir do fogo da imaginação e inspiração de seu gênio, considerando que o plano estaria completo assim que a harmonia, que contribuiria para o efeito empreendido, estivesse concebida; ou (02) caso as ideias não viessem prontas, as ideias inventadas mais apropriadas deveriam ser selecionadas e conectadas da melhor maneira seguindo o sentimento da peça e a inspiração do compositor, demandando um esforço de adequação e satisfação do gênio criativo.

Mas e a invenção das ideias? Para Koch, além do conhecimento dos aspectos mecânicos da composição deveriam ser levados em conta três pontos: (01) a facilidade de invenção e disposição e o sentimento inato pela beleza das seções musicais e suas aptidões para formar a um todo se relacionariam com o gosto e o gênio do compositor, não sendo etapas da composição em si; (02) para tanto, o compositor deveria estar conectado a uma condição espiritual que o permitiria inventar pela inspiração; e (03) a habilidade adquirida do pensamento melódico e harmônico.

It is taken for granted that he who intends to become a composer must be a practicing musician (be it a singer or an instrumentalist), must possess the genius necessary for a composer, and must already have honed his taste through much practice and listening to good compositions. These are characteristics to be expected of the beginning composer whose necessity I need not demonstrate further. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.176).

A partir dessa afirmação, duas reflexões podem ser feitas: (01) toda a etapa de invenção não estaria alocada dentro do processo criativo, seria exterior a ele, fazendo parte da própria natureza da inspiração, imaginação e fantasia do gênio do compositor; e (02) o gênio seria uma condição humana inata, não sendo possível adquiri-lo através de estudo ou de qualquer outro desenvolvimento musical, como o gosto.

Na etapa de realização, Koch indicou dois requisitos básicos para sua efetivação, os elementos mecânicos e o efeito espiritual da modulação e da forma na composição: quanto ao primeiro, seria necessário (01) uma variedade suficiente de frases ou modificações e adaptações da ideia principal, juntamente com suas respectivas frases conectoras, frases feitas de ideias fragmentadas ou ideias subsidiárias, e (02) todas as conexões apropriadas dessas

ideias. (in BAKER; CHRISTENSEN, 1995, p.189); quanto ao segundo, o compositor deveria compreender as relações entre as tonalidades e seus efeitos sobre a audiência, juntamente com uma variação adequada da forma que estaria ligada com a assimilação das modulações.

A elaboração seria resultante do estudo do contraponto, em conformidade com o gosto bem refinado e determinada pelo sentimento que a composição buscava despertar, juntamente com algumas particularidades, como o tipo da composição, o local para a qual a composição estaria sendo feita, e número de suas partes; ou seja, essa etapa deveria seguir a regra de adequação e consciência a um decoro. Para Koch, somente o gosto, a sensibilidade artística e o efeito da composição seriam critérios de avaliação da expressão de um sentimento; o que condicionaria o seu discernimento a fatores externos a obra, diferenciando-se diametralmente de teóricos antes de 1750, que julgavam que o afeto seria determinado por fatores internos.

2.1.3. Visão semiótica sobre a retórica musical

A união entre retórica e música proveu uma série de procedimentos aos compositores para que estes pudessem estabelecer uma comunicação musical com o intuito de mover os afetos de uma audiência; considerando que a música era o meio de transmissão entre compositor e audiência nessa comunicação, haveria uma instância de onde uma significação se realizaria, na qual o sentido da música era compreendido por essa mesma audiência. No entanto, como indicado acima, percebe-se uma mudança na possibilidade da recepção da música, passando de uma perspectiva direta, onde uma figura musical, por exemplo, tinha um sentido exato, para uma perspectiva onde fatores externos como gosto ou a sensibilidade artística, entendidas como condições individuais e subjetivas, interfeririam na recepção musical e, por consequência, na movimentação dos sentimentos. Dessa forma, a pesquisa apontará como a semiótica poderia explicar essa transformação da significação musical ocorrida ao longo do séc. XVIII; o objetivo aqui empreendido não é traçar uma evolução do pensamento semiótico ou teorizar uma semiótica musical, mas somente localizar a problemática da retórica musical a partir da semiótica; para tanto, alguns pontos devem ser indicados¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Dois teóricos objetivaram em sistematizar uma semiótica musical, Jean-Jacques Nattiez (1990) e Eero Tarasti (1994).

Existem três linhas marcantes em relação à semiótica, o estudo dos signos: a primeira é decorrente do estudo da linguística empreendida, principalmente num âmbito francês, por Ferdinand de Saussure (2012), Algirdas J. Greimas (2013), Louis Hjelmslev (2003) e teóricos atuais como Jacques Fontanille (2007), para os quais o signo se caracterizava por uma apresentação nominalista e relação diádica de significante e significado; a segunda é decorrente de uma segunda via de estudos linguísticos, desenvolvida no âmbito russo, inicialmente por Mikhail Bakhtin (V. N. Volochínov, 2014) e ampliada por Yuri Lotman (1978; 1990)¹⁹⁹ e pela Escola de Tartu-Moscow, para os quais o signo também se relacionava de forma diádica, mas dentro de um universo cultural que remodelava suas significações, isto é, o binômio estruturalizante significante-significado só poderia ser visto através da cultura, compreendida como um terceiro elemento; e a terceira é decorrente do pragmatismo do americano Charles Sanders Peirce (*Collected Papers* e *Essential Peirce*)²⁰⁰, para o qual o signo, dentro de uma complexa lógica de semiose infinita e realista, se apresentava em uma relação sempre triádica de signo-objeto-interpretante, onde um signo (ou representamen) seria aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representaria algo, o objeto, para alguém, o interpretante (*E.P.* 1998, vol.02, p.04). Apesar das tentativas de uma união entre elas, principalmente da linha Saussuriana e Peirciana, realizadas por Roman Jakobson (2013), Roland Barthes (2006) e Umberto Eco (2009), o aporte proposto será o de observar a retórica musical primeiro na sua concepção original diádica, para depois observar a possibilidade de aplicação a semiótica tripartida ao longo do séc. XVIII, demonstrando assim duas polaridades da significação para o processo de comunicação musical.

Observou-se então que a concepção da retórica musical se fundava sobre a capacidade de elementos musicais como tonalidade, andamento, pés-métricos, gestos melódico e/ou harmônicos (figuras retórico-musicais), dentre outros, a partir de uma organização conscientemente construída, suscitariam os afetos por uma significação; ou seja, a partir dessa plataforma, haveria a possibilidade (01) da tonalidade de ré menor significar devoção e tranquilidade; ou (02) do andamento Andante, esperança; ou (03) do minueto, felicidade; ou (01) de uma catabasis, que musicalmente era um movimento melódico descendente, significar

¹⁹⁹ Para mais sobre a escola russa de Tartu-Moscow e semiótica da cultura, ver Boris Schnaiderman (1979).

²⁰⁰ Peirce não publicou a maioria dos seus escritos, mas estes foram coligados em *Collected Papers* (C.P.) e *Essential Peirce* (E.P.), as referências aos escritos deste teórico serão feitas a partir das siglas desses dois compêndios.

afetos relacionados a servidão e humildade, como a descrição de Athanasius Kircher em *Musurgia Universalis* (1650).

Essa concepção estava associada a uma lógica semiótica racionalista francesa, desenvolvida, dentre outros, por Descartes e filósofos e teólogos da escola da Abadia de Port-Royal, como Antoine Arnauld e Pierre Nicole, autores de *La Logique ou l'art de penser*, ou simplesmente, *Lógica de Port-Royal*. Para estes dois autores, “the sign includes two ideas, one of the thing which represents, the other of the thing represented. Its nature consists in prompting the second by the first”. (ARNAULD; NICOLE, 1996, p.35); sendo assim, a concepção semiótica do signo era diádica. Como sustentou Winfried Nöth (2008, p.41), a ideia da coisa representada corresponderia ao *significado* do signo; a coisa que representa se referiria ao *significante*, às características acústicas ou visuais do signo. Possivelmente, o ramo da semiótica mais influente, que considerou o signo diádico dentro de suas possibilidades de *significante* e *significado*, tenha sido o signo linguístico de Ferdinand de Saussure (2012), cuja ideia se baseava na dicotomia entre o conceito e a sua imagem acústica.

O signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito a uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (*empreinte*) psíquica desse som, a representação que dele nos dá o testemunho de nossos sentidos; tal imagem é sensorial e, se chegamos a chamá-la “material”, é somente nesse sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito, geralmente mais abstrato. (SAUSSURE, 2012, p.106).

Tanto para Port-Royal quanto para Saussure, o *significante* seria a representação ou o modelo mental de um som e de uma articulação no momento da recepção; como esse *significante* mental excitaria um *significado* que seria igualmente mental, o processo semiótico ficaria completamente confinado à mente, desde a recepção até a compreensão final do signo. Ao considerarem a arbitrariedade do signo diádico, ambas as propostas comportariam uma justificação ao modelo retórico na música, na qual, por exemplo, uma figura retórico-musical seria um signo que apresentaria o afeto como conceito pela percepção de sua imagem acústica à mente; ou, em outras palavras, a figura retórico-musical seria o *significante* e o afeto, o *significado*. Exemplifica-se musicalmente: no final da ópera *Dido and Aeneas* (c. 1688), Henry Purcel utilizou um gesto musical cromático descendente, Exemplo 2.3, como um *ground bass* para acompanhar o lamento da personagem Dido, depois de ter sido abandonada pelo seu grande amor Aeneas, na ária *When I am laid in earth*.

Exemplo 2.3: Gesto musical cromático, Dido and Aeneas, Henry Purcell.

Essa gestualidade cromática descendente poderia estar associada a três figuras retórico-musicais: *Passus Duriusculus*, propriamente como uma linha melódica cromática ascendente ou descendente; como *Pathopoeia*, uma passagem musical que buscaria suscitar os afetos passionais através de cromatismo; ou ainda, mas raramente; como *Catabasis*, uma passagem musical descendente na qual expressaria afetos ou imagens pesadas. A Tabela 2.10 segue a extensa seleção de figuras retórico-musicais de Dietrich Bartel (1997) e apresenta como cada figura era descrita por alguns tratados sobre poética musical²⁰¹:

<i>Passus Duriusculus</i>	
Christoph Bernhard (<i>Tractatus compositionis augmentatus</i> , ?)	O passus duriusculus dentro de uma voz ocorre quando a voz sobe ou desce um semitom menor. Essas progressões tem se tomado como cromáticas, as razões pelas quais eles podem brigar entre si. Também pode ocorrer quando o passo para uma segunda é aumentado, para uma terça é diminuto, ou para uma quarta ou quinta é aumentado ou diminuto
<i>Pathopoeia</i>	
Joachim Burmeister (<i>Hypomnematum musicae poeticae</i> , 1599)	A pathopoeia ocorre quando o texto é expresso através de semitons em uma certa forma que nenhum parece permanecer imóvel pelo afeto criado
Joachim Burmeister (<i>Musica Poetica</i> , 1606)	A pathopoeia é uma figura apta para criar afetos. Ela ocorre quando semitons estão inseridos em uma composição que não pertence ao seu modus ou genus, mas são introduzidos em um modus de composição de um outro. Ela ocorre quando semitons são frequentemente adicionados ao modus de uma composição de uma forma extraordinária
Joachim Thuringus (<i>Opusculum bipartitum</i> , 1624)	O que é pathopoeia? Ela ocorre quando a passagem é reforçada com afetos de tristeza, alegria, medo, risos, luto, misericórdia, exultação, susto, terror e afetos semelhantes, de tal maneira que se ela move tanto cantores quanto ouvintes
<i>Catabasis</i>	
Athanasius Kircher (<i>Musurgia Universalis</i> , 1650)	A catabasis ou descensus é uma passagem musical através da qual expressamos afetos opostos aos da anabasis, tais como servidão, humildade, como também modéstia e afetos basilares, como em: “Eu sou, contudo, muito humilde” (Massainus), ou em “Os vivos desceram para o inferno” (Massentius).

²⁰¹ Peter Williams (1979a,b,c,d; 1985a,b) tratou da *Figurenlehre*, como o próprio autor definiu o ensino das figuras retórico-musicais, em duas séries de artigos publicados no periódico *The Musical Times*, incluindo alguns exemplos musicais; porém uma ressalva deve ser feita, pois ao incluir compositores do século XIX, o autor desconsiderou o tratamento musical específico dos séculos XVII e XVIII, e, como consequência não as enquadrando dentro de uma aplicação diádica entre figura e afeto.

Johann G. Walther (<i>Musicalisches Lexicon</i> , 1732)	A catabasis, de καταβαίνω, descendo, é uma passagem musical através do qual coisas baixas, insignificantes e detestáveis são representadas, por exemplo: ‘Ele se abaixou’ ou ‘Eu sou extremamente humilde’ e textos similares.
--	--

Tabela 2.10: Descrição de *Passus Duriusculus*, *Pathopoeia* e *Catabasis* em tratados segundo Bartel (1997).

Conjugava-se a essa abordagem semiótica diádica das figuras retórico-musicais, uma plataforma imagética da estrutura social da aristocracia de corte, posta por Norbert Elias (2001), na qual a vida social concentrava-se, em grande medida, dentro da própria corte, sendo regulada por uma série de protocolos de etiqueta e cerimonial; nesse sentido, a música entraria, assim como uma série de outros capitais simbólicos, dentro de um escopo de distinção social, onde as práticas musicais eram consumidas, reconhecidas e entendidas por uma comunidade específica de pessoas. Utilizando uma terminologia semiótica proposta por C. S. Peirce, esse panorama demonstrava que a experiência colateral para o entendimento da música era restrita a uma comunidade de intérpretes, não produzindo uma semiose infinita da música, na qual a *verdade* da significação musical, advinda de um constante processo de possíveis significações e ressignificações sujeitas a um condicional futuro, *would be*, não se realizava dentro da discussão dos interpretantes finais de uma comunidade²⁰².

Para um observador atual, preso dentro de sua contemporaneidade, essa perspectiva do signo diádico dentro da música seria praticamente inteligível. A pesquisa concorda com o fato de que uma teoria dos afetos não resistiria a uma experimentação sistemática, como posto por Rodolfo Coelho de Souza (1983, p.10), “visto ser impossível estabelecer uma codificação que os interrelacione, determinística ou probabilisticamente, como significante e significado”. Como identificado por Souza (1983, p.11), o significado somente poderia ser entendido como uma “unidade cultural inserida em um sistema”; para tal, ainda para este autor, o significado de um signo poderia ser somente compreendido através de um terceiro elemento, o interpretante: “o significado de um signo é outro signo, e assim por diante, em uma cadeia infinita de relações”, remetendo a um alinhamento com C. S. Peirce, talvez, via Umberto Eco.

No entanto, a mudança na forma como a retórica era aplicada como modelo de organização do discurso musical ao longo do séc. XVIII, também possibilita uma nova visão

²⁰² Duas explicações dos termos Peircianos: experiência colateral seria toda e qualquer experiência humana que ajudaria no crescimento dos signos, isto é, no aumento das possibilidades de significações; ademais, como apontou Santaella (1993, p.47), experiência colateral seria a garantia de outros tipos de acesso ao objeto que não se reduzem àquele que é dado por um único signo. Intérprete está sendo utilizado aqui como em C. S. Peirce, ao diferenciar de interpretantes, e não intérprete da música como aquele que executa performaticamente uma obra.

semiótica sobre a música²⁰³. Como apontou Bartel (1997, p.157), “The objective Baroque *ratio*-oriented concept of musical expression no longer remained relevant in an era which believed in subjective, individualized, and *empfindsam* musical expression”. Com essa individualização, o dogma das figuras retórico-musicais, que era suscitar objetivamente um determinado afeto nos ouvintes, foi gradualmente perdendo força; porém, a fragilização do ideal da *Figurenlehre* não significou uma desabilitação da retórica musical, nem poderia. Como visto anteriormente, a relação retórica e música foi remodelada por transformações musicais que respondiam a uma nova postura do homem no e frente ao mundo, e a teoria contemporânea de tópica musical, proposta inicialmente por Leonard G. Ratner (1980)²⁰⁴ e desenvolvida por vários pesquisadores(as) como Wye Jamison Allanbrook (1983; 2014), Kofi Agawu (1991; 2009) Raymond Monelle (1992; 2000; 2006), Robert Hatten (1994; 2004) e Danuta Mirka (2014), ao longo dessas quase quatro últimas décadas, foi uma tentativa de observar essas novas relações e posturas dentro da música²⁰⁵.

Em seu início, a teoria Tópica admitia que uma ampla possibilidade de material referencial estava disponível para os compositores durante o século XVIII; constituindo uma linguagem musical entendida por compositores, performers e ouvintes, integrando um vasto *thesaurus* de “palavras” e “frases”, das quais qualquer um dos integrantes envolvidos neste processo comunicacional musical poderia utilizar, ou seja, esse material se consubstanciava em um “código compartilhado”. Este léxico tópico abarcava uma série de representações da vida protocolar: (01) estilos altos e baixos representando, respectivamente, uma ideia de nobreza e campesinato; (02) locais, ambientes e situações, como a igreja, o campo, a casa de ópera e o campo de batalha; e (03) determinados gêneros, como as danças. Nessa senda, para

²⁰³ Stephen Rumph (2012, p.210) demonstrou que o pensamento semiótico de Giambattista Vico refutou o de Descartes, o que teria também influenciado a música; mas, além de ter também reconhecido uma mudança de uma mentalidade mimética para uma expressiva, o próprio autor destacou as complexidades semióticas e musicais do séc. XVIII, afirmando em seu epílogo: “In other words, the late eighteenth century did not understand its own music”.

²⁰⁴ Até a década de 1980, pensar em análise da música era quase um sinônimo de análise Schenkeriana, procedimento analítico desenvolvido por Heinrich Schenker que se concentrava, a grosso modo, no encaminhamento das vozes e mostrava como uma obra tonal era sempre reduzida a progressão Tônica-Dominante-Tônica; essa situação limitante da musicologia e da análise foi duramente criticada por Joseph Kerman (1980), instigando pesquisadores a buscarem outras maneiras de tratar a música e a análise musical. Paralelamente, diferentes grupos de musicólogos e analistas começaram a associar a música com as possibilidades da significação musical, como foi o caso de Leonard Ratner (1980).

²⁰⁵ O objetivo empreendido se concentra sobre como a semiótica pode ser aplicada na e pelas tópicas musicas, e não fazer um retrospecto desta teoria; para tal, ver o levantamento feito por Ágata Yozhiyoka Almeida (2016).

Ratner (1980, p.09), tópica significaria um objeto para ser incorporado no discurso musical: “subjects for musical discourse”.

A proposta tópica de Ratner (1980) expandiu a concepção de música e afeto, mas ainda assim apontava para um entendimento de causa-efeito diádico, como se toda vez que um compositor utilizasse um pé-métrico de minueto, este estaria se referindo à nobreza e que todas as pessoas entenderiam que ele estava se referindo à nobreza — o que não seria o caso para ambas como será tratado adiante. Tal fato foi justificado por Danuta Mirka (2014) ao ponderar sobre a própria concepção da “semiótica musical setecentista” na busca de explicar a diferença entre significação afetiva e significação tópica, nos termos da própria autora. Mirka (2014) observou que uma das preocupações dos tratadistas do século XVIII seria fazer a distinção entre signos naturais e signos arbitrários na sua relação diádica de signo-objeto: os primeiros sendo sons produzidos na relação com a natureza, precedidos, seguidos ou co-presentes com as coisas que eles significavam, ou seja, como índices pela correspondência de fato; e os segundos sendo sons instituídos pelo homem, de forma convencional, ou seja, como símbolos com caráter imputado. Essa distinção permeou os embates sobre a relação música como signo natural e linguagem verbal como signo arbitrário observadas por exemplo em Jean Jacques Rousseau no *Essai sur l'origine des langues* (1781); no entanto, dentro do próprio entendimento de signo natural como música, haviam outras problemáticas.

Durante o século XVIII, o objetivo da mimese musical para a significação afetiva instituía que os sons tinham o poder de mover os afetos das pessoas porque eles seriam os signos das paixões, e que, por sua vez, seriam o resultado da própria natureza; sendo assim, a significação afetiva ao se utilizar da imitação das paixões apresentaria-se de forma icônica²⁰⁶. Para C. S. Peirce, o ícone definiria-se por representações de similaridades.

²⁰⁶ Admitindo diretamente a experiência da escuta musical como estímulo sonoro, Jean Fissette (1998) e Lucia Santaella (2005, p.103) compartilharam da ideia de que a propriedade icônica da música a caracterizaria como linguagem virtual: “Por linguagem virtual queria aí significar um tipo de linguagem sem poder de referência, sem poder de representação de qualquer coisa que está fora dela. A linguagem sonora me parecia, assim, aquela que mais propriamente exemplifica e dá sentido àquilo que poderia caracterizar como uma linguagem virtual”. Contudo, esse não era o entendimento para o séc. XVIII; ao estudar o trabalho teórico-musical de Nikolaus Forkel, Mônica Lucas (2009, p.14) afirmou: “Forkel entende o vínculo entre música e linguagem segundo dois aspectos diversos, porém relacionados. O primeiro se concentra no aspecto histórico, estabelecendo para ambas as artes uma origem comum, que permitiria a transposição completa das premissas da linguagem verbal para o âmbito musical. Forkel afirma que a música teria evoluído desde um estágio primitivo, em que seu conteúdo seria em grande parte indeterminado, até a constituição de uma linguagem perfeitamente análoga à linguagem verbal, em que as emoções e suas modificações poderiam ser expressas com grande precisão. Isso permite a ele estabelecer uma segunda abordagem para a ligação entre música e linguagem, segundo seu aspecto sistemático. Forkel parece ser o primeiro autor a utilizar o termo *gramática* para se referir ao conjunto de prescrições e regras que determinam o uso correto da linguagem musical. Ele trata ainda da retórica musical, seguindo o aspecto sistemático parcialmente elaborado por autores anteriores a ele”.

An Icon is a sign which refers to the Object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses, just the same, whether any such Object actually exists or not. It is true that unless there really is such an Object, the Icon does not act as a sign; but this has nothing to do with its character as a sign. Anything whatever, be it quality, existent individual, or law, is an Icon of anything, in so far as it is like that thing and used as a sign of it. (*C.P.* 2.247).

Por outro lado, por utilizar de sons naturais — signos — produzidos pelo homem — entendidos aqui como suspiros desarticulados, o choro, sotaques e inflexões da fala — para suscitar estados emotivos, apresentariam-se de forma indicial. Segundo Peirce, o índice manteria uma relação com seu objeto a partir de uma correspondência de fato.

An Index is a sign which refers to the Object that it denotes by virtue of being really affected by that Object. It cannot, therefore, be a Qualisign, because qualities are whatever they are independently of anything else. In so far as the Index is affected by the Object, it necessarily has some Quality in common with the Object, and it is in respect to these that it refers to the Object. It does, therefore, involve a sort of Icon, although an Icon of a peculiar kind; and it is not the mere resemblance of its Object, even in these respects which makes it a sign, but it is the actual modification of it by the Object. (*C.P.* 2248).

O problema para fazer essa definição reside no fato que para os tratadistas a diferença entre os signos miméticos (ícones) e os signos expressivos (índices) não era clara, longe disso, como posto por Mirka (2014, p.28), “Just as imitative signs (icons) produced by the composer are expressive (indices), so also expressive signs of emotion (indices) produced by nature are imitative (icons)”. Contudo, apesar do esforço em traduzir os dois processos de significação musical, o afetivo e o expressivo, em termos semióticos, Mirka (2014) não considerou as tópicas como hipoícones, nem a sua particularidade como metáforas.

A possibility alone is an Icon purely by virtue of its quality; and its object can only be a Firstness. But a sign may be iconic, that is, may represent its object mainly by its similarity, no matter what its mode of being. If a substantive be wanted, an iconic representamen may be termed a hypoicon. Any material image, as a painting, is largely conventional in its mode of representation; but in itself, without legend or label it may be called a hypoicon. (*C.P.* 2.276). Hypoicons may be roughly divided according to the mode of Firstness of which they partake. Those which partake of simple qualities, or First Firstness, are images; those which represent the relations, mainly dyadic, or so regarded, of the parts of one thing by analogous relations in their own parts, are diagrams; those which represent the representative character of a representamen by representing a parallelism in something else, are metaphors. (*C.P.* 2.277).

De acordo com Wye Allanbrook (1983, p.06), as tópicas formariam um tipo de mimese musical que consistiria na imitação de uma música mais simples que o homem utilizava no seu cotidiano, ou seja, uma linguagem musical criada a partir de materiais musicais ordinários da sua própria vida musical, seus hábitos e comportamentos; de forma mais explícita: música feita a partir de música, metáforas musicais. Alguns exemplos: tipos de danças remeteriam a associações com salões, bailes e o status social dos participantes que estão dançando; marchas militares se associariam a paradas ou campos de batalha; música de igreja, com rituais religiosos; música pastoral, com o campo, campesinato e regiões interioranas; chamados de trombeta, com caça; e assim por diante. Nesse sentido, a metáfora se estabeleceria na descrição de tópica como uma música feita a partir de música; como uma música similar usada no lugar de outra, instaurando o conceito de similaridade como um juízo qualitativo, ao invés da comparação que atenderia a um juízo quantitativo, aludindo aos conceitos clássicos de *similitudo* e *comparatio*²⁰⁷.

Especificamente sobre essa classe de signo, Winfried Nöth (1995, p.133) resumizou cinco teses sobre a iconicidade metafórica: (01) a iconicidade da metáfora seria baseada sobre *atos da experiência*, não sendo nem uma verdade lógica, nem uma realidade ontológica; (02) a iconicidade da metáfora sugeriria *similaridades* cuja percepção dependeria de vários graus de *códigos culturais*, metáforas não seriam naturais e universais, e sim, *culturalmente determinadas*; (03) a iconicidade da metáfora surgiria em um *processo criativo*, sendo que a metáfora poderia apontar para similaridades previamente não reconhecidas e assim criar novas congruências, podendo assim se tornar um “instrumento cognitivo”; (04) qualquer signo linguístico poderia se tornar uma metáfora de outro signo linguístico e a relação metafórica não pressuporia qualquer nível particular de objetividade dada pela similaridade ou de características compartilhadas, dessa forma, metáforas criativas poderiam surgir aparentemente de objetos completamente dissimilares; e (05) a iconicidade metafórica poderia ser baseada em similaridades qualitativas ou estruturais, e, dentro disso, similaridades qualitativas não seria somente visuais, podendo ser percebidas por outros canais sensoriais e mesmo entre campos perceptivos distintos, como seria o caso das metáforas sinestésicas.

²⁰⁷ Segundo Raymond Monelle (1992), signos musicais foram utilizados e classificados de diversas maneiras: como imagens, em representações de cantos de pássaros ou estouro de canhões dentro de uma obra sinfônica, e metáforas, mas nunca, aparentemente, como diagramas. Outros pesquisadores observaram a música sob a ótica da metáfora, apesar de usarem aportes diferentes: Mark E. Bonds (1991) tratou da periodicidade formal como metáfora da oração e Michael Spitzer (2015) expandiu o pensamento metafórico para a melodia como vida, harmonia como pintura e ritmo como linguagem sob a ótica de teorias específicas da metáfora.

A segunda tese de Nöth (1995) sobre as metáforas é de especial valor para essa pesquisa: para a compreensão da música como metáfora, seria necessário que os ouvintes tivessem uma experiência colateral prévia para decifrar ou decodificar a referência tópica; e é sobre este aspecto que identifica-se uma grande diferença entre a significação afetiva e a tópica, pois haveria uma relevante diferença entre os dois métodos de composição: devido ao seu caráter reservado, a retórica musical barroca se caracterizou pela forma oratória, na qual o ouvinte culto escutava e compreendia o texto musical, mas a partir de uma perspectiva passiva; em contrapartida, ao longo de setecentos, a música assumiu uma postura de conversação, na qual se estabeleceu uma troca entre compositor e ouvinte. Tal fato garantiria uma referenciação determinada pelo ambiente para o qual uma determinada obra era composta. A mudança da postura passiva para a ativa refletiria um processo histórico, que apontaria para dois fatores: ao longo do século XVIII, a música teria se tornado o tipo de entretenimento favorito da classe média, proporcionando um crescimento rápido da literatura musical verificado no crescimento do número de amadores aprendendo como praticar música; dessa forma, o primeiro fator se basearia na instituição dos concertos públicos consumidos por essa classe sedenta por símbolos de socialização, gerando, por sua vez, o segundo fator, uma diferenciação da audiência entre os amadores (*Liebhaber*) e conhecedores (*connoisseurs*, *Kennern*), onde o compositor deveria escolher as convenções certas para alcançar cada público.

Para finalizar, a pesquisa propõe um exercício sobre a utilização do pensamento semiótico de C. S. Peirce sobre as tópicas; para tal, serão utilizadas algumas considerações feitas por Allanbrook (1983) sobre as óperas *Le Nozze di Figaro* (1786) e *Don Giovanni* (1787) de Wolfgang A. Mozart, apesar da autora não ter objetivado o aporte semiótico. De uma maneira geral, às vésperas da explosão da Revolução Francesa em Paris com a decapitação do Rei Luís XVI, ambas as óperas questionaram e satirizaram o poder da nobreza, apresentando um enredo cômico baseando-se no estilo de *qui pro quo*. Tanto *Le Nozze* quanto *D. Giovanni* apresentaram nobres inescrupulosos e autoritários que foram enganados por seus servos, até a revelação de seu caráter ardiloso no caso do Conde Almaviva em *Le Nozze* ou até a morte no caso do próprio D. Giovanni. Com o auxílio da significação tópica, Allanbrook (1983) observou que, em ambas as óperas, Mozart utilizou pés-métricos de diversas danças para caracterizar as árias dos personagens; logo, os personagens servos cantariam sobre pés-métricos de danças baixas, campesinas, e, por sua vez, os personagens

nobres cantariam sobre pés-métricos de danças nobres — fora o D. Giovanni que não teve um ária estruturalmente estabelecida, o que seria mais sintomático da crítica à nobreza.

Segundo C. S. Peirce, o processo de significação, Figura 2.3, se dava quando um signo (S), por uma correlação com um objeto dinâmico (O_d), através de possibilidades de significações do objeto imediato contidas no signo (O_i)²⁰⁸, se apresentava como um conhecimento específico ao interpretante dinâmico (I_d), através das possibilidades de significações de um interpretante imediato contidas no signo (I_i), sendo que o processo de significação se tornaria um conhecimento absoluto, quando este fosse compartilhado a partir do interpretante final (I_f)²⁰⁹.

Figura 2.3: Processo de significação para C. S. Peirce.

Admitindo a diferença de experiência colateral entre *Liebhaber* e *Kenner*, os primeiros se deleitariam com a música, e somente os segundos estariam aptos a compreender essa sutileza musical; neste sentido, associando esse processo de significação à investigação de Allanbrook (1983), caracterizado pela Figura 2.4, as |tópicas de dança| se caracterizariam como signo hipoicônico metafórico, estabelecendo uma correlação com o objeto dinâmico de uma |dança específica| (seja baixa ou alta), na qual seria identificado como objeto imediato o |pé-métrico dessa dança específica|; a partir dessa correlação, seria possível uma gradação e aumento de informação no processo da significação com interpretante imediato sendo |noção

²⁰⁸ Segundo Santaella (1993, p.48): “Em termos gerais, o imediato é o objeto tal como está representado no signo, que depende do modo como o signo o representa, ou seja, o objeto que é interno ao signo. O dinâmico é o objeto que está fora do signo que, pela própria natureza das coisas, o signo não consegue expressar inteiramente, podendo só indicá-lo, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral”.

²⁰⁹ Segundo Lucia Santaella (1993, p.16): “a semiótica Peirceana seria uma teoria sígnica do conhecimento. Interassava a ele, através da semiótica, entender como se dá, como se processa a cognição”.

de que seria alguma dança, mas sem saber qual], o interpretante dinâmico sendo |o saber da dança específica|, e como interpretante final sendo |a atribuição da dança específica com a classe social| (seja servo ou nobre).

Figura 2.4: Processo de significação na tópica de dança.

Através da semiótica e dos processos de significação, foi possível verificar a alteração da retórica musical ao longo do séc. XVIII, passando gradativamente de uma comunicação musical que se baseava em significados bens definidos, para uma comunicação musical com uma maior amplitude, abrangência e possibilidades de sentidos. Essa alteração deve ser considerada dentro de uma dialética onde a viabilidade teórica de composição como processo de produção musical influenciava e era influenciada por um processo de recepção, não sendo possível separar essas duas instâncias; nesse sentido, a significação musical era criada e recriada indefinidamente, em uma semiótica infinita, corroborando com a posição, dentre outros, de C. S. Peirce e Rodolfo C. de Souza (1983).

2.2. Modelo Pré-Composicional 02: Partimento

A prática do partimento teve início em algum momento durante o século XVII na Itália, desenvolvendo-se fortemente no século XVIII, e espalhando-se pela Europa. Devido a sua larga aplicação, uma definição precisa, e nesse sentido, clara e breve, encontra sempre dificuldade, sendo necessário primeiro uma especificação de suas possibilidades. Giorgio Sanguinetti (2012) indicou que o termo partimento já era utilizado durante o séc. XVII como sinônimo para o Baixo de uma composição, mas que, devido a uma modificação semântica, passou a identificar uma simplificação notacional para instrumentos de teclas, podendo conter mudanças de claves, indicações de texturas polifônicas e processos imitativos.

A partir dessa segunda perspectiva, depois dessa mudança semântica, o partimento desvelou inúmeras particularidades. Giulia Nuti (2007, p.79) apontou que os partimenti seriam exercícios de contraponto e harmonia que continham, geralmente, *incipits* para a sua realização na mão direita, os quais seriam trabalhados ao longo do exercício, permitindo uma evolução na habilidade do aluno em adaptar essas fórmulas para uma estruturação composicional, levando em conta invenções harmônicas e melódicas a partir do baixo. Contudo, discorda-se do *geralmente*, que pode denotar uma ocorrência regular, pois era somente “às vezes” que os *incipits* eram propostos, deixando a cargo do próprio executante e/ou compositor a realização do exercício²¹⁰.

Sanguinetti (2007) levantou três pontos relevantes para a assimilação do partimento: (01) o partimento não seria caracterizado como um baixo de acompanhamento, como o baixo-contínuo, pois poderia apresentar todas as vozes em uma sucessão de articulações; (02) ele era escrito, mas seu objetivo era a improvisação; (03) ele era um exercício, mas contendo todas as possibilidades previstas em uma composição *per se*.²¹¹

²¹⁰ Robert Gjerdingen (*Monuments of Partiment, M.o.P.*) indicou que essa prática teria sido usada por Francesco Durante, mestre napolitano, com a denominação de *modi*, nos partimenti diminuiti; o exercício do aluno era reconhecer onde o *modi* se encaixaria melhor, onde deveria ser transposto e como ele se relacionaria com o restante do partimento.

²¹¹ De acordo com Sanguinetti (2005), a concepção e estruturação de uma escola italiana de composição fundamentou-se sobre a própria prática do partimento; quando esta prática entrou em decadência, observou-se que a própria escola de composição também apresentou pontos de deterioração.

Dessa forma, Sanguinetti (2012, p.14) definiu partimento como: “A partimento is a sketch, written on a single staff, whose main purpose is to be a guide for improvisation of a composition at the keyboard”. Peter van Tour (2015, p.19) ampliou consideravelmente o entendimento sobre partimento, admitindo uma relação intrínseca deste com o contraponto: “Partimento is understood as a notational device, commonly written on a single staff in the F clef, either figured or unfigured, applied both in playing and in writing activities, and used for developing skills in the art of accompaniment, improvisation, diminution and counterpoint”. De maneira geral, então, assume-se que o partimento era uma linha de baixo, podendo ser numerado ou não-numerado, com eventuais mudanças de claves indicando possíveis entradas de diferentes vozes, identificando direcionamento tonal, modulações, fraseologia, textura, gênero, estilo, e podendo vir a conter toda a carga semântica de um obra; e tudo isso associado ao processo de criação musical pela improvisação²¹². No entanto, não obstante às diferenças de definição, Gjerdingen (2007), Sanguinetti (2012), van Tour (2015), dentre outros, destacaram a relevante função pedagógica da ferramenta, ou seja, o partimento permitia ao aluno, além de testar variações de acordes e encaminhamento de vozes, seguindo uma série de comportamentos musicais estilisticamente apropriados, estudar inúmeros pré-requisitos para uma carreira musical como compositor.

A dificuldade de uma definição passa por uma conjuntura de fatores. De acordo com Sanguinetti (2012), em algum momento, o partimento passou de um rascunho/resumo de música (como um estilo de notação musical), usado intrinsecamente na performance, para uma ferramenta pedagógica valiosa para o aprendizado conjugado de técnica de instrumento de teclas, contraponto, acompanhamento, improvisação e composição²¹³. O nó górdio encontraria-se na transmissão desse conhecimento, pois o ensino era basicamente oral e passado artesanalmente entre professor e aluno, não carecendo de proposições e tratados escritos demonstrando, através de uma revisão bibliográfica, todo o conhecimento da área; ou

²¹² Segundo Robin Moore (1992, p.64), improvisação nunca pode ser considerado como *composição livre*: “[...] the act of musical improvisation might be likened to other creative and yet culturally structured behaviors such as everyday conversation, ad hoc comedy sketches, or prose writing. In an important sense, improvisation is *not* free. It is only an effective means of expression when incorporating a vocabulary, whether cognitively or intuitively understood, common to a group of individuals”.

²¹³ Sem embargo, as coleções de partimenti de Alessandro Scarlatti (1660-1725) apresentavam essa preocupação pedagógica. Além de Alessandro Scarlatti, Sanguinetti (2012, p.14-15) comentou sobre alguns exemplos de partimenti de Bernardo Pasquini, que teriam sido compostos para o ensino de seu sobrinho Bernardo Felice Ricordati, discutidos abaixo. Porém, não cabe nesse trabalho a preocupação de quem foi o primeiro a usar a técnica como ferramenta pedagógica, mas sim, que ela foi usada como tal.

seja, os documentos que traziam os partimenti escritos geralmente apresentavam, quando muito, de forma sucinta, algumas regras básicas de contraponto, movimentos das notas, Regra de Oitava e cadências, no que se conhece como Regras de Acompanhar.

Para Giulia Nuti (2007, p.61), as *regole d'accompagnamento* eram: “a specific set of rules that explain where, rhythmically, chords should be placed according to the movement of the bass, and instructions on how unfigured basses should be harmonized”. No entanto, acredita-se que estes documentos visavam um intuito muito maior do que simplesmente indicar “ritmicamente” onde um acorde deveria ser tocado, mesmo porque, apesar de estarem intrinsecamente ligados, o partimento teria um emprego mais amplo do que o baixo-contínuo. Entretanto, a preocupação taxonômica positivista pela nomenclatura seria quase um fetiche ou mesmo um alívio intelectual neste caso, pois, se por um lado, muitos documentos com o título “Regras de Acompanhar” não trazem sequer uma palavra sobre as regras, apresentando assim um paradoxo entre nomenclatura e conteúdo; por outro, os documentos, que seriam realmente *Regole*, apresentam um número de regras totalmente variável²¹⁴. Ademais, em alguns casos, os documentos com os partimenti eram cadernos de exercícios contendo os fundamentos da construção do discurso musical através da repetição, se assimilando aos *Zibaldoni* da *Commedia dell'Arte* e dificultando ainda mais afirmações categóricas sobre autoria; pois, o documento era atribuído, e posteriormente catalogado, a quem usou para aprender ou a quem usou para ensinar?²¹⁵.

Tratando objetivamente da metodologia de ensino, observou-se dois planos: o primeiro proporcionou a base filosófica sob onde o segundo foi construído. De acordo com

²¹⁴ Como indicou Sanguinetti (2007, p.54), “First published in 1775 as *Regole musicali per i principianti di cembalo*, Fenaroli's 117 rules have been repeatedly reprinted until the early decades of the twentieth century, often together with the partimenti of the same author. During their long history, the number of the rules increased until in the mid- nineteenth century (well after the death of their author) they reached the number of 134, as in the Giovanni Canti edition (ca. 1850). Fenaroli himself acknowledged the “open” nature of his rules when, at the end of the first edition, he wrote, “Whenever [the learned Masters] shall find rules lacking, or errors, they shall have the right to add, and adjust at their wish [the rules in this book]; since what we did here is nothing but to put in order the rules that everybody already knows perfectly, and to give beginners a guiding light, so they will not play randomly.” Therefore, Fenaroli himself recognized his rules as the systematization of a shared teaching tradition, a tradition that can be traced back to Bernardo Pasquini and Alessandro Scarlatti. In other words, his rules can be seen as a collective work, the result of a stratification of knowledge shared by generations of teachers and students”.

²¹⁵ Expõe-se aqui um caso exemplar de um documento atribuído, *a priori*, a Domenico Cimarosa: “Only a few of these private notebooks survive. The Estense library in Modena has such a notebook by the Naples-trained composer Domenico Cimarosa. At some early stage the library catalogued this item as containing compositions by Cimarosa. But the notebook, dated 1762 and signed by the twelve- or thirteen-year-old Cimarosa, actually contains partimenti by the great Neapolitan composer and maestro Francesco Durante (1685–1755)”. (GJERDINGEN, 2007, p.145).

Gjerdingen (2007, p.444), “young composers absorbed it [modelos e esquemas] indirectly through the rituals of copying scores, imitating famous works or passages, singing and accompanying solfeggi, and realizing partimenti”; sendo assim, a realização dos partimenti era aprendida da mesma forma que a retórica, ou seja, pelos processos de cópia e manipulação da mimese e *imitatio*. Portanto, seria esperado que o aluno emulasse muitos modelos melódicos e/ou harmônicos, incorporando outros materiais previamente interiorizados ou buscar variações dos mesmos visando a sua aplicação em algum contexto específico. Logo, os modelos poderiam ser inseridos ou realocados, seguindo a sua utilização conforme as necessidades de adequação ao ambiente musical, ou, como era recorrente nos tratados sete- e oitocentistas, seguindo o decoro dos estilos eclesiástico, camerístico e dramático.

A relação com o *Zibaldone* teatral não era simplesmente pela nomenclatura, mas sim pelos seus usos comuns²¹⁶. Segundo John Rudlin e Olly Crick (2001), dentro da *Commedia dell'Arte*, os *Zibaldoni* eram cadernos com anotações de descrições físicas e simulações de possíveis diálogos dos personagens, ou seja, *sketchs* de cenas, e, dessa forma, modelos “pré-composicionais” (na construção) dos personagens no particular e das próprias peças no geral. Trazendo para o universo musical, esses cadernos representariam simultaneamente: (01) uma ferramenta de meio para realizações possíveis e memorização de padrões enquanto a própria realização — *extemporaneously* — estava acontecendo²¹⁷; quanto (02) uma ferramenta de fim por ser exemplos musicais colecionáveis, tornando-se uma biblioteca que seria revisitada várias e várias vezes. Neste sentido, tanto a retórica quanto os partimenti compartilhavam do ideal de uma *Ars combinatoria* Leibniziana, ou seja, de um método de construção através da

²¹⁶ Tanto Robert Gjerdingen (maior frequência) quanto Giorgio Sanguinetti (menor frequência) assumiram metonimicamente o termo *Zibaldone* (pl. *Zibaldoni*) para designar compêndios de partimenti em seus artigos, porém, mesmo que isso seja provável, não foi possível verificar se esse termo era usado com essa conotação durante o século XVIII. Gjerdingen (2007, p.10) exemplificou essa postura citando o tratado *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino analizzata, ed a dimostrabili principi ridotta* de Francesco Galeazzi (1796 [1817], p.45): “Deve inoltre il Maestro nello scrivere le lezioncine procedere col maggior ordine possibile, e non far come taluni, che coll’ajuto di un zibaldone, o libriccio di rancide lezioni, pretendono di dare ad ogni qualunque Scolaro opportune lezioni, senza rifletter alla loro abilità, e se atte siano ad impedire, o togliere que difetti, ohe insensibilmente anche malgrado ogni attenzione vanno talora imprevedutamente pollulando”. No entanto, Galeazzi se referiu à pedagogia do violino direcionada às dificuldades do aluno — especificamente, nesta passagem, sobre a afinação no instrumento — na qual o professor não deveria utilizar exemplos de outros livros. Entende-se que *Zibaldone*, neste exemplo, se referia a algum tipo de caderno com exemplos/exercícios musicais, mas não seria possível assegurar que eram partimenti.

²¹⁷ Inclui-se aqui o termo em inglês *extemporaneously* pois não foi possível traduzir de forma satisfatória sem perda de significado. Apesar do advérbio de modo em português, extemporaneamente, ser a tradução literal, significando algo que viria de fora do tempo, ou inesperadamente, o termo seria enfraquecido na significação de algo acontecer ao mesmo tempo em que se faz uma outra atividade; talvez o significado mais próximo seria concomitantemente.

escolha, manipulação e combinação de padrões musicais²¹⁸. Considerando essa perspectiva combinatória, Rudolf Lutz (2009, p.114) fez uma analogia entre a atividade de realização do partimento e um quebra-cabeça; observando que as progressões dos baixos, usualmente de duas ou mais notas, poderiam ser reconhecidas e interpretadas como partes estruturais; o resultado, que poderia ser chamado de modelos, formaria todo um arcabouço musical da época: “The models, and in particular their realization, change(s) according to the style. (From a rhetorical point of view, their decoratio)”.

Sobre esta plataforma filosófica, fundava-se a metodologia aplicada da ferramenta. Tanto as Regras de Acompanhar quanto os Compêndios de Partimenti (denominados dessa forma somente para diferenciar os documentos com regras e sem regras) eram organizados seguindo o aumento gradual da dificuldade de seus exercícios, começando com resoluções dos acordes (“harmonizações”), e chegando às complexas realizações contrapontísticas de fugas a quatro vozes, o que deflagraria um ponto de falseamento na definição de Giulia Nuti. Neste sentido, esses exercícios eram realizados primeiramente sob a supervisão de seus professores, pois cada exemplo introduziria uma dificuldade diferente, quer seja de cariz teórico, como suspensões (dissonâncias), padrões/pés rítmicos, estruturas motivicas e formais (formas Binárias, Ternárias, Rondós, Sonatas); quer seja de cariz técnico-prático, como movimentações das mãos, digitação, arpejos, escalas, saltos, oitavas, notas repetidas, e assim por diante²¹⁹. Tendo essa perspectiva em vista, Rudolf Lutz (2009, p.114) afirmou que o maestro escrevia um livro de exercício pessoal para o aluno, com exercícios que eram continuamente adaptados, cobrindo desde simples cadências a complexas passagens de baixo;

²¹⁸ Gottfried Leibniz construiu sua filosofia sobre o entendimento de que haveria uma *ars combinatoria* regendo toda e qualquer ideia existente; para este filósofo, a entidade divina teria previsto e predeterminado, desde o começo, não somente a série infinita das coisas, mas também o infinito número de possibilidades de combinações de ações, paixões e mudanças dessas coisas, prevendo também todos os seus efeitos sobre as mentes individuais criadas. (LEIBNIZ, 1989a, p.102). Foi nesse sentido que Leibniz (1989b, p.74) publicou sua dissertação *Ars combinatoria* em 1666, demonstrando que o todo seria composto por suas partes individuais, enumeráveis e inteligíveis. De forma sintética, Nicholas Jolley (1994, p.227) afirmou que a doutrina combinatória Leibniziana, utilizada na construção de sua “lógica inventiva”, considerava que todos os conceitos complexos seriam compostos de e analisados a partir de conceitos mais simples. Janet Zweig (1997, p.23) afirmou que “the purpose of *ars combinatoria* [...] was moving away from the mystical or universalist and toward systems for symbolic logic, semantic invention, or pure process and play”.

²¹⁹ Essa metodologia de ensino não se aplicava somente aos partimenti, Armando Carideo (2012, p.80), ao comentar sobre o *I Saggi di contrappunto* (1695) de Bernardo Pasquini, apontou: “It most probably clarifies the genesis of the book: figured bass from the master, realized by the student, checked, discussed and corrected with/by the master; this process can be seen in the numerous erasures and corrections, almost all of them clearly decipherable, being signs of the didactic labor”.

neste processo, o professor reconheceria qual exercício não tinha sido trabalhado naturalmente pelo aprendiz, podendo incorporar os mesmo problemas em um novo exercício.

De acordo com Gjerdingen (2007, p.474), haveria um percurso de três níveis para observar a proficiência do aluno: (01) um nível básico, onde o aluno incorporaria vários modelos de resolução para um baixo dado; (02) um nível intermediário, com a adição de conexões motivicas entre as frases e passagens; e (03) um nível avançado, onde seria observada a intuição do aluno em introduzir cânones e outros pontos imitativos.

Contíguo à prática dos partimenti, os solfeggi também foram amplamente utilizados como ferramenta pedagógica ao longo dos séculos XVII e XVIII. Enquanto os partimenti apresentavam as possibilidades de resolução da harmonia e melodia em uma malha contrapontística, os solfeggi proporcionavam possibilidades previamente realizadas de materiais melódicos sempre em relação ao contexto do baixo. Dessa forma, tanto a parte melódica quanto a parte da resolução contrapontística/acompanhamento eram interiorizadas por processos mnemônicos, formando o léxico musical dos músicos setecentistas. De acordo com Gjerdingen (2007), o solfeggio, sendo uma composição a duas vozes com o intuito de ensinar elegância e refinamento melódico associado ao contexto do partimento, propiciava vantagens em criações de realizações no instrumento de teclas a partir somente do partimento; ou seja, o solfeggio servia, como ferramenta pedagógica, para fortificar toda uma disposição cognitiva na criação melódica.

Segundo Bellotti (2012, p.51), a metodologia pedagógica dos solfeggi era aplicada , desde Adriano Banchieri: “In the *Appendice all’Organo Suonarino*, published in 1638, Banchieri offers a further working model for beginners: the whole *Messa della Domenica* is written this time on two staves, bass and soprano”; não se concentrando dentro das fronteiras italianas, e sendo utilizado por Johann Sebastian Bach no ensino de seus alunos antes de partir para improvisações. Diergarten (2011) corroborou essa perspectiva ao expor que a instrução musical que Joseph Haydn recebeu de Nicola Porpora foi baseada nos solfeggi. Apesar da prática pedagógica dos solfeggi ainda não ter sido elucidada, van Tour (2015, p.85) apontou que, não obstante o treinamento instrumental ter sido valorizado, a excelência de uma boa voz era essencial, sendo esta o instrumento mais importante para o estudo musical; nesse sentido, o treinamento de solfejo e solmização seriam a base das aulas elementares para iniciantes, compreendendo três tipos de solmização: (01) *par nuances*, através de mutação, sendo o

antigo método Guidoniano, aplicado ao cantochão, com a sílaba dó sendo aplicada somente as notas dó, fá e sol; (02) *par transposition*, através de transposições, relativo a um dó-móvel, com a sílaba dó aplicada sobre qualquer nota; e (03) *naturel*, na qual o dó era fixo. Ainda segundo este autor, as possibilidades do estudo do solfejo estavam associadas a diferentes pré-requisitos musicais: na técnica vocal e solmização; no contraponto e na fuga por meio de solfeggi fugati; no embelezamento melódico, propiciando uma agilidade vocal, em solfeggi diminuiti; e na aquisição de modelos para composição através de análises fraseológicas, das modulações e das formas.

Observou-se, neste breve panorama, como os partimenti e solfeggi se destacaram como ferramentas essenciais para o desenvolvimento musical de gerações de músicos, que ocuparam diferentes cargos e atuaram a serviços de cortes, teatros e capelas por toda a Europa ao longo do séc. XVIII.

2.2.1. Partimento e os Conservatórios Napolitanos

O desenvolvimento e aplicação do partimento nas últimas décadas do séc. XVII e todo o séc. XVIII pode ser localizado em três regiões da península itálica: (01) um círculo de compositores residentes em Roma centrando em Bernardo Pasquini²²⁰ e Alessandro Scarlatti; (02) compositores no norte, separando-se em duas regiões de concentração, Bologna com o teórico Padre Giovanni Battista Martini, que apesar de convergir seus interesses em contraponto e demonstrar uma grande influência do pensamento francês — particularmente o de Rameau — em tratados de acompanhamento, deixou uma coleção manuscrita de partimenti, e o Padre Stanislao Mattei, com uma larga produção didática referente a ferramenta, e a região do Veneto, especificamente nas cidades de Veneza e Pádua com os compositores Antonio Lotti e seu aluno Giuseppe Saratelli, e ainda o monge franciscano Luigi

²²⁰ Sabe-se da importância da cidade de Roma como centro de fomento cultural durante, principalmente, o século XVII. Possivelmente, o primeiro a utilizar o partimento como ferramenta pedagógica, Bernardo Pasquini manteve inúmeras posições como organista na cidade de Roma. Bellotti (2012, p.59) afirmou: “It is possible to define a precise didactic project elaborated by Pasquini, where every typology has a complementary role. If the written out compositions offer examples of cadences, sequences and contrapuntal schemes to analyze and rediscover in the development of the piece, the same formulas are found in the partimenti, conceived as exercises to be realized extemporaneously. To solve them it is essential to study the counterpoint in the way described in the Saggi [di Contrappunto]. The majority of these partimenti can be understood and realized not through a vertical harmonic reading, but with a horizontal one”.

Antonio Sabbatini; e (03) ao sul, nos conservatórios de Nápoles. A pesquisa se concentrará somente nesta última região.

O Reino de Nápoles, ou o Reino das Duas Sicílias como era chamado, passou por grandes disputas políticas ao longo do século XVIII — Habsburgos e Bourbons se sucederam em seu poder. Como indicou Daniel Heartz (2003, p.72), a cidade napolitana figurava como uma das maiores em toda Europa e demonstrava todos os símbolos de uma grande metrópole, inclusive uma intensa vida musical. A trajetória dos Conservatórios Napolitanos iniciou-se em diferentes momentos a partir do século XVI, começando como instituições religiosas de caridade, que proporcionavam abrigo e instrução a sem-tetos, abandonados e órfãos²²¹; mas foi somente durante a primeira metade do século XVII que estes orfanatos se especializaram no ensino musical²²².

De acordo com Rossella Del Petre (2014), essa especialização no ensino musical dos conservatórios respondia a uma série de fatores. Primeiro, deve-se considerar que a cidade de Nápoles tinha um histórico de grande instabilidade política, um aumento populacional desordenado, uma situação populacional de extrema pobreza; neste panorama, os conservatórios eram vistos como uma saída protetora, pois eram modelos assistenciais com recursos privados, geralmente de congregações laicas ou religiosas. Segundo, os conservatórios utilizavam estratégias re-educativas fundadas no trabalho, como uma ferramenta de controle social desde do séc. XVI: através do trabalho, os pobres eram recuperados social e moralmente, especialmente se fossem jovens, sendo incentivados a serem auto-subsistentes. Durante o cinquecento, os conservatórios direcionavam as crianças para atividades manufaturadas e artesanais, geralmente vinculadas com a produção têxtil, mas também podiam ser direcionadas para atividades náuticas. Ainda segundo essa autora, percebe-se uma mudança gradual para a especialização no ensino de música: (01) no séc. XVI, a atividade musical estava associada restritamente ao acompanhamento de práticas devocionais e de eventos litúrgicos; (02) no séc. XVII, os conservatórios atuaram sobre uma base tríplice de agência educacional, formação profissional e uma fábrica musical; e (03) no início do séc. XVIII, todo o aporte educacional e formativo era baseado na música como arte

²²¹ Giorgio Sanguinetti (2012) ressaltou que Nápoles é uma cidade costeira, portuária, e que tinha um alto índice de órfãos devido a relação entre o trânsito intenso de marinheiros e a prostituição.

²²² Destaca-se que outros exemplos de instituições de caridade que se especializaram no ensino de alguma atividade artística eram reconhecidos, como foi o caso de Veneza no ensino de artes plásticas.

sócio-religiosa. Para Petre (2014), os motivos para essa mudança abarcaram tanto a necessidade de achar fontes alternativas de receita para cobrir despesas administrativas e de assistências, quanto a necessidade de encarar o constante aumento da demanda por serviços musicais laicos e religiosos.

Quatro instituições se estabeleceram em Nápoles como formadoras no ensino musical: Santa Maria di Loreto, I Poveri di Gesù Crist, Sant’Onofrio e Capuana e Santa Maria della Pietà dei Turchini. Segundo Sanguinetti (2012), haveria uma estrutura organizacional comum aos quatro conservatórios: administrando todo o corpo docente e discente, um *Rettore* orientava tanto a esfera do ensino eclesiástico quanto musical, que se baseava praticamente no contato direto entre professor e aluno, no qual muito era passado oralmente; dessa forma, a hierarquia do corpo docente regulava as disciplinas que estes ministravam: o *primo maestro* se preocupava com as composições para a prática no Conservatório, se encarregava das aulas avançadas de composição e contraponto (ensino de partimenti) e supervisionava o restante dos professores; o *secondo maestro* era responsável pelas aulas de canto, instrumento de teclas e contraponto inicial; enquanto um opcional *terzo maestro* se incumbia das práticas de partimenti como preparatório para as aulas de composição.

Afora o estudo musical, os alunos, divididos em externos e internos²²³, tinham a instrução proveniente de um ensino eclesiástico comum a outras instituições, compreendendo humanidades, gramática, latim, teologia (e todos os preceitos religiosos) e retórica; ademais, os alunos internos atendiam a uma série de afazeres diários que resumiam-se a vários momentos e tipos de orações, leituras e recitações de salmos e outros textos litúrgicos, além de momentos de estudo coletivo e individual, e, obrigatoriamente, participavam de todos os deveres musicais que o Conservatório atendia como missas, funerais, apresentações particulares, festividades em geral, e as “competições” entre os conservatórios. Giorgio Sanguinetti (2012, p.42) citou a impressão do viajante Charles Burney, de passagem pelo Conservatório Sant’Onofrio e Capuana; este descreve, de uma forma um tanto quanto pitoresca, como era o ambiente musical: alunos tocando simultaneamente várias peças diferentes em vários instrumentos em um mesmo cômodo, camas sendo usadas como assento

²²³ Para Sanguinetti (2012) e Heartz (2003), tal diferenciação acabou acarretando problemas de comportamento entre os alunos, pois os alunos internos se sentiam prejudicados muitas vezes, pois os externos não eram obrigados a uma série de atividades. A questão dos alunos internos ainda merece uma melhor atenção, pois estes pouco a pouco eram obrigados a pagar sua admissão, ocasionando mudanças na própria estrutura administrativa dos conservatórios.

para cravos, uma certa “hierarquia” inusitada para local de estudo de instrumentos, onde os metais eram obrigados a estudar no telhado dos conservatórios, entre outras imagens.

Apesar do encerramento das atividades em 1806 — quando o último conservatório se tornou Real Conservatório di Musica, mas já sem a preocupação social e religiosa — durante todo o século XVIII, estas instituições fomentaram um trânsito musical intenso, em um processo de acolhimento de visitantes e uma distribuição em massa de compositores por toda a Europa. Hans-Bertold Dietz (1972, p.381) elencou alguns nomes, como os Mozarts (pai e filho), Charles Burney e Goethe, que visitaram os conservatórios; citando também uma frase de Jean-Jacques Rousseau, que advertia: "Vá a Nápoles!", para os compositores que procuravam por experiência e gênio musical.

No que compete ao ensino musical, segundo Sanguinetti (2012), os conservatórios se diferenciavam muito mais pelos seus uniformes e pela rivalidade que tinham do que propriamente pela metodologia do ensino; essa conclusão foi tomada devido a alta frequência de troca de posições e intercâmbios de maestros entre elas, conforme a Tabela 2.11; sendo assim, a diferença de ensino estava ligada muito mais às pessoas do que às próprias instituições, ou seja, o Conservatório não seguia uma pedagogia musical definida, esta variava conforme o maestro responsável.

Mestres de música nos quatro Conservatórios de 1720 a 1800			
Poveri di Gesù Cristo	Santa Maria di Loreto	San Onofrio a Capuana	Santa Maria della Pietà dei Turchini
Gaetano Greco 1709-28	Francesco Mancini 1720-37	Nicola Porpora 1715-22 1760-61	Nicola Fago 1705-40
Leonardo Vinci 1728		Ignazio Prota 1722-48	
Francesco Durante 1728-38		Francesco Feo 1723-39	
Francesco Feo 1738-43	Giovanni Fischietti 1737-39		
Alfonso Caggi 1738-40	Nicola Porpora 1739-41 1758-60	Leonardo Leo 1739-44	Leonardo Leo 1741-44
Girolamo Abos 1740-43		Francesco Durante 1745-55	Lorenzo Fago 1744-93
Fechado em 1743	Gennaro Manna 1756-61	Giuseppe Dol 1755-74	Girolamo Abos 1754-59

Mestres de música nos quatro Conservatórios de 1720 a 1800			
Poveri di Gesù Cristo	Santa Maria di Loreto	San Onofrio a Capuana	Santa Maria della Pietà dei Turchini
	Pietro Antonio Gallo 1761-77	Carlo Cotumacci 1755-83	Pasquale Cafaro 1759-87
	Antonio Sacchini 1758-62	Giacomo Insanguine 1774-95	
	Fedele Fenaroli 1777-1807	Incorporado pelo Pietà dei Turchini em 1806	Nicola Sala 1793-99
	Transferido para San Onofrio em 1797		Giacomo Tritto 1793-1800

Tabela 2.11: Posições de primo maestros nos conservatórios napolitanos segundo Hertz (2003, p.72).

Apesar de concordar com Sanguinetti sobre a dificuldade de apontar diferenças musicais quanto aos conservatórios, Peter van Tour (2015, p.28) advogou que existiria duas escolas musicais quanto ao ensino de partimento, seguindo diferenciações feitas por documentos do começo do séc. XIX: uma Leista, em referência a Leonardo Leo, baseada em um contraponto estrito, próximo ao de Johann Joseph Fux, com riqueza contrapontística nas invenções e resoluções acordais, determinando progressões harmônicas e encaminhamento de vozes mais elaborados e intrincados; e outra Durantista, em referência a Francesco Durante, com ritmo mais flexível, com um estilo harmonicamente orientado, com uma prerrogativa da melodia, com um encaminhamento vocal mais claro. Para van Tour (2015, p.49) essa diferença se consubstanciaria em aplicações teóricas distintas, a escola Leista como tradicionalista com o contraponto ainda fundado sobre os conceitos de Zarlino, e a escola Durantista como modernista próximos a tendência do *basse fondamentale* de Rameau. Mesmo admitindo que a documentação sobre as diferenças entre as escolas são ambíguas, van Tour (2015, p.61) especulou como cada uma trataria dois problemas teóricos: (01) se o intervalo de quarta era consonante ou dissonante; (02) o uso do acorde de sétima da dominante na modulação; e (03) como o quarto tom sobre o baixo deveria ser utilizado como acompanhamento, por exemplo, na segunda inversão do acorde de sétima da dominante. No primeiro problema, este autor identificou que os Leistas tratavam a quarta como consonante, e os Durantistas a consideravam como dissonantes. No segundo problema, a escola de Durante, em um contraponto de primeira espécie, permitiria como consonantes os intervalos de quinta diminuta e o de sétima menor.

In the school of Durante these new “consonances” could be applied in counterpoint in the same way as the “old” consonances. They could occur on a downbeat without preparation. And it is here that the school of Leo disagreed. In the school of Leo, minor sevenths or diminished fifths were prepared with consonances, and were not allowed on a downbeat without preparation. And it is here that the school of Leo disagreed. In the school of Leo, minor sevenths or diminished fifths were prepared with consonances, and were not allowed on a downbeat without preparation. It is obvious that these differing approaches had consequences for the use of the dominant seventh chord, most notably in stile antico. (VAN TOUR, 2015, p.66).

No terceiro problema, Exemplo 2.4, van Tour especulou que para ambas as escolas as situações S3, S4 e S5 seriam dissonâncias, entretanto, o desentendimento se daria sobre as situações S1 e S2, pois, a escola Durantista aceitaria o intervalo de quarta sendo consonante, argumentando que o quarto tom seria a oitava do baixo-fundamental, sol, ou, em uma terminologia moderna, que o quarto tom era a fundamental do acorde, favorecendo a cifragem 6/4/3 do acorde; entretanto, a escola Leista consideraria o quarto tom em ambas as situações como dissonante, favorecendo a cifragem 6/3 do acorde.

The musical notation shows five situations (S1-S5) of a quartal triad over a bass line. The treble clef contains the triad, and the bass clef contains the bass line. The figured bass is written below the bass line.

Situation	Figured Bass
S1	8/5/3
S2	6/4/3
S3	5/4/2
S4	6/4/2
S5	7/5/4/2

Exemplo 2.4: Situações da utilização do quarto tom sobre o baixo como acompanhamento.

Segundo van Tour (2015), as duas escolas se diferenciavam quanto a metodologia de aplicação do partimento no ensino de contraponto; para tal observação, o autor verificou alguns documentos contendo partimenti de maestros associados a cada uma das escolas, como Carlo Cotumacci, Giuseppe Dol e Fedele Fenaroli representando a Durantista; e Nicola Sala, Carlo Lenzi, Giuseppe Gherardeschi e Benedetto Nero representando a Leista. De maneira geral, o autor concluiu que a escola Durantista era caracterizada por: (01) as coleções continham as regras básicas de encaminhamento vocal e tratamento de dissonâncias, como definição da formação das quartas, sétimas, segundas e nonas, cadências e regra de oitava; (02) essas regras eram postas em prática em partimenti curtos ou escalas hexacordais,

aplicando-os nas lições escritas de contraponto; (03) havia uma progressão de dificuldade mais clara; (04) a orientação melódica era resultante da ênfase no contraponto sobre a linha de baixo; (05) uso dos movimentos de baixos (*moti di bassi*), como combinações de padrões e movimentos intervalares; (06) método de *obbligazione*, condições prescritas, baseado na repetição contínua e variada de exercícios sobre o mesmo baixo onde algumas condições de realização mudavam; e (07) variação e diminuição, realizações diferentes do mesmo partimento e embelezamento de passagens como forma de estimular a imaginação. Em contrapartida, a escola Leista era caracterizada por: (01) dar ênfase desde o início ao contraponto estrito, com a escrita sobre e debaixo do baixo; (02) utilização de *cantus firmus*, escala ou sujeito; (03) repetições e variações de temas e seus contra-sujeitos para o aprendizado das regras previamente estudadas; (04) mesmo os partimenti iniciantes continham mudanças de vozes e contrapontos invertidos; (05) utilização, provável, do solfeggio como preparação para o contraponto invertido, sendo que alguns solfeggi eram nomeados como fuga, com a inclusão de anotações analíticas como *proposta*, *risposta*, *imitazione*, *rivolta della riposta*; (06) introdução prematura do ensino de processos fugados; e (07) maior exploração das possibilidades do ensino das espécies do contraponto Fuxiniano. Apesar da influência de uma escola sobre a outra no começo do séc. XIX, van Tour (2015) concluiu que haveria uma predisposição da escola Durantista preparar os alunos para a carreira na música dramática, enquanto a escola Leista, para a música religiosa.

Finalizando, quanto ao modelo de organização de estudo, tanto Snaguinetti (2012) quanto van Tour (2015) se basearam sobre as poucas descrições contidas no *Observations sur l'enseignement mutuel appliqué a la musique* (1821) de Emmanuele Imbimbo. O método de ensino era baseado no monitoramento de alunos mais avançados sobre alunos iniciantes, sendo a instrução dividida em várias classes: (01) classes elementares, incluindo solmização; (02) aulas de canto, segmentadas pelos naipes soprano, alto, tenor e baixo; (03) aulas de partimento; (04) aulas de contraponto e composição; (05) aulas de prática de instrumento, segmentadas em teclas, cordas e sopros. As avaliações eram feitas anualmente, principalmente, em provas públicas, como competição entre os conservatórios, com os três melhores alunos nas aulas de composição de cada conservatório sendo obrigados a compor uma missa para orquestra, um motete com solos e uma obra coral para vésperas (VAN TOUR, 2015, p.83). A Tabela 2.12 apresenta um esquema da organização curricular nos

conservatórios por volta de 1790 seguindo as informações que van Tour (2015, p.89) retirou de Imbimbo.

Idade	Atividades			
de 10 a 14 anos	Aula elementar			
	Solfeggio parlato até a mudança de voz			
de 14 a 17 anos	canto	instrumento	Partimento e teoria musical	
	aulas para SATB	cordas, sopros e teclas	cadências, R.O., regras de partimenti, motivos do Baixo (Durantisti) e partimenti numerati	
de 17 a 20 anos	canto (avançados)	instrumento (avançados)	partimento (avançados)	contraponto (avançados)
todas as idades	prática orquestral coro e orquestra - todos os alunos de todas as idades			
	alunos avançados eram nomeados <i>mastricelli</i>			

Tabela 2.12: Esquema curricular aplicado nos conservatórios napolitanos segundo van Tour (2015, p.89).

2.2.2. Perspectivas teóricas do Partimento

As regras para a resolução do partimento, quando constavam nas Regras de Acompanhar, variaram de forma significativa dependendo do documento e dependendo da época, sugerindo uma relativa falta de sistematização. A pesquisa seguirá as regras compiladas e descritas por Sanguinetti (2012) como uma forma de síntese teórica; não obstante o alerta feito por van Tour (2015) referente a uma falta de aporte metodológico de Sanguinetti (2012) em relação às fontes. Peter van Tour (2015, p.124) argumentou que as dezessete fontes utilizadas por Sanguinetti abarcariam um recorte temporal muito extenso, de 1710 a 1816, período no qual os conservatórios teriam passado por drásticas mudanças, e o autor propôs uma segmentação dessas fontes em três períodos diferentes: (01) começo do séc. XVIII, com as regras de Bernardo Pasquini e Alessandro Scarlatti; (02) meados do séc. XVIII até 1806, ano que os conservatórios de Loreto e La Pietà se juntaram, compreendendo a documentação de Carlo Cotumacci, Fedele Fenaroli, Giacomo Insanguine, Giovanni Paisiello, Nicola Sala (atribuição duvidosa); e (03) de 1806 em diante, com Giovanni Furno, Saverio Valente e Giacomo Tritto. Van Tour (2015, p.128) complementou que dentro do recorte

utilizado por Sanguinetti, as fontes do segundo período que se sobressaem são praticamente todas de uma escola Durantista, não sendo possível, a partir destas, observar a possibilidade da dicotomia Durante e Leo.

♦ Axiomas e Procedimentos Básicos

Segundo Sanguinetti (2012), a classe de axiomas e procedimentos básicos seria a mais heterogênea entre as regras, compreendendo, de forma geral, coerência tonal, definição de consonância e dissonância, movimentos de notas, cadências, alguns simples e isolados movimentos do baixo, e posições da mão direita, que caracterizariam inversões de acordes.

Partindo da definição de Fenaroli: “Tutta la musica altro non è se non un accordo di prima, terza e quinta”. (FENAROLI, 1840, p.01), Sanguinetti (2012, p.102) sugeriu uma ideia generativa de coerência tonal: “all chords are generated from the triad and are related to it through inversion and voice-leading techniques such as *dissonanze* (suspensions) and *diminutions*”. Fenaroli (1840, p.01) valorizaria o quarto grau da escala, ④, afirmando: “Dei sette toni della Musica tre sono fondamentali, cioè la prima nota del tono, la quarta e la quinta”, o que, para Sanguinetti (2012, p.102), seria um alinhamento às ideias de Rameau. Outro fator que corresponderia à coerência tonal seria “[...] mentre la terza maggiore della quinta del tono viene ad essere la settima maggiore del tono principale, e senza questa settima maggiore non si può andare in nessun tono, e per questo, la quinta del tono si chiama il sostegno del primo tono” (FENAROLI, 1840, p.01), ou seja, a relevância da resolução da sensível. Similar à coerência tonal, poderia ser inferida uma coerência modal, definindo entre modo maior e menor, pois Fenaroli concatenou a qualidade dos intervalos de terças de ① e ④, ou seja, ③ e ⑥; e ao distribuir os intervalos referentes a qualquer escala, o maestro napolitano expôs: “La prima del tono è giusta; la seconda è maggiore: *la terza è arbitraria*: la quarta è minore: la quinta è giusta: *la sesta deve corrispondere alla terza*, e la setima è sempre maggiore, essendo il sostegno del tono”. (FENAROLI, 1840, p.02, *grifos nossos*).

Segundo Sanguinetti (2012), a maioria das Regole trazia: “la musica è composta di Consonanze e di Dissonanze” (FENAROLI, 1840, 01), incluindo uma lista com a classificação de cada intervalo, em suma: consonâncias perfeitas, quinta e oitava;

consonâncias imperfeitas, terça e sexta; e dissonâncias, segunda, quarta, sétima e nona. Porém, tanto a relação quanto a definição de consonância e dissonância era imprecisa, solta; Sanguinetti (2012) identificou que, em alguns casos, somente suspensões poderiam ser tratadas como dissonâncias; em outros, a resolução dos partimenti iniciantes pela Regra de Oitava era tratada como consonante, ou seja, na teoria do partimento, poderia ser constatado que consonâncias seriam acordes e dissonâncias seriam as suspensões. Sendo assim, Sanguinetti (2012, p.104) afirmou: “[...] in strict counterpoint the standard consonance-dissonance boundary is always valid; in partimento theory the notion of consonance is extended to all basic procedures of accompaniment”. Tal postura corroboraria um princípio didático de ordenar contiguamente em estágios o ensino de partimento e contraponto.

Em relação ao movimento das notas, geralmente as *Regole* não traziam distinções entre movimento direto (paralelo ou reto), oblíquo e contrário ou quaisquer outros princípios gerais de condução de voz; apesar disso, Sanguinetti (2012) indicou que *Regole con moti di basso, partimenti e fughe* de Giacomo Insanguine, *Regole per bene accompagnare il partimento, o sia il basso fondamentale sopra il cembalo* e *Regole e partimenti* Giovanni Paisiello e *Elementi per bene sonare il cembalo* de Nicola Sala traziam indicações relacionando o movimentos das mãos dos alunos com os movimentos das notas, indicando uma metodologia didática, na qual o componente prático teria mais consideração do que o teórico. Quanto às proibições de determinados movimentos, como dois intervalos consecutivos de quintas e oitavas por movimento paralelo, as *Regole* também eram inconstantes, tanto na exposição destas quanto no conteúdo das mesmas; no entanto, em alguns exemplos de *Regole*, alguns movimentos específicos foram detalhados como obrigatórios, como qualquer tom (aqui competente a qualquer nota no Baixo) alterado, elevado ou abaixado cromaticamente deveria resolver ascendentemente ou descendentemente, respectivamente, em semi-tom, se tornando ① de uma nova escala ou “tonalidade”; ou seja, a nota alterada representaria a sensível de uma nova escala.

O Exemplo 2.5 abaixo mostra outros casos de movimentos obrigatórios: nos dois primeiros compassos, o intervalo de terça maior sobre ⑤ resolve ascendentemente, caracterizando ①; no terceiro compasso, o intervalo de sétima menor sobre ⑤ resolve descendentemente, caracterizando a terça maior de ①; no quarto compasso, o intervalo de quinta diminuta (ou quinta falsa) sobre ⑦ resolve em movimento contrário, formando uma

terça maior sobre ①; no quinto compasso, o intervalo de quarta aumentada (“quarta maior”) sobre ① resolve em movimento contrário em um intervalo de sexta menor sobre ⑦; e, da mesma forma, no sexto compasso, a quarta aumentada sobre ④ resolve em movimento contrário em sexta menor sobre ③. Fedele Fenaroli explicou os cinco últimos compassos do Exemplo 05.

La settima minore si dà alla quinta del tono, che torna alla prima; la quale settima non può salire, ma deve risolvere calando alla terza del primo tono. La quinta falsa si dà alla settima maggiore del tono, che sale alla prima; la quale quinta falsa non può salire; ma deve ancora risolvere calando alla terza del primo tono. La sesta superflua si dà alla sesta minore del tono, che scende alla quinta; la quale sesta superflua deve salire all'ottava della quinta del tono. La quarta maggiore si dà alla prima del tono, che cala alla settima, o pure alla quarta del tono, che calla alla terza del medesimo; la quale quarta maggiore deve salire alla sesta della settima del primo tono; ma qualora si dà sopra la quarta del tono, deve salire alla sesta della terza del tono. (FENAROLI, 1840, p.02).

Exemplo 2.5: Casos de movimentos obrigatórios descritos por Sanguinetti (2012, p.104) e Fenaroli (1840, p.02).

Em relação às cadências, é possível apontar um movimento cadencial básico de I-V-I, abrangendo três simples resoluções, mas que se desdobravam em inúmeros exemplos nos diversos maestros. Definidas como: “Le cadenze sono quel movimento del basso, che dalla prima del tono va alla quinta, e dalla quinta ritorna alla prima”. (FENAROLLI, 1840, p.02); as cadências eram classificadas de acordo com o número de unidades métricas postas sobre ⑤, a Dominante, e suas respectivas suspensões. O Exemplo 2.6 expõe os três tipos básicos de cadência: (01) a *cadenza semplice* somente com consonâncias; (02) a variação da *semplice* com a passagem da sétima menor, con la passata della settima; (03) a *cadenza composta* com a suspensão 4–3; e (04) a *cadenza doppia* com as suspensões 6–5 e depois 4–3²²⁴.

²²⁴ De acordo com Sanguinetti (2012, p.107-108), algumas terminologias podem ser alteradas, como em Giacomo Tritto que considera as *cadenza semplice* (1 unidade métrica), *breve* (2 unidades métricas), *composta* (3 unidades métricas) e *doppia* (4 unidades métricas).

Exemplo 2.6: Cadências simples, composta e dupla segundo Fenaroli (1840, p.02).

Como exibiu Sanguinetti (2012, p.106-107), existiam variantes como nos exemplos de Durante e Paisiello; o primeiro considerava uma *cadenza semplice con la passata di 4^a maggiore e 6^a* compreendendo um acorde em segunda inversão sobre ④ entre I e V, conectado com o anterior por uma quarta aumentada e uma sexta; e um complexo movimento cadencial na *cadenza doppia*, com uma suspensão 9–8 sobre ④ entre I e V, e consequentemente a oitava preparando a sétima (8[^]7) sobre o primeiro tempo de ⑤, resultando em um movimento descendente na melodia: ⑤-④-③-②-①, Exemplo 2.7; o segundo também considerava movimentos cadenciais com a inserção de ④ e outras suspensões, como 9–8 sobre ④ e 7–6 sobre ⑤.

Exemplo 2.7: Cadência simples com a passagem de 4^a “maior” e 6^a; cadência dupla com suspensão 9-8.

A utilização e inserção de acordes conectores ou acordes de função pré-dominante (para utilizar uma terminologia contemporânea posta em William Caplin [1998, p.23]), como IV ou II⁶, no movimento cadencial básico de I-V-I, resultava em construções de fórmulas como a *cadenza lunga*, sendo o protótipo de cláusula mais utilizado no estilo galante, segundo Gjerdingen (2007, p.141) e Sanguinetti (2012, p.108). O Exemplo 2.8 exhibe duas versões da

cadenza lunga, sendo a primeira mais comum: um movimento ascendente no Baixo de ③-④-⑤, neste caso com uma *cadenza composta*, e um salto descendente para ①.

Exemplo 2.8: Acordes conectores dentro do movimento I-V-I.

Segundo Gjerdingen (2007, p.169), muitas variantes relativas às cadências apresentavam formas reconhecíveis de como chegar no ⑤-① final, ou seja, não somente o que estava sobre a Dominante, mas como se chegava até ela; uma versão recorrente foi atribuída a Nicola Sala, que teria adicionado dois intervalos de terças descendentes à *cadenza lunga* posta acima, ④-⑤-①, formando uma linha de Baixo composta por ①-⑥-④-⑤-①, como no Exemplo 2.9.

Exemplo 2.9: Cadência longa conforme Nicola Sala. (GJERDINGEN, 2007, p.169).

Francesco Gasparini, em seu *L'Armonico Pratico al Cimbalo* (1722, p.29), utilizou pequenas variações em suas descrições de cadências: a cadência simples era igual na questão da unidade métrica, mas admitidia tanto o movimento ⑤-① quanto o ②-① no baixo; a cadência composta era dividida em quatro espécies: *maggiori*, *minori*, *diminuite maggiore*, e *diminuite minori*, como no Exemplo 2.10.

Exemplo 2.10: Cadências maior, menor, diminuída maior e diminuída menor em Gasparini. (1722, p.29).

Gasparini considerou o valor das notas em si que sustentavam as suspensões para definição terminológica, recorrendo até ao processo teórico de diminuições. Ademais, segundo Sanguinetti (2012, p.111), Gasparini teria sido o único a definir *Cadenza Finta*, a cadência de engano, mesmo esta sendo amplamente utilizada.

Le cadenze finte li fanno in diverfi modi, e li chiamano finte, quando la Compozizione formata, che hà la Cadenza non termina nelle corde folite, ma inganna, portandofi in altra corda, o nota inaspettata. Chiamafi Cadenza finta ancora, quando la rifoluzione invece di maggiore li fa minore. Questo però verrà dimoftrato da i fegni de' numeri, o dalla parte superiore compofta. (GASPARINI, 1722, p.35).

Gjerdingen (2007, p.149) valorizou a *Cadenza Finta* pela sua relevância retórica dentro do discurso musical do século XVIII, por trabalhar com as expectativas auditivas do ouvinte, que saberia reconhecer, para quais caminhos a linha do baixo estaria o levando; contudo, Gjerdingen (2007) dividiu em três espécies as cadências que lidariam com esse “engano”: (01) a própria cadência de engano (*Deceptive Cadence*), atingindo um outro alvo, por exemplo ⑥ (por isso a ênfase do ponto de exclamação), ao invés de ①, Exemplo 2.11a; (02) a cadência evadida (*Evaded Cadence*), fugindo de ① e produzindo uma cadência fraca, atingindo por exemplo ③, necessitando, dessa forma, de uma cadência mais forte, esta sim em ①, Exemplo 2.11b; e (03) a semi-cadência (*Half Cadence*), atingindo ⑤ e geralmente com a melodia terminando em ② ou ⑦, Exemplo 2.11c.

Exemplo 2.11: Cadência de engano, cadência evadida, e semi-cadência.

The greatest advantage of a mnemonic device like the *règle* was that it ostensibly obviated the tedious study of long tables of abstract chord figures (or “signatures” as they were more typically called in the eighteenth century). Traditionally, thorough-bass skills had been learnt through the systematic mastery of a signature table, wherein the individual figures were ordered in regards to size. [...] With Champion’s *règle* [...] the scale degree placement of a signature is considered crucial. Champion was convinced that memorizing these fez signatures in a fixed diatonic context was preferable to memorizing lengthy signature tables, even if this did entail a more limited vocabulary and grammar. With the *règle de l’octave*, the student is acquainted at once with the most essential chords, harmonic progressions, and voice leading. (CHRISTENSEN, 1992, p.94).

Conforme Sanguinetti (2012, p.123), outros modelos de realização de um movimento escalar diatônico foram aplicados durante o século XVIII, como as realizações propostas por Scarlatti, Durante, Tritto, ou Savério Valente; sendo assim, “The Rule of the Octave is thus not a fixed set of chords, but rather a summary of central tendencies in the fluid and highly contingent practices of eighteenth-century musicians”. (GJERDINGEN, 2007, p.469); tais tendências se referiam a possibilidades de acordes realizados, levando em consideração o próprio encaminhamento das vozes, que influenciaria, por exemplo, na textura, ora a duas ou três vozes. De acordo com Sanguinetti (2012, p.114), essas tendências ou variantes foram sendo filtradas e sistematizadas no que ficou estabelecido como o modelo *standard*, o modelo proposto de Fedele Fenaroli (1840, p.02): La scala è quella, quando il partimento ascende di grado dalla prima del tono, sino all’ottava; e poi discende di grado dall’ottava sino alla prima; e questa si chiama scala compita”; ademais, o maestro apresentou as consonâncias que constituiriam a escala maior e menor nas três inversões, dispostas no Exemplo 2.14a-b, sempre se preocupando com o aspecto técnico-manual, ou seja, com a movimentação correta das mãos e dos dedos — considerando que tais inversões são referentes à realização da mão direita, e não do acorde como um todo.

No entanto, foi a tamanha variação da regra de oitava que, sendo um dos fatores, teria motivado Rameau a teorizar o *basse-fondamentale* de Rameau, Figura 2.5. Como apontou Christensen (2012) e Holtmeier (2007), o teórico francês achava as progressões tão cheias de exceções e contrárias a uma prática comum, que a considerava inútil; claramente, a solução foi o baixo-fundamental, devido a sua simplicidade e economia, o iniciante poderia dominar a arte do acompanhamento de forma mais fácil.

Exemplo 2.14a displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with fingerings indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system has 16 measures, the second has 16 measures, and the third has 16 measures. The fingerings are as follows:

System 1:

8	6	6	5	3	6	3	8	6	3	3	4	6	6	8
5	4	3	3	8	3	6	5	3	#6	8	2	3	4	5
3	3	8	6	5	3	3	3	4	5	6	8	3	3	3

System 2:

3	3	8	6	5	6	3	3	4	5	6	8	3	3	3
8	6	6	5	3	3	3	8	3	3	4	6	6	8	8
5	4	3	3	8	3	6	5	#6	8	2	3	4	5	5

System 3:

5	4	3	3	8	6	6	5	6	#6	8	2	3	4	5
3	3	8	6	5	3	3	3	3	4	5	6	8	3	3
8	6	6	5	3	3	3	8	3	3	3	4	6	6	8

Exemplo 2.14a: Regra de oitava no modo maior segundo Fenaroli. (1840, p.13-15).

Exemplo 2.14b displays three systems of musical notation for piano accompaniment. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with fingerings indicated by numbers 1-5 below the notes. The first system has 16 measures, the second has 16 measures, and the third has 16 measures. The fingerings are as follows:

System 1:

8	#6	6	5	#3	3	3	8	3	3	#3	#4	6	#6	8
5	4	3	3	8	6	6	5	6	#6	8	2	3	4	5
3	3	8	6	5	3	3	3	3	4	5	6	8	3	3

System 2:

3	3	8	6	5	6	3	3	4	5	6	8	3	3	3
8	#6	6	5	#3	3	3	8	3	3	#3	#4	6	#6	8
5	4	3	3	8	3	6	5	#6	8	2	3	4	5	5

System 3:

5	4	3	3	8	6	6	5	6	#6	8	3	3	4	5
3	3	8	6	5	3	3	3	3	4	5	6	8	3	3
8	#6	6	5	#3	3	3	8	3	3	#3	#4	6	#6	8

Exemplo 2.14b: Regra de oitava no modo menor segundo Fenaroli. (1840, p.16-18).

382 TRAITE' DE L'HARMONIE,

Exemple des Tons & des Modes, avec tous les Accords qui doivent se faire sur chaque Note d'un Ton dans une Progression diatonique de la Basse, tant en montant qu'en descendant d'une Octave.

The image displays a musical score from Jean-Philippe Rameau's 1722 treatise, 'Traite de l'Harmonie'. The page is numbered 382. The title is 'TRAITE' DE L'HARMONIE,'. Below the title is a descriptive subtitle in French: 'Exemple des Tons & des Modes, avec tous les Accords qui doivent se faire sur chaque Note d'un Ton dans une Progression diatonique de la Basse, tant en montant qu'en descendant d'une Octave.' The score itself consists of two main systems of staves. The first system is labeled 'Basse-Fondamentale,' and shows a diatonic progression of the bass line, both ascending and descending an octave. Above the bass line, various chords are indicated by numbers (figured bass) and labels such as 'Basse-Continue', 'Note tonique', 'Mellan', '4me', 'Demi', '5me', 'Note', and 'Sanctus'. The second system continues the progression, showing further chords and figures. The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and figured bass numbers.

Figura 2.5: Regra de Oitava e Basse Fondamentale de Rameau (1722, p.382).

Mesmo criticando tanto a regra de oitava, Rameau a incluiu em seu tratado, indicando que, como prática corrente, ela ainda era útil para o aprendizado das progressões e das modulações em contextos de improvisações. (CHRISTENSEN, 2012, p.106).

♦ Suspensões ou Ligaduras

Como indicado anteriormente na distinção entre consonância e dissonância, segundo Sanguinetti (2012), na teoria do partimento somente os intervalos criados a partir de suspensões eram considerados dissonâncias, sendo que as dissonâncias provocadas por movimento melódico faziam parte dos problemas de diminuições. Fenaroli (1840, p.02) incluiu em nota que: “La settima minore, e la quinta falsa sono consonanze perchè non hanno bisogno di preparazione, ma soltanto di risoluzione calando di grado”; ou seja, ambas não seriam consideradas como dissonâncias pois não são produzidas por suspensões.

Algumas generalidades devem ser indicadas. A teoria considerava que as suspensões seriam geradas a partir de um retardo de uma consonância, posicionadas no tempo métrico fraco e todas devem ser preparadas e resolvidas por uma consonância por passo descendente; de todas as dissonâncias, somente a suspensão de 2ª ocorre no baixo, por meio da síncopa e do acorde 4/2, e apesar dos teóricos afirmarem que esta não precisaria de preparação, tal regra, segundo Sanguinetti (2012, p.133), seria insólita do ponto de vista teórico, dado que a preparação já seria feita pela síncopa ou ligadura com a consonância anterior.

A Tabela 2.13 apresenta as possibilidades de suspensões de acordo com Fenaroli (1840); vale ressaltar que a coluna “Encadeamento” descreve o movimento da voz em suspensão (não necessariamente a voz superior), de que consonância ela foi preparada, por exemplo, “8⁴” e como ela foi resolvida, por exemplo, “4-3”; e todos os Exemplos 2.15a-r. (demarcados pela barras duplas) foram retirados do Fascículo III: Delle dissonanze, e de’ Partimenti pregressivi in tutte le regole de *Partimento ossia basso numerato* (1840).

Suspensões			
Tipo	Título	Encadeamento	Exemplos (Anexos)
Suspensão de 4ª	Della 4ª preparata dall'8ª, e risolta in 3ª	$\hat{8} \ 4-3$	17a.
	Della 4ª preparata dalla 3ª, e risolta in 3ª	$\hat{3} \ 4-3$	17b.
	Della 4ª preparata dalla 5ª, e risolta in 3ª	$\hat{5} \ 4-3$	17c.
	Della 4ª preparata dalla 6ª minore, e risolta in 3ª	$\hat{6} \ 4-3$	17d.
	Della 4ª preparata dalla 7ª minore, e risolta in 3ª	$\hat{7} \ 4-3$	17e.
	Della 4ª preparata dalla 5ª, e risolta in 3ª	$\hat{5} \ 4-3$	17f.
Suspensão de 7ª	Della 7ª preparata dall' 8ª, e risolta in 6ª	$\hat{8} \ 7-6$	17g.
	Della 7ª preparata dalla 3ª, e risolta in 6ª	$\hat{3} \ 7-6$	17h.
	Della 7ª preparata dalla 5ª, e risolta in 6ª	$\hat{5} \ 7-6$	17i.
	Della 7ª preparata dalla 6ª, e risolta in 6ª	$\hat{6} \ 7-6$	17j.
	La 7ª risolta in 3ª	$\hat{8} \ 7-3$	17l.
Suspensão de 9ª	Della 9ª preparata dalla 3ª, e risolta in 8ª	$\hat{3} \ 9-8$	17m.
	Della 9ª preparata dalla 5ª, e risolta in 3ª	$\hat{5} \ 9-8$	17n.
	Della 9ª preparata dalla 3ª, e risolta in 3ª	$\hat{3} \ 9-3$	17o.
	Della 9ª preparata dalla 3ª, e risolta in 6ª	$\hat{3} \ 9-6$	17p.
Suspensão de 2ª no Baixo	Della 2ª e 4ª sul Basso che lega o sincopa senza uscire dal tuono		17q
	Della 2ª e 4ª sul Basso che lega o sincopa e passa in un altro tuono		17r

Tabela 2.13: Suspensões segundo Fenaroli. (1840, fasc.III).

The musical score consists of 18 measures, labeled a through r, arranged in five systems. Each measure is written for piano (piano) and includes a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The measures are as follows:

- a.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 5 # 8 5 3 4.
- b.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 5 6 5 # 8 5 3 3 4.
- c.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 6 5 # 8 5 3 5 4.
- d.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 6 5 # 8 5 3 4.
- e.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 7 5 3 5 # 4.
- f.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 6 5 3 5 4 3.
- g.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 7 6 8 5 3.
- h.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 6 7 #6 8 5 3.
- i.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 5 7 #6 8 5 3.
- j.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 6 7 #6.
- l.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 7 7 #.
- m.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 6 x 8 # 8 5 3 3 9.
- n.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 5 x 8 # 8 5 3 9.
- o.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 3 x 3 # 3 9.
- p.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 8 3 x 6 # 8 5 3 9.
- q.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: 4 6 8 5 3 2.
- r.** Treble: G4, A4, B4, C5. Bass: G2, B1, D2, F2. Fingering: #4 6 7 #6 # 2 3 3.

Exemplo 2.15a-r: Suspensões em Fenaroli (1840, Fasc.III).

♦ Movimentos do Baixo

Uma parte da teoria do partimento era destinada a apresentação dos Movimentos de Baixo, ou *moti*, sendo realizações pré-concebidas indicadas para serem associadas a alguns determinados trechos do partimento, ou seja, da parte do baixo. Dentro de uma mentalidade de *Ars combinatoria*, esses padrões estabelecidos eram estudados, manipulados e internalizados pelos alunos, se tornando um léxico musical, conforme apontado anteriormente, também, na retórica. A partir da relevância cognitiva, esses modelos de realização também se constituíram como esquemas, mesmo não sendo tratados dessa maneira; Gjerdingen (2007, 2007, p.472) afirmou que “For students, these learned sequences and other phrase-size schemata thus complemented the default reliance on the Rule of the Octave and helped to add a number of jewels to their ‘treasure of memorized phrases’ ”. A Tabela 2.14 apresenta alguns exemplos de possibilidades de padrões nas realizações de movimentos conjuntos e disjuntos do baixo; ressalta-se que as indicações inseridas na tabela se referem a: nos movimentos conjuntos, “cifras” no próprio baixo; enquanto que nos movimentos disjuntos são possibilidades do próprio gesto da linha baixo:

Movimentos conjuntos	Movimentos disjuntos
5-6 ascendente	Mi contra Fa
8 [^] 7-6 ascendente	Subida por passo e descida por terças
10 [^] 9-8 ascendente	Subida por terças e descida por passo
5-6 descendente	Descida por terças e subida por passo
6-6 descendente	Subida por quartas e descida por terças
7-6 descendente	Subida por quartas e descida por quintas
Cromático ascendente: de ③ para ⑥ em Maior	Descida por quartas e subida por passo
Cromático ascendente: de ⑤ para ⑧ em Menor	Subida por quintas e descida por quartas
	Subida por sextas descida por quintas
	Subida por sétimas e descida por oitavas
	Descida por terças (movimento não sequencial)

Tabela 2.14: Possibilidades de Movimentos conjuntos e disjuntos. (SANGUINETTI, 2012, p.135-158).

♦ Mutao de escala

Tanto a ideia de modulao na teoria tonal quanto a mutao de escala compartilhavam do sentido de sair de um centro harmnico para outro; contudo, a concepo da modulao levava em considerao mudanas tonais, com implicaes estruturais no que competia a unidades formais; enquanto que a mutao de escala era um evento local, confinado a poucos compassos ou mesmo fragmentos gestuais, talvez melhor comparado com tonicizaes; neste sentido, alguns fatores devem ser indicados como indutores de mutao: (01) movimentos de semi-tom no Baixo, (02) padres diatnicos, como fragmentos da Regra de Oitava, e (03) alguns intervalos especficos no acompanhamento. A Tabela 2.15 apresenta algumas caractersticas que promoveriam a *uscita di tuono*, mostrando, de um lado, o movimento para a mudana do tom, e, do outro, o que essas duas notas passariam a representar no novo tom.

Movimentos do Baixo	
Movimento	Novo tom
Semi-tom ascendente (2 ^a m)	� e �
Tom inteiro ascendente (2 ^a M)	� e �
Semi-tom descendente (2 ^a m)	� e � (tom menor)
Tom inteiro descendente (2 ^a M)	� e �

Tabela 2.15: Movimentos do Baixo para Mutao de Escala. (SANGUINETTI, 2012, p.159).

Contudo, esses movimentos precisariam estar associados entre si, ou a outros fatores. A Tabela 2.16 apresenta alguns fatores que poderiam ser associados, como intervalos no acompanhamento de um lado, e a consequncia do outro.

Intervalo	Consequ��ncia
4 ^a Aumentada com 2 ^a Maior	a nota do Baixo se torna �
2 ^a Menor (com 4 ^a Justa e/ou 6 ^a Menor)	a nota do Baixo se torna �
6 ^a Maior e 3 ^a Menor (local) e acorde 6/5	“dominantes individuais”

Tabela 2.16: Fatores no acompanhamento que produzem Mutao de Escala. (SANGUINETTI, 2012, p. 160-162).

O Exemplo 2.16 mostra a ação dos intervalos no acompanhamento de 4ª aumentada com a 2ª maior e, em seguida, de 2ª menor que implicariam em mutação de escala.

Exemplo 2.16: Intervalos de acompanhamento implicando em mutações (SANGUINETTI, 2012, p.160).

Por fim, utiliza-se um exemplo de Gjerdingen (2007) para demonstrar realizações de partimento e seu trajeto de desenvolvimento de um modelo pré-composicional até uma obra escrita. A partir de um partimento para iniciantes do documento *Metodo facile, breve e chiaro delle prime ed essenziali regole per accompagnare i partimenti senza numeri* (c.1810) do maestro napolitano Giovanni Furno, Exemplo 2.17, Gjerdingen (2007, p.469) sintetizou alguns princípios de observações do partimento.

Exemplo 2.17: Partimento iniciante de Giovanni Furno com indicações de Gjerdingen (2007, p.469).

O Exemplo 2.17 foi considerado como partimento iniciante pois apresenta basicamente movimentos escalares demarcados com o traço contínuo e cadências demarcadas por traço tracejado; de acordo com Gjerdingen (2007, p.469), Furno teria feito algumas observações acerca de três pontos neste exercício que fugiriam da tradicional regra da oitava: (01) no compasso 5, onde ele recomendou 5/3 sobre a nota dó, porque esta, sendo ④, não estaria continuando um movimento descendente desde ⑤; (02) no compasso 6, o maestro

recomendou 5/3 sobre a nota mi, pois ⑥ não estaria descendo para ⑤, sendo uma cadência *lunga*; e, (03) por último, no compasso 7, novamente sobre ⑥, o compositor recomendou 3/5 caracterizando uma cadência *finta* (cadência de engano), pois a cadência *lunga* anterior não resolveria em ① (representativamente, a Tônica, I). Destaca-se a relevância de compreender todas as peças desse quebra-cabeça para concluir uma simples proposta de resolução feita por Gjerdingen (2007, p.469), demonstrada no Exemplo 2.18:

Exemplo 2.18: Resolução proposta por Gjerdingen do partimento de Giovanni Furno.

2.2.3. Visão cognitivista sobre o Partimento

A vinculação da psicologia, em especial da cognição, com a música poderia ser descrita desde Platão e Aristóteles até os dias atuais, porém não é o objetivo aqui fazer esse levantamento²²⁷. Os exemplos de associação e verificação da influência da música na psicologia do ser humano podem ser tratados sobre vários aspectos: o apreço pelo sugestionamento em rituais pagãos ou sacros, o poder de cura do corpo e da alma, a importância da música nas lendas e mitos e para os teóricos greco-romanos, as prerrogativas do bem e do mal através da música no medievo, e o controle de afetos e emoções são alguns poucos exemplos; ademais, desde pelo menos o século XVII, inúmeros “teóricos da música”

²²⁷ Não ignoramos a recorrente controvérsia sobre a natureza de conceitos psicológicos. As terminologias e significados mudam dependendo das diferentes escolas; entende-se aqui psicologia como a ampla concepção de funções mentais e físicas e o comportamento dos seres humanos.

ora ou outra fizeram essa relação²²⁸. No entanto, a proposta de uma visão cognitivista sobre os partimenti se concentrará nos trabalhos decorrentes da chamada escola da Pennsylvania, em especial, na investigação de Robert Gjerdingen sobre esquemas musicais; para tanto, será feita somente uma breve introdução, mostrando o ponto de partida da escola de Penn State²²⁹.

De acordo com Gjerdingen (2002, p.958), teria sido somente no séc. XIX que psicologia e música se associaram e tomaram forma, se desligando da filosofia natural: as conquistas do séc. XVII na mecânica lançaram as bases para descobertas do séc. XVIII sobre a física das cordas vibratórias; a fixação do séc. XVIII sobre questões de gosto, senso e sensibilidade (*Empfindsamkeit*) lançaram as bases para os estudos de sensações (*Empfindungen*) do séc. XIX; mas o começo das tentativas bem sucedidas de usar evidências obtidas em experimentos científicos, ou pelo menos controlados, para conectar a mente musical com o corpo sensível se deu na segunda metade do séc. XIX.

O teórico e crítico italiano Abramo Basevi foi um exemplo da vinculação entre música e psicologia. Em *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia* (1862, p.04), Basevi se preocupou em defender uma teoria que agregaria tanto problemas musicais do passado quanto — imaginando ele — do futuro: “Io mi sono proposto un sistema, il quale, mentre accoglie tutti quei fatti armonici, e melodici adottati a tutto oggi con buon successo, lascia la via aperta a molti altri”. Para atingir sua meta ambiciosa, Basevi utilizou o ouvido musical (*orecchio musicale*) como ferramenta principal e diferenciou sensação de percepção:

A me è sembrato che tornasse di grande utilità allo studio della musica lo abbandonare ogni sottile investigazione psicologica e metafisica, restringersi ai fatti esterni della udizione, e coodinarli in modo che ci porgano il lume necessario a fondare il nostro nuovo sistema di armonia. Innanzi tutto giova separate la *sensazione* propriamente detta, immutabile e costante, da ciò che di mutabile l'accompagna, e che chiamai la *percezione*. (BASEVI, 1862, p. 10).

Sendo imutáveis, as leis da sensação foram aplicadas aos tons *per se* e fora de um contexto musical particular; diferentemente das leis da percepção, que dependeriam de um aprendizado e de uma conformidade com uma expectativa de um determinado contexto

²²⁸ Apesar de não ter o vínculo entre Música e Psicologia como objetivo, D. W. Hamlyn, em *Sensation and Perception: a history of the Philosophy of Perception* (1961), propôs um interessante levantamento desde os filósofos gregos ao século XX de questões que tangenciam o universo musical, como a *Aesthesis* ou Estética.

²²⁹ Para um levantamento mais específico sobre os esquemas musicais, ver Mitia Ganade D'Acol (2015).

musical: “La percezione per questa sua rendevolezza [representação de variedade] è una facoltà eminentemente educativa”. (BASEVI, 1862, p.11). Basevi concluiu enfaticamente, mostrando que um som percebido teria mais força psicológica que um som sentido por se utilizar da memória:

La differenza tra la percezione e la sensazione non consiste in altro se non in questo, che la sensazione è un atto, una impressione che non oltrepassa se medesima; laddove la percezione si riferisce alla tendenza, o alla affinità di alcune sensazioni sonore verso altre, che vengono richiamate alla memoria. Il suono che torna alla memoria per opera della immaginativa, vogliam dire il suono *percepito*, può acquistare tanta efficacia, come vedremo, da vincere, fino ad una certa misura, nell'animo nostro la forza del suono *sentito*. (BASEVI, 1862, p.11).

Para Gjerdingen (2013, p.687), o lugar de destaque de Basevi foi justificado, pois ele teria notado que os preceitos teórico-musicais não acompanharam o desenvolvimento da composição de meados do século, como por exemplo: as simples regras de consonância e dissonância eram insuficientes para descrever a dinâmica harmônica do período Romântico²³⁰; sendo assim, “Basevi viewed the old rules as describing a static world of acoustical sensation, whereas the new, dynamic art took its bearings from *music perception*, a learned and culturally specific set of expectations”. Em termos atuais, Basevi teria sido o primeiro a ter declarado a interdependência de sensações *bottom-up* e percepção *top-down* na música: (01) o primeiro sendo dependente do processo físico da escuta, compartilhado por todos os seres humanos sem restrições ou lesões biológicas; enquanto (02) o segundo sendo um produto maleável da aprendizagem, da experiência e de outros processos desenvolvidos através do sistema auditivo e córtex cerebral, diferenciando-se individualmente considerando as variações entre indivíduos e grupo social, idade, classe, credo, educação e vários outros componentes culturais.

Essa dicotomia passou a ser refletida nos próprios estudos das últimas décadas do séc. XIX e começo do XX, seguindo duas vertentes de atuação assíncronas (pois uma seria uma decorrência e resposta da outra): a inicial *Tonpsychologie* se concentrando nos estudos de vibrações, o ouvido, e a sensação do som; e um ramo posterior *Musikpsychologie* como estudo da música como forma de cognição. Essa distinção, que passou também pela

²³⁰ Gjerdingen (2013, p.687) apontou que por esta data, Richard Wagner já teria composto *Tristan und Isolde* (1859) e mais da metade da tetralogia do Anel dos Nibelungos.

instituição das primeiras cadeiras, escolas, departamentos e laboratórios de Psicologia, foi estabelecida dentro de uma primeira geração de pesquisadores²³¹: de um lado, Hermann von Helmholtz com *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologischer Grundlage für die Theorie der Musik* (Sobre as sensações do som como base psicológica para a teoria musical, 1863) e seu aluno Wilhelm Wundt, que estabeleceu o primeiro laboratório de psicologia na Universität Leipzig em 1879, inaugurando um estruturalismo na psicologia; e de outro, Franz Brentano com estudos sobre atos e processos como produtos da consciência²³² e seu aluno, Carl Stumpf, que estabeleceu um instituto de psicologia em Berlin, iniciando uma rivalidade com Wundt, fundando posteriormente a Gestalt na psicologia²³³. Como indicado por Gjerdingen (2002, p.961), o campo de estudos se separou, de um lado os Wundtianos buscando investigações bottom-up dos sistemas auditivos e os Stumpfianos desenvolvendo pesquisas top-down, psicologia gestáltica²³⁴ e, o que ficou denominado por Ernst Kurth, psicologia musical.

Ao se expandir e cruzar os domínios germânico tendo como direção, principalmente, às instituições (universidades) norte-americanas, a psicologia continuou flertando com questões musicais, acompanhando o desenvolvimento epistemológico de suas correntes: do

²³¹ Sobre essa dicotomia, Burlette Green e David Butler (2002, p.246-247) apontaram que os dois pilares seriam Helmholtz e Stumpf: “Helmholtz, the empiricist, advanced physical and physiological acoustics; Stumpf, the mentalist, established a psychological frame of reference — *Tonpsychologie* (the psychology of musical sound). These moves from the physical to the physiological and then to the psychological represented substantially different conceptual models in that they shifted the focus of inquiry from exterior to interior aspects of the perceptual process. Helmholtz modified the traditional ‘outside to inside’ model by drawing attention to the anatomy of the ear and the sensory phase of perception — a step toward attending to the ‘inside’. Stumpf shifted the emphasis from anatomy to mental activity, thereby opening the possibility of the ‘inside to outside’ model that figured prominently in later research”. Ressalta-se que apesar de Stumpf ter cunhado o termo *Tonpsychologie* em uma publicação homônima, ele teria iniciado e desenvolvido exatamente o outro modelo de estudo.

²³² Além de Carl Stumpf, Brentano foi professor de filosofia de mais algumas personalidades que, de uma forma ou de outra, disseminaram seu trabalho, dentre eles: Edmund Husserl, Sigmund Freud e Christian von Ehrenfels.

²³³ Segundo Gjerdingen (2002, p.960-961), a disputa entre Wundt e Stumpf pode ser observada em uma série de artigos. Carl Lorenz, aluno de Wundt, teria publicado um artigo sobre distância e tamanho intervalar, afirmando que um grupo controle de sujeitos teria percebido alturas a partir de relações lineares ao invés de logarítmicas, mudando do meio geométrico para o aritmético e contrariando as leis de Ernst Weber e Gustav Fechner. Stumpf respondeu em *Vergleichung Tondistanzen* (Comparação da distância dos sons, 1890), questionando a qualidade do grupo controle. E Wundt, protegendo seu aluno, contra-atacou.

²³⁴ Como advertido por Gjerdingen (2002, p.968): “The Gestalt psychologists did not invent the study of parts and wholes. Nor were they the first to notice that certain arrangements of stimuli seem to enhance the perception of the whole [...] But the Gestalt school elevated these observations to general laws supported by experimental data”.

estruturalismo alemão para o funcionalismo americano com Carl Seashore²³⁵, e posteriormente levando ao behaviorismo de Ivan Pavlov, John B. Watson e Charles Diserens²³⁶; e, cada vez mais, se diferenciando da gestalt alemã dentro do círculo de Berlin, e posteriormente das abordagens cognitivas de George A. Miller, Ulric Neisser e Frederic Bartlett, sendo aplicadas em outras disciplinas como na matemática auxiliando a teoria de comunicação e informação de Claude Shannon, na psicologia e educação de Jean Piaget, e na linguística de Noam Chomsky.

A partir de um posicionamento crítico a toda essa base epistemológica, Leonard B. Meyer construiu a sua plataforma para *Emotion and Meaning in Music* (1956, p.03): “The present study is concerned with an examination and analysis of those aspects of meaning which result from the understanding of and response to relationships between the musical organization and the extramusical world of concepts, actions, characters, and situations”. Desde este primeiro estudo até seus últimos escritos, a proposta de Meyer centrou-se na experiência, advinda de um contexto sócio-histórico-cultural, como formadora cognitiva de um conhecimento musical aplicado.

Throughout his writings, ‘habits’, ‘habits-responses’, ‘behaviors’, and the highly replicated style forms that give rise to these habits (such as ‘ideals types’, ‘norms’, ‘classes’, ‘class concepts’ and ‘class patterns’) — these categories and their sociocultural resonances all gradually came to be represented by a single predicate: ‘schema’. (BYROS, 2012b, p.274).

Em síntese, o conceito de esquema musical para Leonard Meyer compreendeu: (01) que padrões replicados na música seriam comensurados com estruturas do conhecimento dos ouvintes, (02) que essas estruturas do conhecimento seriam contingentes históricos e assim engendrariam uma psicologia de escuta situada, (03) que essa psicologia situada seria afetada por mudança de estilo, e (04) que o reconhecimento dos esquemas musicais promoveriam o

²³⁵ Carl Seashore (1938, p.xi), associando as relações das disciplinas do *Quadrivium* afirmou: “Astronomy has revealed a macrocosm, the order of the universe in the large; the science of music has revealed a microcosm, the operation of law and order in the structure and operation of the musical mind. It is a wonderful thing that science makes it possible to discover, measure, and explain the operations of the musical mind in the same attitude that the astronomer explains the operation of the stars”; ademais, Seashore (1938) acreditava que existiriam poucos limites em relação aos procedimentos científicos na interpretação, avaliação e educação da mente musical.

²³⁶ Em relação à colaboração entre música e o behaviorismo: Ivan Pavlov, apesar de não trabalhar com a música em si, aplicava um experimento que avaliava a salivação de cães depois de terem sido condicionados a esperar comida após ouvirem um determinado som. Gjerdingen (2002, p.969) apontou que apesar da dificuldade de tratar a música como paradigma de estímulo-resposta, caro para o behaviorismo, Charles Diserens publicou *Influence of Music on Behavior* (1928) no qual buscava analisar a música como componente de atos públicos.

acesso a um modo de escuta histórico. A primeira representação de esquema musical — e a primeira contribuição analítica de Meyer — foi uma configuração baseada na mudança de notas de um evento inicial seguindo para um evento final dentro de uma progressão harmônica I - V... V - I, com as características disposições na voz superior: ①-⑦... ④-③, ①-⑦... ②-①, e ③-②... ④-③, exemplificada na geralmente citada abertura da Piano Sonata em G Maior, K.283 de W. A. Mozart, Exemplo 2.19²³⁷.

Exemplo 2.19: Esquema proposto por Leonard Meyer na Piano Sonata em G Maior, K.283 de Mozart.

Por sua vez, Robert Gjerdingen (1988) iniciou sua investigação por esse esquema, denominando-o como “Meyer” em homenagem ao precursor. A Figura 2.6 representa uma síntese abstrata das variações possíveis da linha do baixo deste esquema musical proposta por Gjerdingen (1988), porém, a variante mais comum é como a demonstrada na Sonata de Mozart, com o baixo: ①-②... ⑦-①.

Figura 2.6: Representação abstrata do esquema proposto por Meyer e depois por Gjerdingen.

²³⁷ Esta peça foi citada por Leonard Meyer em *Exploiting Limits: Creation, Archetypes, and Style Change* (1980), por Robert Gjerdingen em *A Classic Turn of Phrase* (1988) e *Music in the Galant Style* (2007) e Vasili Byros em *Meyer's Anvil: revisiting the Schema concept* (2012b).

Dentro de seu objetivo de observar uma escuta historicamente informada, Robert O. Gjerdingen (2007, p.11) definiu o esquema musical como: “Schema is thus a shorthand for a packet of knowledge, be it an abstracted prototype, a well-learned exemplar, a theory intuited about the nature of things and their meanings, or just the attunement of a cluster of cortical neurons to some regularity in the environment”. De forma mais pragmática, Vasili Byros (2009, p.237) assumiu que “schema refers to the mental encoding of a statistical regularity or redundancy in the environment that reciprocally informs cognition”; e recuperando a importância da tradição do partimento como formadora de constructos mentais, Byros (2012, p.119) afirmou que: “Every one of the primary schema prototypes is ‘grounded’ in a partimento, solfeggio or other exercise [...]. In these pedagogical artefacts we also find exemplars for typical schema usage — customary ways for combining schemata via pairing, nesting, elision, and so on”.

A ideia de assumir a teoria dos esquemas como ferramenta de análise parte do princípio de que os padrões replicados poderiam ser verificáveis nos exercícios de partimento; dessa forma, Gjerdingen (2007) verificou alguns esquemas musicais que eram recorrentes dentro do ambiente galante, apresentados na Tabela 2.17, levando em conta somente o encaminhamento das vozes do soprano como melodia e do baixo; no entanto, alguns fatores deveriam ser observados, por exemplo, o autor enumerou alguns fatores decisivos para a definição de eventos que construiriam as representações mentais, ou seja, seriam estágios sucessivos que deveriam ser compreendidos para se chegar aos esquemas; por um outro lado, seria possível haver variações desses esquemas.

Nome do Schema	Representação das vozes	Observações
Romanesca	①-⑤-①-① ①-⑦-⑥-③	<ul style="list-style-type: none"> • norma setecentista: feitas por saltos de quarta e subindo por segunda, ①-⑤-⑥-③-④-①, com sonoridades 5/3 • por passos, ①-⑦-⑥-⑤-④-③, alternando sonoridades 5/3 e 6/3
Prinner	⑥-⑤-④-(②)-③ ④-③-②-(⑤)-①	<ul style="list-style-type: none"> • cânone de ⑥-⑤-④-③ entre melodia e baixo, pedal em ① com ④-③ soando contra ⑥-⑤ • pré-cadencial, com dois primeiros estágios antes da cadência • como efeito de uma cadência mais forte é inserido o ② na melodia e o ⑤ no Baixo • ciclo de quintas

Nome do Schema	Representação das vozes	Observações
Fonte	$\textcircled{4}-\textcircled{3} \Rightarrow \textcircled{4}-\textcircled{3}$ $\textcircled{7}-\textcircled{1} \Rightarrow \textcircled{7}-\textcircled{1}$	<ul style="list-style-type: none"> dois eventos separados por um mudança descendente de tom: o primeiro no modo menor, e o segundo no modo maior permutação entre baixo e melodia variação: $\textcircled{5}-\textcircled{1}$ ou $\textcircled{2}-\textcircled{1}$ no baixo variação em três partes: as duas primeiras no modo menor e a terceira no modo maior Fonte hermafrodita: $\flat \textcircled{6}$ no modo maior
Monte	$\textcircled{5}-\textcircled{4}-\textcircled{3} \Rightarrow \textcircled{5}-\textcircled{4}-\textcircled{3}$ $\textcircled{7} \quad \textcircled{1} \Rightarrow \textcircled{7} \quad \textcircled{1}$	<ul style="list-style-type: none"> dois eventos separados por um mudança ascendente de tom extensão da sequência IV-V para VI ou até VII e I tipo diatônico com sequência 6-5-6-5 Monte Principale: com sonoridades 5/3 e baixo caminhando por saltos ascendentes de quarta e descendentes de terça Monte Romanesca: suspensões 4-3 e baixo caminhando por saltos ascendentes de quinta e descendentes de quarta
Ponte	$\textcircled{5}-\textcircled{7}-\textcircled{2}$ $\textcircled{5}-\textcircled{5}-\textcircled{5}$	<ul style="list-style-type: none"> tipo de melodia descendente por passo, $\textcircled{5}-\textcircled{4}-\textcircled{3}-\textcircled{2}$ Fenaroli-Ponte: baixo proveniente da Ponte com pedal em $\textcircled{5}$ e melodia retirada do baixo do Fenaroli, $\textcircled{7}-\textcircled{1}-\textcircled{2}-\textcircled{3}$ acompanhada por $\textcircled{4}-\textcircled{3}-\textcircled{7}-\textcircled{1}$. A harmonia de cada estágio seria 7-6/4-7-6/4 uma sequência de sonoridades baseadas na tríade de Dominante ou acorde de sétima
Do-Re-Mi	$\textcircled{1}-\textcircled{2}-\textcircled{3}$ $\textcircled{1}-\textcircled{7}-\textcircled{1}$	<ul style="list-style-type: none"> o $\textcircled{5}$ pode substituir o $\textcircled{7}$ tipo Adeste Fideles, com saltos quinta intercalados pode ser em duas partes: “Do-Re... Re-Mi”
Meyer	$\textcircled{1}-\textcircled{7} \dots \textcircled{4}-\textcircled{3}$ $\textcircled{1}-\textcircled{2} \dots \textcircled{7}-\textcircled{1}$	<ul style="list-style-type: none"> dois estágios, o primeiro aberto, indo para a Dominante, e o segundo fechado, chegando na Tônica $\textcircled{1}-\textcircled{7}$ pode seria mais agudo ou mais grave que $\textcircled{4}-\textcircled{3}$ Júpiter: diáde de abertura do Do-Re-Mi e de fechamento do Meyer, $\textcircled{1}-\textcircled{2}-\textcircled{4}-\textcircled{3}$ Pastorela: diáde de abertura variada, $\textcircled{3}-\textcircled{2}-\textcircled{4}-\textcircled{3}$ Aprille: diáde de fechamento variada, $\textcircled{1}-\textcircled{7}-\textcircled{4}-\textcircled{1}$
Quiescenza	$\textcircled{7}-\textcircled{6}-\textcircled{7}-\textcircled{1}$ $\textcircled{1}-\textcircled{1}-\textcircled{1}-\textcircled{1}$	<ul style="list-style-type: none"> geralmente o esquema seria tocado duas vezes tipo diatônico com melodia ascendente, $\textcircled{5}-\textcircled{6}-\textcircled{7}-\textcircled{1}$ tipo raro que apresenta dois Prinners sobre um pedal de Tônica problema do solfeggio fa-mi
Fenaroli (variação 1)	$\textcircled{4}-\textcircled{3}-\textcircled{7}-\textcircled{1}$ $\textcircled{7}-\textcircled{1}-\textcircled{2}-\textcircled{3}$	
Fenaroli (variação 2)	$\textcircled{2}-\textcircled{3}-\textcircled{7}-\textcircled{1}$ $\textcircled{7}-\textcircled{1}-\textcircled{2}-\textcircled{3}$	<ul style="list-style-type: none"> baixo pode ser substituído por $\textcircled{7}-\textcircled{1}-\textcircled{4}-\textcircled{3}$
Fenaroli (variação 3)	$\textcircled{4}-\textcircled{3}-\textcircled{7}-\textcircled{1}$ $\textcircled{7}-\textcircled{1}-\textcircled{4}-\textcircled{3}$	
Fenaroli (variação 4)	$\textcircled{5}-\textcircled{4}-\textcircled{3}-\textcircled{1}-\textcircled{7}-\textcircled{5}-\textcircled{1}-\textcircled{3}$ $\textcircled{7} \quad \textcircled{1} \quad \textcircled{2} \quad \textcircled{3}$	<ul style="list-style-type: none"> Variação denominada de Durante

Nome do Schema	Representação das vozes	Observações
Sol-Fa-Mi	$\textcircled{5}-\textcircled{4} \dots \textcircled{4}-\textcircled{3}$ $\textcircled{1}-\textcircled{2} \dots \textcircled{7}-\textcircled{1}$	<ul style="list-style-type: none"> dois estágios, o primeiro aberto, indo para a Dominante, e o segundo fechado, chegando na Tônica segundo evento pode conter sonoridade 7/5/3 sobre $\textcircled{5}$ ou 6/3 sobre $\textcircled{2}$
Indugio	$\textcircled{2} \dots \textcircled{4}-\textcircled{6} \quad \textcircled{1}-\textcircled{7}$ $\textcircled{4} \dots \textcircled{4}-\textcircled{4}-\textcircled{\sharp 4}-\textcircled{5}$	<ul style="list-style-type: none"> um tipo mais diatônico sem $\textcircled{\sharp 4}$ um tipo de passagem com sonoridade 6/4 e um baixo $\textcircled{4}-\textcircled{5}-\textcircled{6}-\textcircled{5}-\textcircled{4}$. A sonoridade 6/4 ocorreria sobre $\textcircled{5}$ para manter um pedal em $\textcircled{1}$
Le-Sol-Fi-Sol	$\textcircled{1}-\textcircled{1} \quad \textcircled{1}-\textcircled{7}$ $\textcircled{3}-\textcircled{3} \quad \textcircled{3}-\textcircled{2}$ $\textcircled{6}-\textcircled{5} + \textcircled{4}-\textcircled{5}$	<ul style="list-style-type: none"> inter-modo: estágio extra em tonalidade uma terça maior abaixo, adicionado antes do primeiro estágio Le-Sol-Fi-Sol: mudança a partir do último estágio no baixo, $\textcircled{4}-\textcircled{3}$, e soprano, $\textcircled{7}-\textcircled{1}$, com harmonia 6/4+/2[3], 6/3 variação Fonte: $\textcircled{6}-\textcircled{5}-+\textcircled{4}$, passo abaixo, $\textcircled{6}-\textcircled{5}-\textcircled{1}$
Heartz	$\textcircled{5}-\textcircled{6}-\textcircled{5}$ $\textcircled{1}-\textcircled{1}-\textcircled{1}$	<ul style="list-style-type: none"> sonoridade: 5/3-6/4-5/3 harmonia de I-IV6/4-I

Tabela 2.17: Representações dos esquemas musicais a partir do movimento das vozes do Soprano e do Baixo, conforme Gjerdingen (2007a; 2007b), Byros (2009;2013; 2014; 2015) e Rice (2014).

Sempre a partir de uma perspectiva cognitiva, Gjerdingen (2007) fez uma extensa apresentação sobre possibilidades de cadências. Aderindo a tradição medieval, na qual o sentido de encerramento proporcionado pelo contorno melódico das vozes era denominado latinamente por *Clausulae*, Gjerdingen (2007, p.139)²³⁸ distingui três estágios da construção do sentido cadencial sistematizado no século XIX como definidor de música tonal: o contorno das vozes melódicas, a sistematização de fórmulas envolvendo duas vozes em contraponto e a sucessão de fórmulas de acordes (multi-vocais), aprendidos como finais de frases musicais em textos de Harmonia; ou seja a transferência de um sentido horizontal para um vertical. Nessa senda, ao defender que as *clausulae* deveriam ser tratadas de forma melódica, Gjerdingen (2007, p.139) utilizou o Exemplo 2.20a, *Clausulae formalis perfectissima*, de Johann Gottfried Walther como “a close in the most complete form”; ainda segundo o autor, Walther concebia que cada voz praticava sua própria cláusula, participando, assim, como partes integrantes de uma “perfeição” (*perfection*, em alusão à cadência autêntica perfeita) de um todo, Exemplo 2.20b:

²³⁸ Por várias vezes, Gjerdingen (2007, p.142) optou por não utilizar o termo cadência referindo-se as cláusulas, por acreditar que o uso de um termo cunhado *a posteriori* causaria perda de sentido no entendimento de instâncias *a priori* de determinados fenômenos.

Exemplo 2.20: *Clausulae formalis perfectissima* de Johann G. Walther, e a definição do movimento cadencial de cada voz. (GJERDINGEN, 2007, p.140).

Segundo F. T. Arnold (1965), essa postura em relação ao encaminhamento das vozes e suas respectivas cláusulas estava bem estabelecida já em *Harmonologia Musica* (1702) de Andreas Werckmeister, que separou as cadências conforme o Exemplo 2.21.

Exemplo 2.21: As cláusulas de cada voz segundo Andreas Werckmeister. (ARNOLD, 1965, p.13).

Como é possível notar pelo exemplo acima, Werckmeister (apud ARNOLD, 1965, p. 13) denominou as quatro cadências seguindo as quatro partes vocais: soprano-*discantisirend*, alto-*altisirend*, tenor-*tenorisirend*, baixo-*bassirend*, admitindo que seria possível elas se combinarem na harmonia, podendo invertê-las de diversas formas, realocando as partes sobre o baixo ou nas vozes do meio, pois, independentemente da posição, o intervalo de quarta formado sobre o baixo seria resolvido em um intervalo de terça. O Exemplo 2.22 ilustra as três formas de clausulas sobre o Baixo ⑤-①, com a definição da suspensão 4-3; porém as mesmas terminologias podiam ser postas e aplicadas para quando cada uma dessas resoluções fossem postas na voz do Baixo; para tal, segundo Arnold (1965, p.14, nota 09), Werckmeister usava a expressão “o Baixo discantizou”; ocorrendo um intercâmbio terminológico, um empréstimo lexical.

Exemplo 2.22: Realização coral com a permutação das cláusulas. (ARNOLD, 1965, p.13).

De forma similar, Gjerdingen (2007, 140) observou a mesma proposta de realocação em Johann Gottfried Walther sobre as formas melódicas das cláusulas: (01) a *clausula perfectissima* se referia as cadências onde o baixo mantinha a cláusula ⑤-①; (02) se a cláusula discante, ⑦-①, estava na voz mais grave, era chamada de *clausula cantizans*; (03) se a cláusula tenor, ②-①, aparecia na voz mais grave, era chamada de *clausula tenorizans*; e (04) se a cláusula do alto, ⑤-③, estava na voz mais grave, era chamada *clausula altizans*.

Apesar de Fedele Fenaroli (1840) não ter feito distinções sobre o movimento intervalar do baixo, e sim pelas suspensões, observam-se as mesmas questões em tratados italianos, como em Francesco Gasparini (1722, p.29), que fez claras menções a dois modos de se fazer uma cadência: a primeira sendo por salto de quinta descendente ou quarta ascendente de um acorde com a terça maior; e a segunda por passo de um acorde com a sexta “maior”, #6 sobre ②, formando a sensível para a resolução de ⑦-①, conforme a Figura 2.7; dessa forma, a primeira seria uma *clausulae perfectissimae*, e a segunda seria uma *clausulae tenorizans*, que por sua vez seria similar ao movimento da Regra de Oitava.

Figura 2.7: Cadência simples por salto e cadência simples por passo em Francesco Gasparini. (1722, p.29).

Gjerdingen (2007b) foi além da verificação de simples fórmulas teóricas do baixo para especificar quatro subespécies de movimentos cadenciais — um *pas de deux* entre baixo e melodia; no qual, o contorno da linha vocal superior e as opções postas acima de resolução do baixo determinavam uma série de padrões, que, a partir de sua reiteração, possibilitavam um reconhecimento pelos músicos e pela audiência do século XVIII; ou seja, as cadências, sendo padrões replicáveis dentro de uma *ars combinatoria*, se consolidaram também como esquemas. A Tabela 2.18 apresenta uma síntese das principais cadências postas por Gjerdingen (2007a), separadas em grandes grupos, respeitando o princípio das *clausulas perfectissimae*, *cantizans*, *tenorizans* e *altizans*.

Cadências / Cláusulas		
Baixo	Tipo	Contorno da Melodia e do Baixo
^{⑤-①} <i>Clausulae Perfectissimae</i>	Mi-Re-Do	^{③ ② ①} ou ^{③ ② ① ⑦ ①} ^{④ ⑤ ①} ^{④ ⑤ ①}
	Do-Si-Do	^{① ⑦ ①} ^{⑤ ①}
	Cudworth	^{① ⑦ ⑥ ⑤ ④ ③ ② ①} (em menor, o ⑦ é ♭) (...) ^{④ ⑤ ①}
	Grand Cadence	^{① ⑥ ⑤ ② ①} ^{③ ④ ⑤ ①}
	Pulcinella	^{① ③ ① ③ ③ ② ①} ^{③ ④ ⑤ ①}
^{⑦-①} <i>Clausulae Cantizans</i>	Comma	^{⑤ ④ ③} ou ^{② ④ ③} ^{⑦ ①} ^{⑦ ①}
	Long Comma	^{⑤ ④ ② ③} ^{⑥ ⑦ ①}
	Jommelli	^{⑥ ⑤} ^{⑦ ①}
	Converging Cadence	^{③ ② ① ⑦} ou ^{⑤ ④ ③ ②} (tipo de semi-cadência, ^{③ ④ #④ ⑤} ^{③ ④ #④ ⑤} com possível modulação)
	Cadenza	^{① ① ① ① ... (② e possível trilo) ①} ^{③ ④ #④ ⑤} ^①
^{②-①} <i>Clausulae Tenorizans</i>	Clausula Vera	^{⑥ ⑦ ①} (estrutura de discant-tenor) ^{② ①}
	Clausula Vera sobre V (Cadência Frígia)	^{⑤ ④ ③ ②} ou ^{③ ② ③ ④ ⑤} ^{① ♭ ⑦ ♭ ⑥ ⑤} ^{① ♭ ⑦ ♭ ⑥ ⑤}
	Augmented Sixth	^{⑤ #④ ⑤} ^{♭ ⑥ ⑤}

^④ - ^③ <i>Clausulae Altizans</i>	Passo Indietro	^③ $\flat$ ^② (alternância de cadências fracas) ^④ - ^③ ^④ - ^③ (Baixo-Contínuo: 6/4/2 - 6/3)
Outras	Final Fall	^③ ^① ou ^① ^① (^⑤) ^① ^① (^⑤) ^① ^① (gesto oitavado)
	Long Cadence	^① ^⑥ ^④ ^⑤ ^① (Justaposição: Romanesca + Cadência)

Tabela 2.18: Esquemas de movimentos cadenciais segundo Gjerdingen (2007a).

Evidente que o trabalho contínuo sobre os esquemas musicais ainda está sendo feito com grandes perspectivas de atuação e operacionalização, exemplo disso foi o esforço empreendido de Vasili Byros (2009) averiguando o esquema *le-sol-fi-sol*²³⁹ sobre a Sinfonia nº 03 de Ludwig van Beethoven, apesar de não ter o foco sobre partimento. De acordo com Byros (2012b), os estudos prévios de Meyer e Gjerdingen avançaram o conceito dos esquemas musicais por meios de introspecção e por interpretar um corpus musical como uma metáfora para experiência. Evidências sobre a existência de esquemas musicais — como representações mentais que engendram uma psicologia de audição situada — estão sendo amplamente averiguadas nos estudos de análise como padrões replicados situados historicamente em partituras musicais, ou seja, na possibilidade do documento musical, em algo concreto. Por essa razão, se por um lado, o conceito de esquema permaneceu uma hipótese; por outro, foi cunhado na suposição que padrões musicais replicados no repertório corresponderiam a padrões aprendidos pelos ouvintes, se tornando, por definitivo, um inventário de uma parte do conhecimento musical. Nesta segunda perspectiva, o ouvinte seria um constructo virtual nos estudos teóricos sobre esquema, sendo e ocupando uma posição abstrata e exterior em relação à partitura musical.

Concluindo, foi possível observar que o treinamento musical de um futuro mestre de capela durante setecentos relacionava-se com o estudo da retórica e com as realizações de partimento e prática de solfeggio. A pesquisa passará a observar como esses dois modelos pré-composicionais poderiam ser aprendidos nos domínios de Portugal, especialmente através do Seminário da Patriarcal em Lisboa, de onde saíram inúmeros músicos que ocuparam posições de destaque em diversas localidades, incluindo no Brasil.

²³⁹ Byros (2009) utilizou a técnica de “dó móvel” de solfejo para determinar o nome do esquema; em um contexto de dó menor seria: a $\flat$ - g - f $\sharp$ - g.

CAPÍTULO 03 - MODELOS PRÉ-COMPOSICIONAIS EM PORTUGAL E BRASIL

A verificação dos modelos pré-composicionais empreendida até agora mostrou não somente o seu funcionamento localizado, mas a maneira pela qual eles se tornaram ferramentas para a composição devido a alguma preocupação de transmissão de conhecimento associada a alguma atividade de ensino. A possibilidade de verificação dessa atividade e o papel da educação são fundamentais. Para Pierre Bourdieu (2007, p.206), a escola, como instrumento de educação, teria a função de moldar e integrar os indivíduos dentro de uma sociedade, programando-os homogeneamente com uma dada percepção, pensamento e ação frente ao mundo; dessa forma, os indivíduos formados em uma dada disciplina ou em uma determinada escola, partilhariam um certo espírito, seja este literário, científico ou, neste caso, musical; tendo sido moldados segundo o mesmo modelo, os espíritos assim modelados, encontrariam-se predispostos a manter com seus pares uma relação de cumplicidade e comunicação imediatas. Neste sentido, a escola, incumbida de transmitir esta cultura, constituiria o fator fundamental do consenso cultural nos termos de uma participação de um senso comum entendido como condição da comunicação; o que permitiria a esses indivíduos um repertório de lugares-comuns, não apenas um discurso e uma linguagem comuns, mas também terrenos de encontro e acordo, problemas comuns e maneiras comuns de abordar tais problemas comuns. De forma similar, para António Nóvoa (1987), uma das tarefas fundamentais de todas as sociedades humanas organizadas seria a transmissão, de geração em geração, de um modo coletivo de viver e de compreender o mundo, seria a reprodução de um conjunto de normas sociais através das quais os homens dariam forma à sua própria existência.

Sendo assim, ao vislumbrar a conformação das normas e práticas dos modelos pré-composicionais no domínio luso-brasileiro, faz-se necessário então objetivar também as possibilidades de aprendizagem pelas quais estes dois modelos, retórica musical e partimento, foram difundidos e apreendidos, o que leva a pesquisa a se concentrar na atuação do

Seminário da Patriarcal de Lisboa, como instituição referência de pedagogia musical durante o setecentos, mas atravessada por dois momentos distintos de educação: o domínio da estrutura educacional pelos jesuítas até meados do século e, com a sua supressão, um modelo baseado no iluminismo católico do pós-reforma Pombalina.

Em 1707, D. João V assumiu o trono português com o intuito de concretizar o Absolutismo Régio característico do Antigo Regime. Entretanto, diferentemente do modelo francês de Luis XIV, D. João V teria como obstáculo a autonomia e os privilégios seculares que a Igreja tinha conseguido adquirir em Portugal desde a Contra-Reforma, o que Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro (1991, p.84) assumiram como um panorama original em relação aos outros paralelos europeus. Dessa forma, estrategicamente, El Rey promoveu uma fusão simbólica entre o poder civil e o religioso, na qual a afirmação do novo papel intervencionista da coroa envolvia antes de mais nada sua capacidade de subordinar o aparato eclesiástico à sua autoridade. De acordo com esses dois autores, pode-se notar um reforço na estrutura hierárquica eclesiástica, sempre com a necessidade de garantir que essa estrutura fosse dependente da autoridade real; o que pode ser visto na obtenção de privilégios à instituição religiosa que o Rei tinha inquestionavelmente sob seu controle pessoal, a Capela Real, transformando-a, em 1716, em Patriarcal com a chancela do Papa Clemente XI na bula *In supremo apostolatus solio*.

Segundo Cristina Fernandes (2010), D. João V implementou diversas iniciativas conjuntas que reformaram toda estrutura da organização e vida musical portuguesa durante a segunda década do séc. XVIII: (01) a partir da fusão simbólica, foi possível que a Patriarcal e seu suntuoso cerimonial litúrgico e musical fossem inspirados diretamente no modelo da Capela Pontifícia, proporcionando além do prestígio nacional e internacional, uma equiparação imagética entre as duas capelas; (02) a contratação de músicos profissionais do mais alto nível, principalmente italianos; e (03) a criação de instituições pedagógicas, como o Seminário da Patriarcal em 1713, destinado à formação dos músicos portugueses; e (04) o envio, inicialmente para Roma na primeira metade do século, e depois para Nápoles na segunda metade, de músicos portugueses com bolsa para complementação de estudo. João Pedro d'Alvarenga (2011) levantou algumas informações adicionais decorrentes do reforço da Patriarcal e de sua paridade imagética com a Capela Papal, que podem ser postas em duas instâncias: a primeira sendo não-musical, pois o principal mestre de cerimônias da Capela

Pontifícia, D. Gabrielle de Cimbali foi nomeado como Primeiro Mestre de Cerimônias da Patriarcal a partir de novembro de 1718, como reportado pelo núncio papal, Monsignor Vincenzo Bichi, introduzindo os cerimoniais papais na Patriarcal, coordenando os capelães e fomentando a prática de cantos romanos; e a segunda sendo musical, dentre os músicos contratados citados acima, haviam setenta e um cantores, somando-se, italianos e portugueses, quatro organistas e os compositores Giovanni Giorgi, sucessor de Giuseppe Otavio Pitoni no mestrado da Capela de S. Giovanni in Laterano em Roma, e Domenico Scarlatti que era mestre de capela da Capella Giulia no Vaticano, além de um vasto repertório, principalmente em *stile antico*, e de livros teóricos e práticos utilizados nos rituais litúrgicos. Para d'Alvarenga (2011), esse processo foi descrito como uma romanização da música portuguesa.

Em contrapartida ao aproveitamento das potencialidades do cerimonial religioso de D. João V, a subida ao trono em 1750 de D. José I marcou uma nova orientação do Absolutismo, aproximando-se ao modelo laico francês pela clara distinção simbólica entre Estado e Igreja, e da própria orientação da produção musical. Como indicaram Nery e Castro (1991, p.98), com a nomeação do novo primeiro ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, essa nova orientação provocou três alterações sensíveis na música: (01) a reformulação educacional decorrente do conflito entre Pombal e a Companhia de Jesus, com a expulsão dos jesuítas; (02) a retomada de iniciativas culturais devido ao impulso dado pelas reformas pombalinas aos setores mais inovadores da sociedade e a economia portuguesa; e (03) um certo favorecimento à música operática, predileção de D. José e D. Mariana, como exemplo de um novo impulso civilizador.

Dessa forma, de acordo com Fernandes (2010, p.21), inúmeras ações foram empreendidas, desde a construção da Ópera do Tejo, até a contratação de cenógrafos, arquitetos do meio, inúmeros cantores e bailarinos, e os compositores Niccolò Jommelli e David Perez, ambos provenientes dos conservatórios napolitanos — apesar da contratação do primeiro não ter vingado, como afirmou Mario Marques Trilha (2011, p.71), pois este retornou a Nápoles em 1769 com uma pensão régia para enviar uma ópera *seria* e uma *buffa* por ano. Segundo Maurício Dottori (2008, p.11), Jommelli foi aluno, primeiro, no Conservatorio di Santo Onofrio a Capuana, onde teve aulas com Ignazio Prota e contraponto com Francesco Feo, e depois no Conservatorio di Santa Maria della Pietà dei Turchini, onde teve aulas de contraponto com Niccolò Fago e de canto com Don Giacomo Sarcuni e Andrea

Basso; enquanto David Perez foi aluno do Conservatorio di Santa Maria di Loreto, tendo aulas de contraponto com Francesco Mancini, de canto e instrumento de teclas como Giovanni Veneziano, e de violino com Francesco Barbella.

Além do envio de bolseiros para Roma e Nápoles como parte de um programa de complementação musical, ambos os regentes mantiveram o caráter do Seminário da Patriarcal como símbolo de excelência no ensino musical como forma de representação de poder simbólico, tendo como principal objetivo o fornecimento de músicos especializados, que ocuparam cargos em diversas instâncias da produção musical da coroa. Mesmo depois de sua profunda pesquisa nos arquivos e nos estatutos da Patriarcal, Fernandes (2010, p.375) afirmou que não seria possível observar atribuições de disciplinas para cada maestro que lecionava na instituição, dando a entender que cada docente poderia ter ensinado um pouco de tudo, mas que seria provável que, na prática, alguns tivessem uma atividade mais direcionada para as matérias que melhor dominavam, como canto, composição ou os instrumentos de tecla; de qualquer forma, a qualidade do ensino não deveria ser questionada.

O Seminário da Patriarcal contou com alguns dos mais importantes compositores portugueses do século XVIII e inícios do século XIX no seu corpo docente. [...], essa era uma competência essencial para o exercício da profissão e encontrava-se frequentemente associada ao estatuto de compositor da Patriarcal (ou da Real Câmara). Mais do que aos Mestres de Capela, cabia aos Mestres do Seminário e aos Organistas a composição da maior parte do repertório para a Patriarcal e para as Capelas Reais, estando essa tarefa contemplada no ordenado. O facto da transmissão de conhecimentos ser feita por Mestres com uma intensa actividade prática na criação pode justificar o êxito da escola na formação de várias gerações de autores de música sacra com um sólido “*métier*”, mas também de organistas e cantores que depois exerceram funções em várias instituições do reino. (FERNANDES, 2010, p.375).

Assim como os conservatórios napolitanos, o Seminário da Patriarcal também era uma instituição no modelo de internato e oferecia tanto o ensino eclesiástico quanto o musical, sendo as disciplinas separadas também levando em consideração a posição dos maestros; ou seja, havia a diferença entre o *primo* e *secondo* maestro. Contudo, existiam algumas diferenças entre as instituições: enquanto os exemplares napolitanos comportavam 300 alunos ou mais e ofereciam aulas para vários instrumentos, o Seminário lisboeta atendia entre 20 a 30 alunos e concentrava suas aulas em canto, composição e instrumento de teclas, com ênfase à prática do acompanhamento e baixo-contínuo; além disso, o objetivo pedagógico era de que

os músicos formados atuassem na vida musical lusitana, ocupando cargos de professores, compositores, organistas, e cantores. Ademais, segundo Fernandes (2010), o Seminário passou constantemente por dificuldades em relação a instalações, a mobília, a disponibilidade de instrumentos para os alunos praticarem, entre outras²⁴⁰; e, como os conservatórios napolitanos, alunos externos eram aceitos e não eram obrigados a ajudar nos serviços religiosos.

O Real Seminário de Música da Patriarcal funcionava como uma escola de modelo eclesiástico, onde um grupo selecto de colegiais vivia em regime de internato bastante rigoroso, mas que abria também algumas das suas aulas a estudantes exteriores à instituição. Além das lições de música e gramática (e também de latim e italiano a partir dos finais do século XVIII), os alunos internos estavam sujeitos a um intenso plano de actividades diárias, que incluía o estudo da doutrina cristã, a assistência à Missa e ao Ofício Divino e a colaboração em várias cerimónias da Patriarcal como cantores ou prestando pequenos serviços. (FERNANDES, 2010, p.354).

Somente a partir dos Estatutos de 1764 do Seminário, é que pode ser observada uma maior sistematização documental em relação à instituição, com definições das obrigações do Inspetor, do Reitor, dos Mestres de Solfa, dos Mestres de Gramática, que lecionava também a disciplina de retórica, dos Seminaristas, do Sacristão, entre outros cargos, e a distribuição dos horários das aulas e outros afazeres, que se iniciavam por volta das seis horas da manhã e terminavam às dez horas da noite, alternando-se em estudo de música individual, lição de música em conjunto, estudo de gramática individual, lição de gramática em conjunto, lições espirituais, penitências e orações, além das refeições. A Tabela 3.1 sintetiza o Capítulo XV dos Estatutos de 1764, denominado “Distribuição das horas conformes os tempos”.

Meses de Janeiro, Fevereiro, Novembro e Dezembro			
6:30h	<ul style="list-style-type: none"> • levantar • práticas devocionais: orações e confissões • almoçar 	14:00h	<ul style="list-style-type: none"> • oratório, vésperas e completas • tempo livre até as 14:30h
8:00h	<ul style="list-style-type: none"> • estudo de música para todos 	14:30h	<ul style="list-style-type: none"> • lição de música

²⁴⁰ Cristina Fernandes (2010) elencou uma série de documentos de registros financeiros e pedidos de apoio de dirigentes da Patriarcal para a Câmara e para o próprio Rei D. José, nos quais notam-se tais dificuldades. Além do terremoto seguido de incêndio de 1755, que destruiu grande parte de Lisboa, inclusive a Patriarcal, vários outros casos de desastres — incêndios e chuvas — afetaram as instalações do Seminário, tendo como consequência, os inúmeros deslocamentos da instituição. Nota-se pelos documentos o esforço para melhorar a qualidade do ensino e o número dos instrumentos disponíveis para os alunos, bem como as acomodações dos alunos internos.

8:30h	• lição de música até às 10:00h	17:00h	• recreio
9:30h	• estudo de gramática para os que estudarem esta arte, enquanto os demais continuavam a estudar música	17:30h	• lição de ler e escrever, doutrina cristã, ajudar a missa, benção da mesa e os mais estudos de gramática
10:00h	• lição de gramática, e os que não estudarem esta arte se aplicarão ao ler, escrever, ajudar na missa doutrina cristã e missa	19:00h	• estudo de música para todos
11:45h	• oratório dividido em duas partes: • lição espiritual sentados • meditação de joelhos	20:00h	• oratório, rezar matinas e laudes do ofício de Nossa Senhora, ladainha e mais deprecações
12:00h	• jantar • tempo livre até as 13:30h	20:45h	• ceia • conversar até as 21:30h na decúrias das suas profissões
13:30h	• estudo de música para todos	21:30h	• tempo livre
		22:00h	• exame de consciência • deitar

Março, Abril, Setembro e Outubro

6:00h	• levantar • práticas devocionais: • confissões, • almoçar	14:30h	• vésperas e completas • tempo livre até as 15:00h
7:30h	• estudo de música para todos	15:00h	• lição de música até às 17:30h
8:00h	• estudo de gramática	17:30h	• recreio
8:30h	• lição de música até às 10:00h	18:00h	• lição de ler e escrever, doutrina cristã, ajudar a missa, benção da mesa e os mais estudos de gramática
10:00h	• lição de gramática, e os que não estudarem esta arte se aplicarão ao ler, escrever, ajudar na missa doutrina cristã e missa	19:00h	• estudo de música para todos
11:45h	• oratório dividido em duas partes: • lição espiritual sentados • meditação de joelhos	20:00h	• oratório, rezar matinas e laudes do ofício de Nossa Senhora, imediatamente o terço, ladainha e mais deprecações
12:00h	• jantar • tempo livre até as 13:30h	20:45h	• ceia • conversar até as 21:30h na decúrias das suas profissões
13:30h	• estudo de música para todos	21:30h	• tempo livre
14:00h	• estudo de gramática	22:00h	• exame de consciência • deitar

Maio, Junho, Julho e Agosto

5:30h	• levantar • práticas devocionais: • confissões, • almoçar	14:30h	lição de ler e os mais estudo de gramática
-------	---	--------	--

7:00h	• estudo de música para todos	15:30h	• oratório e vésperas • tempo livre até às 16:00h
7:45h	• estudo de gramática	16:00h	• lição de música
8:30h	• lição de música até às 10:00h	19:00h	• recreio
10:00h	• lição de gramática, e os que não estudarem esta arte se aplicarão ao ler, escrever, ajudar na missa doutrina cristã e missa	20:00h	• oratório, rezar matinas e laudes do ofício de Nossa Senhora, imediatamente o terço, ladainha e mais deprecações
11:45h	• oratório dividido em duas partes: • lição espiritual sentados • meditação de joelhos	20:45h	• ceia • conversar até as 21:30h, na decúria de suas profissões
12:00h	• jantar • tempo livre até as 13:30h	21:30h	• tempo livre
13:30h	• estudo de música para todos	22:00h	• exame de consciência • deitar

Tabela 3.1: Síntese da programação diária conforme os Estatutos de 1764 do Seminário da Patriarcal (in FERNANDES, 2013, p.150).

Alguns pontos devem ser considerados. Primeiro, o Capítulo IV dos Estatutos, concernente ao Mestre de Gramática, e vice-reitor, definia no primeiro parágrafo: “O Mestre de Gramatica será presbítero secular ciente nesta arte, e na de Retórica exemplar, grave e eleito por mim.” (in FERNANDES, 2013, p.126), ou seja, eleito pelo próprio D. José; no segundo parágrafo, constava a atribuição de seus encargos:

Será obrigado dar aos seminaristas, nos dias de estudo lição de gramática, ler, escrever, doutrina cristã, ajudar na missa e benção d mesa nas horas adiante determinadas no cap. XV. *E a mesma aula do exercício da música servirá para as sobreditas lições, cuidando muito em que os seminaristas sejam peritos nesta arte pelo método que eu tenho ordenado, como também na retórica.* (in FERNANDES, 2013, p.126, grifo nosso).

Pelos Estatutos, não fica exatamente claro como a aula de música serviria para as aulas de gramática e retórica, se seriam percorridos sobre os textos sagrados ou se seriam empregados os métodos retóricos na música, por exemplo, porém a relação entre música e retórica era efetivada, e os alunos deveriam ter o conhecimento retórico. Ainda em relação a essa disciplina, outro ponto chama a atenção, um modelo de progressão descrito no Capítulo V, sobre os seminaristas, no qual, ao entrarem, os alunos deveriam se aplicar nas aulas, primeiramente, de leitura e escrita e “estando com suficiência principiarão gramática” (in FERNANDES, 2013, p.128), ou seja, todos os alunos passariam pelas aulas de gramática e

retórica. Em seu estudo sobre o ensino e prática musical nas Sés portuguesas, José Augusto Alegria (1985), expôs a importância dos professores de gramática para a instrução do povo português ao longo e após a Reconquista, enunciando que a referência à gramática não se tratava somente das leis que regem uma língua, mas que implicava em um prévio conhecimento retórico.

Mais complexo era o estudo da gramática, a *scientia litteralis*, cujo âmbito de conhecimentos ultrapassava a simples formalidade da leitura correcta dos textos. Ser gramático implicava já a análise de regras e preceitos conducentes ao estudo das fontes da cultura patrística ramificada por todos os sectores da sabedoria do tempo e o natural acesso às obras dos clássicos latinos, entre os quais gozou de especial prestígio o poeta mantuano Virgílio. (ALEGRIA, 1985, p.21).

Quanto aos seminaristas, estes deveriam estudar música nos primeiros anos até estarem destros e começarem as lições de contraponto, e depois de órgão, como descrito no parágrafo quinto do Capítulo IV (in FERNANDES, 2013, p.130); ademais, depois das lições, haveria um momento de decúria na casa de estudo, conversando sobre a matéria de sua profissão divididas por assuntos e por dias, tendo os alunos mais experientes perguntando aos mais novos: (01) segundas, quartas e sextas-feiras sobre regras de música, contraponto e cravo; (02) terças, quintas-feiras e sábado sobre gramática e retórica; e (03) no domingo sobre a doutrina cristã. Como apontou Fernandes (2010, p.366), outra similaridade entre o Seminário e os conservatórios napolitanos no que diz respeito ao ensino era a prática de se eleger alunos mais avançados, os decuriões, para ajudar na formação dos mais iniciantes.

O tempo dos colegiais era repartido entre a “lição de Solfa e cantar bem”, a “compostura, tocar órgão e acompanhar e principalmente para o exercício do canto de órgão, ou de estante”. O Mestre de Solfa devia também eleger como “Decuriões” alguns Seminaristas mais adiantados, que o poderiam substituir em determinadas lições e dar orientação aos principiantes. Este sistema era comum aos conservatórios napolitanos, onde os decuriões eram designados por “mastricelli”. (FERNANDES, 2010, p.366).

Como exposto, com a fundação do Seminário da Patriarcal, determinou-se que os melhores alunos seriam enviados a Itália para complementação musical. Durante a primeira metade do século, João Rodrigues Esteves, António Teixeira e Francisco António de Almeida foram os primeiros a serem enviados como bolseiros de Portugal com destino a Roma. A partir da segunda metade, os escolhidos João de Sousa Carvalho, Jerónimo Francisco de

Lima, Brás Francisco de Lima, Camilo Jorge Cabral, entre outros, foram enviados para Nápoles, mais especificamente, para o Conservatório Santo Onofrio e Capuana, onde tiveram aula com Giuseppe Doll (alemão de nascença, Joseph Doll, que se formou em Nápoles e depois assumiu postos de maestro) e Carlo Cotumacci. Estes quatro compositores, ao retornarem para Portugal, se estabeleceram como professores da instituição. A clara relação entre Nápoles e Lisboa foi discutida pela musicologia luso-brasileira; para além do trânsito de pessoas, é relevante notar como a pedagogia musical que era aplicada nos conservatórios foi utilizada, replicada e emulada no Seminário, ou seja, não foi somente uma transplantação de um modelo. No fundo da Biblioteca Nacional de Portugal, onde se encontram inúmeros documentos provenientes do acervo do Seminário, observa-se a quantidade de manuscritos com caráter pedagógico que vinculavam o ensino de técnica para instrumento de teclas e a internalização de modelos pré-composicionais; tais manuscritos podem ser divididos em dois grupos observados no capítulo anterior: (01) compêndio de partimenti e Regras de Acompanhar e (02) compêndio de solfeggi; ambos sendo objetos de estudo intensivo de Maria Trilha (2011).

Portanto, ambos os modelos averiguados, retórica e partimento, faziam parte do ensino do Seminário; mas algumas considerações devem ser feitas: quanto ao segundo modelo, a verificação da documentação é mais precisa pela existência de todo um material físico, quanto ao primeiro, apesar de não haver indicações de que material ou quais autores eram estudados, fica claro nos Estatutos que o ensino era baseado nos preceitos religiosos, e por isso deve-se recorrer ao ensino retórico religioso empreendido em Portugal durante o setecentos, o que obriga a verificação da retórica que era possível naqueles tempos, tanto sob uma influência jesuíta, quanto depois das reformas pombalinas. Fernandes (2010, p.362) afirmou que, mesmo com as reformas empreendidas na educação que incluíram a secularização da Universidade de Coimbra, a criação de uma escola para a nobreza, o Colégio dos Nobres, e de outra escola para a burguesia, a Aula de Comércio, Pombal não teria se “preocupado em intervir na área do ensino da música, que continuou sendo confinado à esfera religiosa”. Provavelmente, Fernandes (2010) se referia aos métodos de ensino musical, porém, se o ministro alterou a plataforma religiosa, e o ensino da música era religioso, pelo menos alguma alteração houve na maneira como os próprios alunos, e futuros compositores, foram ensinados, especialmente no que diz respeito ao ensino da retórica.

3.1. Os modelos retóricos

Cada vez mais, os estudos sobre a relação retórica e música entram na pasta de investigação sobre o séc. XVIII empreendida pela musicologia luso-brasileira, porém é relevante notar que essa investigação foi dada somente de forma recente. No que compete a musicologia brasileira, alguns textos canônicos verificados na introdução deste trabalho apontaram a relação entre retórica e música quando discorriam sobre este período.

Manuel de Araújo Porto Alegre (1856, p.365), em seu texto sobre José Maurício, afirmou que “fazia gosto ouvi-lo analysar uma partitura como um rhetorico analisa uma oração”; além disso, este autor localizou precisamente de onde o compositor teria aprendido retórica.

N'esta vida de estudo e ensino, adquiriu elle essa prodigiosa execução que conservou sempre; e igualmente a amizade de todos os que o chamavam, entre as quaes a do abastado negociante Thomaz Gonçalvez, que lhe fez patrimonio, e o pôz em estado de receber as ordens de diacono, e cantar missa solemne no anno de 1792; e de obter licença para pregar no de 1798, antes mesmo de haver estudado rhetorica com o Dr. Manoel Ignacio da Silva Alvarenga, o que succedeu de 1802 a 1804, como claramente se expressa o mesmo mestre, quando d'elle diz e attesta a *que frequentou a sua aula por espaço de dous annos, e a que n'ellla fez rapidos progressos, que raras vezes se encontram*. (PORTO ALEGRE, 1856, p.357).

Outro exemplo é o texto de Guilherme de Mello (1908 [1947]). Este autor, além de assegurar a relação música e retórica durante a época dos jesuítas, analisou, ele próprio, como a modinha era altamente artística por seguir os preceitos de repartição retórica referenciados como processos de composição.

Confronte-se a modinha brasileira com a das outras nações e veja-se quanta diferença. No ponto de vista da forma, enquanto o fado e a moda portuguesa, o romance francês, a canção italiana, o lied alemão, só possuem um modelo baseado em um único tema, a modinha brasileira possui dois, um clássico e outro livre.

O modelo clássico baseia-se em dois temas divididos ordinariamente em dois períodos cada um.

Estes dois temas constituem o discurso e a peroração da arte oratória.

O primeiro é sempre largo, vagaroso e patético; o segundo, que se denomina estribilho, é alegre, vivo e excitado.

Como se vê, da sinfonia e da sonata, que constituem a mais elevada e mais douda concepção musical, só lhe resta a entrada ou o exórdio e o desenvolvimento.

Até nos modelos da forma vê-se quanto a modinha é altamente artística. (MELLO, 1947, p.131)

Entende-se como compreensível a dificuldade em associar as duas áreas pela ausência de textos específicos como os germânicos o fizeram, porém, reafirma-se, a retórica estava presente em diversas instâncias do domínio culto do cotidiano durante o setecentos, e apesar de textos de teoria musical abordarem subliminarmente a retórica, haviam algumas indicações. Verificam-se alguns exemplos: a Licença do Santo Ofício escrita pelo Frei Urbano de Santo Antonio para a *Nova Instrução Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica* (1764) de Francisco Ignacio Solano, na qual, lê-se, que a música era associada a diversas artes, inclusive a retórica.

Agora porém ficará deflagrada delta nóta, ou censura a nossa Patria com a *Nova Instrução Musical*, ou *Theorica Pratica da Musica Rythmica*, que pretende dar á luz Francisco Ignacio Solano. Nella bem mostra este clarissimo Escriitor não ter preocupado o entendimento do vulgar abuso, em que está a maior parte do Mundo, ainda erudito, que para ser bom Musico basta o exercicio, e a experiencia; antes parece estar firme no verdadeiro conceito de que a Musica para ter huma perfeição, ainda mediocre, depende essencialmente de outras muitas Artes, e sciencias, como da Arithmetica, da Geometria, da proporção dos Sons, da Metrica, da Rhetorica, e de toda a boa, e sã Filosofia; e que só merece o nome de bom Musico, e se deve chamar tal, quem á prática póde ajuntar theorica, e que não só sabe compôr, mas dar razão de todos os segredos, regras, e preceitos de tão delicada faculdade. (SOLANO, 1764)

Outro exemplo, ainda de Solano, no texto em diálogo *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica e Rythmica* (1790), no qual, no primeiro exame *Sobre a divisão, definição, e intelligencia da Musica: e dos termos proprios com que ella se entende, distingue, e subdivide*, o autor discorre sobre os objetos e efeitos da música.

Ella he Sciencia verdadeira, e Arte Liberal: são os Numeros Sonoros o seu objecto: prefcinde da multiplicação material das Vozes, attendendo como razão formal á Harmonia sensível, que deve causar no ouvido, o qual he a sua proporcional Potencia: suas propriedades são todas as dos Numeros contrahidas pela sonoridade, ou melodia: *seus affectos, e efeitos mover, deleitar, suspender, e outros muitos extranhos, que ensina a experiencia, e experimenta o bom gosto, demonstrando tudo isto ao entendimento, e ao sentido*; e com esta consideração só intenta expressar com os Harmoniosos Concertos o aprazível das Consonancias, segundo a devida proporção entre li, e com a potencia auditiva. (SOLANO, 1790, p.04, grifo nosso).

No mesmo texto, no décimo oitavo exame, continuação do exame Sobre as Regras mais Essenciais do Contraponto, o aluno pergunta ao professor: “Por que se estudão os Contrapontos antes da Composição?”.

Porque são as Chaves com que se abre a intelligencia da mesma Composição Elles dispõem para Compôr com acerto, pois se exercita o Discurso, e se alcança o conhecimento de como devem guardar-se todas as regras. Nelles aprende-se a variedade, as Glozas, e todos os mais primores da Arte. (SOLANO, 1790, p.89).

Corroborando com essa resposta, André da Silva Gomes, em seu *Tratado de Contraponto*, escrito por volta de 1800, foi mais explícito ao diferenciar contraponto e composição pelos seus usos retóricos logo de início.

Daqui pode concluir o Compositor instruído, não só como Filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o Contraponto Harmonia Docente e a Composição Harmonia Utente, isto é, parte que dá preceitos e parte que os apresenta em execução; mas também pode observar como Retórico a analogia da Faculdade Harmônica com a Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e Elocução. Na Dissertação que serve de princípio a esta obra fica após demonstrado quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária. (in DUPRAT, 1998, p.121).

Ana Margarida Paixão (2008) observou a transladação dos preceitos retóricos das artes literárias para as artes musicais ao longo dos séculos XVII ao XIX em Portugal, observando, o fator distintivo de *Ars* aristotélica e ciceroniana, no qual um “[...] sistema de regras extraídas da experiência, mas depois pensadas logicamente, que nos ensinam a maneira de realizar uma ação tendente ao seu aperfeiçoamento e repetível à vontade [...]”. (PAIXÃO, 2008, p.16); ou seja, espaços de regulamentação e normatização de um código mediador da *poiesis*, seja literária ou musical, consubstanciando-se em um modelo. A autora reconheceu, ou pelo menos centrou-se sobre, três momentos retóricos no seu corpus analisados que compreendia tanto as artes literárias quanto as musicais: a *inventio*, a *dispositio* e a *elocutio*.

A *primeira etapa* do processo de *Escrita* prende-se com a descoberta dos signos que integrarão a obra e com a criação de elementos discursivos tais como: *tema*, *período/frase*, *arsis* e *thesis* ou, num plano mais específico, *cláusulas* e *cadências*.

À seleção dos signos e ao reconhecimento de entidades organizacionais elementares segue-se uma *segunda etapa* que contempla modos de

combinatoriedade sgnica. Os processos de organizao discursiva na msica e na literatura obedecem, de forma genrica, a trs momentos de disposio que, independentemente dos perodos estticos e das normas vigentes em determinado momento histrico, se impem: *introduo/exposio, desenvolvimento e concluso/final*.

Aps a seleo e combinao surge uma *terceira etapa* relacionada com o plano da expresso e com *tcnicas de enunciao elocutivas* que consistem em trabalhar o texto, burilar o discurso e apurar os processos expressivos das palavras ou dos sons musicais. (PAIXO, 2008, p.133).

Ressalta-se que, para Paixo (2008), o momento da disposio compreendia uma segmentao tripartida aristotlica, ao invs da diviso do discurso musical em mais partes; o que no seria estranho dado um momento de enxugamento em qualquer produto artstico referente a msica ou literatura, ou seja, tudo teria um comeo, um meio e um fim, principalmente ao adentrar no sc. XIX. A prpria autora reconheceu que haveriam mais partes do discurso, mas pela associao destas com discursos do gnero judicial, preferiu abord-los de forma mais simples.

Efectivamente, e numa perspectiva genrica, todos os modos de segmentao do discurso que temos vindo a analisar podem englobar-se em trs macrossees. Exrdio, corpo do discurso, perorao ou concluso constituem, em ltima instncia, as trs grandes divises. Este tipo de partio surge igualmente na anlise musical e encontra-se definido nas *Artes* musicais portuguesas. (PAIXO, 2008, p.160).

No entanto, a pesquisa se assenta sobre a proposta de observar como se deu as mudanas do pensamento retrico, e no de verificar a atuao do processo na msica, como parece ter sido o caso da autora. Considerando que a produo terica sobre uma arte significa um maior prestgio da mesma, Paixo (2008) atestou que, dentro do ambiente literrio, verificou-se uma profuso de obras traduzidas e, simultaneamente, h um significativo aumento na produo de obras de carter terico no sculo XVIII; e em um paralelo com a produo musical terica em Portugal, a produo de tradues de obras musicais, nomeadamente de mtodos coincidia tambm com o aumento da produo nacional de obras da mesma natureza durante o mesmo perodo. Em sntese, havia uma tradio do ensino da retrica como fundamento da expresso; a prova emprica aqui cria a prudncia de no negar o trato e uso dos conceitos figurativos e da conscincia formal da msica em autores do universo luso-brasileiro; contudo, necessrio adentrar no universo do ensino retrico em Portugal para estabelecer pontos de contato dessas teorias com os compositores.

3.1.1. Jesuítas, *Ratio Studiorum* e Cipriano Soares

Entendendo a educação como um processo cambiante em relação às perspectivas humanas, vale uma digressão sobre o próprio desenvolvimento da mesma na Europa, fazendo um recorte delimitando as teorias retóricas no processo português. Mario Manacorda (1992, p. 111) afirmou que com a entrada da Idade Média, verificou-se dois processos concernentes ao campo da instrução: “[...] o gradual desaparecimento da escola clássica e a formação da escola cristã, na sua dupla forma de escola episcopal (do clero secular) nas cidades, e de escola cenobítica (do clero regular) nos campos”. Nesse âmbito, Cassiodoro e Isidoro de Sevilha foram figuras importantes na sistematização de uma nova “instrução concreta” — uma preparação formal no ler, escrever e contar — ao elencar a gramática como base para a compreensão das Sagradas Escrituras; e paradoxalmente ao desaparecimento da escola clássica, essa preparação formal tinha como alicerce a síntese das sete artes liberais de Marciano Capela.

É igualmente de grande relevância a sistematização definitiva das ciências ou disciplinas. Esta é uma herança greco-romana, transmitida através de Marciano Capela, que agora adquire importância ainda maior do que na época romana. As sete artes liberais que aparecem na série por ele idealizada, das núpcias de Mercúrio e da Filologia, são definidas pelos nomes de *trivium* e *quadrivium* nesta época. Boécio, parece, será o primeiro a chamar de quadrivium as quatro disciplinas que hoje denominamos científicas (aritmética, geometria, astronomia e música): elas são um quadrívio porque por elas deve viajar quem procura os conhecimentos certos; o termo *trivium* entrará em uso mais tarde. (MANACORDA, 1992, p. 126)

Sendo assim, houve uma releitura, ou mesmo um apropriação das artes liberais para um alinhamento aos objetivos da Igreja durante todo o medievo; e por volta do século XI, surgem os primeiros mestres livres que promoveram uma transplantação das artes e a origem das primeiras universidades, mesmo com sua subordinação ao antigo e novo direito eclesiástico e imperial, tendo as artes liberais o caráter propedêutico em alguns casos.

Com a entrada do Renascimento, a influência humanista antropocêntrica minimizou o tipo de escola existente com perspectivas teocêntricas, e promoveu um mal-estar pela “má”

utilização das sete artes liberais, buscando uma redescoberta da civilização antiga e uma aplicação “correta” das artes clássicas, pois sendo liberais tratavam de promover a formação de um homem livre. Apesar das diferenças intrínsecas entre os períodos do desenvolvimento humano, as sete disciplinas permaneceram como suporte para a educação ocidental até o século XIX; quando, por exemplo, a retórica foi visivelmente atacada, fato caracterizado no verso do poema “*Réponse à un acte d’accusation*” (1834) de Victor Hugo: “*guerre à la Rhétorique et paix à la syntaxe*”. No entanto, Manacorda (1992) defendeu que não houve uma completa negação das disciplinas, e sim uma dissolução gradual, mas não completa, no qual vários aspectos educacionais se mantiveram até os dias de hoje.

Entretanto, no panorama lusitano, durante grande parte da Idade Média, a Igreja não dominou as terras da Península Ibérica devido a invasão e tomada territorial pelos mouros. O processo da Reconquista total da península foi longo, compreendido de c.718 a c.1492, porém Portugal já se estabelecera em 1253 com as vitórias das forças de D. Afonso III. Com efeito, José Augusto Alegria (1985), com uma visão inerentemente cristã, iniciou sua perspectiva de ensino em terras lusitanas a partir desse período:

Mas, se a reconquista do território foi tarefa de homens de guerra, a reorganização da vida dos povos em moldes comunitários entrava noutras coordenadas que os ultrapassavam. À vontade política de ser português, antepunha-se o significado moral e religioso de ser cristão, então o mais prestigioso vocábulo com capacidade intrínseca para promover a ordem e a disciplina dos povos libertados. Esta ordem e disciplina não se esgotavam no articulado dos forais. Havia que contar com a restauração dos valores espirituais constantes duma tradição que nunca se perdeu e que tinha resistido às inclemências de tempos difíceis. (ALEGRIA, 1985, p.08)

Alegria (1985) ressaltou a importância da organização administrativa-educacional geridas por Bispos e Cabidos em terras lusitanas, que foram sendo nomeados conforme as conquistas sobre os Mouros foram acontecendo.

Tudo indica que, logo após a eleição de D. Gilberto de Hastings, provavelmente em 1148, para Bispo de Lisboa, reconquistada em Outubro do ano anterior, uma das suas primeiras iniciativas tenha sido a reinstituição do Cabido. No mesmo tempo, também parece fora de dúvida que tenha tudo começado a Escola da Sé, se bem que não seja possível a determinação exacta da data. (ALEGRIA, 1985, p.70)

Os cabidos eram comunidades de clérigos cuja principal função era organizar toda Liturgia, ou seja, manter o culto solene na catedral através da celebração da Missa e do canto das Horas do Ofício Divino; além disso, os cabidos, sendo corpo permanente, administravam as dioceses perante a passagem efêmera dos bispos. Continuando a descrição da malha administrativa da Igreja lusitana pós-Reconquista, Alegria (1985) apresentou uma hierarquização de postos: com o Deão, primeiro responsável pela atividade capitular, respondendo tanto pela liturgia quanto pela administração dos bens da catedral; e com o *Chantre*, que respondia não só pela organização e ensino do canto, mas muitas vezes pelo ensino de ler. Dentro dessa possibilidade, houve uma adequação do material litúrgico-musical português impulsionado pela abolição do rito moçárabico ou visigótico pelo rito romano; tendo como consequência a transladação dos códices visigóticos para os códices franceses, principalmente do sul da França, a Aquitânia. Como a nomeação de bispos começara a partir da Reconquista, essa mudança aconteceu de forma generalizada.

É evidente que uma reforma deste género não podia resultar de jacto, mas fazia jus ao factor tempo. No século XII, à medida que os novos bispos iam tomando posse das terras reconquistadas, a mudança era um facto generalizado e definitivo. Foi o caso do bispo do Porto, D. Hugo (1114), do de Lamengo, D. Mendo (1148), do Viseu, D. D. Odório (1148?), do de Lisboa, D. Gilberto (1147), do de Évora, D. Soeiro (1116) e dos que vieram depois. (ALEGRIA, 1985, p.17)

Contudo, o aprendizado dos códices — Graduais, Missais, Antifonários, Evangeliários, Himnários — deveriam ser alcançados no mais curto espaço de tempo; sendo assim, concentraram as suas forças no que julgavam de mais essencial:

Essas escolas episcopais, que funcionavam em qualquer espaço e se limitavam ao essencial, não foram nem podiam ser focos de cultura de flores de retórica, pelo menos nos primeiros tempos, em que o pragmatismo se impunha como norma a seguir sem tergiversações. Do que os bispos precisavam era de clérigos que soubessem ler, visto que seria pela leitura que se lhes facilitaria todo o outro ensino, incluindo o canto. (ALEGRIA, 1985, p.19)

Sendo assim, a instrução da retórica teria sido deixada em segundo plano, mas não esquecida, pois mesmo no estudo da gramática, como já posto anteriormente, “[...] ultrapassava a simples formalidade da leitura correcta dos textos” (ALEGRIA, 1985, p.21),

buscava-se um conhecimento de análise das regras e preceitos condizentes ao estudo da cultura patrística, e por assim dizer, também nos escritos clássicos latinos.

Por alguma razão a gramática, como *peritia loquendi*, foi posta à cabeça das sete Artes Liberais. Simplesmente, às escolas episcopais interessava, sobretudo, a singela *peritia legendi*, a arte de ler. Com justo critério assente nos factos, pôde o Prof. Dr. Gama Caeiro escrever que ‘essencialmente o *trivium* e o *quadrivium* continuavam a ser o fundamento do novo sistema, apenas agora mais estudado e adaptado às necessidades da época. Todavia nas escolas episcopais, com um escopo preciso de educação religiosa de clérigos, só excepcionalmente seria aplicável o esquema completo das *Artes Liberales*. (ALEGRIA, 1985, p.22)

No entanto, relativizando a posição de Alegria (1985), Raúl M. Rosado Fernandes (in LAUSBERG, 2011), asseverou que algumas documentações referentes, por exemplo, a trechos de *De inventione* de Cícero e *Rhetorica ad Herennium* se faziam presentes nos mosteiros de Santa Cruz de Coimbra e de Alcoçaba desde o princípio do séc. XIII, além da *Retórica* de Isidoro e de outras traduções que deveriam ser conhecida pelos clérigos que ali aprendiam, como forma de afinar a técnica oratória dos pregadores “[...] e não eram mais que o veículo que levava da aprendizagem teórica dos preceitos para a sua aplicação prática, com fim de convencer e se possível converter os ouvintes às verdades eternas do cristianismo. (in LAUSBERG, 2011, p.18).

O estudo das artes liberais seria retomado somente em 1431, conforme Aníbal Pinto de Castro (2008); e, dentro delas, a retórica que estava confinada a algumas escolas episcopais e claustrais conseguiu penetrar nos programas da universidade portuguesa, mesmo com a preponderância nos estudos de gramática e lógica.

Foi talvez por sentir esta lacuna que o Infante D. Henrique, ao doar à Universidade, por escritura de 12 de Outubro de 1431, umas casas sitas no bairro dos Escolares em Lisboa, as destinava «pera se en ellas auer de leer de todas as sciētias aprovadas pela Santa Madre igreja, a saber, as sete artes liberâaes, a saber, gramatica, logica, rectorica, aresmetica, musica, geometria, astrellogia». (CASTRO, 2008, p.14).

Contudo, mesmo com as demandas do Infante D. Henrique, a retórica ainda não ocupava um lugar independente em relação às suas disciplinas irmãs do *trivium*, como podemos notar nos Estatutos Manuelinos de 1508, nos quais somente a gramática e a lógica tinham provimento de professor régio (CASTRO, 2008, p.17); essa mudança se deu somente

em 1537 na cidade de Braga, quando o prelado incluiu, no Colégio de São Paulo, professores de retórica, filosofia, cânones e teologia com mestres estrangeiros orientados e alinhados às perspectivas do humanismo europeu. Incluem-se aqui os nomes de Fernando Soares Homem, Fr. Diogo Estella, Aquiles Estaço e Tomé Correia, que, segundo Rosado Fernandes, compuseram obras sobre retórica e eloquência seguindo os preceitos de Aristóteles, Cícero, Pseudo-Longino, Horácio e Sêneca durante todo séc. XVI (in LAUSBERG, 2011, p.21).

No entanto, foi somente com a Companhia de Jesus, criada por Inácio de Loyola, com a chancela do Papa Paulo III em 1540²⁴¹, que a retórica assumiu um papel importante na educação, não somente em Portugal. Assumindo o impacto dos jesuítas como a principal força educacional na Europa, Thomas Conley (1990, p.152) expôs que em dois anos de atividade, a ordem tinha estabelecido colégios em Coimbra e Goa; por volta de 1556, existiam doze “províncias” e setenta e nova “comunidades” jesuítas abarcando mais de mil alunos; sessenta anos depois, o número dos colégios já havia crescido para trezentos e setenta e dois com mais de treze mil alunos; em 1627, somente em Paris, haviam quatorze colégios suportando doze mil alunos. Ademais, Conley (1990) afirmou que até famílias protestantes enviaram seus filhos para estudarem em instituições jesuítas, que eram financiadas pela própria ordem, e por isso com admissões sem custo.

Se alinhando a forte proposta contra-reformista da Igreja instaurada no instrumento do Santo Ofício, a Companhia de Jesus enviou seus primeiros representantes a Portugal em 1540, Simão Rodrigues e Francisco Xavier. Castro (2008, p.34) indicou que, em 1552, o Padre Jerónimo Nadal chegou em Portugal para organizar e orientar os Colégios da Companhia²⁴²; entretanto, foi somente a partir de 1555 que ocorreu uma transferência da tutela sobre o ensino para os jesuítas, que a princípio não resultou em substanciais transformações, pois ainda não haviam chegado os regulamentos que regiam as escolas da Companhia, tais regulamentos se consubstanciavam na *Ratio Studiorum*.

A *Ratio* respondia a uma situação evidenciada pelo humanismo, que trouxe para a educação uma renovação profunda e radical: a exigência de uma formação comum da

²⁴¹ Sobre formação e expansão dos jesuítas, ver Thomas Worchester (2008).

²⁴² Como sugeriu Jean S. Lourenço (2016), o embrião dos colégios jesuítas foram as residências abertas pela ordem para albergar estudantes jesuítas que se formavam nas universidades europeias; no ano de 1546, um primeiro colégio foi aberto em Gandia, na Espanha, para formação de novos membros da ordem; em 1548, foi aberto o primeiro colégio, como instituição de ensino, voltado para leigos foi aberto em Messina, na Sicília; e em 1551, o Colégio Romano foi fundado, o qual Inácio de Loyola dedicou-se pessoalmente.

humanitas, que fosse o fundamento indispensável das diversas ciências e dos saberes técnicos específicos; a exigência de uma *uirtus* de caráter universal, ao alcance da iniciativa individual e inalienável das *littariae*. Dessa forma, segundo Margarida Miranda (in MIRANDA, 2008), os jesuítas, sendo a primeira ordem religiosa a assumir formalmente o ministério do ensino e a fundar escolas, idealizou um programa de ensino herdeiro do legado greco-romano e judaico-cristão, definindo autores, manuais escolares e outros instrumentos didáticos, formação dos professores e seus deveres, atividades escolares individuais e coletivas, importância do estudo pessoal e do lazer, horários de aulas-recreios-férias, matrículas, aferição de conhecimento, correções de avaliação, concursos e prêmios literários, entre outros²⁴³.

É a esta luz e num tal contexto que devemos entender a *Ratio Studiorum*. Este primeiro plano de estudos sistemático, acompanhado de regulamento para a organização escolar, válido onde quer que a Companhia de Jesus veio a exercer o seu *munus*, é a expressão mais autêntica e duradoira de um modelo de ensino humanista, que foi alicerce para a construção da *humanitas* — na Europa, na Índia, no Japão ou no Brasil. (in MIRANDA, 2008, p.18)

A partir de Miranda (in MIRANDA, 2008), compreende-se que o método foi proposto baseado, mas não exclusivo, em cinco documentos escritos por cinco reitores de colégios em diferentes mandatos e lugares: Jeronimo Nadal e Coudret do Colégio de Messina (primeiro Colégio Jesuíta), Diego Ladesma e Francisco de Borja do Colégio Romano (que se tornou o primeiro modelo pedagógico) e Padre Aquaviva do Colégio de Gandia (Espanha), Messina e Romano; no entanto, foi sob o generalato do Padre Aquaviva que, depois de contínuas reelaborações de várias comissões de padres de diversos lugares, chegou-se a uma versão definitiva em 1599, a *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*; com alguns retoques em 1616, essa edição vigorou nos Colégios Jesuítas até 1773, ano da supressão da ordem²⁴⁴.

A *Ratio* foi essencialmente um programa de estudos de formação de religiosos e leigos, contemplando três ciclos de estudos: letras, filosofia e teologia. Dentro desse escopo, o

²⁴³ Para o estudo sobre a *Ratio Studiorum*, foi utilizado uma tradução para o português de Margarida Miranda (2008).

²⁴⁴ Como apontado por Teresa M. Rodrigues da Fonseca Rosa (2017, p.25): “Com o crescente aumento do número de Colégios, tornava-se urgente que a Companhia de Jesus tivesse, na medida do possível, uma ordem de estudos comuns. Na procura de um regulamento universal, salientam-se diversos companheiros de Inácio de Loyola, como o seu secretário, o Padre Polanco. Este, estudando os programas das Universidades de Valência, Salamanca, Alcalá, Coimbra, Paris, Lovaina, Colónia, Bolonha e Pádua, foi o redator das orientações dos estudos, utilizados nos primeiros Colégios”.

programa abordava tanto a humanidades, a literatura, a retórica, a história, o teatro dentro da letras, quanto as matérias científicas, como a biologia, a física, a matemática ou a astronomia dentro da filosofia natural. A organização curricular não correspondia a uma divisão temporal por anos, fora o estudo da filosofia, mas correspondia a um certo programa a se desenvolver; dessa forma havia uma certa variação da permanência dos alunos nos colégios. A passagem para a classe sucessiva dava-se quando o aluno provava possuir os conhecimentos respectivos daquela classe, podendo acontecer em qualquer período do ano, ou seja, os alunos poderiam utilizar-se de promoções, porém esta elasticidade de calendário também permitia que o aluno fosse rebaixado a uma classe para completar algumas falhas no aprendizado.

Segundo José M. Martins Fontes (in MIRANDA, 2008, p.50), os fundamentos que subjaziam na *Ratio* se encontravam na própria natureza humana: no homem, na sua transcendência e nos seus destinos pessoal e social; dessa forma, seria possível delinear alguns princípios básicos de atuação: (01) todo indivíduo teria uma origem e destino sobrenatural e temporal, por isso, este deveria ser responsabilizado pela divinização do mundo espaço-temporal, onde se construiria e construiria historicamente; (02) a pedagogia da *Ratio* pretendia que o educando, a partir da sua liberdade, desenvolvesse ao máximo, de modo harmônico e segundo uma hierarquia de valores, as suas disposições espirituais e as suas faculdades mentais, volitivas e afetivas, de acordo com a sua verdadeira natureza e destino; (03) ao estudante, protagonista da sua aprendizagem, seria expressamente exigido um caráter ativo, particularizador e auto-formativo, evitando a bulia, a passividade, o desinteresse e a indiferença; (04) o ato educativo seria considerado um ato de transfusão de vida entre o professor e o aluno, isto é, o ato educativo seria um ato inter-comunicativo de ensinamento e aprendizagem mútua, entre educador e educando, pois ambos dariam e receberiam em um processo no qual a construção do conhecimento seria dada em comum; (05) a maior ênfase seria dada na formação interior que na formação exterior, pois a ideia seria selecionar o essencial para o aprendizado ao invés do acidental, reduzindo os programas e promovendo adaptações que levariam em conta as capacidades dos alunos; (06) a educação intelectual seria equilibrada com a educação do caráter e a educação moral, pensando no serviço ao bem-comum, marca distintiva dos jesuítas, pelo menos na teoria; (07) derivado do ideal humanista característico da Renascença, a *Ratio* pretendia uma profunda formação do homem através, principalmente, do conhecimento e interiorização dos grandes autores e das obras mais

significativas, dessa forma, o programa ensinaria quatro grupos de aptidões ao aluno: (a) a sentir, a compreender e a pensar por si só, (b) a refletir, a julgar, a crer, (c) a saber ler, saber estudar e saber tomar notas, e (d) a saber se exprimir, considerando que a palavra seria o veículo mais universal do pensamento; (08) a pedagogia jesuíta era baseada na importância do conhecimento da língua vernáculo para a educação de um homem perfeito, ideal, pois sem esta o indivíduo estaria desenquadrado da realidade histórica em que deveria atuar; e (09) seria utilizada uma pedagogia diferencial adaptada à idade, possibilidades e atitudes do aluno, não sendo possível forçar um percurso formativo, queimando etapas de forma precipitada.

De acordo com Fernando de Lasala (1986), pode-se sintetizar cinco elementos pedagógicos dispostos pela *Ratio*: (01) plano de estudos unificado, coordenado, cíclico e, ao mesmo tempo, convergente, ordenado e graduado no programa de cada curso e entre os diversos cursos, evitando assim a dispersão durante o processo de aprendizagem; (02) professor e aluno viveriam o mesmo desejo de procura da verdade, na matéria de estudo proposta, sendo que a forma habitual usada nas aulas seria o diálogo de interrogação e resposta, a promoção e o estímulo do esforço pessoal, e a partilha do êxito; (03) métodos de aprendizagem em grupo, mas evitando a massificação ou a impessoalidade; (04) sentidos e entusiasmo seriam incorporados em benefício da busca por uma aprendizagem total, decorrendo do cultivo de uma sensibilidade estética pelo contato com os autores clássicos; e (05) utilização de um processo pedagógico tripartido, característico dos jesuítas, que proporcionava a interação entre preleção-repetição-aplicação em exercícios práticos, que pode ser associado, *mutatis mutandis*, a um processo mimético de seleção-cópia-manipulação. Não descarta-se aqui que toda essa fundamentação e esses elementos pedagógicos deveriam ser relativizados, considerando que a *Ratio* era um plano de estudos pensado dentro de uma plataforma ideal; por exemplo, seria difícil imaginar que a relação entre professor e aluno não fosse assimétrica no que competia ao poder disponível e exercido por cada uma das partes, pois, historicamente, essa relação sempre foi, e ainda é, delineada assimetricamente.

De forma geral, o programa da *Ratio* compreendia tanto os Ensinos Inferiores englobando os cursos referente ao ensino das Letras, e as Faculdades Superiores albergando os estudos de Filosofia e Teologia; no entanto, essa terminologia não deve ser entendida como hierárquica arbitrária, mas sim como a primeira sendo o fundamento da segunda. A Tabela 3.2 apresenta as classes e seus respectivos conteúdos curriculares dispostos na *Ratio Studiorum*:

	currículo	classes		Conteúdos		Textos recomendados
ESTUDOS INFERIORES	LETRAS	Gramática	Inferior:	rudimentos de gramática e noções de sintaxe		<i>Gramática</i> de Manuel Álvares
			Médio:	toda a gramática, não perfeito e exaustivo		
			Superior:	conhecimento perfeito da gramática		
		Humanidades		Línguas:	Grego	obras de autores antigos e clássicos como Demóstenes, Platão, Tucídides, Homero, Hesíodo e Píndaro
					Latim	...
		Retórica		noções de erudição e primeiras noções e preceitos da retórica		Obras de César, Salústio, Tito Lívio, Quinto-Cúrcio Rufo, Virgílio e Horácio.
				expressão perfeita em prosa e verso		As obras de retórica de Cícero e <i>Retórica</i> e <i>A Poética</i> de Aristóteles
conhecimentos teóricos e práticos dos preceitos retóricos				<i>De arte Rhetorica libri tres</i> de Cipriano Soares		
FACULDADES SUPERIORES	FILOSOFIA	Ano I	Lógica:	princípios da física		<i>Primeiros Analíticos, Física, Da Alma, Tópicos, Do Céu, Geração e Corrupção, Refutações Sofísticas</i> de Aristóteles
				procedimentos da física e da matemática		
		Ano II	Física		<i>Os Elementos</i> de Euclides e <i>Da Esfera</i> de Johannes de Sacrobosco	
			Cosmologia			
			Psicologia			
		Ano III	Matemática		<i>Da Alma, Metafísica e Geração e Corrupção</i> de Aristóteles	
			Psicologia			
			Metafísica		<i>Ética de Nicômaco e Ética a Eutdemo</i> de Aristóteles	
			Filosofia Moral			
			TEOLOGIA	Hebraico		combinação com o estudo da gramática
Sagrada escritura				Edição da vulgata na versão aprovada da Igreja		
Teologia Moral				<i>Summa Theologica</i> de Tomás de Aquino		
Teologia Escolástica						

Tabela 3.2: Programa curricular das classes na *Ratio Studiorum* (in MIRANDA, 2008).

Especificamente, o currículo de Letras pautava-se na aquisição de uma certa soma de conhecimentos e poderiam não responder a uma determinada unidade de tempo, como por exemplo disciplinas anuais ou semestrais; só poderia ser promovido à classe seguinte o aluno que tivesse atingido os objetivos pretendidos. Nesse sentido, as classes de gramática asseguravam ao aluno uma expressão clara e exata; as de humanidades, uma expressão rica e elegante; as de retórica, uma maestria na expressão poderosa e convincente, isto é, a eloquência, cuja base compreendia oratória e poética como disciplinas principais. No curso de retórica, a oratória tinha um lugar de destaque, e seu programa era constituído de três elementos: preceitos de oratória como regras, estilo e erudição como informação e conteúdo; nessa senda, as obras retóricas de Cícero e *A Retórica* e *A Poética* de Aristóteles eram a base para os preceitos, Cícero e outros historiadores e poetas eram a base para a aquisição de estilo, e a erudição era fundamentada na história, nos costumes dos povos e nos testemunhos de escritores. Ademais, dentro das classes dos cursos de Letras, a *Ratio* se utilizava do método de decuriões como forma de auxiliar o professor devido o elevado número de alunos nas aulas, que, em alguns colégios, chegavam a exceder o número de cem estudantes; nesse sentido, os decuriões eram escolhidos entre os melhores alunos, mudavam de mês a mês ou de duas em duas semanas, permitindo dividir a classe em grupos de dez alunos, sendo mais operacional.

O processo mimético citado acima era amplamente aplicado nos cursos de Letras, dispostos na *Ratio* como *Exercícios a realizar durante a correção*, ou seja, enquanto o professor corrigia tarefas escritas dos alunos, estes deveriam cumprir alguns exercícios. Como forma de exemplificar, a Tabela 3.3 apresenta algumas das indicações das Classes de Gramática, Humanidades e Retórica; percebe-se, além de um método de progressão, a relevância da seleção, cópia e manipulação de modelos como instrumento pedagógico.

Classe Inferior de Gramática (in MIRANDA, 2008, p.401)

- verter para latim textos ditados na língua vernácula aplicando as regras da sintaxe latina;
 - traduzir do latim para vulgar um texto de Cícero e, em seguida, passá-lo de novo para latim;
 - tirar das regras de gramática, principalmente daquelas que foram estudadas mais recentemente, dificuldades para os adversários resolverem e expressões para interpretar;
 - articular ou compor consonâncias;
 - copiar textos em grego; e outros exercícios da mesma natureza.
-

Classe Intermediária de Gramática (in MIRANDA, 2008, p.391)

- verter para o latim textos ditados em vernáculo, imitando um autor e, principalmente, aplicando as regras da sintaxe latina;
 - traduzir um texto de Cícero do latim para vulgar e depois reescrevê-lo em latim;
 - tirar das regras de gramática, principalmente daquelas que foram estudadas mais recentemente, dificuldades para os adversários resolverem e expressões para interpretar;
 - transcrever textos em grego; e outros exercícios desta natureza.
-

Classe Superior de Gramática (in MIRANDA, 2008, p.379)

- passar para o latim um texto ditado em vernáculo, procedendo à imitação de um autor e observando as regras de sintaxe;
 - traduzir do latim para a língua materna um trecho de Cícero, vertê-lo de novo para latim e depois extrair dele as frases mais elegantes;
 - retirar das regras de gramática estudadas há menos tempo, dificuldades para os adversários resolverem e expressões para interpretar;
 - articular versos soltos ou reescrevê-los;
 - escrever em grego; e outros semelhantes.
-

Classe de Humanidades (in MIRANDA, 2008, p.365)

- selecionar frases dos textos explicados e transformá-las de várias maneiras;
 - reordenar um período de Cícero previamente decomposto;
 - compor versos;
 - passar um poema de um gênero para outro gênero;
 - imitar um texto;
 - escrever em grego e outros exercícios deste gênero.
-

Classe de Retórica (in MIRANDA, 2008, p.341)

- imitar alguma passagem de um poeta ou de um orador;
 - fazer uma descrição de um jardim, de uma igreja, uma tempestade, ou algo semelhante;
 - exprimir uma mesma frase de várias maneiras;
 - traduzir um texto em prosa, do grego para o latim ou vice-versa;
 - passar para prosa os versos de um poeta latino ou grego;
 - transpor um gênero de poesia para outro;
 - compor epigramas, inscrições e epitáfios;
 - fazer uma seleção de frases latinas e gregas de bons oradores e poetas;
 - adaptar figuras retóricas a determinados assuntos;
 - colher, dos lugares retóricos e dos vários tópicos, abundância de argumentos para determinada questão; e outros exercícios deste gênero.
-

Tabela 33: Exercícios a serem realizados pelos alunos nas classes de Gramática, Humanidades e Retórica. (in MIRANDA, 2008).

Como sugerido por Conley (1990, p.153), o rápido crescimento no número de alunos criaram uma forte demanda para textos elementares e manuais para professores que suprissem, como requerido pelo programa, uma perspectiva uniforme e uma rigorosa pedagogia pelos quais os jesuítas se notabilizaram. Ao longo da *Ratio Studiorum*, verificou-se a grande importância da obra *De Arte Rhetorica libri tres* de Cipriano Soares, tanto na classe de humanidades, na qual se estudavam alguns preceitos retóricos, quanto na classe específica de retórica, sendo a obra utilizada como compêndio teórico para as aulas, determinando

também as promoções dos alunos para a sequência dos estudos. Ao abordar essas promoções no Capítulo XII, “Regras para o Prefeito de Estudos Inferiores”, isto é, estudos básicos, a *Ratio* discorria:

Em qualquer altura do ano poderão ser promovidos, depois de um exame. No entanto, só excepcionalmente se poderá conceder uma passagem da classe superior de Gramática para as Humanidades, por causa da métrica que se estuda no segundo semestre, ou da classe de Humanidades para a classe superior de Retórica, devido ao [compêndio do Padre] Cipriano [Soares]. (in MIRANDA, 2008, p.259)

Nota-se que o tratado de Cipriano não foi mencionado no Capítulo XVI, “Regras para o Professor de Retórica”, talvez não fosse necessário, pois este era o texto sugerido para acompanhamento da disciplina. Em contrapartida, o tratado foi mencionado justamente nas outras classes, como no Capítulo XVIII, “Regras para o Professor de Humanidades”, onde explicava-se que, durante o segundo semestre, os preceitos de retórica seriam explicados resumidamente tirados do livro de Soares (in MIRANDA, 2008, p.359).

Segundo Silvério Benedito (1995)²⁴⁵, *De Arte Rhetorica, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti* de Cipriano Soares foi publicado em 1562 em Coimbra; mas devido ao seu grande uso como obra de referência à disciplina em praticamente todos os colégios jesuítas, incluindo o Colégio Romano, modelo para os demais, obteve várias outras edições, incluindo em meados do século XVIII. Conley (1990, 153) afirmou que a obra foi editada mais de cem vezes em mais de quarenta cidades diferentes ainda em meados de seiscentos²⁴⁶. Provavelmente, a edição que se fixou como *textbook* da classe de Retórica na *Ratio Studiorum* foi uma de 1580, publicada em Roma, citada como *exemplar romanum* — modelo romano — para os demais colégios; que só em Portugal durante os séculos XVI ao XVIII somaram-se vinte e seis instituições de ensino, enquanto nas colônias africanas, asiáticas, e americanas somaram-se cinquenta e seis; doze somente no Brasil²⁴⁷.

²⁴⁵ A dissertação de Silvério Benedito com comentários e tradução da obra *De arte Rhetorica libri tres* faz parte do acervo da Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa sob a cota P-Ln: L. 50951 V. e L. 50952 V.

²⁴⁶ Conley (1990, p.153) assinalou que outros manuais mais volumosos e mais compreensíveis do que o texto de Soares eventualmente apareceram e foram utilizados em outros colégios da ordem, como *Eloquentia bipartita* (1638) de Famianus Strada utilizado em Köln, *Orator extemporaneus* (1640) de Georges Radau utilizado em Vilnius, *Candidatus rhetoricaes* (1659) de François Pomey utilizado em Lyon e *Quaesita oratoria* (1677) de Georg Czernoch utilizado em Praga.

²⁴⁷ Conforme Lourenço (2016), após um momento de instabilidade de introdução do sistema educacional jesuíta no Brasil, com a formação dos colégios, principalmente, em Salvador em 1556 e Rio de Janeiro em 1573, as classes foram gradativamente sendo incluídas.

O ensino e portanto o compêndio de Retórica de Cipriano com tudo isto tem a ver: com a ocupação cultural, através dos colégios, dos territórios descobertos, para onde devem ter seguido ou onde devem sido impressos, centenas e milhares de exemplares do compêndio, até no século XVIII; com os aspectos de teocracia a que os colégios dos Jesuítas acrescentavam o conteúdo cultural e ideológico; com a política cultural do reinado de D. João III que se foi inclinado progressivamente para o ensino dos Jesuítas; com o aumento dos meios da Contra-Reforma em que os Jesuítas desempenharão o papel de ‘exército de frente’. (BENEDITO, 1995, p.10).

De acordo com Castro (2008, p.36), Cipriano Soares teria nascido em Ocãna, Espanha, em 1524, entrou para a ordem em 1549, quando já estava em Portugal; tendo experiência pedagógica, foi incluído no quadro de mestres fundadores, em 1553, do Colégio jesuíta de Santo Antão, em Lisboa. Segundo Benedito (1995), Soares gozou de um grande apreço dentro do sistema educacional português: Cipriano Soares era o professor da primeira e principal classe que abrangia a Retórica, e a língua grega e o estudo dos principais autores latinos; da segunda classe, as humanidades, o professor era Manuel Álvares²⁴⁸. Na área de letras, eram os professores das principais classes que davam celebridade aos colégios: “tratava-se de um duo de luxo.” (BENEDITO, 1995, p. 82). Como sugeriu Benedito (1995), a passagem do Colégio das Artes em Coimbra, fundado em 1548 por D. João III, aos jesuítas se deu depois de um exercício literário dos alunos de Soares em Santo Antão²⁴⁹; resumindo, como exposto por Castro (2008, p.33), “o *delectare* começa neste momento a apoiar o *docere* no apostolado da milícia inaciana”.

De Rhetorica libri tres foi um produto consciente da pedagogia jesuíta, demarcando um caminho, no mínimo, alternativo e didático para o ensino de retórica, pois seu autor, ao condensar os preceitos clássicos greco-romanos, dentre eles, de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, com exemplos e versões latinas diretas, por um lado, minimizou os problemas para os alunos, e, por outro, filtrou os “erros” e “conceitos” pagãos nessas obras.

Os textos até então seguidos, além de representarem uma atenção exclusiva por certos autores, tinham inconvenientes, sobretudo para os alunos. Assim,

²⁴⁸ Aníbal Pinto de Castro (2008, p.33) levantou outra atribuição, expondo que “o Provincial Diogo Mirão havia escolhido os mestres de Humanidades: ao Padre Cipriano Soares caberia a regência da primeira classe, ao Padre Perpilhão, a da segunda, e ao Padre Manuel Álvares a da terceira.”

²⁴⁹ Como posto em Benedito (1995, p.82): “Antes da decisão da entrega do Colégio da Artes em Coimbra, aos Jesuítas, D. João III quis ver uma actuação em exercícios literários, dos alunos de Santo Antão; esta acção foi organizada por Cipriano Soares em 2 de fev. de 1555. O rei, segundo Francisco Rodrigues, terá então e aí, decidido a entrega do Colégio das Artes à Cia. de J. Este sucesso do Col. de S. Antão e suas consequencias no futuro ficaram a dever-se a C.S., como professor da principal classe e como prefeito de estudos de Santo Antão.”

Quintiliano era longo, por vezes obscuro e exigia tempo e juízo crítico de que os principiantes ainda não dispunham. As *Partitiones oratoriae* de Cícero eram tão breves e concisas que coarctavam estreitamente muitas e magníficas obras de eloquência; o *De oratore* tinha o inconveniente de ser em diálogo, cujos interlocutores atraíam a atenção dos jovens para a disputa e discussão; o *De inventione* era obra imatura; a *Rhetorica ad Herennium*, de duvidosa autoria, além de enfermar da mesma imperfeição de imaturidade, apresentava não poucas divergências com os preceitos de Cícero e Quintiliano; os *Tópica* apenas serviam para determinar os argumentos, pelos caminhos descobertos por Aristóteles; finalmente o *Orator* era muito breve e superficial. (CASTRO, 2008, p.37).

A obra era relativamente curta, com duzentas páginas, com explicações diretas dos preceitos retóricos; e ao localizar o esforço de compendiar Aristóteles, Cícero e Quintiliano, Soares se afastou de uma retórica com agenda “modernista”. Para Conley (1990), a retórica renascentista baseava-se em dois modelos retóricos — naquilo que o autor chamou de — controverso e dialético, no qual o primeiro visava o consenso alcançado pelo debate e eloquência e o segundo era o meio de alcançar uma Verdade, juntamente com uma método de descoberta dos meios de comunicar essa Verdade de forma efetiva; nessa senda, esse modelo “anti-modernista” se fundaria em modelo motivico com a manipulação da audiência por meios de processos que lembrariam condicionamentos comportamentais por estímulo e resposta, juntamente com o aumento da preocupação com os afetos e a divisão complementar criada entre razão e persuasão.

O tratado foi dividido em três livros: o primeiro concentrando-se sobre a invenção, contendo uma bipartição, sendo na primeira seção tratada propriamente a invenção e os lugares comuns e na segunda a discussão sobre os afetos como parte central da persuasão; o segundo sobre a disposição; e o terceiro sobre a elocução, memória e declamação. A pesquisa passará para uma análise da obra, ora resumindo alguns pontos e ora demonstrando melhor o pensamento de Soares.

No Livro I, Soares definiu a retórica como a arte ou a teoria da eloquência; expondo que arte seria a aprendizagem que daria os meios adequados e as regras para fazer algo, que teria uma ordem e métodos que não permitiriam erros na sua realização, o autor justificou chamar a retórica de arte da eloquência, pois falar bem seria falar com elegância, gravidade e abundância; dessa forma, a função da retórica seria o falar bem de maneira adequada a persuadir uma audiência, sendo seu objetivo, a persuasão pelo discurso, remetendo, conforme

indicado por Conley (1990, p.153), a Quintiliano. Como já indicado, Soares também dividiu a retórica em cinco etapas:

São cinco as partes e como que membros da eloquência: a invenção, a disposição, a elocução, a memória, a declamação.

É necessário primeiro descobrir o que há-de dizer e dispor os assuntos descobertos, depois embelezá-los com palavras, em seguida memorizar e finalmente pronunciar o discurso.

A invenção é a descoberta por reflexão das ideias verdadeiras ou verossímeis que tornem a questão provável. A disposição é a distribuição ordenada das ideias encontradas. A elocução é a adaptação das palavras e dos pensamentos à invenção. A memória é uma firme posse perceptiva do discurso. A declamação é a utilização equilibrada do corpo e da voz segundo a dignidade dos assuntos e das palavras. (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.05).

Adentrando nos particulares da invenção, Soares expôs no Capítulo XI :“[...] já que a primeira função do orador é inventar, esforçar-se-á por descobrir de que modo há-de granjear credibilidade, perante aqueles que pretende persuadir e como há-de provocar a paixão nos espíritos” (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.08). Na sequência, Soares abordou os dezesseis lugares comuns como sendo depósitos dos argumentos, e, com uma alinhamento aristotélico, assumiu que seria a partir destes que se poderia encontrar toda a argumentação para uma discussão, sendo traços comuns que alertariam o orador para o que neles se investigar; seriam eles: (01) da definição, (02) da enumeração das partes, (03) da etimologia, (04) palavras apresentadas, (05) do gênero, (06) da espécie, (07) da semelhança, (08) da diferença, (09) do contrário, (10) da circunstância, (11) dos antecedentes, (12) dos consequentes, (13) da coisas contrárias, (14) das causas, (15) dos efeitos, e (16) da comparação com coisas maiores, ou iguais ou menores²⁵⁰. Depois de discorrer sobre todos os possíveis lugares-comuns com exemplos próprios e com citações de autores antigos, o autor demonstrou o seu uso e a sua utilidade, afirmando: “Quem quiser ser excelente na arte da palavra, deve dominar estes lugares, tê-los preparados e prontos pela contínua reflexão e pelo exercício. Na altura em que qualquer causa for tomada para tratar, então o orador deve procurar saber os lugares comuns de que poderá extrair os argumentos”. (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.22). Como mencionado, a segunda parte se concentrou sobre a definição das várias paixões, expondo a conexão entre a amplificação e a reação emocional; no entanto, vale apontar a definição geral do autor como foi proposta no Capítulo XXXII.

²⁵⁰ Todas esses lugares-comuns são encontrados na *Retórica* de Aristóteles.

A máxima força do orador reside na acção de convencer os espíritos dos homens, o que se consegue pela amplificação. A amplificação é uma certa argumentação bastante poderosa, que consegue, pelo impulso dos espíritos, granjear a credibilidade na acção de falar. Esta consegue-se pela espécie das palavras e das ideias. (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.24).

No Livro II, Soares abordou todas as questões da disposição, suas definições e partes.

A disposição é a distribuição, por uma ordem, dos argumentos descobertos. A ordem, na questão infinita, é praticamente a mesma que a dos lugares comuns dos argumentos e que já foi exposta. Na finita porém devem também ser usados os elementos que têm a ver com as paixões do espírito. E por isso acontece que usamos o exórdio, a narração, a confirmação e a peroração. Destas, duas servem para informar o assunto, a narração e a confirmação, e duas para incitar os espíritos, o exórdio e a peroração; delas se deve falar individualmente. (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.46).

Como é possível notar, Soares dividiu o discurso inicialmente em quatro partes, porém, o autor aborda mais duas, argumentação e refutação, pensando em um ambiente judiciário, no qual haveria uma parte que argumenta e outra que defende, mas ainda constando das partes da disposição, como é possível perceber pela própria sequência dos capítulos²⁵¹. Seguindo as explicações do compêndio, a Tabela 3.4 apresenta as partes da disposição.

Capítulo IV: Como devem ser os exórdios (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.50).

Os exórdios devem ser sempre não só cuidados, agudos e ricos de pensamentos, ajustados pelas palavras, mas também apropriados às causas. O exórdio é como que a primeira apresentação e recomendação do discurso, que continuamente deve cativar e atrair aquele que ouve.

Capítulo VIII: A narração (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.53).

A narração é a exposição dos acontecimentos e uma como que base e fundamento para construir a credibilidade. [...] Convirá porém que ela tenha três qualidades: que seja breve, clara, verossímil; com estas consegue-se que o ouvinte entenda, lembre e acredite.

Capítulo IX: Quando se deve usar a narração (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.54).

Nos julgamentos, quando devia ou não devia usar-se a narração, isso dependia duma decisão do orador. Não se usava a narração se os factos fossem conhecidos, se não havia dúvida sobre o que tinha sido feito, ou se o adversário a tinha narrado, a não ser que se refutasse.

²⁵¹ Os comentadores da obra que a pesquisa verificou divergem também entre si dessa proposta; para Conley (1990, p.154), Soares teria dividido o discurso em cinco partes, exórdio, narração, confirmação, refutação e peroração, não abordando a argumentação; de outro lado, Castro (2008, p.38) compreendeu somente as quatro partes de exórdio, narração, confirmação e peroração, ou seja, excluindo tanto a argumentação quanto a refutação.

Capítulo X: A confirmação (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.54).

Seguem-se a confirmação na qual devem consolidar-se os fundamentos da causa, simultaneamente, não só pela refutação das provas contrárias como pela confirmação das nossas; com efeito nas causas existe uma unidade de plano do discurso que tem força para provar a argumentação; ela exige quer a confirmação, quer a refutação. Mas porque nem podem refutar-se as provas que se contradizem, a não ser que confirmes as tuas, nem estas podem confirmar-se a não ser que refutes aquelas, por isso, estas partes estão ligadas por natureza, pela maneira de tratar e por utilidade.

Capítulo XVI: A argumentação (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.60).

A argumentação é a apresentação clara ou embelezamento artístico do argumento. Mas ela aperfeiçoa-se quando retirares os argumentos certos ou os prováveis dos lugares comuns de que se falou no livro anterior, pelos quais demonstrarás o que parece por si duvidoso ou menos provável: na verdade como podem provar-se coisas duvidosas com argumentos duvidosos? [...] Diz-se porém argumentação aquela ornamentação do argumento, de cujas quatro partes, raciocínio, indução, entimema e exemplo, breve e precisamente falaremos.

Capítulo XXV: A refutação (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.70).

Expostos os géneros de argumentação resta que mostremos a maneira como eles devem ser refutados e censurados. [...] A refutação pode entender-se de duas maneiras. A parte da defesa reside totalmente na refutação e o que foi dito pelo adversário deve destruir-se duma e doutra parte; esta é propriamente a refutação que dissemos estar junta com a confirmação pelo uso, pela natureza e pela maneira de tratar. A refutação é aquela parte na qual, pela argumentação, a confirmação dos adversários se refuta ou se enfraquece ou se diminui. Esta usará a mesma fonte de invenção que usa a confirmação porque, pelos métodos de raciocínio com que pode confirmar-se alguma coisa, pode pelos mesmos métodos refutar-se. Por isso a invenção e a ornamentação das argumentações, tomadas daqueles elementos que antes foram expostos, também convirá que sejam transferidas para esta parte do discurso.

Capítulo XXVII: A peroração (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.71).

A parte final do discurso é a peroração que se divide em duas partes, a amplificação e a recapitulação. Aqui na peroração é o lugar próprio da amplificação, embora no próprio decorrer do discurso se façam desvios para amplificar, depois de confirmada ou refutada alguma coisa. Com efeito todos os sentimentos, ainda que a alguns pareça terem lugar próprio no exórdio e peroração, em que sem dúvida são muito frequentes, contudo também outras partes os admitem, mas mais breves, visto que muitos deles devem ser reservados àquelas partes. [...] Mas aqui, se em algum lugar é lícito abrir todas as fontes da eloquência, aqui finalmente o orador deve esforçar-se totalmente para que não só se entusiasmem profundamente os ouvintes, que espontaneamente se entregam e se inclinam e tendem para o ponto de vista do próprio orador, mas também como bom e forte imperador pode tomar o que é contrário e o que é hostil. Isto é de tal modo grandioso e notável, de tal modo admirável que nisto estão contidas quase todas as possibilidades.

Tabela 3.4: Partes da disposição e suas definições segundo Cipriano Soares. (in BENEDITO, 1995, vol.2).

No Livro III, foi apresentado as três partes restantes da retórica: a elocução e seus ornatos, tropos e figuras; a memória; e a declamação. A definição de elocução posta por Soares, admitia a sua relevância preponderante em relação às duas outras partes precedentes; a elocução consistia em encontrar as palavras próprias, polir e ornar as sentenças, de modo a apresentar o resultado da invenção e da disposição, em uma forma embelezada, sem a qual, o discurso não valeria.

Aqui trataremos já do método da elocução, na qual o próprio nome indica que o orador é excelente e que as restantes coisas nela estão latentes. Com efeito não foi o nome de inventor, ou o de compositor ou de actor que reuniu todas estas criações, mas de ‘falar’ (*eloqui*), foi dito em grego *retor* e em

latim eloquente. [...] O provar é próprio da necessidade, o deleitar da suavidade, o convencer porém da vitória. Sendo assim, com justiça este terceiro livro que contém os preceitos da elocução, por ser mais útil que os dois anteriores, também será bastante mais longo. (in BENEDITO, 1995, vol.2, p.75).

Para o autor, era principalmente sobre esta etapa que devia recair o ensino, pois só pela arte e pelo estudo seria possível adquirir o domínio da elocução, através do exercício e da imitação; neste sentido, parte dessa relevância era advinda dos objetivos da elocução que seriam competentes às quatro virtudes do estilo: o falar-se em bom latim, o que requeria uma pureza de linguagem, com clareza e com ornato, seja qual for o assunto, conveniente e adequadamente, isto é, respeitando o decoro do momento do discurso. Como pontuou Castro (2008, p.40), tanto essa pureza de linguagem quanto clareza eram do domínio da gramática, sendo assim, Soares apenas tratou do ornato, em maior profundidade, e do decoro, menor profundidade. Novamente, como forma de síntese, a Tabela 3.5 apresenta as definições de ornato, tropo e figura.

Capítulo III: O ornato (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.76).

Primeiramente, embeleza-se o discurso pelo seu carácter geral, eu diria, com uma certa cor, com a sua seiva própria; na verdade para que seja grave, agradável e erudito, para que seja liberal, admirável, trabalhado, para que tenha sentidos e dores, quando for necessário, essas qualidades não dependem dos membros individualmente, mas mostram-se no corpo inteiro.

Capítulo VIII: Os tropos (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.80).

Tropo é a mudança, com um valor expressivo, de uma palavra ou duma expressão de significação própria para uma outra, como quando dizemos *laetas segetes* (searas abundantes); a palavra *laetus* transfere-se com um valor, do seu significado próprio com que dizemos ‘homens alegres’ (*laeti*), para ‘searas abundantes’. [...] Os tropos são em número de doze. Numa palavra única, sete: metáfora, sinédoque, metonímia, antonomásia, onomatopéia, catacrese, metalepse. No discurso porém quatro: alegoria, perífrase, hipérbato, hipérbole.

Capítulo XXIII: As figuras (in BENEDITO, 1995, vol.02, p.93).

A figura (como é patente no próprio nome) é uma certa conformação da linguagem afastada da expressão comum e da percepção espontânea. [...] A figura difere porém dos tropos, porque a figura pode construir-se com as palavras próprias, o que não acontece nos tropos [...] Mas deve notar-se o seguinte: que frequentemente se reúnem nas mesmas expressões o tropo e a figura. Com efeito o estilo torna-se figurado tanto pelo uso metafórico das palavras como com o seu uso em sentido próprio.

Tabela 3.5: Ornato, tropos e figuras em Cipriano Soares. (in BENEDITO, 1995, vol.2).

Soares dividiu as figuras em dois tipos: (01) figuras de palavras, entendida como aperfeiçoamento da língua, com sua subdivisão referente ao método de construção por adição, supressão ou semelhança; e (02) figura de pensamento ou sentido. “Entre as figuras de palavras e as de pensamento interessa esta diferença: as figuras de palavras desaparecem, se

se mudarem as palavras, as de pensamento permanecem com quaisquer palavras que se queiram usar” (in BENEDITO, 1995, vol.2, p.94). Por considerar a importância das figuras, o autor recomendou parcimônia na sua utilização, pois ao passo que o uso das figuras tornava a oração mais bela e agradável, caso recorresse com exagero e sem ponderação às mesmas figuras ou mesmo a profusão de vários tipos, logo as figuras deixariam perder a própria graça da sua variedade; ou seja, a utilização das figuras em concordância com o estilo dependeria totalmente de um decoro. A Tabela 3.6 apresenta os dois tipos de figuras conforme o autor indicou.

Figuras de Palavra	Adição	Anáfora (epíbole)	Tradução (poliptoto)
		Conversão (epífora ou antístrofe)	Sinonímia
		Complexão (símploce)	Polisíndetos
		Conduplicação (anadiploce)	Gradação (clímax)
		Ploce	
	Supressão	Sinédoque (elipse)	Disjunção (álito ou hipozeugma)
		Dissolução (assíndeto)	Synociosis (conciliação)
		Zeugma (adjunção - proto e hipo)	
	Semelhança	Paranomásia	Isocolo (cômpar)
		Homeoptoto	Contraposto ou Antítese
		Homeoteleuto	Antimetábole (metátese)
Figuras de Pensamento		Erotesis (interrogação)	Hipómome (paradoxo)
		Subjecção (Etiologia)	Pretermissão ou Preterição (paralipse)
		Antecipação (presunção/prolepse)	Licença (parrésia)
		Dúvida (diaporese)	Interrupção (parêntese)
		Comunicação (anacnose)	Ironia
		Prosopopeia	Distribuição (merisma)
		Apóstrofe	Permissão (epitrope)
		Hipotipose	Deprecação
		Aposiopesis	Obsecração ou Súplica (deesis)
		Etopeia (mimesis)	Execração (aria)
		Ênfase	Epifonema

Tabela 3.6: As divisões das figuras retóricas segundo Cipriano Soares (in BENEDITO, 1995, vol.2).

Deve ser feito um pequeno parênteses neste momento, pois foi exposto no capítulo passado a dificuldade em avaliar e definir as figuras retórico-musicais devido a discrepância das terminologias e definições de um autor para com outro. Cipriano Soares se deparou com o mesmo problema, pois notou também que haveria uma confusão entre as figuras também pelo próprios autores clássicos.

Disse, acerca dos tropos e das figuras, quer de palavras quer de pensamento! Quanto às explicações a dar quanto ao número, aos nomes, à força e natureza, de tal maneira diferem os autores gregos ou latinos que não só se opõem entre si, mas, o que é mais, o próprio Cícero sendo elegantíssimo na arte da palavra e muito diligente na exposição teórica dos preceitos, ele mesmo é discordante de si próprio. É que, como Quintiliano notou, Cícero colocou muitas figuras, no terceiro livro do *De Oratore* que no *Orator*, depois escrito, parece repudiar, já que não faz menção delas. Colocou algumas entre as figuras de palavras que são figuras de pensamento. Algumas nem sequer são figuras. (in BENEDITO, 1995, vol.2, p.115).

No entanto, apesar de ter tomado Cícero como exemplo, o autor não o criticou, ou pelo menos minimizou a crítica também por seu manual ser um instrumento didático avalizado pela Companhia de Jesus, explicando que estas questões seriam minuciosas e esquivas e que não seria possível tratar de todas as figuras, porque estas “podem ainda fazer-se e expor-se novas figuras, na opinião de Quintiliano” (in BENEDITO, 1995, vol.2, p.115); e ademais, as figuras “não se distribuem em espécies cujo número seja certo, mas em partes e como que membros cujo número é algo infinito, o que optimamente viu Cícero” (in BENEDITO, 1995, vol.2, p.115).

A escolha das figuras não se dava apartada de um todo, pois tudo se tornava uma questão de estilo, sendo assim, o problema da escolha, ordenação e conexão tinha em vista também um determinado ritmo, que era dividido, pelo autor, em pés métricos e números oratórios, o primeiro associado à poesia e o segundo ao discurso; por exemplo, na poesia, não se poderia trocar um pé métrico, já no discurso, isso não seria problema pois o mais importante seria a existência de um ritmo, e mais seria até de bom tom trocar os números; nessa senda, Cipriano Soares concluiu que o discurso seria mais complexo pois haveria muitas opções para se usar, já que no poema, um autor não poderia sair daquela regra estipulada previamente. A Tabela 3.7 apresenta a relação de pés pela conjunção de sílabas longas (—) e breves (◡), juntamente com exemplos dados por Soares.

Quantidade de sílabas	Pé-métrico	Composição	Exemplo
Duas sílabas	espondeu	— —	mores (costume)
	pírrico	∪ ∪	nouus (novo), tulit (tomou)
	coreu	— ∪	scribit (escreve), semper (sempre)
	jambo	∪ —	legunt (lêem), reos (réus)
Três sílabas	molosso	— — —	dicendi (de dizer), ceonseruant (conservam)
	troqueu (tríbraco)	∪ ∪ ∪	facimus (fazemos)
	dáctilo	— ∪ ∪	litora (litoral)
	anapesto	∪ ∪ —	pietas (piedade), peragunt (acabam)
	baquio	∪ — —	amores (amor)
	antibaquio	— — ∪	audisse (ouvimos)
	anfimacro	— ∪ —	possident (possuem)
	anfibraco	∪ — ∪	petebat (candidato)
Quatro sílabas	péones 01	— ∪ ∪ ∪	aspicite (olhai)
	péones 02	∪ ∪ ∪ —	facilitas (facilidade)
Cinco sílabas	dócmio	∪ — — ∪ —	perhorrescerent (estremecimento)

Tabela 3.7: Os pés dados por Cipriano Soares. (in BENEDITO, 1995, vol.2, p.124).

Nos capítulos finais, que compreendem do XVIX ao LVIII, Cipriano Soares encerrou seu tratado discorrendo sobre processos de memorização, fazendo referências a jogos de imagens e ideias, lembrança e até divisão do discurso; e sobre a declamação, dividida em voz (*pronunciatio*) e o gesto (*actio*).

Como destacou Conley (1990, p.154), a proeminência que Soares atribui às emoções como componente da persuasão validariam o próprio meio em que esta obra seria utilizada, revelando um aporte de uma prática retórica real, particularmente no domínio da pregação, onde as emoções, mais do que qualquer outro lugar, era sancionada se manipulada pelos motivos certos. Para finalizar, Soares seria um exemplo contrário ao que Paixão (2008) apontou acima, no qual o discurso era dividido tripartidamente. Fazendo um paralelo com o que foi verificado no capítulo anterior, a proposta retórica de Johann Mattheson estaria próxima do pensamento retórico posto por Cipriano Soares.

3.1.2. Luis Antonio Verney, Reforma Pombalina e Frei Manuel do Cenáculo

O amplo domínio da esfera educacional portuguesa aglutinada nos saberes dos jesuítas não os salvaram de críticas, muito pelo contrário, pois sendo a ordem que mais concentrava as decisões pedagógicas, era também um dos únicos alvos de insatisfações²⁵². Os ataques sobre o sistema educacional jesuíta vinham aumentando desde o final do séc. XVII, principalmente, por ex-alunos dos colégios e se intensificaram ao longo do séc. XVIII, o caso mais exemplar talvez seja o de Luis António Verney, também ex-aluno jesuíta, tendo estudado no Colégio de Santo Antão e na Universidade de Évora, que publicou o *Verdadeiro método de estudar* (1746) como crítica ao ensino tal qual era ministrado em Portugal. A relação entre Verney e o Iluminismo em Portugal já foi amplamente discutida sob várias óticas²⁵³, porém, como apontou Breno Ferreira (2009, p.20) a sua influência sobre as reformas pombalinas empreendidas sobre a educação ainda não foram suficientemente aclaradas; no entanto, admite-se que o seu papel nesse processo foi de um fator de propulsão.

O *Verdadeiro método de estudar* apresentou dois problemas para essa pesquisa, que eram fundamentais para Verney: o primeiro, mais superficial, era a forma de ensino, o que incluía não somente a retórica, mas todas as disciplinas da *Ratio Studiorum*; o segundo, mais profundo, era a própria mudança de observação sobre mundo que desvelava posicionamentos iluministas; para verificar algumas questões, opta-se por avaliar o primeiro problema, em especial a atribuição da retórica nessa obra, para depois observar o segundo, e o seu impacto sobre a retórica.

Deve-se considerar que, primeiro, como apontou Ferreira (2009), alguns movimentos religiosos estavam presentes na primeira metade do séc. XVIII em Portugal: jesuítas, oratorianos, jansenistas, agostiniano e um movimento denominado jacobea, fundado por Francisco da Anunciação, que pretendia uma ação pastoral reformadora, defendendo a

²⁵² Como apontou Breno Ferreira (2009, p.63), na primeira metade do séc. XVIII, os jesuítas passaram a ter a concorrência da Congregação dos Clérigos do Oratório de Nossa Senhora da Assunção, formada por Filipe Néri em 1565 e levada a Portugal por Bartolomeu de Quental em 1668.

²⁵³ Como exemplo, aponta-se o recente congresso *Luis António Verney e a cultura luso-brasileira do seu tempo*, realizado em agosto de 2013 na Biblioteca Nacional de Portugal em Lisboa. Toda as palestras ali apresentadas encontram-se no canal de Luís de Barreiros Tavares na plataforma de vídeos YouTube: https://www.youtube.com/channel/UC5mZ3LtH1nRFdlKb_xBo6lQ.

imposição da ortodoxia católica contra uma prática religiosa puramente exterior, isto é, esse movimento defendia uma reforma moral, acusando a corrupção dos costumes. Segundo, como sugerido por Eduardo de Carvalho Júnior (2015), Verney, aparentemente por estar insatisfeito com os ideias filosóficos associados à igreja operantes em Portugal, partiu para Itália, buscando uma renovação intelectual, efetivada a partir de seu contato com intelectuais italianos como Ludovico Antonio Muratori e Antonio Genovesi. Segundo António Alberto de Andrade (1966, p.168), cartas entre Verney e Muratori demonstraram que o português tinha a intenção de escrever alguma obra que ajudasse, principalmente, os estudantes portugueses a destruírem os preconceitos vigentes em sua terra pátria, “instruindo-os sobre o que devem saber e o que devem ignorar”.

O *Verdadeiro método de estudar* saiu propriamente desse espírito, sendo composta por dezesseis cartas, que consideravam uma associação metodológica, primeiro, negativa, depois, positiva; ou seja, para cada curso analisado, Verney primeiro fez críticas ostensivas de acordo com um inconformismo polêmico, para depois apontar formas construtivas para um futuro e rumos melhores do ensino. Das cartas redigidas, a V e VI trataram sobre a retórica. Na Carta V, Verney enalteceu a disciplina retórica e tratou especificamente de como a disciplina estava corrompida no ensino e na prática de religiosos portugueses, leia-se, jesuítas; somaram-se a isso duas críticas, a primeira de cunho metodológico e a segunda, mais específica da prática.

E, na verdade, nam á coiza mais util, que a Retorica: mas nam a alguma, que com mais negligencia fe-trate, neste Reino. Se V.P. obfervar, o que os mestres enfinam nas escolas, achará, que é uma embrulhada, que nenhum omen, quanto mais rapaz, pode intender. Primeiramente, enfinam a Retrorica, em Latim. Erro confideravel: porque nada tem a Retorica, com o Latim: fendoque os seus preceitos compreendem, e fe exercitam em todas as linguas, daqui nace o primeiro dano, que é, que os rapazes nam a-intendem, porque ainda nam intendem Latim: e nace tambem o primeiro ingano, que é perfuadirem-fe os ditos rapazes, que a Retorica fô ferve, para as oraloens Latinas. (VERNEY, 1746, p.125).

A concepção de Verney sobre retórica como arte de persuadir não a restringia a um domínio formal da igreja ou do tribunal, mas à vida cotidiana como forma de comunicação; por exemplo, como no comércio: “todo lugar é teatro para a Retórica” (VERNEY, 1746, p. 125). O encadeamento entre essa afirmação e as considerações feitas por Muratori em *Riflessioni sopra il Buon Gusto* (1702 [1742]) sobre a retórica são mais que evidentes, pois

para o autor italiano, a retórica também não estaria vinculada apenas com os textos religiosos, sendo que o bom gosto congregaria uma clareza de estilo para um respectivo decoro.

Se la Rettorica, o fia l'Eloquenza, folamente ferviffè a gli uomini per comporre Panerici ed Orazioni, noi non la conteremmo fra gli ſtrumenti tanto utili, e neceſſarj al buon Guſto. Ma ella ſtende i ſuoi influſſi quali ſopra ogni altra Arte o Scienza, che ſi voglia inſegnare, non che ſopra i ragionamenti, che occorrono per la vita civile, ovvero in ſcriver lettere, e diſtendere Iſtorie. (MURATORI, 1742, p.197).

Neste sentido, para o autor lusitano, a retórica seria uma forma de organizar os pensamentos e de saber se expressar em conformidade com uma determinada situação ou ocasião sempre a partir da perspectiva de uma razão, especialmente na disposição das proporções das partes discursivas.

O diſcurso de um omen deſpido de todo o artificio, nam pode menos, que ſer um Cahos. Poderá ter boas razoens: excogitar provas muito fortes: mas ſe aſnam-ſábe diſpor com ordem, quem poderá intendê-lo? quem ſe-perſuadirá? A diſpoziſam das-partes, dá nova alma ao todo: convida a conhecer as proporſpens: moſtra a relaçam, e dependencia, que umas tem das-outras: coloca na ſua juſta proporſam, o que de outra forte nam ſe-poderia entender. Os diamantes, os rubis, e outras pedras prezioſas ſam belas, e fervem de grande ornamento: mas ſegundo o lugar que eſtam. Encaſtoadas com artificio, moſtram toda a ſua galantaria, e dam novo luſtre à meſma prata, e oiro que aſ-rodeia; e ornã muito as peſoas, que aſ-trazem: poſtas porem ſem ordem em um monte, ou miſturadas com outras pedras, nam parecem prezioſas, mas ou pedras groſeiras, ou criſtais. [...] Eſte meſmo é o cazo da-Retorica. Ela tem forſa tal, que me-obriga a deſcobrir, o que eu de outra forte nam veria. Os materiais podem ſer ſimplezes, as razoens mui ſingelas; mas a diſpoziſam delas fará eſeitos tais, que ſem ela nam ſe-conſeguiriam. eu verei, e intenderei, o que ſem ela nam é facil entender. Ora de toda eſta doutrina ſe-conclúe, a extenſam da-Retorica: porque ſendo ela a que dá alma, a todos os diſcurſos; e novo pezo a todas as razoens; fica claro, que tem lugar em toda a parte, em que ſe arrezoa e diſcorre. (VERNEY, 1747, p.126).

Deste argumento, percebe-se que Verney estava ocupando-se das etapas retóricas de invenção, disposição e elocução. Aqui vale uma rápida colocação, pois, segundo Castro (2008), a retórica seiscentista foi marcada principalmente pelos abusos de ornamentos, tropos e figuras da elocução, alinhando-a ao conceito de barroquismo; nessa senda, outros intelectuais portugueses como Martinho de Mendonça de Pina e Proença criticavam os preceitos da retórica, ou pelo menos, dessa retórica barroca, pois restringiriam uma suposta liberdade da imaginação. Como se viu, Verney não assumiu uma posição contrária à retórica, mas apontou que a prática retórica em terras lusitanas se resumiam a um mero jogo de

palavras, trocadilhos, sem verdade e sem verossimilhança, o que não persuadiria ninguém. Ainda nesta carta, o autor expôs longamente uma sequência de exemplos de sermões e panegíricos nos quais pregadores cometeriam erros abomináveis, na visão deste; tais erros poderiam ser reduzidos a falta de decoro e erros de invenção, disposição e elocução²⁵⁴. A Tabela 3.8 apresenta na sequência as conclusões resumidas pelo próprio Verney.

Decoro	Este é o defeito geral, da-maior parte destes Pregadores, que comumente fê-ferverm de ideais gerais, que nam callam bem ao auditorio; e de que nam fê tira fruto algum: [...] A isto chama-se, nam saber o decoro, quero dizer, nam saber tratar a materia, nem aplicar os argumentos aos ouvintes: coiza que condenam os Retoricos. (VERNEY, 1746, p.149)
Invenção	Estes são os defeitos mais gerais, mas comuns, de todos estes seus Pregadores. Dos-quais se-conclue claramente, que lhes-falta a principal parte da-Retorica, que é a <i>Invençam</i> : da qual falta nace, todos os outros defeitos; que impedem o bom gosto da-eloquencia. Criados desde a mocidade, com aquele péssimo estilo, de buscar conceitos exquízitos, e dividir a oração em tantas partes, quantos ele são; perdem os melhores argumentos, que lhe-dariam materia, para tecer uma oração continuada, que persuade o auditorio, e fôse digna de se-ouvir. Nam reprovo divisoens, quando são necessarias, e a materia as-pede: reprovô sim muito, o acomodar a materia às divisoens, para fazer a costumada trepêsa. (VERNEY, 1746, p.150).
Disposição	Esta falta, de nam saber buscar as provas, nace a segunda, e tam importante, da- <i>Disposiçam</i> . Pois nam tendo argumentos proprios, nam podem disporlos em maneira, que formem uma oração unida: na qual o exordio: e em que as partes observem, a sua justa proporção, e tal que umas sirvam de aclarar as outras: e conduzam para o fim, de persuadir o que se-quer. (VERNEY, 1746, p.151).
Elocução	Dessta mesma falta nace, a da- <i>Locuçam</i> : sendo certo, que quem nam acha um argumento, acomodado ao que quer, mas vai buscando fútilezas; na incontra com palavras proprias, para expremir um pensamento fezudo e nobre: nem acha aquelas que são necessarias, para ornar com harmonia os pensamentos; desforteque falam uma oração harmonioza, e agradável, sem ser afetada: o que nam tem pouca dificuldade. De que vem, que comumente enchem o discurso, de mil tropos e figuras, dóra do-seu lugar; que mostram, o pouco talento do-Pregador, e a ignorancia da-sua propria lingua. Nace daqui também; nam saber escrever uma carta, ou formar qualquer outro discurso, que possa persuadir. [...] A razam de tudo isto é a mesma: porque quem bebe aquele estilo, de fútilezas, afetaçoens, e singularidades; nam sabe distinguir os estilos, proprios dos-diversos argumentos, que se-lhe-oferecem: e assim nam sabe, nem pode fazer coiza boa, nem chegar a persuadir ninguém. (VERNEY, 1746, p.151).

Tabela 3.8: Erros de decoro, invenção, disposição e elocução segundo Verney (1746).

Na Carta VI, Verney (1746, p.153) começou logo com uma polêmica advertência: “quem quer formar, o bom gosto literario, é, fugir totalmente destas Retoricas commuas, nam só manuscritas, mas tambem impresas”, pois só conteriam princípios falhos, não instruindo o que deveriam. Aqui se fundou uma crítica a todo um academicismo na qual a disciplina estava

²⁵⁴ Castro (2008, p.392) indicou que Verney se referia aos sermões de Antonio Vieira, mas sem nomear explicitamente.

fundamentada; ou seja, se para o autor, a retórica era uma forma de se comunicar a partir de uma razão, de uma lógica e em português, as regras não seriam um fim, mas somente um meio para se comunicar corretamente. Verney (1746, p.156) passou então a expor as suas considerações sobre a retórica, primeiramente por diferenciar figuras e tropos, como apresentadas na Tabela 3.9, considerando que “o uzo é que as-faz racionaveis: quero dizer, que fe-devem uzar em tempo, e lugar proprio, e quando o discurso o-pede”, em uma clara referência à utilização dos ornatos da literatura barroca.

Figura	Nam á lingua neste mundo, tam fecunda de palavras, que pofa expremir, todas as ideias do-intendimento: a fecundidade que tem a mente, em formar conceitos, e a facilidade com que de uma mefma coiza, fórma infinitas ideias, é tal; que pode empobrecer, todas as linguas do mundo. Seriam neceſarias muitas palavras, para um omem poder dizer ſofrivelmente, o que intende. Mas iſto pederia tempo infinito, e o comercio umano fe-faria infoportavel. Conheceram os Omens muito bem iſto, e cuidáram em lhe-pór o remedio. daqui naceo a neceſidade de ſervir-fe, de algum modo de exprimir, que, aindaque nam diga tudo, excite diverſas ideias no-intendimento, e poupe o trabalho, de proferir muitas palavras. (VERNEY, 1746, p.155).
Tropo	A experiencia moſtrou, que as novas ideias tem uma certa uniam, com que mutuamente ſe-ajudam: proferida uma das-quais, todas as outras ſe-apreſentam. Iſto poſto, os Omens ſouberam aproveitar-fe, deſta experiencia; e comesáram a ſervir-fe de um nome por-outro, para poder excitar a ideia, do-que queriam. Um nome que ſignificava uma coiza, applicou-fe para ſignificar outra; e ſe-transportou da-ſua ſignificafam propria para outra, por cauza de certo reſpeito, ou relasãm, ou ordem, ou nexo, que uma coiza tem com outra. (VERNEY, 1746, p.156).

Tabela 3.9: Figuras e Tropos segundo Verney (1746).

A discussão dos ornatos era central para Verney (1746, p.157), pois seriam através delas que as paixões seriam suscitadas a partir de uma ordenação natural e racional: “Como as palavras ſãm as que ſignificam, o que paſa dentro d’alma, ouve neceſidade de procurar palavras, para expremir, nam só o que a alma conhece, mas tambem o que quer; ao que chamamos, afetos da-alma, ou paixoens”. Como outros teóricos de seu tempo, o autor se utilizou de uma analogia entre retórica e pintura, mostrando que seria pela ordenação retórica, através das escolhas naturais dos ornatos, que tanto pintor como o retórico persuadiriam a sua audiência; e aqui se expôs o ideal estético de setecentos: a arte deveria imitar a natureza.

Um pintor famozo, (dize um grande Retorico, de quem eu aqui figo as pizadas) que quer delinear um painel iſtoriado, não só pinta as figuras, que devem intrar no-quadro; mas procura, que cada uma eſteja naquele ato, que exprima, o paraque ele ali a-poem: nem só iſto, mas até no-roſto lhe-pinta, aqueles accidentes, que denotam a paixam, de que ſãm produzidos. [...] Iſto pois é o que procura imitar, o pintor: e ſe chega a imitálo bem, só eſte é o

bom pintor. O Retorico nam tem cores, com que imitar a natureza, como o pintor: mas tem palavras, para imitar aquelas, que profere um omem dominado da-paixam, que ele quer persuadir: e como estas paixoens tenham, diferentes carateres; é necesario que se-lirva de diferentes Figuras, para as-exprimir. (VERNEY, 1746, p.158).

A explicação de Verney sobre a relação entre figuras e paixões manteve pontos de contato com alguns preceitos lógicos da “semiótica” de Port-Royal, pois seria através de uma ligação direta entre o significante e seu significado que a operação de persuasão e o contato com uma verdade se estabeleceriam.

Mas no-mefmo tempo estas Figuras, se-fam bem naturais, e se-pintam bem a origem de que nace, movem de tal forte a alma, que a-arraftam e conduzem, para aquele objeto, de que se-fez a imagem. E como a alma nam pode ver uma verdade clara, sem a-receber; daqui nace, que por forfa admite o objeto, e confente: e temos o omen persuadido. (VERNEY, 1746, p.160).

Essa nova localização parcimoniosa das figuras como reveladora de uma verdade se distanciaria da utilização das mesmas durante o seiscentos, visto que, naquele tempo, “as Figuras só serviram, de pintar a confuzam das-nofas ideias, e a pouca eleifam do-nofu juízo. (VERNEY, 1746, p.160). Dessa forma, como primeiro ponto, se fazia impreterível o estudo dos carácteres das paixões e da própria natureza para a formação de um discurso natural, eficaz, eloquente e persuasivo. Associado a isso, viria o segundo ponto, saber os estilos e promover uma adequação deste com seus possíveis argumentos e figuras: “Confiste o estilo, em certas maneiras de s’explicar, e certas particulares exprefoens, que cada omem uza: as quais comumente seguem o o impeto-fogo, que cada um tem: nam se achando dois omens, que sejam perfeitamente iguais no-estilo, como nem menos no-temperamento. (VERNEY, 1746, p. 162). Nessa senda, o autor localizou três estilos possíveis: o estilo nobre do sublime, o trivial do simples, e o medíocre, definidos na Tabela 3.10.

Sublime	Quando se-quer dar uma alta ideia, de alguma coisza, é necesario refletir no-mefmo tempo, em muitas circunstancias. Por muito novre que seja o fugeito, de que se-trata, pode ter mil imperfeifoens: onde é necesario procurar, de o-por à vista d’aquela parte, que melhor parece; para poder imprimir, uma justa ideia da-sua grandeza: procurando quanto pode ser, de lhe-cobrir, ou diffarfar os defeitos, sem prejuizo da-verdade: voltando-o e revoltando-o de todas as melhores partes, para poder moltrar, até as minimas perfeifoens que tem: e tendo muito cuidado, de nam fãir com alguma exprelam, ou pensamento, que destrua o que se tem fabricado. (VERNEY, 1746, p.163).
---------	--

Simples	Ao estílo sublime contrapomos, o estílo simplez ou umilde. Assim como as coisas grandes, devem explicar-se magnificamente; assim o que é umilde, deve-se dizer com estílo mui simplez, e modo d'exprimir mui natural. As expreções do-estílo simplez são tiradas, dos-modos mais comuns de falar a língua: e isto não se-pode fazer, sem perfeito conhecimento, da dita língua. Esta é, segundo os mestres d'arte, a grande dificuldade, do estílo simplez. Fácil coisa é a um homem, de alguma literatura; ornar o discurso com figuras: antes todos prodendemos para isto: não só porque o discurso s' encurta; mas porque talvez nos explicamos melhor, com uma figura, doque com muitas palavras. Pelo contrario, para nos explicarmos naturalmente e sem figura, é necessário buscar o termo proprio, que exprima o que se-quer: o qual nem sempre se-acha, ou ao menos, não sem dificuldade: e sempre se-quer perfeita intelligencia da-língua, para o-executar. Além disto, as Figuras encantam o leitor, e impedem-lhe penetrar e descobrir os vícios, que se-cobrem, com tão ricos vestidos. Não assim no-estílo simplez, o qual, como não faz pompa de ornamentos, deixa confiderar miudamente, todos os pensamentos do-escriptor. Por-isto se-diz, que o estílo simplez é, o <i>lapis Lydius</i> [fundamento do critério] do-Juizo. (VERNEY, 1746, p.167, adição nossa).
Mediocre	Do-que a V.P. tenho dito fica claro, qual é o estílo Mediocre: aquele digo, que participa de um e outro estílo. Também este estílo não é pouco dificultoso: porque é necessário, conservar uma mediana, que não de genere em vicioz extremos: e são poucos aqueles, que conhecem as coisas, na sua justa proporção, e formam aquela ideia, que merecem. Já disse, que a materia é a que determina, qual á-de ser o estílo: e assim uma materia mediocre, pede um estílo proporcionado. A maior parte das-coisas de que falamos, são mediocres: e daqui vem, que neste estílo de falar, deve-se empregar um homem, que quer falar bem; e conseguir fama, de homem eloquente. Um homem de juizo, que conhece as coisas como são, forma delas ideias justas, e verdadeiras; e as-explica com as palavras, que são mais proprias. (VERNEY, 1746, p.168).

Tabela 3.10: Estilos de discurso em Verney (1746).

Seguindo com a exposição dos preceitos retóricos, Verney (1746, p.185) expõe sinteticamente as cinco etapas comuns: “Procurar meios de persuadir: dispoles: falálos bem: estudálos de memoria: e pronunciálos com as afoens que se-devem. A isto ajuntam, os trez meios de persuadir, que são as provas, os costumes, e as paixões dos-ouvintes”; e as etapas do discurso: “Dizem além disto, que qualquer discurso oratorio deve ter exordio, depois, narrar o fato: depois prová-lo, e responder aos motivos contrarios: finalmente peroraram, na qual se-faz um epilogo dos-motivos, e se-excita novamente, o animo dos-ouvintes”. Nessa senda, o autor se eximiu de discorrer sobre quase todas, indicando que os alunos deveriam estudar os preceitos diretamente dos antigos Aristóteles, Cícero, Quintiliano e Longino, e do moderno Gerhard Johann Vossius. A única etapa em que o autor se concentrou, foi a primeira, a invenção; ao fazer isso, Verney (1746, p.187), apesar de reconhecer a utilidade dos lugares comuns para o elenco dos argumentos, afirmou que estes não valeriam de nada se o orador não soubesse a matéria na qual iria discursar: “a primeira e importantíssima regra da-Invenção é, entender bem a materia, que se-trata: porque só assim facilmente se-incontraram, os argumentos proporcionados ao fugeito: e tão facilmente se-incontram, que naturalmente se-

apresentam, caíem da-boca, e da-pena”. Como prometido no início da Carta V, Verney (1746) abordou, mesmo que de maneira não ostensiva, suas ideias didáticas e pedagógicas, propondo um guia prático para o mestre de retórica.

E assim nelas deve o mestre, mostrar o artificio da-Oratoria, fazendo as seguintes reflexões. Notar primeiro a força das-razões, dispostas com boa ordem, unidas naturalmente, e amplificadas com artificio. Notar a verosimilidade das-ideias: a pureza e elegância das-palavras: a moderação e propriedade dos-epítetos: o numero oratorio, que consiste em certa colocação harmoniosa de palavras, mas que não degenera em verso: introdução das-figuras, quando é necessário excitar as paixões: as precauções que observa, para não desagradar. Observando bem isto, na lição dos-autores, bastava para conseguir, o bom gosto da-Eloquencia. (VERNEY, 1746, p.202).

Ademais, Verney (1746, p.214) indicou que, afora as indicações postas nas cartas, o que se consubstanciaria na “verdadeira estrada da-Eloquencia: e isto parece-me que basta, para regular o metodo da-Oratoria”, seria necessário que o aluno continuamente se exercitasse no ato de compor, primeiro no particular para depois falar em público, para poder interiorizar todos os preceitos retóricos.

Para encerrar, verifica-se a estrutura do posicionamento iluminista de Verney, que, como apontou Pedro Calafate (1998, p.149), se mostrava nos “anseios de determinação das leis objectivas do belo, mostrando o modo como se relacionam e acordam com as propriedades e qualidades fundamentais da natureza humana”; ou seja, a natureza seria uma base substancial que permitira ao belo ser identificado como uma estrutura inteligível das coisas, e em última análise, com a verdade.

Assim, a ideia de natureza neste contexto não se refere a um campo de objectos mas, fundamentalmente, ao operar firme e seguro das nossas faculdades. A natureza, na estética do iluminismo em Portugal, enquanto se refere a uma exigência de racionalidade, a um princípio de inteligibilidade e à ideia de verdade, define um campo regulado por princípios universais e estáveis, tão universais e tão inalienáveis como o era a própria natureza humana, no desejo sempre expresso de vincar uma contraposição perante os domínios da opinião, da convenção, do capricho, da arbitrariedade e... da imaginação, comumente designada por fantasia. (CALAFATE, 1998, p. 150).

Durante o setecentos lusitano, e talvez não somente lá, era através do pensamento retórico que se davam essas reflexões pela sua potencialidade de mover e suscitar as paixões de uma audiência tanto situada quanto abstrata e ideal; neste sentido, a referência ao natural

era articulada a partir de duas instâncias que se concatenavam: (01) tanto pela ordenação e desafetação das figuras, quanto pela propriedade de definição dos estilos, principalmente do estilo simples, cuja dialética singularidade/universalidade era determinada pela aproximação ao natural; e (02) a busca da verossimilhança, alcançada por uma fundamentação da razão, como único meio de persuasão. Daqui se depreendia, inclusive, a proeminência da Lógica sobre a Gramática e a Retórica, como posto por Calafate (1995, p.166), entendida pela simples palavra *método* do título, conforme Carvalho Júnior (2015).

Para perfluadir, quer-fe em primeiro lugar, boa Lógica, que dê os verdadeiros ditames, para julgar bem: em segundo lugar, um juízo claro, que os execute. Sem estes primeiros princípios, são superfluos todos os ditames. Da-Logica em seu lugar falaremos. Decendo pois ao particular digo, que só a *verdade* ou *verosimilidade*, é a que pode perfluadir um omem; e é aquela valente arma, com que nos-acomete a *razam*. Ninguém deixa de se-perfluadir, de uma verdade clara. Verdade é que muitos se-perfluadem, da-aparencia: mas também é certo, que os-move a verdade, que nela imaginam. Alimque só a verdade é a que perfluade, quando se-lhe-dá atentsam. A forsa que os omens fazem, para divertir os olhos do-intenedimento, para outra parte; é a que impede, que a verdade nam triunfe, produzinho o seu efeito, que é a perfluazam. Nisto é que está o empenho do-Orador, em descobrir a verdade: mostrála em toda a sua clareza: e manifestar o erro oposto. Nisto se-distingue o verdadeiro Orador, do-Declamador. Este, contentando-se das-aparencias, veste o *erro* com a máscara da-*verdade*: o Orador porem descobre e manifesta o *erro*, e põe a *verdade* em toda a sua luz. (VERNEY, 1746, p.189).

Dessa forma, foi através da mimese da natureza que a eloquência, como pensamento retórico de falar bem, precisou se afastar de um estilo figurado, tido como “irracional”, e se adaptar a uma realidade na qual a razão e a proporção eram as pedras de toque: “o «natural», no âmbito da linguagem e do discurso, traduz tanto o que é da «ordem» da razão, como a conformidade das ideias à «realidade das coisas». Há, em suma, um ideal de justa relação entre as palavras, as ideias e as coisas”. (CALAFATE, 1998, p.152).

Na esteira dos acontecimentos, as reformas propostas pelo ministro Sebastião de Carvalho, e futuro Marquês de Pombal, na instrução constituíram expressão altamente significativa do iluminismo católico português, articulando, de um lado, um ideário de mentalidades europeias e, de outro, as possibilidades das condições de vida peninsular, tipicamente, lusitanas. Duas considerações devem ser feitas. Primeira, seria ingenuidade admitir que as reformas pombalinas em todo o sistema educacional, das escolas menores às superiores, se fixaram somente como preocupação pedagógica dos súditos do reino; neste sentido, desvelavam-se inúmeros posicionamentos ideológicos, principalmente econômicos,

que levaram a supressão dos jesuítas como forma de fortalecer o poder real em detrimento do poder religioso. Segunda, evidente que muitos indivíduos participaram dessas reformas, direta e indiretamente, em negociações acirradas, mas como colocou Laerte Ramos de Carvalho (1978, p.26), “no complexo quadro das manifestações espirituais do período pombalino, as reformas do ensino são como que o denominador comum de uma aspiração generalizada”. O que compete a essa pesquisa é observar que na esfera dos problemas da educação e, no sentido mais amplo, na cultura, atribuíu-se aos jesuítas a responsabilidade por um atraso em que se encontravam as letras no setecentos, sendo assim, tidos como principais fatores de resistência à introdução das ideias novas e de uma boa filosofia em Portugal.

Toda essa problemática foi materializada no primeiro documento oficial *Alvará régio, de 28 de junho de 1759, em que se extinguem todas as Escolas reguladas pelo método dos Jesuítas e se estabelece um novo regime. Diretor dos Estudos, Professores de Gramática Latina, de Grego e Rhetorica, juntamente com suas Instruções para os Professores de Grammatica Latina, Grega, Hebraica, e de Rhetorica, ordenadas e mandadas publicar, por El Rey Nosso Senhor*, publicadas no mesmo ano²⁵⁵. No primeiro documento, El Rey declarou que a obscuridade em que se encontravam os ensinos era decorrente exclusivamente da metodologia pedagógica dos jesuítas e que, retomava para o Estado, a responsabilidade de uma elevação da instrução lusitana.

Tendo consideração outrosim a que, sendo o estudo das Letras Humanas a base de todas as Sciencias, se vê nestes Reinos extraordinariamente decahido daquelle auge, em que se achavão quando as Aulas se confiarão aos Religiosos Jesuitas; em razão de que estes com o escuro, e fastidioso Methodo, que introduzirão nas Escolas destes Reinos, e seus Dominios: e muito mais com a inflexivel tenacidade, com que sempre procurarão sustentallo contra a evidencia das solidas verdades, que lhe descobrirão os defeitos, e os prejuizos do uso de hum Methodo, que, depois de serem, por elle conduzidos os Estudantes pelo longo espaço de oito, nove, e mais annos, se achavão no fim delles tão illaqueados nas miudezas da Grammatica, como destituídos das verdadeiras noçoens das Linguas Latina, e Grega, para nellas fallarem, e escreverem sem hum tão extraordinario desperdicio de tempo, com a mesma facilidade, e pureza, que se tem feito familiares a todas as outras Naçoens da Europa, que abolirão aquelle pernicioso Methodo; dando assim os mesmos Religiosos causa necessária á quasi total decadencia das referidas duas Linguas; sem nunca já mais cederem, nem á invencivel força do exemplo dos maiores Homens de todas as Naçoens civilizadas; nem ao louvavel, e fervoroso zelo dos muitos Varoens de eximia erudição, que (livres das preoccupaçoens, com que os mesmos Religiosos pertenderão allucinar os meus Vassallos, distrahindo-os, na sobredita fórma, do progresso

²⁵⁵ Serão utilizados os documentos editados por Antonio Alberto Banha de Andrade (1978).

das suas applicaçoens, para que, criando-os, e prolongando-os na ignorancia, lhes conservassem huma subordinação, e dependencia tão injustas, como perniciosas) clamarão altamente nestes Reinos contra o Methodo; contra o máo gosto; e contra a ruina dos Estudos; com as demonstraçoens dos muitos, e grandes Latinos, e Rhetoricos, que antes do mesmo Methodo haviam florecido em Portugal até o tempo, em que forão os mesmos Estudos arrancados das mãos de Diogo de Teive, e de outros igualmente sabios, e eruditos Mestres: Desejando Eu não só reparar os mesmos Estudos para que não acabem de cahir em total ruina, a que estavam proximos; mas ainda restituir-lhes aquelle antecedente lustre, que fez os Portuguezes tão conhecidos na Republica das Letras, antes que os ditos Religiosos se intromettessem a ensinallos com os sinistros intentos, e infelices successos, que logo desde os seus principios foram previstos, e manifestos pela desapprovação dos Homens mais doutos, e prudentes nestas uteis Disciplinas, que ornarão os Seculos XVI., e XVII., e os quaes compreenderão, e predicerão logo pelos erros do Methodo a futura, a necessaria ruina de tão indispensaveis Estudos; [...] E attendendo ultimamente a que, ainda quando outro fosse o Methodo dos sobreditos Religiosos, de nenhuma sorte se lhes deve confiar o ensino, e educação dos Mininos, e Moços, depois de haver mostrado tão infaustamente a experiencia por factos decisivos, e exclusivos de toda a tergiversação, e interpretação, ser a Doutrina, que o Governo dos mesmos Religiosos faz dar aos Alumnos das suas Classes, e Escolas sinistramente ordenada á ruina não só das Artes, e Sciencias, mas até da mesma Monarquia, e da Religião, que nos meus Reinos, e Dominios devo sustentar com a minha Real, e indefectivel protecção: Sou servido privar inteira, e absolutamente os mesmos Religiosos em todos os meus Reinos, e Dominios dos Estudos de que os tinha mandado suspender: Para que do dia da publicação desde em diante se hajão, como effectivamente Hey, por extinctas todas as Classes, e Escolas, que com tão perniciosos, e funestos effeitos lhes forão confiadas aos oppostos fins da instrucção, e da edificação dos meus fiéis Vassallos: Abolindo até a memória das mesmas Classes, e Escolas, como se nunca houvessem existido nos meus Reinos, e Dominios, onde tem causado tão enormes lesoens, e tão graves escandalos. E para que os mesmos Vassallos pelo proporcionado meio de hum bem regulado Methodo possam com a mesma facilidade, que hoje tem as outras Naçoens civilizadas, colhêr das suas applicaçoens aquelles uteis, e abundantes frutos, que a falta de direcção lhes fazia até-agora ou impossiveis, ou tão difficultozos, que vinha a ser quasi o mesmo: Sou servido da mesma sorte ordenar, como por este ordeno, que no ensino das Classes, e no estudo das Letras Humanas haja huma geral refórma, mediante a qual se restitua o Methodo antigo, reduzido aos termos simplicis, claros, e de maior facilidade, que se pratica actualmente pelas Naçoens polidas da Europa; conformandome, para assim o determinar, com o parecer dos Homens que doutos, e instruídos neste genero de erudiçoens. A qual refórma se praticará não só nestes Reinos, mas tambem em todos os seus Dominios, á mesma imitação do que tenho mandado estabelecer na minha Corte, e Cidade de Lisboa; em tudo o que for applicavel aos lugares, em que os novos estabelecimentos se fizerem; debaixo das Providencias, e Determinaçoens seguintes. (in ANDRADE, 1978, p.157).

Juntamente com a atribuição dos cargos de Diretores dos Estudos, dos Professores de Grammatica Latina e dos Professores de Grego, o alvará prestigiou também a determinação dos Professores de Rhetorica no ensino público nas cidades de Lisboa, Coimbra, Évora, Porto e em demais cidades que eram cabeças de comarca, como meio de habilitar e avaliar o

progresso dos estudantes para entrarem nas universidades, em específico na Universidade de Coimbra. Logo de início das *Instruções*, ficou caracterizado a necessidade universal do estudo da retórica, como previsto em Verney e Muratori, não compreendendo seu uso ao púlpito ou ao tribunal; neste sentido, a regulamentação da disciplina retórica visou a adequação desta para o princípio, também já posto em Verney, sobre a diminuição, ou, pelo menos, racionalização, dos tropos e figuras vinculada à tradição, agora mal vista, jesuíta, objetivando uma eloquência mais clara; apesar da relevância dos ornamentos como processo discursivo, os seus usos indevidos representavam uma falta de gosto associada a uma imaturidade do próprio indivíduo.

Não há estudo mais util, que o da Rhetorica, e Eloquencia, muito differente do estudo da Gramatica: Porque esta só ensina a falar, e a ler correctamente, e com acerto, e a doutrina dos Termos, e das Frases: A Rhetorica porem ensina a falar bem, supondo já a Sciencia das Palavras, dos termos, e das Frases: Ordena os pensamentos, a sua distribuição, e ornato. E com isto ensina todos os meios, e artificios para persuadir os animos, e atrahir as vontades. He pois a Rhetorica a Arte mais necessaria no Commercio dos Homens, e não só no Pulpito, ou na Advocacia como vulgarmente se imagina. Nos discursos familiares; nos Negocios publicos; nas Disputas; em toda a occazião em que se trata com os Homens; he preciso conciliar lhes a vontade; e fazer não só que entendão o que se lhes diz; mas que se persuadão do que se lhes diz, e o aproveem: Por consequencia, he precisa esta Arte, que o máo Methodo dos Estudos de Letras Humanas tinha reduzido nestes Reinos á intelligencia material dos Tropos, e Figuras que são ou a sua minima parte, ou a que merece bem pouca consideração. (§I in ANDRADE, 1978, p.178).

Como sublinhou Castro (2008, p.590), o ensino da retórica, disposto por essa normatização, o vinculava também aos ensinamentos de latim e grego, em uma associação mútua de didática, isto é, a retórica favoreceria o estudo de outras disciplinas. Ademais, o documento prescrevia os autores que seriam estudados para a apreensão dos preceitos retóricos, como os antigos já sistematizados, Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Longino, e os modernos Gerhard Vossius com *Rhetorices contractae, sive partitionum oratorium libri V* (1627), Bernard Lamy com *Rhétorique, ou l'Art de parler* (1699)²⁵⁶, Charles Rollin com *Traité des Études: de la manieère d'enseigner et d'étudier les belles-lettres* (c.1726), e Frei Luis de Granada com *Rhetorica Ecclesiastica*. Depois de estudar os preceitos destes autores, o professor deveria: “[...] observar, e advertir aos Estudantes, não só toda a economia dos lugares que lem; mas

²⁵⁶ Outro documento de Lamy que fora utilizado nas *Instruções*, foi o seu manual utilizado na Universidade de Turim, *Instruções para as escolas de Retórica de Turim*.

tudo, o que puder conduzir para formar o solido gosto”. (§V in ANDRADE, 1978, p.180); ou seja, analisando os pontos positivos e negativos dos discursos, o tratamento das provas eficazes, os pensamentos verdadeiros e nobres, a delicadeza das figuras, e dando ênfase na composição.

Afora os autores antigos, faz-se necessário tecer alguns comentários, retirados de Conley (1990), sobre os autores modernos citados: Vossius, Lamy e Rollin, devido ao prestígio que receberam nos documentos oficiais que preconizavam a reforma educacional lusitana. Vossius se formou e ocupou cargos de reitor em escolas no ambiente calvinista e manteve contatos próximos nas universidades de Cambridge e Oxford durante toda a primeira metade do séc. XVII; sendo que suas obras sobre retórica eram bem próximas aos ideais aristotélicos e ciceronianos. Sua obra *Rhetorices contractae, sive partitionum oratorium libri V* (1627) foi amplamente difundida e cobria principalmente a invenção, o arranjo e a elocução retórica; porém, a grande ênfase foi sobre (01) a invenção e o papel das emoções; e (02) a elocução considerando os tropos, as figuras e os níveis de estilo. Apesar da primeira edição ter sido extensa, cobrindo cinco livros, a edição mais popular foi uma versão resumida, mais acessível. Advindo de um ambiente distinto, Lamy foi membro da ordem dos oratorianos, principal ordem que rivalizava com os jesuítas sobre questões educacionais, e seus escritos centraram-se sobre três plataformas: Descartes, jansenismo e Agostinho; somava-se a essa plataforma, via cartesianismo, uma aproximação com o dualismo e racionalismo de Antoin Arnauld da Escola de Port-Royal. Essa última consideração é relevante, pois Lamy tratou extensivamente sobre a linguagem e diferentes vocalizações em *Rhétorique, ou l'Art de parler* (1699), concluindo que a clareza do ato da fala seria a maior virtude de expressão dos sentimentos; nesse sentido, o contributo dos tropos e figuras não residia somente como ornamentos, mas tinham funções referenciais. Charles Rollin foi considerado como o grande reformista da educação francesa durante o primeiro quartel de setecentos, principalmente no regime de instrução dos cursos de retórica parisienses, priorizando uma didática prática para os exercícios de memorização, recitação e amplificação de temas sugeridos. A sua obra *Traité des Études* (1726) pode ser dividida em duas partes, a primeira discutindo os princípios de retórica, e a segunda consistindo de tratamentos de formas de eloquência, como eloquência do púlpito e das escrituras. A particularidade dessa obra foi ter sido um manual para professores, ao invés de um *textbook*, considerando tanto a teoria quanto as aplicações pedagógicas.

O fator de união dos três autores era a forma com que tratavam as questões de claridade, simplicidade e estilo como formadoras do bom gosto e efetividade de uma eloquência genuína, a partir de uma destituição do privilégio do ornato na elocução e um balanceamento com as etapas da invenção e disposição; ou seja, não seria somente um dos fatores sozinhos que promoviam a boa eloquência, mas uma série de procedimentos e cuidados articulados dentro e a favor da composição. Neste sentido, era a partir da educação que o cultivo do gosto pela exposição das *belles lettres* se tornou um objetivo e um ideal de uma classe burguesa que queria compartilhar símbolos antes restritos a uma nobreza de corte. Como expôs Conley (1990, p.203), os ideais educacionais postos, especialmente, por Rollin se espalharam por toda a Europa, inclusive em Portugal, como é possível notar nos documentos oficiais da reforma pombalina na educação.

Alguns casos de alinhamento ao espírito reformista devem ser citados. Como afirmou Castro (2008, p.594), além dos cursos abertos para nobreza e burguesia, funcionavam, dentro das principais ordens religiosas, cursos destinados ao aperfeiçoamento literário dos seus membros, tendo em vista, de modo bem específico, a formação dos pregadores; neste sentido, a organização do ensino da Retórica sagrada procurou desde muito cedo acompanhar a renovação de programas e métodos preconizada pela legislação pombalina. Os exemplos mais flagrantes foram do oratoriano Padre António Pereira de Figueiredo e do franciscano D. Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas.

Ainda segundo Castro (2008, p.596), a ordem dos oratorianos sofreu sanções durante o período pombalino por não aceitar as ideias jansenistas e regalistas do ministro; no entanto, os alguns membros desempenharam um papel de destaque durante as reformas. Colaborador de Pombal e de Cenáculo, o padre António Pereira de Figueiredo²⁵⁷ publicou o texto *Elementos da Invençam, e Locuçam Retorica ou Principios da Eloquencia* (1759)²⁵⁸, cuja ideia centrou-se na simplificação da retórica, tanto no programa quanto no tempo letivo, a partir de dois princípios: reduzir o ensino da disciplina aos seus elementos fundamentais e concentrar o interesse de professores e alunos na aquisição de uma boa capacidade de exposição: O methodo ao mesmo tempo que he facillimo das Noções, nada tem de vulgar no modo de as confirmar; como facilmente podem ver os que conferirem esta Retorica com as

²⁵⁷ António Pereira de Figueiredo publicou também a obra *Novo methodo de grammatica latina* que foi amplamente utilizado em Portugal durante as reformas do ensino.

²⁵⁸ Constante do Fundo Geral de Monografias da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota P-Ln L. 1484 P.

que até agora andávão introduzidas (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p.xi); para tanto, o autor se concentrou tanto nos mesmo autores antigos, quanto nos modernos Vossius, citado acima, Augusti Buchneri com *De commutata ratione dicendi* (1664) e Johann Gottlieb Heineccius com *Fundamenta stili cultioris* (1748). A simplificação pode ser percebida logo nos primeiros preceitos abordados pelo autor, pois a retórica foi reduzida às etapas de invenção e elocução, por as considerarem as mais importantes.

Retorica he huma Arte, que nos dá os preceitos de fallar bem, a fim de persuadir os ouvintes. O uso ou exercicio destes preceitos chama-se Eloquencia: o sujeito que os pratica, chama-se Orador. Fallar bem he convencer o entendimento com a força dos argumentos, mover os affectos da vontade, deleitar com o ornato, e elegancia da locução. Persuadir os ouvintes he movellos, e obrigarlos a executar o que lhes aconselhamos. [...] As partes da Retorica são quatro: Invenção, Disposição, Locução, Pronunciação: das quaes são as principaes, e mais importantes a Invenção, e Locução, assumptos da presente Obra. [...] A invenção excogita os argumentos para persuadir: a disposição poem-nos em boa ordem: a locução orna-os com o enfeite, e elegancia das palavras e figuras: a pronunciação propoem-nos naquella tom de voz, e bom ar das acções, que pede a materia. (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p.01, 03).

Cobrindo as duas etapas, a obra foi dividida em dois curtos livros, o primeiro tratando, basicamente, da invenção, dos lugares comuns e dos afetos; e o segundo abordando a elocução, os ornatos e os estilos. Seguindo algumas definições expostas no Livro I, elencam-se as de lugares comuns e afetos, mas é relevante notar que a simplificação respondia também a uma seleção de conteúdo, por exemplo, Pereira de Figueiredo (1759) afirmou que os estóicos expuseram a definição de quatro afetos como alegria, tristeza, dor e medo; em contrapartida, os peripatéticos expandiram para treze afetos, como ira, brandura, amor, ódio, medo, confiança, pejo, descaramento, graça, misericórdia, indignação, inveja e emulação; porém o autor apenas tratou da ira, do amor, do ódio e do medo.

Capítulo II: Dos lugares extrínsecos communs a todo o genero das causas. Os argumentos para persuadir tirão-se dos lugares Retoricos. Lugares Retoricos são huns como Principios, ou Fontes, que encerraão em si tudo quanto se pode dizer de huma causa: por isso os Latinos lhe chamaão *Sedes argumentorum*. (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p.04).

[...]

Capítulo VI: Trata-se dos Affectos que nos seus ouvintes deve excitar o Orador: principalmente da Ira, Amor, Odio, e Medo. Depois de apontados os argumentos para persuadir, e convencer o entendimento, segue-se mostrar como se haão de mover os affectos da vontade. Em saber mover estes affectos confisite toda a gloria do Orador: este he o principado da Eloquencia, este o campo dos seus triunfos. Porque pouco

importa que o entendimento se convença das razões, se senão vencem os affectos da vontade [...] Affectos chamaõ os Latinos, o que nós por outro nome chamamos paixões, os Gregos *pathe*: donde vem charmar-se *pathetico* o que he affectuoso. Affecto he huma commoção da alma, que nos impelle a abraçar o que se nos representa bom e deleitavel, ou a fugir o que se nos representa máo e penoso. Os affectos são naturaes ao homem. Porque naturalmente amamos o que nos parece bem; e aborrecemos o que nos parece mal. Naturalmente nos alegramos com a prosperidade, e nos entristecemos com a adversidade. Mas assim como o saber dominar estes affectos, e trazerllos subordinados à razão, he a maior felicidade, e valentia de hum bom espirito: assim tambem o sabellos excitar nos outros, he toda a gloria de hum bom Orador. (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p.42).

No Livro II, Pereira de Figueiredo (1759, p.55) expõe que “A Locução ou fraze Retorica, para ser agradavel, e perfeita, deve ter quatro qualidades: pureza, propriedade, formosura, e ornato. Qualquer destas que falte, fica a Oração desagradavel, e viciosa”. A Tabela 3.11 expõe as definições das quatro qualidades da elocução.

Pureza	A Pureza da Locução consiste em não admittir palavra alguma que não seja classica e limada, com exclusão de todas as barbaras, e plebeias. Nas linguas vivas, como na Portugueza, a unica regra de fallar puro, he o uso do costume das mesmas nações. (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p.56).
Propriedade	A Propriedade da Locução consiste em se não admittir nella palavra, ou fraze, que não seja genuina, e propria não só do assumpto, mas tambem do estylo. Deve ser propria do assumpto: porque cada Arte, ou Faculdade tem seus termos proprios, de que necessariamente devem usar todos os que quizerem escrever ou fallar polidamente. (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p.66).
Formosura	A Formosura da Locução consiste principalmente na certa medida, e ambito de palavras, a que chamaõ <i>periodo</i> ; e na boa collocação, e eufonia das mesmas palavras, a que chamaõ <i>numero Oratorio</i> . (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p. 70).
Ornato	O Ornato da Locução resulta principalmente do bom uso dos Tropos, e Figuras Retoricas, que são outros tantos <i>brilhantes</i> , que a fazem luzir. Figura he todo o modo de fallar discreto, e elegante, que nada tem de vulgar: chamaõ-lhe os Gregos <i>Schema</i> . <i>Tropo</i> tambem he nome Grego, que vale o mesmo, que o Latino <i>inversio</i> : porque o Tropo não he outra cousa mais, que trocar ou inverter a significação propria pela significação impropria. A figura he nome generico, o tropo nome especifico: porque sendo todos os tropos figuras, nem todas as figuras são tropos, como consta das suas definições. (PEREIRA DE FIGUEIREDO, 1759, p.72).

Tabela 3.11: Qualidades da Elocução segundo Pereira de Figueiredo (1759).

Pereira de Figueiredo (1759, p.84) distinguiu duas espécies de estilo, a primeira sendo o estilo por ordem de palavra, e o segundo, por ordem da sentença: “O Estylo ou se pode considerar por ordem às palavras com que nos explicamos, que são como forma externa da Oração: ou se pode considerar por ordem às sentenças e ideas; que são como forma interna dos

escritos. A Tabela 3.12 apresenta as quatro possibilidades do estilo por ordem de palavra e os três estilos por ordem de sentença conforme Pereira de Figueiredo (1759, p.85).

Por ordem de palavras	
Lacônico	<i>Laconico</i> he hum estylo muy breve, conciso, e aabruto, aonde faõ mais as ideias que as palavras; e por isso costuma fer escuro, e tal vez enigmatico.
Ático	O estylo <i>Attico</i> confiste naõ fõmente na brevidade e elegancia das palavras, mas tambem na agudeza, naturalidade, e valentia dos conceitos.
Asiático	O estylo <i>Asiatico</i> mais confiste na pompa e copia das palavras, que na magestade e frequencia dos pensamentos.
Ródio	O estylo <i>Rodio</i> he medio entre os dous: porque nem he taõ copioso, como o Asiatico; nem taõ conciso, como o Attico: por isso he o mais louvavel, e digno da nossa imitação.
Por ordem de sentenças	
Sublime	Para a sublimidade do estylo concorre naõ fõmente a grandeza das ideias, mas tambem a magnificencia das palavras. As palavras devem ser magestosas, e escolhidas: para o que servem mais as syllabas longas, que as breves; mais as palavras compridas, que as curtas. [...] Ao estylo <i>sublime</i> se oppoem o empolado, que ordinariamente degenera em furor: ou porque trata assumptos humildes com huma locução altriloqua, e affectada: ou porque tratando de assumptos magestosos pecca na desproporção, e inversifemelhança dos conceitos, ou no abuso dos Tropos.
Tênue	O estylo <i>tenue</i> he hum estylo natural, puro, e engraçado, mas sem muito ornato.
Medíocre	O estylo <i>mediocre</i> he medio entre os dous.
Observação	Destes tres estylos o mais accommodado para os principiantes he o tenue, por fer mais simples, e natural. O sublime pede muita lição, e grande juizo: O mediocre nos que faõ pouco exercitados ordinariamente degenera em hum estylo inconstante, e defigual.

Tabela 3.12: Estilos por ordem de palavras e por ordem de sentenças segundo Pereira de Figueiredo (1759, p.85).

D. Fr. Manuel de Cenáculo Vilas Boas foi outro relevante agente iluminista de especial envergadura no movimento reformista implantado em Portugal ao longo do séc. XVIII, ocupando cargos político-eclesiásticos de destaque durante o período pombalino²⁵⁹; assim, deve-se referir a sua educação adentro de um espírito de renovação das ideias, a sua formação

²⁵⁹ Francisco António L. Vaz (2011) apontou alguns cargos ocupados por Cenáculo ao longo de setecentos: 1739, ingressou na Ordem Terceira; 1740, estudante universitário, a expensas da ordem no Colégio de S. Pedro em Coimbra; 1742, Lente das Artes no mesmo colégio; 1749, doutorou-se em Teologia; 1750, Secretário da Província da Ordem Terceira; 1757, escolhido como cronista da ordem; 1758, nomeado Inspetor das igrejas e benefícios das Ordens Militares; 1760, passou a exercer funções de Censor no Tribunal do Patriarcado de Lisboa; 1764, nomeado Capelão-mor das Armadas Reais; 1768, eleito Provincial da Ordem Terceira; 1768, deputado da Real Mesa Censória e nomeado como Confessor do Príncipe da Beira; 1770, proposto pelo Rei para Bispo de Beja e ocupou o cargo de Presidente da Real Mesa Censória até 1777; 1771, Pombal o escolheu para integrar a Junta de Providência Literária, para reforma da Universidade de Coimbra em 1772.

teológica e a sua ação como censor, capelão-mor, provincial da Ordem Terceira de S. Francisco, Bispo de Beja e Arcebispo de Évora. De acordo com Maria de Lourdes S. Ganho (1984) e Castro (2008, p.574), Cenáculo estudou com os oratorianos e teve uma formação iluminista, mas teria sido somente com a viagem a Roma, como delegado ao capítulo geral dos franciscanos, que se deu um contato mais íntimos com o movimento iluminista, cujo impacto foi percebido, por exemplo, por uma ordem teórica, ao enveredar decididamente pela via da rejeição da Escolástica e do aristotelismo da época, estando aberto, no campo científico, à experiência, sobretudo à ciência da física; e por uma ordem prática, com a promoção da reforma geral dos estudos na ordem franciscana, na sua qualidade de provincial. Além disso, por uma vasta rede de correspondentes derivada também pela sua proximidade com instâncias de poder, como descrito por Francisco António L. Vaz (2011), Cenáculo era muito receptivo às novas diretrizes que se difundiam no estrangeiro, permitindo um alinhamento em conformidade com o novo espírito europeu.

Antes de entrar propriamente na verificação das obras de Cenáculo, vale aqui a consideração de dois fatores, que mantêm pontos de contato entre si, para melhor situar e localizar este autor: (01) a sobrevalorização dos ornatos sobre a invenção e a disposição tinha diminuído a atuação da eloquência durante o barroco seiscentista, mas não destituindo a função da retórica; no entanto, (02) de forma geral, a valorização da oratória do púlpito, iniciada em um momento pós-Concílio de Trento, proporcionou uma guinada, em setecentos, para um ensino retórico voltado basicamente para a eloquência religiosa, o que pode ser observado nas críticas de Verney sobre os sermões e panegíricos. Conforme Calafate (1998, p. 178), Cenáculo estava inserido exatamente na articulação destes dois fatores, proporcionando uma reforma que condicionava uma revitalização da eloquência religiosa com um claro convite à moderação ornamental, o que influenciou outros institutos monásticos, como os cruzios, os beneditinos e os carmelitas. A pesquisa se concentrará sobre *Memorias Historicas do ministerio do Pulpito por hum Religioso da Ordem Terceira de S. Francisco* (1776)²⁶⁰ deste autor, observando o seu posicionamento retórico e a sua renovação pedagógica.

O Frei Manuel do Cenáculo (1776) dividiu suas *Memórias Históricas* em duas partes: a primeira iniciando com uma extensa rememoração da doutrina cristã e como a eloquência e a oratória sagrada, sendo ferramentas de pregação, foram utilizadas ao longo dos séculos em

²⁶⁰ Constante da Coleção de Microfilme da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota P-Ln F. 7045.

um âmbito europeu, evidenciando, principalmente, os abusos da eloquência de seiscentos, para depois incluir uma análise da situação da oratória sagrada em Portugal; e a segunda, com o título *Discurso á cerca do Ministerio do Pulpito*, expondo as ideias de eloquência que deveriam ser praticadas. A Figura 3.1 apresenta uma síntese das divisões da obra com seus títulos indicando os temas abordados.

Figura 3.1: Síntese de Memorias Historicas do Ministerio do Pulpito do Fr. Manuel do Cenáculo (1776).

Concentrando-se sobre a parte competente às ideias sobre retórica e eloquência, isto é, a seção intitulada *Discurso ácerca do Ministerio do Pulpito*, Cenáculo dividiu-a em duas partes para poder discorrer sobre a matéria contida na composição dos discursos e a forma destas composições. De maneira geral, por uma alusão ao trabalho de Cristo como pregador, a matéria consistia na exposição da verdade divina.

Chriſto veio do Ceo á Terra exercitar peſſoalmente a Prégação: Elle por ſi meſmo quiz annunciar o que Deos antigamente tinha fallado aos Padres pelos Profetas: Elle veio dar com ſuas palavras hum teſtemunho á verdade, a que os homens pela ſua malicia em todos os tempos tem querido fazer-ſe em certo modo inaccessíveis. (CENÁCULO, 1776, p.246).

Logo, o próprio trabalho dos pregadores seria uma imitação de Cristo pela sua vocação e anunciação do evangelho; neste sentido, todo abuso era repreendido e condenável: “Achamos reprehendido o descuido dos Prégadores, os quaes não se lembraram de que o abuso, por que era grato aos juizes desconcertados, não podia cohonestar as impertinencias dos seus discursos” (CENÁCULO, 1776, p.248); dessa forma, o pregador deveria ser sábio, judicioso, de boas e reguladas intenções e digno da profissão. De acordo com o autor, a matéria seria tirada das escrituras e das doutrinas, devendo abarcar: (01) os mistérios da religião, como a fundamentação cristã, com suas respectivas solenidades de encarnação, nascimento, entre outras; (02) o culto aos santos, indicando a separação existente entre adoração a entidade divina, e as venerações religiosas direcionadas aos santos; e (03) a moralidade comum, com reflexões sobre a propagação das virtudes e a reforma dos vícios.

No que competia a forma, esta se concentrava sobre as determinações dos preceitos retóricos, o que incluía, notadamente, a simplicidade em detrimento do abuso, a utilização correta da matéria religiosa das escrituras e a adequação do discurso em relação à audiência.

A Fôrma, com que haja de regular as suas expressões; e o modo, com que possa não só conciliar, mas também trazer ao seu Discurso a atenção dos Ouvintes; e manejar a indiferença, a distração, ou a rebeldia do seu Auditorio, esta Fôrma, digo, ha de merecer-lhe hum disvelo particularíssimo. Elle ha de proporcionar-se á simplicidade da multidão; ao concurso dos Sabios; e ao Auditorio mixto. Elle ha de ter o dote de ajultar a eleição da Doutrina ao Objecto, e aos tempos. Nem a satisfação propria, nem o rumor popular, que o louve sem justiça, devem possuir-lhe a Alma para ir seguindo hum desempenho illusorio. Deve conferir os Preceitos dos Meftres com a propria execução: e ha de respeitar o conceito dos Intelligentes, não admittindo Systema deftituido de bom patrocínio. (CENÁCULO, 1776, p. 264).

Deste modo, para Cenáculo (1776, p.264), a regra fundamental do pregador era a prudência no trato dos preceitos: “A Prudencia enfina a cuidar tanto, ou mais, no que se deve omitir, como no que se ha de dizer”; ou seja, o decoro era regido pela prudência do orador, o que definiria, como consequência, a utilização das figuras retóricas.

Esta Alma da verdadeira Eloquencia, se acafo não encontra obice para deixar de animar todas as partes de huma Composição Oratoria, he impossível que esta não seja consummada. O que faz ser louvavel o uso das Figuras Rhetoricas, he a Prudencia prática, que as colloca em seu lugar com proporção. As Regras geraes da Arte enfinam as qualidades do tecido Oratorio: a direcção prudente escolhe, e distribue. (CENÁCULO, 1776, p. 265).

Como apontou Calafate (1998, p.178), a retórica para Cenáculo era um meio e não um fim para a cultura e para a vida, isto é, era um corpo de regras, um auxílio útil e seguro, mas não se assumia como absolutamente indispensável, pois o estudo dos modelos, nomeadamente das escrituras, fonte principal da invenção, poderia suprir a sua necessidade em diversos casos. Esse posicionamento pode ser atribuído a relativizações feitas por Cenáculo (1776, p.267) no que compete ao estudo da disciplina e na quantidade de autores antigos e modernos que trataram do tema; ou seja, evidente que o autor deu crédito para as regras retóricas e para seu estudo como ferramenta para melhorar a pregação, mas a sua relevância foi, no mínimo, relativizada ao expor que a *matéria* deveria ser mais valorizada do que a *forma*: “quanto mais instruído na Matéria for quem prégar, tanto mais eloquente lerá; mas com a Eloquencia Prática, e das mesmas Coufas”; como consequência, essa consideração permitiu ao autor se eximir, conscientemente, de tratar das etapas separadamente, de explicitar a relevância das paixões, de expor as partes da disposição, de discorrer sobre os ornatos, e de qualquer outra forma de propiciar alguma definição ou delimitação dos preceitos retóricos.

Logo he necessaria a Arte, a qual vindo em socorro dos talentos, e das disposições adquiridas na boa Lição, faça acreditar o exercicio dellas no Ministerio do Pulpito. Fallo de huma Arte, que fórma a distribuição, e a proporção das Partes indispensáveis a hum Discurso: que lhe dê Methodo, e ajulte o estylo ao Assumpto, e ao Auditorio: que não confunda com a idéa de Estylo Sublime a pompa das palavras: que faça propôr com simplicidade as grandes idéas no sublime; e as mais ordinarias no estylo mediocre. Fallo daquella Arte, que castiga o fogo immoderado, e levanta a fraze humilde de exprimir: que adverte ser vicio a nimiedade, no mesmo que he util, e bom: que reprime as Allegorias pueris, e o uso de erudição estranha; e que faz propôr com decencia. A cada huma destas Regras he devida a reflexão, de que não póde dispensar-se o Orador. A vulgaridade das Artes trabalhadas por diversos Authores, dispensa-se facilmente de repetir neste lugar o número, e qualidades das Partes fundamentaes de qualquer Composição; como que ha de constar de *Exordio, Narração, &c.* Não he menos bem tratado por Escritores polidissimos quanto possa convir á execução perfeita dos *Preceitos Oratorios*. Temos seiscentas Artes, que enlinam a formar os *Tropos*; a imaginar com vivacidade; a tecer huma Composição bem figurada, e semelhantes coufas. Mas pede o tempo, que suppondo conhecidas pelos bons Livros estas Instruções, eu escreva Reflexões, que não parecem desnecessarias. (CENÁCULO, 1776, p.268).

Com efeito, o autor afirmou que a qualidade da retórica estaria na sua possibilidade de proporcionar um método para corrigir qualquer imprecisão discursiva, regular a decência das palavras e ajustar os estilos aos assuntos e ao auditório — e, talvez, este último ponto tenha sido o foco do autor. Cenáculo (1776) abordou constantemente a adequação discursiva para a

recepção do auditório, elaborando diversas advertências para o pregador se preocupar no momento de compor seu discurso, como, por exemplo: estratégias de construção discursiva para despertar a atenção e deixar o auditório concentrado; adequação, já referenciada, dos diferentes estilos aos diferentes públicos; a adequação da própria linguagem utilizada, levando em conta essas diferenças do público culto ao mais simples; as possibilidades de inteligibilidade discursiva em diferentes ambientes, como espaços abertos ou fechados; a relação de assuntos e temas religiosos e lugares específicos; dentre várias outras advertências. A consideração das diferentes recepções a partir de diferentes público ficou evidente em outro texto, *Cuidados Literários no Prelado de Beja* (1791), no qual o autor distinguiu a natureza diversa dos públicos:

No corpo dos fiéis ha incrível rudeza: ha numero crecido de grandes ineptidões: rufticos nas maneiras e no entendimento são indiziveis: noutra claffe de pelloas achão-lhe capacidades medianas e tambem letradas: todos pedem fer sofridos e conduzidos; a taes he difficultofo entender que agora he agoa, fogo he fogo: a outros tanto lê lhes diz, outro tanto lhes não entra nem talvez pelos ouvidos: por tanto he neccellário que os conductores aprendão por methodo facil e limples a serem pequenos com os pequenos. (CENÁCULO, 1791, p.450).

Apesar de não ser viável afirmar qual era o real ensino de retórica no Seminário da Patriarcal de Lisboa devido a falta de documentação, a pesquisa optou por abordar a mentalidade possível desse ensino ao longo do séc. XVIII, admitindo tanto a primeira conjuntura histórica, na qual a retórica ainda se vincularia com um discurso figurado barroco, centrado na profusão dos ornamentos da elocução, e tendo como agente histórico o Padre Cipriano Soares; quanto a segunda conjuntura, na qual a disciplina seria pensada dentro de um ideário iluminista, guiado por uma razão, consubstanciando-se em uma retórica reformada, observadas nos textos de Luís António Verney, Padre António Pereira de Figueiredo e Frei Manuel do Cenáculo.

O Seminário da Patriarcal, sendo uma instituição religiosa de ensino, invariavelmente, seguiu também essas mudanças no ensino da retórica, pois era a mentalidade possível da época; sendo assim, contesta-se a afirmação de Cristina Fernandes (2010), na qual Pombal não teria alterado o ensino na instituição. O ministro pode não ter alterado diretamente os materiais pedagógicos utilizados no ensino musical, mas, ao remodelar a retórica, as reformas modificaram a própria composição musical do séc. XVIII.

3.2. Os Partimenti e Solfeggi portugueses: os materiais pedagógicos

As estratégias empreendidas por D. João V para a elevação da produção musical, tinham como objetivo, além do fortalecimento de sua imagem como rei absoluto, a fomentação de um ambiente musical no qual os estudantes egressos do Seminário pudessem ocupar tanto cargos de cantores, instrumentistas e compositores no sistema de produção musical como também cargos de professores na mesma instituição; ou seja, havia um fator que buscava uma auto-sustentação, pelo menos, dos recursos humanos utilizados no sistema. Nesse sentido, a metodologia de ensino musical, baseada nas práticas didáticas dos partimenti e solfeggi, aplicada no Seminário da Patriarcal, não foi somente uma transposição dos modelos italianos, em especial, dos conservatórios napolitanos; para além disso, deve-se considerar que também houve a criação de materiais pedagógicos por parte dos professores para sua utilização na instituição. Evidente que a influência da tradição italiana foi extremamente marcante, dando a ignição e o rumo para a criação de materiais pedagógicos portugueses, mas entende-se não ser possível ignorar a agência dos próprios professores da Patriarcal para o alinhamento e desenvolvimento deste material e sua aplicação, e as condições em que esses professores estavam inseridos, que eram distintas das instituições italianas; caso contrário, somente existiriam partimenti e solfeggi italianos no fundo documental referente ao Seminário, o que não se aplicou.

Como posto no início deste capítulo, as linhas que orientavam o ensino musical dos seminaristas se assentavam, basicamente, na aprendizagem do canto, acompanhamento e composição, o que tornava a prática de partimento e solfeggio, juntamente, com o estudo do contraponto, disciplinas basilares no Seminário. Neste sentido, as regras de acompanhar e os compêndios de partimento e solfeggio, remanescentes do acervo da instituição e que constam atualmente da coleção da Área de Música da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP), podem ser divididos pela autoria tanto de mestres italianos quanto de mestres ligados ao próprio Seminário ou ligados a alguma instância do sistema de produção musical lusitano; no entanto, essa divisão não significa uma diferença qualitativa dos materiais italianos e portugueses.

O conjunto do corpus teórico e prático (Regras de Acompanhar impressas e manuscritas, partimentos e solfejos com acompanhamento) produzido em Portugal durante o século XVIII e início do século XIX, se considerado como um todo, pode ser classificado como perfeitamente inserido no seu tempo, e ainda que a produção portuguesa de partimentos e solfejos com acompanhamento de baixo contínuo não tenha conhecido a profusão dos conservatórios napolitanos, não foi, em termos qualitativos, inferior aos métodos similares utilizados em Nápoles, no resto da Itália e no sul da Alemanha. (TRILHA, 2011, p.381).

Apesar da impossibilidade em atestar um programa de aulas para o Seminário, da mesma forma como van Tour (2015) fez com os conservatórios napolitanos, os próprios materiais pedagógicos indicam que todo início de aprendizado musical começava pelos estudos dos fundamentos da música, juntamente com a solmização e solfeggi, para depois passar para os partimenti, baixo-contínuo e contraponto; ou seja, *mutatis mutandis*, o solfeggio pertenceria a um ciclo básico de estudos, e o partimento a um ciclo avançado, sendo estudos complementares entre si.

Adotando essa diferença, propõe-se a verificação de dois documentos utilizados como material pedagógico: um referente ao estudo dos solfeggi, *Solfejos por João Jorge*, ou Giovanni Giorgi²⁶¹; e um referente aos partimenti, *Solfejos de Acompanhar* de José Joaquim dos Santos²⁶², que, apesar do nome, são partimenti. As justificativas dessas escolhas vão além da verificação de um documento para cada método. No caso do documento atribuído a Giovanni Giorgi, a musicologia lusófona ainda não se debruçou efetivamente sobre a análise deste documento, cuja utilização ainda era vigente em 1794, data da cópia que consta do acervo da BNP. No caso do documento atribuído a José Joaquim dos Santos, Mário Trilha (2011) já o analisou, mas a pesquisa acredita poder fazer algumas contribuições sobre um documento relevante para a observação do estudo de caso que será realizada sobre o mestre de capela André da Silva Gomes, pois, em seu Tratado de Contraponto, afirmou ter sido aluno do mestre do Seminário da Patriarcal. Dessa forma, pode ser estabelecido um vínculo de três gerações de compositores, pois Giovanni Giorgi foi professor de José Joaquim dos Santos, e este, de Silva Gomes; ou seja, além de uma mentalidade compartilhada, haveria também o fator do contato direto.

²⁶¹ Constante do fundo da área de música da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota P-Ln M.M. 4837.

²⁶² Constante do fundo da área de música da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota P-Ln C.N. 200.

3.2.1. Os solfeggi de Giovanni Giorgi

O veneziano Giovanni Giorgi chegou em Lisboa em 1725 e manteve uma profícua atividade musical no ambiente lusitano, mesmo se transferindo para Genova após o terremoto que abalou a capital portuguesa em 1755, enviando, sobretudo, uma grande quantidade de música sacra para ser executada tanto na Patriarcal como na Capela Real. Como expôs Fernandes (2012), Giorgi participou de maneira influente como compositor na transformação do cerimonial litúrgico português, no qual deixou de ser baseado sobre os villancicos seiscentistas para os modelos do repertório polifônico do barroco romano com sua estética monumental, com estilo pieno, estilo concertato, e policoralidade. Quanto ao papel de mestre da Patriarcal, Giorgi foi professor de diversos alunos de destaque como Nicolau Ribeiro Passo Vedro, Francisco Ignacio Solano, Jerónimo Francisco de Lima e José Joaquim dos Santos, e produziu um grande montante de música utilizada também nas aulas da instituição.

Remanescente do acervo da Patriarcal, existem dois documentos contendo solfeggi de Giorgi, o primeiro é o objeto de análise desta seção, o *Solfejos de João Jorge*, e que a pesquisa irá propor comentários à luz da teorização proposta pelo tratado *Nova Instrucção Musical ou Theorica Pratica da Musica Rythmica* (1764) de Francisco Ignacio Solano, pois são recorrentes as indicações nesta obra que a ligariam à escola de Giorgi; e o segundo é, provavelmente, um segundo volume *Livro 2. de Solfejos de Soprano do Sr. João Jorge*²⁶³; no entanto, este segundo volume contém somente a linha vocal das trinta lições para serem cantadas, e, mesmo assim, é possível notar algumas dificuldades técnicas como intensa figuração, agilidade vocal pela parte do cantor e, logo nos primeiros exercícios, o estudo das ligaduras também como conteúdo pedagógico.

Antes de entrar propriamente na análise do documento, deve-considerar a importância e a maneira pela qual o solfeggio era ensinado, pois era pelo estudo da solfa que questões como cantochão, percepção musical, habilidades vocais, notação, rudimentos de tonalidades e escalas, modulações, contraponto, improvisação e composição eram tratadas com os alunos iniciantes; assim como nos conservatórios napolitanos, pode ser provável que a progressão

²⁶³ Constante do fundo da área de música da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota P-Ln C.N. 269.

para as aulas de teclas, partimento e contraponto eram condicionadas pelo domínio do solfeggio. De acordo com Nicholas Baragwanath (2018), este seria um dos motivos pelos quais os documentos contendo os partimenti trariam poucas ou nenhuma indicação e explicações teóricas sobre o contorno melódico, pois estas já teriam sido ensinadas mediante ao solfeggio; ou seja, não seria necessário repetir este conteúdo musical pois os alunos começariam as primeiras lições de teclas tendo passado anos cantando melodias e ouvindo os mesmos padrões de baixos que iriam aprender a tocar e a desenvolver²⁶⁴. Ademais, seria através do cantar bem, preconizado pelo solfeggio, que o aluno construiria o bom gosto na música; em *Nova Instrução*, Solano (p.15), após expor as seis vozes de *dó, ré, mi, fá, sol, lá*, advertiu que a boa pronúncia e a entonação segura das mesmas seriam os pontos mais sólidos para a formação do gosto e graça natural.

Estamos vendo que muitos com grande trabalho dão pouco gofio, e outros com menos fadiga adquirem mais applausos; do que se infere não estar nas muitas passagens o bom estylo, e o cantar bem, mas fim nas poucas, sendo bem deduzidas, e com graça, a que chamamos gofio, ou propensão natural, que he o mais agradável, e o melhor estylo, sendo solido o modo na voz, e pronúncia. Differa aqui as mais precisas condições, circunstancias, proprios, e escolhidos motivos, e os mais, que parecem segredos do gofio, quando todas estas causas produzem seus effeitos, e estão muito da parte da Arte para a perfeição de cantar bem, se ainda não julgára ser muito anticipada esta materia; porque ainda que nos principios seja proprio o advertir defeitos para fugir delles, com tudo o imprimir perfeições, e delicados effeitos executivos requer na verdade mais propria occasião, e tempo, o mostrarei em seu lugar, quando tratar de alguns finaes da Musica executivos, e persuadir as suas redundantes utilidades. (SOLANO, 1764, p.15).

Ao falar e cantar as seis sílabas, o hexacorde, os alunos adquiriam habilidades em leitura e canto, aprendendo a pensar na escala em termos do seu âmbito ou alcance e as funções das sílabas, por exemplo, o semitom entre mi-fa e o movimento cadencial entre ré-do; neste sentido, o que importava era a concepção do contorno dessas funções, independente da clave ou tonalidade em que se apresentavam os solfeggi. Essa consideração era o princípio da solmização utilizada durante o séc. XVIII, mas ainda baseada no modelo guidoniano; o que, *mutatis mutandis*, seria similar a concepção de dó-movel contemporânea.

Seguindo Solano (1764, p.31), a sequência do hexacorde poderia ser empregada de três maneiras diferentes, denominadas de Deduções com uma propriedades e condição particular: na primeira dedução, o hexacorde começava na nota sol e tinha a propriedade de

²⁶⁴ O estudo sobre os solfeggio do séc. XVIII de Nicholas Baragwanath está para ser publicado ainda em 2018.

B $\natural$ *quadro*, pois o semitom mi-fá estaria transposto no semitom si-dó e determinada por uma condição *forte*; na segunda dedução, o hexacorde começava sobre a nota dó e tinha a propriedade de *Natura*, pois o semitom mi-fá estaria no seu próprio lugar e determinada por uma condição *mediana*; e na terceira dedução, o hexacorde começava na nota fá e tinha a propriedade de *B* $\flat$ *mol*, pois o semitom mi-fá estaria transposto no semitom lá-si $\flat$ e determinada por uma condição *branda*. O Exemplo 3.1 apresenta as três possibilidades de hexacordes nas suas respectivas deduções.

Exemplo 3.1: Deduções segundo Solano (1764, p.31).

Quando a melodia ultrapassava o âmbito do hexacorde era necessário combinar dois hexacordes; para tanto, existia duas maneiras de fazê-lo: (01) associar uma dedução de *B* $\natural$ *quadro* sobre a nota sol com uma *Natura* sobre a nota dó; e (02) associar uma dedução de *Natura* sobre a nota dó com uma *B* $\flat$ *mol* sobre a nota fá. Solano (1764, p.35) denominou essa associação de hexacordes como Cantoria: “*Cantoria* quer dizer união de duas Deduções, quando os pontos da Solfa excedem os limites de huma, e provém os nomes ás Cantorias das Propriedades, e Deduções, de que são formadas”. Com essa união de hexacordes, representadas por notas acima da nota lá e abaixo da nota dó, era necessário definir um ponto de Mutança para o cantor sair de um hexacorde e passar para o outro, definindo assim a sílaba que iria ser falada.

Em qualquer Cantoria são duas as *Mutanças*, *ré* a de *fubir*, e *lá* a de *descer*: cada huma destas *Mutanças* tem dous lugares determinados: a de *fubir*, que he *ré*, se faz no lugar de *lá*, ou no lugar de *sól*; e a de *descer*, que he *lá*, se faz no lugar de *mí*, ou no lugar de *ré*; de sorte, que se a primeira de *fubir* se fizer no lugar de *lá*, será a segunda no lugar de *sol*; ou se a primeira for no lugar de *sol*, será a segunda no lugar de *lá*. O mesmo se observe nas de *descer*, porque fazendo-se a primeira no lugar de *mí*, será a segunda no lugar de *ré*; ou se a primeira for no lugar de *ré*, far-se-ha a segunda no lugar de *mí*. (SOLANO, 1764, p.37).

O Exemplo 3.2 elucida a passagem de Solano sobre as mutanças. Em 3.2a está exposto uma cantoria *B $\natural$ quadro* e *Natura* em um movimento ascendente e descendente com um âmbito entre a nota sol em um registro grave até a nota mi em um registro agudo; percebe-se que sobre a nota sol inicial, a dedução *B $\natural$ quadro* começaria a ser cantada iniciando com a sílaba dó, porém, devido a progressão da melodia acima da sílaba lá desta dedução, há a necessidade de fazer a mutança para uma dedução de *Natura*; sendo assim, a sílaba sol da primeira dedução seria trocada pela sílaba ré da segunda dedução. Continuando o movimento ascendente, desta dedução de *Natura* há outra mutança para uma segunda dedução de *B $\natural$ quadro*, sendo assim, a sílaba lá da dedução de *Natura* seria trocada pela sílaba ré desta segunda dedução de *B $\natural$ quadro*. No movimento descendente ocorre a mesma sequência de deduções, mas as mutanças seriam feitas, primeiro, trocando a sílaba ré da primeira dedução de *B $\natural$ quadro* para a sílaba lá da dedução de *Natura*; para depois trocar a sílaba mi desta dedução de *Natura* para a sílaba lá da segunda dedução de *B $\natural$ quadro*.

dó ré mi dó fá ré sol mi lá fá sol ré lá mi fá sol lá
 lá sol fá mi ré dó lá sol fá mi ré dó lá sol fá mi ré dó

Exemplo 3.2a: Cantoria de *B $\natural$ quadro* e *Natura*.

De forma similar, no Exemplo 3.2b, está exposto uma cantoria *Natura* e *B $\flat$ mol* em um movimento ascendente e descendente com um âmbito entre a nota dó em um registro médio até a nota lá em um registro agudo; percebe-se que sobre a nota dó inicial, a dedução de *Natura* começa a ser cantada iniciando com a sílaba dó, porém, devido a progressão da melodia acima da sílaba lá desta dedução, há a necessidade de fazer a mutança para uma dedução de *B $\flat$ mol*; sendo assim, a sílaba sol da primeira dedução seria trocada pela sílaba ré da segunda dedução. Continuando o movimento ascendente, desta dedução de *B $\flat$ mol*, há

outra mutança para uma segunda dedução de *Natura*, sendo assim, a sílaba lá da dedução de *B ♭ mol* seria trocada pela sílaba ré desta segunda dedução de *Natura*. No movimento descendente ocorre a mesma sequência de deduções, mas as mutanças seriam feitas, primeiro, trocando a sílaba ré da primeira dedução de *Natura* para a sílaba lá da dedução de *B ♭ mol*; para depois trocar a sílaba mi desta dedução de *B ♭ mol* para a sílaba lá da segunda dedução de *Natura*.

Exemplo 3.2b: Cantoria de *B ♭ mol*.

As escalas postas nos exemplos acima definiam como se cantaria uma melodia com característica sonora de tonalidade maior, isto é, começando pela sílaba dó e mantendo a relação do intervalo de terça maior; no entanto, para soar uma melodia com característica de tonalidade menor, o solfeggio deveria começar pela segunda sílaba, ré, mantendo a relação do intervalo de terça menor, ré-fá, mesmo utilizando as mesmas seis sílabas. Como apontado por Baragwanath (2018), o hexacorde natural sobre dó, por exemplo, era entendido por englobar duas tríades melodicamente entrelaçadas, correspondendo a uma tríade de dó maior e uma de ré menor: enquadrar uma melodia com dó-mi-sol, ①-③-⑤, resultaria na impressão de uma tonalidade maior; em contrapartida, enfatizar a tríade ré-fá-lá, ②-④-⑥, resultaria na impressão de uma tonalidade menor, conforme exposto no Exemplo 3.3, com os colchetes demarcando os hexacordes.

Exemplo 3.3: Solfeggio de escalas com característica de tonalidade menor.

Não ignora-se que toda essa discussão sobre solmização, deduções e mutanças era, e ainda é, muito mais complexa, valendo investigações próprias sobre o tema²⁶⁵; no entanto, esse preâmbulo teórico é necessário para expor algumas considerações sobre os solfeggi de Giovanni Giorgi, pois os sessenta e um exercícios foram divididos em cinco partes, levando em conta a utilização das cantorias e de suas transposições escalares. Antes de cada parte há a definição da cantoria, da escala e das sílabas do solfejo que seriam utilizadas, juntamente com notas reais em caixa alta, conforme apresentado nos Exemplos 26; no entanto, essas definições não significavam propriamente a tonalidade empregada na lição, como será exemplificado adiante.

O exemplo 3.4a é uma Cantoria de *Natura* e *B $\natural$ quadro* e demarca a primeira parte englobando os vinte e seis solfeggi iniciais; neste caso, a dedução natural é definida pelas sílabas dó-ré-mi-fá-Sol-Lá sobre as notas reais de dó, ré, mi, fá, sol e lá; enquanto a dedução forte é definida pelas sílabas dó-ré-mi-Fá-Sol-Lá com início sobre a nota real de sol.

Exemplo 3.4a: Definição de escala e deduções da primeira parte de Giovanni Giorgi.

Dedução natural:	dó	ré	mi	fá	sol	lá	
Dedução forte:	fá	sol	lá		dó	ré	mi
Nota Real:	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si

²⁶⁵ Mariana Portas de Freitas (2010) observou a relação entre o hexacorde de Guido d'Arezzo e o solfejo francês no tratado *Escola de Canto de Órgão* (1759) de Caetano de Melo de Jesus. Alexandre C. de Oliveira Röhl (2016) tratou da evolução da solmização durante o séc. XVIII em Portugal, observando especificamente como se deu o solfejo heptacórdico em Luís Álvares Pinto.

O exemplo 3.4b apresenta a Cantoria com um bemol na clave e demarca o início da segunda parte com dez exercícios, separando a lição vinte e seis da vinte e sete; neste caso, a dedução natural começa sobre a nota real de fá, enquanto que a dedução forte começa sobre a nota real de dó.

Exemplo 3.4b: Definição de escala e deduções da segunda parte de Giovanni Giorgi.

Dedução natural:	sol	lá	dó	ré	mi	fá	
Dedução forte:	dó	ré	mi	fá	sol	lá	
Nota Real:	dó	ré	mi	fá	sol	lá	si b

O Exemplo 3.4c apresenta a Cantoria com dois bemóis na clave e demarca o início da terceira parte com sete exercícios, separando as lições trinta e seis e trinta e sete; neste caso, a primeira dedução natural começa sobre a nota real de si ♭ e a segunda dedução forte começa sobre a nota real de fá.

Exemplo 3.4c: Definição de escala e deduções da terceira parte de Giovanni Giorgi.

Dedução natural:	ré	mi	fá	sol	lá	dó	
Dedução forte:	sol	lá	dó		ré	mi	fá
Nota Real:	dó	ré	mi ♭	fá	sol	lá	si ♭

O Exemplo 3.4d, que inicia a quarta parte com dez exercícios, separando as lições quarenta e três e quarenta e quatro, muda a direção do ciclo de quintas para a Cantoria com um sustenido na clave; sendo assim, a primeira dedução natural começa na nota real sol e a dedução forte começa pela nota real ré.

Exemplo 3.4d: Definição de escala e deduções da quarta parte de Giovanni Giorgi.

Dedução natural:	fá	sol	lá	dó	ré	mi	
Dedução forte:		dó	ré	mi	fá	sol	lá
Nota Real:	dó	ré	mi	fá #	sol	lá	si

O Exemplo 3.4e inicia a última parte de solfeggi do documento com oito exercícios, separando as lições cinquenta e três e cinquenta e quatro, e é caracterizado pela Cantoria com dois sustenidos na clave; sendo assim, a dedução natural começa pela nota real de ré e a dedução forte começa pela nota real de lá.

Exemplo 3.4e: Definição de escala e deduções da quinta parte de Giovanni Giorgi.

Dedução natural:		dó	ré	mi	fá	sol	lá
Dedução forte:	mi	fá	sol	lá		dó	ré
Nota Real:	dó #	ré	mi	fá #	sol	lá	si

Na primeira página do documento, há a indicação de cinco padrões de movimentos vocais com um movimento cadencial no final: (01) movimento escalar diatônico ascendente e descendente; (02) $\uparrow\textcircled{3} \downarrow\textcircled{2}$ ascendente e $\downarrow\textcircled{3} \uparrow\textcircled{2}$ descendente; (03) $\uparrow\textcircled{4} \downarrow\textcircled{3}$ ascendente e $\downarrow\textcircled{4} \uparrow\textcircled{3}$ descendente; (04) $\uparrow\textcircled{5} \downarrow\textcircled{4}$ ascendente e $\downarrow\textcircled{5} \uparrow\textcircled{4}$ descendente; e (05) $\uparrow\textcircled{6}$ e $\downarrow\textcircled{6}$. O Exemplo 3.5 apresenta os cinco movimento vocais e cadência conforme o documento atribuído a Giovanni Giorgi.

Exemplo 3.5: Movimentos vocais em Giovanni Giorgi.

Este método era destinado a principiantes, com uma progressão gradual da dificuldade tanto vocal pela variação de notas longas no início até variações rítmicas mais complexas para o canto conforme o decorrer do método; quanto harmônica, cuja característica ainda se assentava sobre um discurso figurativo de maior especulação das progressões da harmonia com um sujeito sendo utilizado e levemente manipulado em diferentes regiões tonais, isto é, a maioria dos exercícios não se concentra sobre a dicotomia de Tônica e Dominante, respeitando ainda um ambiente barroco. A progressão da dificuldade pode ser observada também pela variação métrica, pois, apesar do amplo número e da manutenção do compasso quaternário simples no início, o método explora compassos ternários e compostos, principalmente, do meio para o final do método. Quanto ao baixo-contínuo, acredita-se que, provavelmente, este era tocado por algum professor, pois, apesar dos primeiros exercícios se manterem de maneira simples e uniforme, há passagens que poderiam requerer maior destreza

instrumental para a realização, mesmo porque nenhum dos solfeggi contem qualquer indicação de cifras para a sua realização. Os Gráficos 3.1 e 3.2 apresentam respectivamente a variação das fórmulas de compassos e o emprego das tonalidades.

Gráfico 3.1: Fórmulas de compasso empregadas nos solfeggi de Giovanni Giorgi.

Gráfico 3.2: Tonalidades empregadas nos solfeggi de Giovanni Giorgi.

Apesar da clara utilização das Tônicas maiores e suas respectivas relativas menores, o método não utiliza rigidamente as tonalidades em relação às cinco divisões propostas pelas cantorias indicadas acima; por exemplo, os quatro solfeggi na tonalidade de ré menor não estão na segunda parte caracterizada pelas cantorias com um bemol na clave, essas tonalidades estão ainda na primeira parte caracterizada pela clave limpa; dessa forma, o bemol foi colocado em toda nota si para ajustar à tonalidade de ré menor.

Para uma observação panorâmica, a Tabela 3.13 apresenta algumas indicações competentes às cinco partes pela utilização das cantorias com diferentes acidentes na clave, tonalidade, fórmula de compasso, número de compassos e algumas observações sobre os solfeggi de Giovanni Giorgi.

Lição	Clave	Tonalidade	Fórmula de Compasso	Nº de Compassos	Observações
01	0 # / 0 b	C	C	44	<ul style="list-style-type: none"> • movimento escalar ascendente e descendente em semibreves • dedução natural e forte
02	0 # / 0 b	C	C	30	<ul style="list-style-type: none"> • movimento escalar ascendente e descendente em mínimas • introdução da dedução branda
03	0 # / 0 b	C	C	32	<ul style="list-style-type: none"> • movimento ↑³ ↓² ascendente e ↓³ ↑² descendente em mínimas
04	0 # / 0 b	C	C	22	<ul style="list-style-type: none"> • movimento escalar ascendente e ↓³ em semínimas
05	0 # / 0 b	C	C	27	<ul style="list-style-type: none"> • movimento escalar ascendente e ↓³ em semínimas • introdução do salto de quarta • introdução de síncope
06	0 # / 0 b	a	C	26	<ul style="list-style-type: none"> • movimento ↑³ ↓² ascendente e ↓³ ↑² descendente em semínimas • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: a-C-G-C-a • introdução de ligadura • alterações de #⁴
07	0 # / 0 b	C	C	29	<ul style="list-style-type: none"> • movimento escalar ascendente e descendente em colcheias • Saltos ascendentes de oitava e movimento escalar descendente
08	0 # / 0 b	C	C	19	<ul style="list-style-type: none"> • movimento de tríades e tétrades com sétimas de quatro em quatro colcheias
09	0 # / 0 b	a	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • introdução do salto de quinta • alteração #⁶ #⁷ no movimento cadencial
10	0 # / 0 b	a	C	18	<ul style="list-style-type: none"> • introdução de semínimas pontuadas • movimento ↓⁵ ↑⁶ • movimentos escalares descendentes • introdução do salto de sexta, sétima e oitava retomando a uma nota pedal de mi
11	0 # / 0 b	a	C	19	<ul style="list-style-type: none"> • introdução de agilidade escalar com grupos de colcheia e semicolcheia • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: a-d-C-a-e-a
12	0 # / 0 b	C	C	22	<ul style="list-style-type: none"> • introdução de agilidade com saltos em tríade com grupos de semínima e colcheia • alteração de #⁴ pra modulação • grupos motivicos: (01) C-G; (02) G-D com cadência convergente.
13	0 # / 0 b	G	C	21	<ul style="list-style-type: none"> • movimento ↑³ ↓² ascendente e ↓³ ↑² descendente com grupos de colcheias e semicolcheias • movimento ↓⁵ ↑⁴ descendente com grupos de colcheias e semicolcheias • grupos motivicos: (01) G-a; (02) e-D

14	0 # / 0 b	C	2/2	51	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: C-G-a
15	0 # / 0 b	C	2/4	42	<ul style="list-style-type: none"> • maior polaridade entre a região de C e G • agilidade vocal em região aguda
16	0 # / 0 b	a	C	31	<ul style="list-style-type: none"> • agilidade escalar com grupos de colcheia pontuada e semicolcheia • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: a-C-G-C
17	0 # / 0 b	d	C	27	<ul style="list-style-type: none"> • utilização de um tema em diferentes regiões tonais: d-a-G-d
18	0 # / 0 b	d	C	20	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: d-A • agilidade vocal com semicolcheias
19	0 # / 0 b	d	C	35	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: d-f-A-C-d • maior recorrência de alterações cromáticas
20	0 # / 0 b	C	C	27	<ul style="list-style-type: none"> • homogeneidade vocal sem grandes saltos • encaminhamento vocal por movimentos escalares
21	0 # / 0 b	C	C	35	<ul style="list-style-type: none"> • mudanças de registro vocal por grandes saltos • introdução de appoggiatura
22	0 # / 0 b	d	3/8	74	<ul style="list-style-type: none"> • movimento descendente de ↓ ⑥ ↑ ⑤ • agilidade vocal
23	0 # / 0 b	a	6/8	46	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: a-C-a
24	0 # / 0 b	C	6/4	35	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: C-G-G-D-C • movimento cromático: lá-sol#-sol#-fá#-fá#-mi
25	0 # / 0 b	C	C	34	<ul style="list-style-type: none"> • dueto • movimento escalar contra notas longas • movimentos de terças paralelas
26	0 # / 0 b	a	C	40	<ul style="list-style-type: none"> • dueto • introdução de passagens imitativas entre as vozes
27	1 b	F	C	21	<ul style="list-style-type: none"> • utilização de um tema em diferentes regiões tonais: F-C
28	1 b	F	2/4	45	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: F-C-g
29	1 b	F	2/4	63	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: F-C-g-F
30	1 b	F	C	31	<ul style="list-style-type: none"> • predominância de ligaduras na voz
31	1 b	F	3/2	49	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: F-g-d • passagens em homorritmia entre voz e baixo • notas recursivas em mínimas na voz

32	1 ♭	F	3/4	39	<ul style="list-style-type: none"> utilização de um tema com início triádico em diferentes regiões tonais: F-C
33	1 ♭	F	2/4	48	<ul style="list-style-type: none"> notas recursivas em colcheias na voz emprego de síncopas seguidas de um grupo de semicolcheia movimento descendente de ↓⁶ ↑⁵
34	1 ♭	F	3/4	57	<ul style="list-style-type: none"> processo de pergunta e resposta entre voz e baixo com motivos similares
35	1 ♭	F	2/4	64	<ul style="list-style-type: none"> maior polaridade entre a região de F e C agilidade vocal
36	1 ♭	F	C	28	<ul style="list-style-type: none"> dueto passagens imitativas movimentos de terças paralelas com padrões rítmicos de colcheia e semicolcheia
37	2 ♭	B ♭	3/2	43	<ul style="list-style-type: none"> movimentos descendentes em grupos de três notas, tanto escalar quanto triádico menos agilidade vocal
38	2 ♭	B ♭	3/4	64	<ul style="list-style-type: none"> utilização do motivo em diferentes regiões tonais: B ♭ -F-F-B ♭ menos agilidade vocal
39	2 ♭	g	C	25	<ul style="list-style-type: none"> utilização do motivo em diferentes regiões tonais: g-B ♭-g agilidade vocal alteração #⁶ #⁷ no movimento cadencial
40	2 ♭	g	6/8	56	<ul style="list-style-type: none"> utilização do motivo em diferentes regiões tonais: g-B ♭-d-g
41	2 ♭	B ♭	12/8	21	<ul style="list-style-type: none"> processo de pergunta e resposta entre voz e baixo motivo utilizando colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia
42	2 ♭	B ♭	12/8	29	<ul style="list-style-type: none"> motivo utilizando colcheia pontuada, semicolcheia e colcheia utilização de síncopes o baixo apresenta uma linha descendente recorrente utilização do motivo em diferentes regiões tonais: B ♭-F-c-B ♭
43	2 ♭	B ♭	6/4	36	<ul style="list-style-type: none"> maior polaridade entre a região de B ♭ e F maior preferência de movimentos escalares
44	1 #	e	2/2	44	<ul style="list-style-type: none"> predomínio do uso de appoggiaturas alteração #⁷ no movimento cadencial
45	1 #	e	6/8	50	<ul style="list-style-type: none"> utilização do motivo em diferentes regiões tonais: e-G-b-e
46	1 #	e	C	24	<ul style="list-style-type: none"> alternância entre passagens de agilidade e saltos utilização do motivo em diferentes regiões tonais: e-G-C-e

47	1 #	G	C	27	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: G-D-e-D • recorrência de grupos de quatro colcheias em segundas menores, causando alguns cromatismos
48	1 #	G	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: G-D-G • uma maior agilidade técnica do baixo
49	1 #	G	3/4	50	<ul style="list-style-type: none"> • motivo em tríade descendente • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: G-D-A-G
50	1 #	G	3/4	51	<ul style="list-style-type: none"> • maior polaridade entre a região de G e D
51	1 #	G	2/2	49	<ul style="list-style-type: none"> • maior polaridade entre a região de G e D • passagem com utilização de ligaduras entre voz e baixo: ⑥ ⑦-⑥
52	1 #	G	6/8	38	<ul style="list-style-type: none"> • motivo em ①-③-①-⑤-①-③ • utilização do motivo nas regiões tonais: G-a
53	1 #	G	3/8	62	<ul style="list-style-type: none"> • dueto • passagens imitativas entre as vozes • agilidade vocal • utilização de nota pedal sobre a Dominante no baixo
54	2 #	D	2/2	61	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: D-A-f# • movimento descendente em ↑⑥ ↓⑦
55	2 #	D	3/4	47	<ul style="list-style-type: none"> • começa na região da Dominante para depois afirmar a Tônica
56	2 #	D	3/8	52	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo nas regiões tonais: D-A-D • agilidade vocal
57	2 #	D	C	28	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: D-A-D-e-f# • agilidade vocal e técnico-instrumental
58	2 #	D	C	30	<ul style="list-style-type: none"> • começa na região da relativa menor para depois afirmar a Tônica • virtuosismo vocal
59	2 #	b	C	29	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: b-A-b-f# • alteração #⑥ #⑦ no movimento cadencial
60	2 #	D	12/8	23	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: D-b-D
61	2 #	D	6/8	46	<ul style="list-style-type: none"> • utilização do motivo em diferentes regiões tonais: D-A-b-F#-b-A-D • virtuosismo vocal

Tabela 3.13: Panorama geral dos solfeggi de Giovanni Giorgi.

Os Exemplos 3.6a-b apresentam a Lição 01 com o solfeggio de Giovanni Giorgi e uma proposta de análise das deduções natural e forte utilizadas nesse exercício

The musical score is presented in six systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is common time (C). The notation includes half notes, quarter notes, and rests. The systems are numbered 1, 7, 13, 19, 25, and 31, indicating the measure numbers. The final system ends with a double bar line and a fermata over the final note.

Exemplo 3.6a: Lição 01 dos solfeggi de Giovanni Giorgi.

Dedução natural

Dedução forte

Dedução natural

Dedução natural

Dedução forte

Dedução natural

Exemplo 3.6b: Análise das deduções da Lição 01 dos solfeggi de Giovanni Giorgi.

Da mesma forma, os Exemplos 3.7a-b apresentam a Lição 02 dos solfeggi de Giovanni Giorgi e a análise das deduções natural, forte e branda utilizadas nesse exercício.

The musical score for Example 3.7a is a piano accompaniment for a solfeggi exercise by Giovanni Giorgi. It is written in C major, 2/4 time, and consists of six systems of piano accompaniment. Each system has a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) shows a simple harmonic exercise. The second system (measures 6-10) introduces a more complex bass line. The third system (measures 11-15) continues the development. The fourth system (measures 16-20) shows a change in the bass line pattern. The fifth system (measures 21-25) features a more active bass line. The sixth system (measures 26-30) concludes the exercise with a final cadence.

Exemplo 3.7a: Lição 02 dos solfeggi de Giovanni Giorgi.

Dedução natural

6 **Dedução branda** **Dedução natural**

11 **Dedução forte**

16 **Dedução**

21 **natural** **Dedução forte** **Dedução natural**

26

Exemplo 3.7b: Análise das deduções da Lição 01 dos solfeggi de Giovanni Giorgi.

3.2.2. Os partimenti de José Joaquim dos Santos

José Joaquim dos Santos ingressou como aluno no Seminário da Patriarcal em 1754 e concluiu seus estudos em 1763, sendo convidado para ocupar a função de mestre de solfa da mesma instituição. De acordo com Trilha (2011, p.282), após a morte do compositor napolitano David Perez em 1778, J. Joaquim dos Santos passou a figurar como um dos principais compositores portugueses, principalmente de música sacra. Segundo a descrição deste musicólogo, os partimenti deste compositor estão dispostos em três manuscritos, sendo dois na Biblioteca Nacional de Portugal e um na Biblioteca do Palácio Ducal de Vila Viçosa; no entanto, a pesquisa se concentrará sobre o documento *Solfejos de Acompanhar 1ª e 2ª Parte/ feitos por Joze Joaquim dos Sanctos*²⁶⁶, por conter a integralidade dos partimenti escritos deste compositor para a formação e aplicação no Seminário.

Assim como os outros dois exemplares, este documento não contém as regras de acompanhar postas no capítulo anterior, como axiomas e procedimentos básicos, regra de oitava, suspensões e ligaduras, movimento de baixo ou mutações de escala, iniciando diretamente com os partimenti; tal ausência poderia ser atribuída ou a uma não inclusão de um texto introdutório feito por José Joaquim dos Santos nessas cópias ou porque não seria necessário incluir um texto como este, pois, primeiro, o ensino era basicamente oral, e, segundo, haviam outros similares utilizados dentro da instituição como as *Regras de Acompanhar* de David Perez (1760/70)²⁶⁷. Somente como uma rápida ilustração, as regras de Perez serão transcritas para observar as possibilidades de mentalidade dispostas neste documento e que poderiam ter sido utilizadas por J. Joaquim dos Santos.

Regras de Acompanhar

Sobre a Cantoria forma hum tom: este ou há de ser de 3ª maior, ou de 3ª menor. Conhece-se ser tom de 3ª maior por dizer a Cantoria dó, mi, tendo dois pontos: disendo a Cantoria ré, fá tendo ponto e meio, será tom de 3ª menor.

A primeira do tom a companhase com 3ª. 5ª. e 8ª.

²⁶⁶ Constante do fundo da área de música da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota P-Ln C.N. 200.

²⁶⁷ Constante do fundo da área de música da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota P-Ln C.N. 209. Trilha (2011) investigou, além desta, mais seis documentos com as regras de acompanhar de David Perez.

A segunda do tom com 3ª. menor 6ª. maior, e 4ª. ficando preparada

A 3ª. do tom com 3ª. e 6ª. A 4ª. do tom com 3 correspondente a do tom e 5 porem quando for para a 5ª. do tom se lheajunta 6ª. e vindo da 5ª. do tom fica com as mesmas especies, q' vem a ser 2ª. 4ª. maior e 6ª.

A 5ª. do tom com a 3ª. maior e 5ª. porem se for para o tom se lheajunta 7ª.

A 6ª. do tom com 3ª. e 6ª. porem descendo a 6ª. nos tons de 3ª. menor se lheajunta a 5ª. maior, e 4ª. ficando preparada

A 7ª. com 3ª. e 6ª. porem vindo para o tom pode levar 5ª. Falsa

As Especies consoantes são 4., 3ª., 6ª., 5ª., e 8ª., As duas 3ª e 6ª são consoantes imperfeitas: as duas 5ª e 8ª são perfeitas: estas nunca se podem dar duas seguidas subindo ou descendo. As dissonantes são sínco. 2ª. 4ª. e 5ª. menor 7 e 9 Nenhuma destas se podem dar sem q' primeiro seja preparada, ligada e resolvida: muitas vezes vem 5ª. chamada falsa e 7ª sem figura no signo antecedente

Ligar he ficar no mesmo signo antecedente Resolver he descer meio ponto

Advertencia necessaria para se a acompanharem algumas especies menos usadas q' se encontraraõ pela cantoria

Vindo 2. e 5ª nada se lheajunta

Vindo 4ª e 3ª ajuntase lhe 5ª Vindo 7ª e 3ª selheajunta 5ª

Vindo 2ª selheajunta 4ª e 6ª. Vindo 3ª selheajunta 5ª.

Vindo 4ª selheajunta 5ª. porem se a 4ª for maior selheajunta 2ª e 6ª

Vindo 5ª. selheajunta 3ª. porem se a 5ª. for menor, e for para o tom selheajunta 6ª

Vindo 6ª. selheajunta 3ª porem se a 6ª. for maior selheajunta 4 ficando preparada

Vindo 7 selheajunta 5ª. e 3ª. porem sendo a 7ª. maior ajuntalhes 2ª. e 4ª.

Vindo 8 — 3ª. e 5ª. Vindo 9 — 3ª e 5ª. Vindo 1ª, 5ª. e 3ª.

Percebe-se que nestas linhas, David Perez descreveu os procedimentos de regra de oitava, o problema de consonância e dissonância com suas resoluções e formação de acorde; como complementação ainda nos apontamentos iniciais, o compositor napolitano forneceu a exposição da regra de oitava com suas respectivas cifras em nove tonalidades maiores e menores seguindo a quantidade de acidentes na clave: (01) sem acidentes, dó maior e lá menor; (02) com sustenidos, sol maior e mi menor, ré maior e mi menor, lá maior e fá sustenido menor, mi maior e dó sustenido menor; (03) com bemóis, fá maior e ré menor, si bemol maior e sol menor, mi bemol maior e dó menor, lá bemol maior e fá menor. O Exemplo 3.8 apresenta a regra de oitava da escala de dó maior e lá menor não resolvida, isto é, assim como se encontra no documento de Perez; enquanto que o Exemplo 3.9 apresenta as versões resolvidas da regra de oitava em ambas as tonalidades.

The first staff contains 18 notes with the following fingering numbers below them: 8 3, 6 3, 6 3, 5 8, 3 8, 3 8, 3 8, 8 3, 8 3, 3 6, 3 8, 3 8, 4 2, 6 3, 3 4, 8 5, 3 8, 3 4 4 3, 8 5. The second staff contains 18 notes with the following fingering numbers below them: 5 8, 4 3, 3 8, 3 8, 8 5, 6 3, 6 3, 5 8, 5 8, 6 3, 6 3, 8 3, 2 6, 3 8, 4 3, 5 8, 3 8, 8 8, 8 8, 5 3, 8 5.

Exemplo 3.8: Regra de oitava de dó maior e lá menor segundo David Perez.

The first staff shows a sequence of chords in the treble clef and single notes in the bass clef. The second staff shows a sequence of chords in the treble clef and single notes in the bass clef, with some notes in the treble clef also being part of the sequence.

Exemplo 3.9: Regra de oitava resolvida de dó maior e lá menor segundo David Perez.

Da mesma forma que os solfeggi de Giorgi, os partimenti de Joaquim dos Santos demonstram um ideal didático acentuado, com uma progressão gradual de dificuldade no que se refere à linguagem musical empregada, partindo de formas mais simples até fugas, de resoluções harmônicas com simples consonâncias até dissonâncias e cromatismos, de capacidades técnicas acordais a movimentos mais virtuosos quanto a técnica instrumental, dentre outros atributos.

Os *Solfejos de acompanhar* de José Joaquim dos Santos são graças a sua grande perfeição didática, preocupação formal, abordagem integral do vocabulário harmônico coevo, diversidade (*stile antico* e estilo galante) e exigência técnica, um dos melhores e mais completos métodos de partimentos produzidos na segunda metade do século XVIII. (TRILHA, 2011, p.301).

O documento contém cento e cinco partimenti divididos em duas partes, a primeira com sessenta e cinco com um nível mais acessível e intermediário e a segunda com os quarenta restantes já com um nível mais avançado. Quanto à estruturação formal, os partimenti da primeira parte (01) com fórmula de compasso quaternária ou binária foram estruturados em formas binárias e (02) os com fórmula de compasso ternária foram pensados como minuetos, passacaglias e gigas; na segunda parte, os exercícios refletem uma parcela do que havia no repertório coevo para teclas, com fugatos, fugas, minuetos, gigas e sonatas, preparando o músico realmente para os desafios de uma carreira musical. Os Gráficos 3.3 e 3.4 apresentam respectivamente a utilização das fórmulas de compasso e a estrutura musical empregada nos partimenti de Joaquim dos Santos; vale notar a transferência de ênfase de formas binárias da primeira parte para as sonatas na segunda parte.

Gráfico 3.3: Fórmulas de compasso empregadas nos partimenti de José Joaquim dos Santos.

Gráfico 3.4: Formas empregadas nos partimenti de José Joaquim dos Santos.

Quanto à tonalidade, propõe-se aqui uma pormenorização maior do que a empreendida por Trilha (2011), pois o foco será a observação das mudanças de escala, ou *uscita di tuono*;

ou seja, objetiva-se mostrar as preferências de modulações utilizadas nesse documento, o que poderia ser associado, por um lado, a uma questão didática, e, por outro, ao próprio pensamento harmônico possível à época. Concentrando-se na primeira parte, o Gráfico 3.5 apresenta o número das tonalidades utilizadas, sendo que o agrupamento delas se deu pela quantidade de acidentes na clave, respeitando a disposição do próprio documento; dessa forma, percebe-se que a distribuição equilibrada entre os modos e as tonalidades se alinhava ao ideal pedagógico dos partimenti de Joaquim dos Santos, o que se diferencia da predominância das tonalidades maiores dos solfeggi de Giovanni Giorgi.

Gráfico 3.5: Relação das tonalidades empregadas na primeira parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

Sendo assim, o modo maior foi exemplificado com trinta e três partimenti, enquanto o modo menor com trinta e dois; tal dado é relevante para observar as possibilidades de modulações empreendidas em cada modo, conforme o Gráfico 3.6.

Gráfico 3.6: Modulações empregadas na primeira parte dos partimenti José Joaquim dos Santos.

A pesquisa não descarta o fato de que para uma comparação mais adequada entre o método de Giovanni Giorgi e o de José Joaquim dos Santos, deveria ser utilizado um mesmo gênero didático com os mesmos objetivos; ou seja, os solfeggi tinham como principal função prover um estudo para o canto pela aprendizagem das deduções, enquanto os partimenti eram

um “segundo” estágio no aprendizado, utilizando um instrumento de teclas. No entanto, admite-se que ambos os métodos construam cognitivamente as possibilidades harmônicas, independente se em um ciclo básico ou em um ciclo mais avançado; se for possível considerar tal perspectiva, os documentos demonstram uma diferença significativa do pensamento harmônico, pois, de uma maneira geral, os exercícios de Giorgi não se assentavam sobre a polaridade binomial de regiões tonais, mas sim sobre uma incursão em diferentes tonalidades no mesmo exercício.

Na segunda parte, as tonalidades não foram distribuídas uniformemente seguindo os acidentes na armadura de clave, não obedecendo uma ordem progressiva de estudo; no entanto, para uma melhor visualização, o Gráfico 3.7 apresenta as tonalidades de forma agrupada conforme as suas relações entre relativas. Em comparação com a primeira parte, observa-se que as tonalidades de lá menor e mi maior não foram contempladas, enquanto a tonalidade de si bemol menor se fez presente; não é possível especular se a leve predominância das tonalidades de si bemol maior e, sua relativa, sol menor respondiam a algum interesse além do esforço do aluno em ter contato com peças com mais bemóis na clave.

Gráfico 3.7: Relação das tonalidades empregadas na segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

O Gráfico 3.8 apresenta as modulações das vinte e quatro tonalidades maiores e das dezesseis tonalidades menores da segunda parte dos partimenti de Joaquim dos Santos. Ressalta-se que, não obstante as formas mais complexas, os partimenti mantêm regiões tonais bem definidas, incluindo as fugas. Dos quarenta partimenti da segunda parte, cinco apresentam uma certa dificuldade quanto a modulação, pois parecem desenvolver uma terceira região tonal: (01) o quarto em fá maior, I → V → vi; (02) o vigésimo sétimo em si bemol menor, i → III → V; (03) o vigésimo nono em si menor, i → III → V; (04) o trigésimo quarto em dó menor, i → V → III; (05) o trigésimo sétimo em lá bemol maior, I → V → IV.

Gráfico 3.8: Modulações empregadas na segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

No que compete a correspondências e relações entre e com outros partimenti, algumas considerações devem ser feitas. Primeiro, Trilha (2011) observou que o décimo partimento da segunda parte é composto com o mesmo motivo do décimo segundo partimento das *Regras de Acompanhar* de David Perez (*P-Ln* C.N. 209), ambos em dó maior, conforme os Exemplos 3.10 e 3.11, respectivamente. Segundo, além desta, verificam-se mais duas relações: (01) o quinquagésimo quinto partimento da primeira parte e o quinto da segunda compartilham o mesmo motivo entre si, ambos em mi bemol maior, Exemplos 3.12 e 3.13; e (02) o vigésimo sétimo partimento da segunda parte e o quadragésimo e último exercício também mantém uma relação próxima quanto ao material, mas o primeiro está em si bemol menor e modula pra relativa, ré bemol maior, e o segundo está em ré maior e modula para sua relativa, si menor, Exemplo 3.14 e 3.15. Vale ressaltar que, para a examinar concordâncias e relações, foi utilizada a plataforma e acervo virtual *The Uppsala Partimento Database*, UUPart, criada por Peter van Tour²⁶⁸; sendo que, não foram encontradas concordâncias entre os partimenti de José Joaquim dos Santos com qualquer um dos muitos exemplos inseridos na plataforma.

Exemplo 3.10: Partimento n° 10 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

²⁶⁸ Para entrar na plataforma, acessar: <http://www2.musik.uu.se/UUPart/UUPart.php>

Exemplo 3.11: Partimento nº 12 de Regras de Acompanhar de David Perez (*P-Ln* C.N. 209).

Exemplo 3.12: Partimento nº 55 da primeira parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

Exemplo 3.13: Partimento nº 05 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

Exemplo 3.14: Partimento nº 27 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

Exemplo 3.15: Partimento nº 40 da segunda parte dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

Para finalizar, a Tabela 3.14 apresenta uma visão panorâmica dos partimenti de José Joaquim dos Santos resultante da investigação de Trilha (2011) e da observação e resultados dessa pesquisa.

Parte I				
Partimento	Tonalidade	Fórmula de Compasso	Nº de Compassos	Conteúdo didático principal e Forma
01	$C \rightarrow G$	C	13	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
02	$C \rightarrow G$	C	15	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
03	$C \rightarrow G$	C	19	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
04	$C \rightarrow G$	C	18	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
05	$C \rightarrow a$	C	17	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • cadência dupla
06	$a \rightarrow C$	C	16	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • cadência simples
07	$a \rightarrow C$	C	20	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • cadência simples
08	$a \rightarrow E$	C	22	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • cromatismo
09	$a \rightarrow E$	C	21	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
10	$G \rightarrow D$	C	16	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
11	$G \rightarrow D$	C	22	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
12	$G \rightarrow D$	C	24	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência de quintas
13	$G \rightarrow D$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
14	$e \rightarrow G$	C	20	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • cromatismo
15	$e \rightarrow a$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
16	$e \rightarrow B$	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
17	$e \rightarrow G$	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
18	$D \rightarrow b$	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • cadência composta

19	$D \rightarrow A$	3/4	41	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • minueto • sequência 7-6
20	$D \rightarrow A$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
21	$D \rightarrow A$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
22	$b \rightarrow D$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • condução melódica
23	$b \rightarrow F\sharp$	3/4	34	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • minueto
24	$b \rightarrow F\sharp$	C	20	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
25	$b \rightarrow F\sharp$	C	27	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 5-6 e 7-6 • condução melódica cifrada
26	$A \rightarrow E$	C	26	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
27	$A \rightarrow E$	C	34	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6
28	$A \rightarrow E$	C	24	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
29	$A \rightarrow f\sharp$	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
30	$f\sharp \rightarrow C\sharp$	3/4	34	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • minueto
31	$f\sharp \rightarrow C\sharp$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
32	$f\sharp \rightarrow C\sharp$	3/2	50	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • passacaglia
33	$f\sharp \rightarrow C\sharp$	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • cromatismo
34	$E \rightarrow B$	C	32	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con solo le Consonanze</i> • forma Binária
35	$E \rightarrow c\sharp$	3/8	64	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • minueto • condução melódica
36	$c\sharp \rightarrow G\sharp$	C	32	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência de quintas
37	$c\sharp \rightarrow G\sharp$	12/8	20	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • giga

38	$F \rightarrow B\flat$	C	34	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • cromatismo
39	$F \rightarrow d$	C	33	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência de quintas
40	$F \rightarrow d$	C	27	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • movimentos de terças e sextas paralelas
41	$F \rightarrow C$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
42	$d \rightarrow F$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
43	$d \rightarrow F$	6/8	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • giga
44	$d \rightarrow F$	3/2	40	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • passacaglia
45	$d \rightarrow A$	C	23	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
46	$B\flat \rightarrow g$	C	51	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6 e de quintas
47	$B\flat \rightarrow g$	C	34	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6 • condução melódica
48	$B\flat \rightarrow g$	C	21	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6
49	$B\flat \rightarrow F$	3/4	27	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • minueto
50	$g \rightarrow B\flat$	3/2	29	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • passacaglia
51	$g \rightarrow B\flat$	C	22	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
52	$g \rightarrow B\flat$	C	32	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • cromatismo
53	$g \rightarrow B\flat$	C	32	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
54	$E\flat \rightarrow B\flat$	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
55	$E\flat \rightarrow c$	3/4	32	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • minueto
56	$E\flat \rightarrow c$	C	37	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6

57	$E\flat \rightarrow A\flat$	C	33	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
58	$c \rightarrow E\flat$	C	22	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária
59	$c \rightarrow E\flat$	C	25	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária
60	$c \rightarrow f$	6/8	47	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • giga
61	$c \rightarrow E\flat$	2/2	32 (64)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Con le semplice Consonanze</i> • forma Binária • contraponto imitativo
62	$A\flat \rightarrow f$	C	33	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6 • indicação de <i>Imitação</i>
63	$A\flat \rightarrow f$	C	40	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6
64	$f \rightarrow b\flat$	C	35	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária • sequência 7-6
65	$f \rightarrow b\flat$	C	33	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Binária

Parte II

01	$G \rightarrow D$	C	36	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fugato
02	$D \rightarrow A$	C	32	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fugato
03	$B\flat \rightarrow C$	C	44	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fugato
04	$F \rightarrow C (d)$	C	38	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fugato
05	$E\flat \rightarrow B\flat$	3/4	60	<ul style="list-style-type: none"> • minueto
06	$e \rightarrow B$	2/2	37 (74)	<ul style="list-style-type: none"> • fuga
07	$g \rightarrow D$	3/4	59	<ul style="list-style-type: none"> • minueto
08	$E\flat \rightarrow B\flat$	C	37	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata
09	$A \rightarrow E$	C	42	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata
10	$C \rightarrow G$	C	42	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata • movimentos de escalas e arpejos
11	$d \rightarrow A$	2/2	50 (100)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fuga • condução melódica

12	$g \rightarrow B\flat$	C	58	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata
13	$B\flat \rightarrow F$	3/4	76	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata
14	$c \rightarrow E\flat$	C	45	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • sequência 7-6 • movimentos de terças e sextas paralelas • cromatismo
15	$f\sharp \rightarrow A$	2/2	50 (100)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fuga • condução melódica • indicação de <i>Imitação</i>
16	$B\flat \rightarrow F$	C	37	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata • sequência 5-6 com ornamentação • movimentos escalares
17	$D \rightarrow A$	3/4	70	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata
18	$F \rightarrow C$	6/8	54	<ul style="list-style-type: none"> • giga (forma Sonata)
19	$f \rightarrow A\flat$	C	43	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata
20	$g \rightarrow D$	C	66	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata • condução melódica • cromatismo
21	$F \rightarrow C$	3/4	117	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • movimentos de terças paralelas e uníssonos • cromatismo
22	$E\flat \rightarrow B\flat$	3/4	120	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata • movimento de terças paralelas e uníssonos • cromatismo
23	$f\sharp \rightarrow C\sharp$	2/2	86 (164)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fuga • condução melódica • indicação de <i>Imitação</i>
24	$b \rightarrow F\sharp$	6/8	101	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • giga • condução melódica com notas repetidas
25	$B\flat \rightarrow F$	2/2	74 (148)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fuga • as três vozes da fuga estão indicadas
26	$G \rightarrow D$	C	52	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata • movimento escalares • sequência 5-6 e de quartas com ornamentação • cromatismo
27	$b\flat \rightarrow D\flat (F)$	2/2	65	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fuga • as três vozes da fuga estão indicadas • appogiaturas

28	$E\flat \rightarrow B\flat$	6/8	81	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • giga (forma Sonata) • movimentos de terça paralelas e uníssonos • appoggiaturas
29	$b \rightarrow D (F\sharp)$	12/8	53	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • sequência de quintas • acordes escritos • cromatismo
30	$A \rightarrow E$	C	63	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • movimentos escalares em terças paralelas • acordes escritos
31	$G \rightarrow D$	C	74	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • movimentos de terças paralelas e uníssonos • acordes escritos
32	$C \rightarrow G$	C	53	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • movimentos de terças paralelas e uníssonos • sequência 5-6 com ornamentação • acordes escritos
33	$B\flat \rightarrow E\flat$	C	53	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • movimentos de sextas paralelas e uníssonos • acordes escritos
34	$c \rightarrow G (E\flat)$	2/2	82	<ul style="list-style-type: none"> • forma Sonata • movimentos de terças paralelas • acordes escritos • cromatismo
35	$F \rightarrow C$	6/8	105	<ul style="list-style-type: none"> • giga (forma Sonata) • movimentos de terças paralelas • sequência de quintas • appoggiatura • acordes escritos • cromatismo
36	$e \rightarrow B$	C	59	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • forma Sonata • movimento de terças paralelas • acordes escritos • cromatismo
37	$A\flat \rightarrow E\flat (D\flat)$	6/8	85	<ul style="list-style-type: none"> • giga (forma Sonata) • movimentos de terças paralelas • appoggiatura • acordes escritos
38	$f\sharp \rightarrow C\sharp$	3/4	84	<ul style="list-style-type: none"> • minueto (forma Sonata) • articulação <i>staccato</i> • acordes escritos
39	$c\sharp \rightarrow G\sharp$	3/8	155	<ul style="list-style-type: none"> • minueto (forma Sonata) • sequência de quintas • acordes escritos
40	$D \rightarrow b$	2/2	96 (192)	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Dissonanze</i> • fuga • as três vozes da fuga estão indicadas • appoggiaturas • nota pedal em ⑤

Tabela 3.14: Panorama geral dos partimenti de José Joaquim dos Santos.

PARTE II - PARA UMA ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO MUSICAL

CAPÍTULO 04 - ANÁLISE CRÍTICA DO DISCURSO E MÚSICA

A idéia de comunicação é central para esta pesquisa, entendida aqui como sendo uma troca de informação utilizando um sistema simbólico. A comunicação poderia ser vista a partir de múltiplos aspectos dentro de um vasto domínio do não-verbal e não-escrito ao verbal e escrito; desde gestos (como apontar para algo) e pantomimas aparentemente simples, e que foram essenciais para a própria origem e evolução de uma comunicação humana conforme Michael Tomasello (2010); até uma imersão dentro da sociedade, possibilitando a inferência de uma racionalidade comunicativa, o que, para Jürgen Habermas (1979; 1984; 1987), se caracterizaria como premissas de atos discursivos, ações comunicativas com claras intencionalidades ideológicas.

Dentro desse aspecto, a música pode ser considerada como um fundamental canal de comunicação, proporcionando meios para indivíduos compartilharem emoções, intenções e significados, produzindo relevantes efeitos físicos e comportamentais; no entanto, os modelos de comunicação musical tendem a ser formulados a partir de um plano unidirecional entre emissor e receptor. Respondendo a essa problemática, David J. Hargreaves (2007, p.07) expôs uma alternativa denominada modelo de feedback recíproco (*reciprocal feedback model*) de comunicação musical, ao qual a pesquisa se alinha como forma de alicerçar a metodologia de análise empreendida. Este modelo recíproco foi criado a partir da combinação de dois modelos paralelos: o primeiro, tentando especificar as variáveis pessoais, musicais e situacionais na qual a performance se realiza, e, o segundo, tentando observar as mesmas perspectivas para explicar a resposta da música em uma específica situação: “the two components are combined such that musical communication is conceived of as occurring at their interface, so that the critical link, or ‘spark’ of musical communication, exists when a specific performance event gives rise to a listener’s response”. Essa proposta se torna interessante pois o modelo resultante representaria uma visão da comunicação musical que iria além dos modelos de transmissão: (01) por levar em conta as muitas variáveis pessoais,

musicais e contextuais; e (02) pela incorporação de influências causais recíprocas para todos os componentes. Como síntese, a Figura 4.1 descreve as várias determinações diferentes de uma resposta específica para um dado estímulo em um específico ponto no tempo; enquanto a Figura 4.2 descreve as mesmas determinações, mas na outra ponta, na performance — ambas foram expostas por Hargreaves (2007).

Figura 4.1: Modelo de feedback recíproco da resposta musical segundo Hargreaves (2007).

Figura 4.2: Modelo de feedback recíproco da performance musical segundo Hargreaves (2007).

O modelo de comunicação musical de Hargreaves (2007) combina e articula os dois modelos de resposta e performance, apresentados acima, sob o formato de dois tetraedros, conforme apresentado na Figura 4.3.

Figura 4.3: Modelo de feedback recíproco de comunicação musical segundo Hargreaves (2007).

Como é possível notar, a pirâmide do lado esquerdo representa o processo de produção musical, tendo em conta, em cada vértice da base da estrutura, três instâncias interativas e produtivas: compositor/intérprete, a música composta/interpretada, e a situação e contexto em que o compositor/intérprete estaria inserido; do outro lado, a pirâmide do lado direito representa o processo de recepção musical, tendo em conta as instâncias referentes ao domínio responsivo, o ouvinte, a música que este escutaria e a situação e contexto deste ouvinte. Este modelo realça duas distinções entre dois pontos de vista quanto ao contato da música: a perspectiva do produtor e do receptor e as situações e contextos em que cada um estaria inserido; em outras palavras, de um lado, a percepção da música seria diferente para compositor/intérprete; e de outro, as situações e contextos de cada partícipe seriam igualmente distintas.

Neste sentido, e o fator determinante para a pesquisa, a música — com suas possibilidades de representação e significação — deveria ser entendida dentro das suas complexidades de variáveis sociais e contextuais, transpondo a dimensão do sonoro; dessa forma, propõe-se uma acomodação da Análise Crítica do Discurso nesse modelo de comunicação musical, exatamente pelo aspecto de observar as instâncias de produção e recepção discursiva.

4.1. Propostas Teóricas da Análise Crítica do Discurso

Situada dentro da área da Lingüística, a Análise Crítica do Discurso (doravante, ACD) configura-se como uma abordagem teórico-metodológica que objetiva, de forma geral, investigar a maneira como as formas lingüísticas funcionariam na reprodução, manutenção e transformação social. A base lingüística desta metodologia é decorrente dos estudos funcionalistas da linguagem, que tinham como interesse o estabelecimento de princípios gerais relacionados ao uso da linguagem em sua interface entre aspectos sociais e o sistema interno das línguas; dessa forma, essa perspectiva de estudos do discurso, que se iniciou a partir da década de 1990, verifica a forma como as estruturas sociais se engendram na linguagem/discurso, asseverando sua relação constitutiva e dialética, isto é, teorizando a linguagem e a sociedade como universos que só possuiriam existência na relação biunívoca que mantém entre si. De forma introdutória, a Tabela 4.1 apresenta um esboço sintetizando as áreas de estudo da linguagem que teriam contribuído para a formação da ACD segundo Norman Fairclough (2001), juntamente com um posicionamento crítico deste autor a estes mesmos estudos.

Lingüística

estudo da “gramática” em um sentido amplo:

- fonologia ⇒ estudo do sistema sonoro da linguagem
 - morfologia ⇒ estrutura gramatical das palavras
 - sintaxe ⇒ estrutura gramaticais das frases
 - semântica ⇒ aspectos formais do sentido
-

crítica ⇒ pouca atenção à fala ou a escrita real, caracterizando a linguagem como algo potencial, um sistema, uma competência abstrata afastada da tentativa de descrição da prática real da linguagem

- problemáticas decorrentes do binômio de Saussure: *langue vs. parole*

Sócio-lingüística

estudo da variação da linguagem por condições sociais ou da prática/uso real da linguagem com a ajuda da antropologia e sociologia

crítica ⇒ fortemente influenciada por concepções positivistas, respondendo perguntas de “o que?”, mas não de “porque?” ou “como?” são dadas as variações

Pragmática

filosofia analítica ligada aos trabalhos de John L. Austin (1955) e John Searle (1969) sobre atos da fala, ou seja, considerando a linguagem como uma forma de ação:

- o discurso falado ou escrito constituiria a performance do ato da fala
-

crítica ⇒

- individualismo ⇒ a ação seria pensada atomisticamente como imanência total do indivíduo, e seria geralmente conceituada em termos das estratégias adotadas pelo falante-indivíduo para alcançar seus objetivos e intenções
- limitada em elocuições singulares e inventadas aos invés de discursos reais, que tendem a ser mais longos.

Psicologia cognitiva

investigação dos processos de compreensão e produção:

- não seria simplesmente decodificar uma elocução, mas chegar a uma interpretação através de um processo ativo de comparação de estruturas de uma elocução em vários níveis com representações que seriam armazenadas na memória de longo prazo como protótipos.
 - protótipos: formato de palavras, formas gramaticais de sentenças, a estrutura típica de uma narrativa, propriedades de tipos de objeto e pessoa, sequência esperada de eventos em uma particular situação-tipo, entre outras.
-

crítica ⇒ pouca atenção dada às origens sociais ou significância desses protótipos

Análise de conversação e análise do discurso

investigação da produção e interpretação de ações cotidianas como realizações artificiais de agentes-sujeitos

- utilização de exemplos de conversação real, apontando estruturas linguísticas que correspondem a estruturas sociais: uma das principais preocupações seria demonstrar que estruturas sociais estariam presentes e produzidas em ações cotidianas, não sendo somente uma propriedade de macro-estruturas abstratas das sociedades.
-

crítica ⇒ se mantém nas micro-estruturas e resistente a macro-estrutura de instituições sociais e sociedades.

Teoria Social e Teoria Crítica

o papel da linguagem no exercício, na manutenção e e na mudança do poder:

- teoria da ideologia ⇒ dando importância à ideologia como mecanismo de poder na sociedade e colocando a linguagem como um dos principais locus da ideologia
 - Michel Foucault ⇒ papel central do discurso no desenvolvimento de formas modernas de poder
 - Jürgen Habermas ⇒ teoria da ação comunicativa: a comunicação de massa distorcida escureceria qualquer outro tipo de comunicação
-

crítica ⇒ todas essas perspectivas são teóricas e não operacionalizadas em nenhuma instância de análise do discurso

Tabela 4.1: Áreas de estudo da Análise Crítica do Discurso segundo Norman Fairclough (2001).

Um ponto de transformação relevante da ACD frente a outros tipos de análise do discurso, foi a compreensão de que o sujeito da linguagem se localizaria em uma posição intermediária, situada entre a determinação estrutural e a agência consciente; em outras palavras, ao mesmo tempo em que sofreria uma determinação inconsciente, ele trabalharia sobre as estruturas, com a intenção de modificá-las conscientemente. Nesse sentido, seria como se a estrutura estivesse em constante risco material devido às práticas cotidianas dos

indivíduos. Diante disso, a ACD opera com o conceito de sujeito tanto propenso à modelação ideológica e linguística, quanto agindo como transformador de suas próprias práticas discursivas, contestando e reestruturando a dominação e as formações ideológicas socialmente empreendidas em seus discursos. A partir disso, o indivíduo ora se conformaria às formações discursivas/sociais que o comporiam, ora resistiria a elas, ressignificando-as e reconfigurando-as; ou seja, como afirmou Emília Ribeiro Pedro (1997, p.20), a ACD “conceptualiza o sujeito não como um agente processual com graus relativos de autonomia, mas como sujeito construído por e construindo os processos discursivos a partir da sua natureza de actor ideológico”; nessa senda, a dimensão agentiva do indivíduo demandaria o uso do termo *ator social* ao invés de *sujeito*. Tal reposicionamento do indivíduo que discursa seria a diferença da ACD em relação à análise do discurso de base francesa, empreendida, por exemplo, por Michel Pêcheux e Catherine Fuchs (1975).

Essa realocização do indivíduo é reflexo do próprio entendimento da ACD sobre a concepção da linguagem como discurso, isto é, a linguagem como uma forma de prática social; neste sentido, como posto por Fairclough (2001, p.18), a linguagem deveria ser entendida como parte da sociedade, e não externa a ela, o que acarretaria a consideração em uma relação interna e dialética entre linguagem e sociedade, pois fenômenos lingüísticos seriam uma espécie especial de fenômenos sociais, e fenômenos sociais seriam, em parte, fenômenos lingüísticos.

Linguistic phenomena are social in the sense that whenever people speak or listen or write or read, they do so in ways which are determined socially and have social effects. [...] Social phenomena are linguistic, on the other hand, in the sense that the language activity which goes on in social contexts (as all language activity does) is not merely a reflection or expression of social processes and practices, it is a part of those processes and practices. [...] But it is not a matter of symmetrical relationship ‘between’ language and society as equal facets of a single whole. The whole is society, and language is one strand of the social. (FAIRCLOUGH, 2001, p.19).

Ao compreender a linguagem como prática social e considerar o contexto do uso da linguagem como crucial, a definição comum de discurso, corrente nas várias linhas pesquisa da ACD, indica a relação entre três princípios basilares da metodologia: discurso, poder e ideologia.

CDA sees discourse — language use in speech and writing — as a form of ‘social practice’. Describing discourse as social practice implies a dialectical relationship between a particular discursive event and the situation(s), institution(s) and social structure(s), which frame it: The discursive event is shaped by them, but it also shapes them. That is, discourse is socially constitutive as well as socially conditioned — it constitutes situations, objects of knowledge, and the social identities of and relationships between people and groups of people. It is constitutive both in the sense that it helps to sustain and reproduce the social status quo, and in the sense that it contributes to transforming it. Since discourse is so socially consequential, it gives rise to important issues of power. Discourse practices may have major ideological effects — that is, they can help produce and reproduce unequal power relations between (for instance) social classes, women and men, and ethnic/cultural majorities and minorities through the ways in which they represent things and position people. (FAIRCLOUGH; WODAK, 1997, p. 258).

De acordo com Ruth Wodak e Michael Meyer (2012), embora as abordagens teóricas e metodológicas de pesquisa possam variar, a agenda de pesquisa da ACD, com seus respectivos desafios, poderiam ser sumariadas em seis grandes tópicos compreendendo a análise, o entendimento e a explicação: (01) do impacto da economia baseada no conhecimento (*Knowledge-based economy*)²⁶⁹ nos vários domínios da sociedade, juntamente com a sua re-contextualização e acomodação em diferentes sociedades; (02) das abordagens articuladas entre ciência cognitiva e ACD, necessitando de ferramentas próprias; (03) de sistemas políticos ocidentais, decorrentes do impacto de novas mídias e do desenvolvimento transnacional, global e local com suas respectivas instituições; (04) do impacto da mídia e seus gêneros, englobando o desenvolvimento de novas abordagens teóricas e metodológicas multimodais; (05) da relação entre processos históricos, narrativas hegemônicas e abordagens da ACD; e (06) de discursos reais, integrando métodos quantitativos e qualitativos e fornecendo apresentações re-transmissíveis e auto-reflexivas de processos de pesquisas passadas e atuais. Portanto, nota-se que os principais temas da ACD situam-se sobre problemas contemporâneos, de várias disposições de preconceitos à validações políticas, e que estariam distantes do foco temporal da pesquisa, o séc. XVIII; porém, mesmo com esse distanciamento, a pesquisa busca nessa metodologia uma maneira de demonstrar como um discurso, no caso, musical poderia assertivamente desvelar relações de poder.

²⁶⁹ Seguindo Ruth Wodak e Michael Meyer (2012), a economia baseada no conhecimento seria uma expressão cunhada para descrever as tendências nas economias avançadas para uma maior dependência do conhecimento, da informação e dos altos níveis de habilidade e da crescente necessidade de acesso fácil a todos por parte do setor empresarial e público; neste sentido, o conhecimento e a tecnologia tornaram-se cada vez mais complexos, aumentando a importância dos vínculos entre empresas e outras organizações como forma de adquirir conhecimento especializado.

No que compete às linhas de pesquisa da ACD, Wodak e Meyer (2012, p.20) elencaram seis estratégias de investigação, que seriam diferenciadas pelo seu enfoque investigativo quanto a dois eixos: o primeiro, agência e estrutura e, o segundo, a operacionalização lingüística ampla ou detalhada. A Tabela 4.2 apresenta essas principais linhas com suas respectivas abordagens teóricas; e a Figura 30 demonstra a distribuição das mesmas em um quadro cartesiano com os dois eixos citados, conforme apresentado por Wodak e Meyer (2012, p.22).

Análise de Dispositivos	<ul style="list-style-type: none"> • aproximação com as explicações estruturalistas de Michel Foucault sobre o fenômeno discursivo • mediação entre assunto e objeto; isto é, entre as práticas discursivas e não-discursivas, entendidas como atividades; e as suas manifestações como objetos • o ator social se tornaria o elo entre discurso e realidade, evidenciando um dualismo entre discurso e realidade social
Abordagem Sócio-cognitiva	<ul style="list-style-type: none"> • dimensão sócio-psicológica do campo da ACD • baseada na Teoria de Representação Social de Serge Moscovici • discurso seria entendido como um evento comunicativo, incluindo interação conversacional, textos escritos, gestualidade, expressões, layout tipográfico, imagens e outras dimensões de significação semiótica ou multi-mídias • teoria sócio-cognitiva e compreensão da lingüística em um amplo sentido estrutural-funcional • atores sociais envolvidos no discurso não somente usariam suas experiências individuais e estratégias, mas contariam com quadros coletivos de percepções; isto é, representações sociais • as percepções socialmente compartilhadas articulariam o sistema social e o sistema cognitivo individual, realizando a tradução, homogeneização e coordenação entre requisitos externos e experiências subjetivas
Abordagem Histórico- Discursiva	<ul style="list-style-type: none"> • estabelecimento de uma teoria do discurso pela articulação de campos de atuação, gêneros, discursos e textos • alinhamento preponderante com a Teoria Crítica • contexto seria entendido primordialmente como histórico • desenvolvimento de ferramentas conceituais adequadas para problemas sociais específicos
Abordagem Lingüística de Corpus	<ul style="list-style-type: none"> • extensão quantitativa e lingüística da ACD, fornecendo dispositivos lingüísticos adicionais para análise
Abordagem dos Atores Sociais	<ul style="list-style-type: none"> • utilização de um amplo escopo de teorias lingüísticas e sociológicas, especialmente para compreender o papel da ação no estabelecimento da estrutura social; sendo que a representação seria, em última instância, baseada sobre uma prática e sobre a ação dos indivíduos
Abordagem Dialética-Relacional	<ul style="list-style-type: none"> • foco sobre o conflito social na tradição marxista e suas manifestações no discurso, considerando específicos elementos de dominação, diferenças e resistência • toda prática social teria um elementos semiótico • atividade produtiva, meios de produção, relações sociais, identidades sociais, valores culturais, consciência e semiose seriam elementos dialeticamente relacionados de prática social • os aspectos semióticos da prática social seriam responsáveis pela constituição de gêneros e estilos • oscilação do foco entre estrutura e ação • fortemente baseada sobre a Lingüística Sistemico-Funcional de Michael Halliday

Tabela 4.2: Principais linhas de pesquisa da ACD segundo Wodak e Meyer (2012).

Figura 4.4: Linhas de pesquisa da ACD e seus enfoques de pesquisa conforme Wodak e Meyer (2012, p.22).

Apesar dessa diversidade, as linhas de pesquisa mantêm um ponto de contato metodológico, esquematizado na Figura 4.5, compreendendo um percurso concebido como um modelo circular de quatro estágios e tendendo a ressignificações múltiplas, pois, (01) a partir do discurso/texto, as informações seriam coletadas e selecionadas, propondo uma interpretação; (02) dessa interpretação, as premissas seriam examinadas consubstanciando-se em uma teoria; (03) com base nessa proposta teórica, os conceitos e relações teóricas seriam selecionados para uma operacionalização; (04) e que, por sua vez, se tornariam procedimentos e ferramentas para a análise de discurso/texto, fechando um e começando um novo ciclo de significação.

Figura 4.5: Modelo circular de estágios metodológicos da ACD conforme Wodak e Meyer (2012, p.24).

No que compete aos procedimentos de análise, cada linha desenvolveu e centralizou sua atuação à sua maneira, com uma conformação distinta; no entanto, como todas se localizam sobre o guarda-chuva da ACD, e esta encontra-se na área da Lingüística, os objetos de análise pertencem, invariavelmente, aos elementos lingüísticos ou a eles associados, como: organização e estilo lexical, coerência, macro e micro estruturas semânticas, atos de fala, processos retóricos, o que incluiria entonação e gestualidade, estruturas sintáticas, tipos e estratégias de argumentação, lógica e composição dos textos, estruturas formais, significados locais, formas discursivas, referenciação, dentre tantas outras possibilidades analíticas. Uma aplicação ou acomodação da ACD à música deveria levar em conta a diferença intrínseca dos dois domínios quanto às possibilidades de análise; e, por essa razão, os modelos pré-composicionais retórica e partimento foram expostos nos capítulos anteriores, pois, sendo estruturas mimetizadas e reconhecíveis, atuaram dentro da música setecentista como estruturas discursivas, passíveis de análise. Tal qual o fenômeno lingüístico, o fenômeno musical também era e é um fenômeno social, constituindo e sendo constituído dialeticamente na relação compositor e audiência e pelos contextos sociais, onde a comunicação musical se realizava; somente para manter o recorte temporal do séc. XVIII, vide as problemáticas dos estilos da música de igreja, de câmara e de teatro, que serão abordados no decorrer deste capítulo.

Para observar e propor uma aplicação e acomodação da ACD, a pesquisa se concentrará sobre dois autores: Norman Fairclough, que está alinhado à perspectiva da abordagem dialética-relacional, e Teun A. van Dijk, alinhado à abordagem sócio-cognitiva. A introdução realizada até agora serviu para localizá-los dentro da diversidade dos estudos da ACD, indicando as possibilidades de cada autor, que serão tratados separadamente. Na sequência, será exposto o estudo de caso dessa pesquisa, André da Silva Gomes, e as possibilidades de uma Análise Crítica do Discurso Musical sobre suas Missas: Missa a 8 Vozes e Instrumentos, Missa a 5 Vozes e Missa em Dó.

4.1.1. Norman Fairclough e o Quadrado de Análise

Norman Fairclough (2001; 2010) admitiu que a concepção da linguagem como uma forma de prática social implicaria em três posicionamentos quanto a linguagem, sendo: (01) parte da sociedade, como explicitado acima, (02) um processo social, e (03) um processo socialmente condicionado por partes não-lingüísticas da sociedade. Pela compreensão dos dois últimos pontos, este autor propôs um método de análise com três níveis de observação: texto, interação e contexto, conforme a Figura 4.6.

Figura 4.6: Quadrado de Análise de Norman Fairclough (2001; 2010).

No primeiro nível, deve-se reconhecer uma distinção entre texto e discurso; pois, como indicou Fairclough (2001, p.20), o texto seria um produto ao invés de um processo, isto é, um produto do processo de produção textual; enquanto que o discurso seria todo o processo de interação social no qual o texto faria parte. No segundo nível, o texto, além de ser um *produto* do processo de produção, seria um *recurso* no processo de interpretação; a partir desse ponto, constata-se que a análise textual seria somente uma parte da análise discursiva, e que incluiria análises do processo de produção e do processo de interpretação. Neste sentido, as propriedades formais do texto poderiam ser verificadas, por um lado, como *traços* do processo de produção e, por outro, como *pistas* no processo de interpretação. Para a passagem ao próximo nível, Fairclough (2001, p.20) chamou a atenção para a importância de recursos subjetivos (*members' resource*) tanto para a produção quanto para a interpretação do texto; ou seja, cada indivíduo teria um conhecimento prévio (*background knowledge*) composto por

coleções de protótipos incluindo conhecimento de linguagem, representações dos domínios naturais e sociais, valores, crenças, suposições e que sustentariam as interrelações entre linguagem, poder e ideologia. Dessa forma, a compreensão da linguagem como sendo condicionada por partes não-lingüísticas da sociedade apontaria para um duplo sentido dos recursos subjetivos, pois, por um lado, eles seriam estruturas cognitivas, e, por outro, eles seriam, primeiro, gerados socialmente pela sua natureza dependente das relações sociais e das acomodações dessa geração e, segundo, transmitidos socialmente e, dentro da sociedade, distribuídos de forma desigual. Toma-se como exemplo o preconceito, que seria gerado dentro do âmbito das relações sociais, seria acomodado cognitivamente a partir de embates de aproximações e distanciamentos, e seria transmitido também por relações sociais — como apontou Wodak e Meyer (2012), formas de preconceito racial e de gênero dentro do discurso são um relevante tópico para a ACD. Logo, o discurso envolveria condições sociais tanto de produção quanto de interpretação, relacionando três níveis de organização social: (01) o nível da situação social, ou o ambiente social imediato, no qual o discurso ocorreria; (02) o nível da instituição social, estabelecendo uma ampla matriz para o discurso; e (03) o nível da sociedade como um todo. Fairclough (2001) propôs que essas condições sociais moldariam os recursos subjetivos que os indivíduos utilizariam na produção e interpretação e, conseqüentemente, moldariam também a forma como os textos seriam produzidos e interpretados.

So, in seeing language as discourse and as social practice, one is committing oneself not just to analysing texts, nor just to analysing processes of production and interpretation, but to analysing the relationship between texts, processes, and their social conditions, both the immediate conditions of the situational context and the more remote conditions of institutional and social structures. [...] the relationship between *texts*, *interactions*, and *contexts*. (FAIRCLOUGH, 2001, p.21).

Deste modo, para cada nível do processo discursivo haveria um estágio correspondente de análise: (01) a descrição das propriedades formais do texto; (02) a interpretação da interação entre texto com os processos de produção e interpretação; e (03) a explicação das relações entre interação e contexto social, com as determinações dos processos de produção e interpretação e seus efeitos sociais. Sendo assim, os resultados da análise do primeiro nível seriam a base para a análise da prática discursiva do segundo, e que, por sua

vez, sustentaria a análise da prática sócio-cultural do terceiro nível; em um processo dialético de dentro pra fora e de fora pra dentro.

Para uma aplicação dessa proposta na música, alguns fatores devem ser examinados de antemão. Primeiro, deveria ser adicionado um terceiro elemento no processo discursivo, o intérprete, assumindo que os dois pólos de produção e interpretação propostos por Fairclough (2001; 2010) seriam, *mutatis mutandis*, relativos ao compositor como produtor do texto musical e a audiência como interpretante desse texto. Segundo, a partir dessa inclusão, haveria a necessidade de uma remodelação da nomenclatura para processo de produção, processo de interpretação e processo de recepção associados, respectivamente, ao compositor, ao intérprete e à audiência; sendo assim, ao invés de um quadrado, o modelo de análise seria um triângulo, conforme a Figura 4.7.

Figura 4.7: Triângulo de análise do discurso musical.

Ao propor o intérprete como um terceiro elemento na equação do processo discursivo, a pesquisa evidencia um problema no modelo de feedback recíproco de comunicação musical de Hargreaves (2007) exposto acima, pois, para este autor, o intérprete seria a representação tal e qual do compositor, ou seja, como se o intérprete executasse a música da mesma forma que foi concebida pelo compositor, fato, que por si só, não se realizaria. Fora uma situação em que o compositor procedesse a uma supervisão direta e próxima do intérprete, a interpretação musical seria condicionada pelas possibilidades deste a partir de sua leitura possível do texto musical escrito pelo compositor, e não uma leitura exata, ou o “aquilo que o compositor

queria”; neste sentido, o texto musical poderia adquirir uma dimensão de sentido de três vias, a do compositor, a do intérprete e a da audiência. No entanto, para o propósito dessa pesquisa, será utilizado o modelo do quadrado somente com uma remodelação da nomenclatura, conforme a Figura 4.8, pois, no estudo de caso da música sacra setecentista aqui empreendido, considera-se que o próprio compositor participava do processo de interpretação, o que inviabilizaria o terceiro elemento.

Figura 4.8: Quadrado de análise do discurso musical.

Ademais, a adequação deste modelo à música deveria, consequentemente, levar em conta as ferramentas analíticas próprias do domínio musical no estágio de descrição do texto musical, isto é, ao invés da verificação do escopo dos elementos lingüísticos, seriam levantados os elementos musicais, da retórica musical à forma e do contraponto à harmonia. Quanto ao segundo estágio de análise, o da interpretação, a proposta se manteria similar, entendendo os resultados da descrição musical como traços e pistas dos processos de produção e recepção musical, respectivamente; enquanto que o último estágio de explicação também se manteria coeso à mesma proposta, com a verificação das partes não-musicais da sociedade, considerando que a música também seria condicionada e condicionaria as relações entre música e sociedade.

Retomando a discussão posta por Fairclough (2001, p.23), a relação dialética entre discurso e estruturas sociais se efetivaria na medida em que o discurso seria determinado por convenções subjacentes do discurso, as ordens do discurso, em uma apropriação da obra de Michel Foucault (2014), pois tais convenções e ordens do discurso incorporariam ideologias particulares.

Suponho que em toda sociedade, a produção do discurso seria ao mesmo tempo controlada, selecionada organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (FOUCAULT, 2014, p.09).

Explica-se: de acordo com Fairclough (2001, p.23), a instância individual sempre implicaria em convenções sociais, e qualquer discurso ou prática implicaria em tipos convencionais de discurso ou prática; neste sentido, a possibilidade de ação do indivíduo só existiria segundo determinações de convenções sociais para se agir dentro; ou seja, implicitamente, a prática social indicaria que os indivíduos agiriam segundo e dentro de limites de certos tipos de prática ou discurso. Dessa forma, discurso e prática seriam restringidos não por formas independentes de tipos de discurso, mas por redes interdependentes denominadas ordens social e do discurso: (01) a *ordem social* seria a estruturação de um espaço social específico dentro de vários domínios associados com vários tipos de prática; e (02) a *ordem do discurso* seria a ordem social vista pela perspectiva do discurso, isto é, como tipos de prática, estruturadas dentro de um espaço social, tornariam-se, ou emanariam-se em, tipos de discurso. Sendo assim, as ordens sociais se diferenciariam não somente pelos tipos de práticas sociais, mas também como tais práticas se relacionariam uma com as outras de maneira estruturalizante; em contrapartida, as ordens do discurso se diferenciariam tanto como tipos discursivos quanto como pela maneira que seriam estruturadas.

Ordem social	⇒	Ordem do discurso
Tipos de prática social	⇒	Tipos de prática do discurso
Prática real	⇒	Discurso real

Exemplificam-se as ordens sociais e discursivas diretamente em sua aplicação na música setecentista. Como apontaram Monica Lucas (2008), Mitia Ganade D’Acol (2015) e Noara Paoliello (2017), para citar trabalhos em língua portuguesa, um dos tópicos abordados pela tratadística setecentista era a adequação do estilo musical ao decoro da ocasião; ou seja, o discurso e a prática musical eram estruturados pela sua conformidade com uma ocasião social, por uma convenção social. Logo, a definição das ordens sociais da igreja, do palácio e do teatro estruturavam, respectivamente, as ordens do discurso musical em *Stylo Ecclesiastico*, *Stylo Cammerali* e *Stylo Theatrali*, e que, por sua vez, definiam os tipos de discurso musical

possíveis de cada estilo pela diferença que abrangiam, genericamente, do contraponto e da polifonia em um extremo à ênfase na melodia e baixo-contínuo no outro extremo, conforme a Tabela 4.3²⁷⁰.

Ordens Sociais	Ordens do Discurso Musical	Tipos de Discurso Musical
Igreja	<i>Stylo Ecclesiastico</i>	<ul style="list-style-type: none"> estilo estrito: ligado, imitativo, fugado prescrição de afetos sérios, elevados e contidos, incitados cuidadosamente ênfase na resultante dos princípios harmônicos dados pela polifonia pensamento contrapontístico cuidado rígido com o tratamento e preparação das dissonâncias pelas ligaduras
Palácio	<i>Stylo Cammerali</i>	<ul style="list-style-type: none"> estilo misturado: estrito, livre, galante prescrição de afetos variados
Teatro	<i>Stylo Theatrali</i>	<ul style="list-style-type: none"> estilo livre: desligado, galante, leve prescrição de afetos extremos e intensos ênfase na melodia e no baixo-contínuo: monodia acompanhada menor preocupação com o tratamento das dissonâncias

Tabela 4.3: Relação ente Ordem Social, Ordem do Discurso Musical e Tipos de Discurso Musical.

Assim como posto por Fairclough (2001, p.24), o mesmo tipo de discurso poderia se fazer presente em diversas ordens do discurso, o que pode ser visto também na música, mas essas diferentes ordens do discurso se distinguiriam na maneira como esse tipo de discurso seria utilizado; ou seja, aplicando à música, a utilização de uma abertura de ópera como tipo de discurso musical dentro da ordem do discurso musical do estilo teatral tinha uma funcionalidade determinada e reconhecida por uma expectativa auditiva, mas a sua utilização dentro da ordem do discurso musical do estilo eclesiástico também seria possível, porém criaria uma ressignificação relevante desse tipo de discurso musical. Segundo Fairclough (2001, p.25), a maneira como os discursos seriam estruturados em uma dada ordem do discurso e a maneira como essas estruturas mudariam com o tempo seriam determinações derivadas de mudanças nas relações de poder no nível das instituições sociais ou da sociedade: “Power at this levels includes the capacity to control orders of discourse; one

²⁷⁰ Segundo D’Acol (2015), desde a gênese com Marco Scacchi, passando por Athanasius Kircher, Angelo Berardi, Johann Joseph Fux, Johann Mattheson, Meinrad Spiess, Johann Joachim Quantz, Pier Francesco Tosi, Johann Friedrich Agricola, Johann Adam Hiller e chegando até a tratadística luso-brasileira com Caetano de Melo de Jesus e Luís Álvares Pinto, a definição dos estilos musicais era predominante, não somente referente a distinção entre o novo-galante e o velho-culto/aprendido, mas também pela tripartição entre música para igreja, câmara e teatro.

aspect of such control is ideological — ensuring that orders of discourse are ideologically harmonized internally or (at the societal level) with each other”.

O fator ideológico é um ponto central neste argumento, pois práticas institucionais com as quais os indivíduos se alinhariam, até de forma inconsciente, incorporariam pressupostos que legitimariam, direta ou indiretamente, a existência das relações de poder; com isso, práticas que pareceriam ser universais ou de senso-comum seriam frequentemente demonstradas como originadas em uma classe ou bloco dominante para depois se tornarem naturalizadas. “Ideological power, the power to project one’s practices as universal and ‘common sense’, is a significant complement to economic and political power, and of particular significance here because it is exercised in discourse”. (FAIRCLOUGH, 2001, p. 27). Sabe-se que o termo ideologia apresenta um grande espectro de sentidos, entrando, inclusive, em contradição uns com os outros e, como apontou Terry Eagleton (1991), uma tentativa de amalgamá-los em uma única e compreensiva definição seria infrutífera, mesmo se fosse possível; dessa forma, somente como forma de indicar a variedade de sentidos e significados de ideologia, expõe-se algumas definições levantadas por Eagleton (1991):

- ❖ O processo de produção de significados, signos e valores na vida social
- ❖ Um corpo de ideias características de um particular grupo ou classe social
- ❖ Ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante
- ❖ Falsas ideias que ajudam a legitimar um poder político dominante
- ❖ Comunicação sistematicamente distorcida
- ❖ Aquilo que oferece uma posição para um dado tema ou objeto
- ❖ Formas de pensamento motivadas por interesses sociais
- ❖ Pensamento de identidade
- ❖ Ilusão socialmente necessária
- ❖ A conjuntura do discurso e do poder
- ❖ O meio pelo qual atores sociais conscientes fazem sentido de seu mundo
- ❖ Conjunto de crenças orientadas por ações
- ❖ A confusão de realidade lingüística e fenomenológica
- ❖ Fechamento semiótico
- ❖ O meio indispensável pelo qual indivíduos vivem suas relações com a estrutura social
- ❖ O processo pelo qual a vida social é convertida em uma realidade natural

Na música, essa perspectiva poderia ser exemplificada tanto no nível sócio-institucional da reforma musical pretendida pela igreja no Concílio de Trento, demonstrando o seu domínio de poder nas determinações composicionais e discursivas tanto do ritual litúrgico quanto da música sacra; quanto no nível da sociedade, como posto no segundo e terceiro capítulo, concernente às mudanças referentes ao pensamento da retórica musical tanto em um amplo âmbito europeu, quanto em um âmbito luso-brasileiro, isto é, o tipo de discurso sofreu acomodações seguindo as próprias mudanças nas estruturas sociais. Nesse sentido, os participantes de esferas com um maior acúmulo de poder determinariam quais tipos de discurso seriam mais apropriados para constituir uma dada situação, naturalizando tanto a ideologia quanto reafirmando o poder desse bloco dominante, o caso do Marquês de Pombal seria aqui exemplar.

Por outro lado, além de ser determinado por estruturas sociais, o discurso demonstraria ter efeitos sobre as mesmas estruturas, contribuindo para a consecução da continuidade social ou da mudança social. De acordo com Fairclough (2001, p.32), a característica dialética da relação entre discurso e estrutura social propiciaria ao discurso assumir um papel relevante sobre as relações de poder; e aqui se localizaria a agência essencial do ator social como produtor do discurso, pois quando um indivíduo ocupa a posição de produtor do discurso, este assumiria o papel de fazer ou não fazer certas escolhas dentro de um tipo de discurso particular, se alinhando a propostas competentes ou a reprodução e manutenção de uma ideologia e suas relações de poder vigentes, ou a alteração das mesmas: “Discourse types are a resource for subjects, but the activity of combining them in ways in that meet the ever-changing demands and contradictions of real social situations is a creative one”. No estudo de caso da música sacra, esse parâmetro criativo se daria pela manipulação dos modelos pré-composicionais, indicados nessa pesquisa pela retórica musical e pelos partimenti, como estratégias de reproduzir ou alterar realidades sociais; ou seja, o mestre de capela, como produtor do discurso musical, seria uma uma posição chave na manutenção tanto ideológica quanto das relações de poder pela sua possibilidade de exercer uma agência nas escolhas dos tipos discursivos empregados na música sacra, promovendo um impacto relevante sobre a audiência.

4.1.2. Teun A. van Dijk e a teoria de ideologia cognitiva

Não obstante às abordagens das ciências sociais e políticas, a abordagem teórica de Teun A. van Dijk (1998) sobre a ideologia poderia ser sintetizada por um triângulo formado pelos conceitos de cognição, sociedade e discurso; isto é, primeiro, o status, a organização interna e as funções mentais das ideologias seriam estudadas através de uma cognição social; segundo, as condições e funções das ideologias seriam não somente cognitivas, mas sociais, políticas, culturais e históricas; e terceiro, as ideologias seriam formadas, alteradas e reproduzidas largamente através do discurso socialmente situado e da comunicação. Neste sentido, o autor observou, a partir do discurso, como estruturas ideológicas e processos envolvidos na sua formação seriam resultados de uma cognição social, assumindo que as ideologias seriam definidas como sistemas básicos de cognições sociais fundamentais e como princípios organizadores das atitudes e das representações sociais comuns a membros de grupos sociais particulares; sendo assim, controlariam indiretamente as representações mentais que formariam a base interpretativa e a inserção contextual do discurso e suas respectivas estruturas discursivas.

Van Dijk (1998) partiu do princípio de que, nas sociedades, seria sobretudo através de enunciados escritos e orais, elaborados por atores sociais enquanto membros de um grupo, que as ideologias seriam produzidas e reproduzidas; neste sentido, haveriam estruturas discursivas que teriam uma maior eficiência na realização desse processo. No entanto, antes de apresentar a teoria de ideologia, levantam-se algumas considerações postas pelo autor sobre a ideologia, conforme a Tabela 4.4.

As ideologias são cognitivas

- dimensão cognitiva da ideologia: incorporação de objetos mentais, tais como ideias, pensamentos, crenças, apreciações e valores
 - ideologia deve ser concebida como base abstrata, axiomática, dos sistemas de crenças que os grupos partilhariam em sociedade
 - haveria um âmbito de cognição individual, pelo exercício dos atores sociais na qualidade de membros de grupos; e haveria um âmbito de cognição social, pois essas representações sociais seriam compartilhadas pelos integrantes de um mesmo grupo
-

As ideologias são sociais

- definições de ideologia em termos sociológicos ou sócio-econômicos relacionadas com grupos, posições de grupos e conflitos ou interesses de grupo; e, por conseguinte, com o poder e dominação sociais, incluindo processos de dissimulação e legitimação
 - não apenas os grupos dominantes, mas também os grupos dominados possuiriam ideologias, que controlariam a sua auto-identificação, os seus objetivos e suas ações
-

As ideologias são sócio-cognitivas

- ao assumir um elo de ligação entre o cognitivo e o social, teria-se a dimensão relativa aos sistemas de crenças sociais, tais como conhecimento, opiniões e atitudes, o que equivaleria na afirmação de que ideologias se caracterizariam pelo fato de serem partilhadas por membros de grupos sociais
 - as ideologias seriam simultaneamente: (01) cognitivas pois implicariam em princípios básicos de conhecimento social, apreciação, compreensão e percepção; e (02) sociais pois seriam partilhadas por membros de grupos ou instituições e estariam relacionadas com os interesses destes grupos.
 - as ideologias seriam modelos conceptuais interpretativos comuns a toda a sociedade que proporcionariam, aos membros de um grupo, a compreensão da realidade social, das práticas cotidianas e das relações com outros grupos: as ideologias controlariam as vivências cotidianas
 - as ideologias seriam sistemas nos quais se baseariam as representações sociais e os processos mentais partilhados
-

As ideologias não são verdadeiras ou falsas

- as ideologias representariam a “verdade” de um grupo social (mesmo que esta seja preconceituosa), uma verdade que serviria aos fins competentes ao grupo social
 - as ideologias seriam, assim, modelos de interpretação e de ação, com sua relevância e eficácia pra esses grupos, conforme forem capazes de favorecer os seus interesses
-

As ideologias podem ter vários graus de complexidade

- um indivíduo, membro de um grupo, poderia não apresentar uma ideologia clara e explícita sobre algum assunto social relevante para o grupo que pertence (por exemplo, política), mas poderia ter ideologias mais pormenorizadas quanto a outros assuntos, o que o acomodaria nesse grupo
 - ideologias apresentariam um espectro que iria do grau mais simples ao mais complexo e seriam constituídas por proposições básicas ou por modelos conceituais abrangentes
 - modelos conceituais ideológicos não necessitariam ser rigorosos, organizados ou coerentes, podendo ser vagos, confusos, contraditórios desde que revelassem serem operacionais para orientar a interpretação e interação sociais
-

As ideologias têm manifestações que variam de acordo com o contexto

- variações individuais e contextuais do discurso e ação ideológica poderiam ser decorrentes de: (01) os indivíduos pertencerem a vários grupos, ou com eles se identificarem, podendo partilhar ideologias e valores diversificados e ocasionalmente contraditórios entre si; (02) normas ou leis sociais que reduziriam ações “livres” com fundamentos ideológicos; (03) a restrições contextuais; e (04) experiências individuais ou princípios de cada membro da sociedade; ou seja, haveriam outros fatores sociais, sócio-cognitivo e subjetivos que poderiam intervir para influenciar a expressão de ideologias básicas
 - as ideologias não seriam deterministas: elas poderiam influenciar, orientar ou controlar o discurso e ações sociais, mas não as provocariam nem as determinariam, não sendo os únicos sistemas mentais que controlariam a produção e compreensão do discurso
-

As ideologias são gerais e abstratas

- as ideologias, sendo sistemas abstratos e gerais, não dependeriam de qualquer situação localizada; pois somente as suas expressões passíveis de variação seriam produzidas localmente e restritas em termos contextuais
 - dentro de uma generalidade, as manifestações ideológicas seriam relativamente estáveis e contínuas, o que as fazem ser percebidas por grupos sociais
-

Tabela 4.4: Considerações sobre ideologia conforme Teun A. van Dijk (1998).

A partir dessas considerações, van Dijk (1997) formulou uma teoria da ideologia que objetivaria em responder (01) quais aparências se revestiriam as ideologias, (02) quais seriam os elementos que as constituiriam, (03) como se organizariam internamente, (04) como influenciariam outras cognições sociais tais como conhecimento e atitudes comuns aos grupos, (05) as condições sociais para aquisição ou modificação das ideologias, (06) quais seriam as funções sociais, culturais e políticas próprias a estas ideologias, (07) as formas como as ideologias seriam realmente utilizadas quanto à prática no discurso e outras práticas sociais, quanto ao compartilhamento pelos e entre os membros de um grupo, quanto às suas modificações, e quanto à reprodução na qualidade de características sócio-cognitivas essenciais de um grupo social.

As ideologias são modelos conceituais básicos de cognição social, partilhados por membros de grupos sociais, construídos por seleções relevantes de valores socioculturais e organizados segundo um esquema ideológico representativo da autodefinição de um grupo. Para além da função social que desempenham ao defender os interesses dos grupos, as ideologias têm a função cognitiva de organizar as representações sociais (atitudes, conhecimentos) do grupo, orientando assim, indirectamente, as práticas sociais relativas ao grupo e, consequentemente, também as produções escritas e orais dos seus membros. (VAN DIJK, 1997, p.111).

Van Dijk (1997, p.116) concebeu uma interface cognitiva (01) para associar as ideologias e as atitudes sociais, referentes a um determinado domínio por elas controlado, às produções escritas e orais, ou a qualquer outra ação social, e (02) capaz de transformar o geral no específico, as atitudes sociais em opiniões pessoais e o conhecimento geral em conhecimento individual relativamente a acontecimentos e situações atuais. Tal interface foi caracterizada e constituída por *modelos*, mantendo uma semelhança com os armazenados na memória episódica; sendo assim, os modelos seriam representações mentais de experiências pessoais relativas a ações acontecimentos ou situações particulares.

Para o desenvolvimento do argumento de van Dijk (1997) faz-se necessário uma rápida digressão com o objetivo de caracterizar a perspectiva da cognição social. De acordo com Galen V. Bodenhausen et al. (2003), cognição social refere-se às estruturas e processos cognitivos que moldam a compreensão das situações sociais e que medeiam as reações comportamentais a elas; de forma geral, o pressuposto fundamental da pesquisa de cognição social seria a idéia de que as representações mentais internas de indivíduos e de situações

sociais desempenhariam um papel causal fundamental na formação do comportamento; sendo assim, a tarefa central da pesquisa de cognição social seria, portanto, fornecer uma especificação da natureza dessas estruturas mentais e dos processos que operariam sobre elas. A Figura 4.9 apresenta uma síntese teórica, o núcleo dos pressupostos, sobre a análise da cognição social, considerando (01) o input de vestígios informacionais que seriam experienciados em um ambiente social; (02) as representações mentais que seriam construídas sobre a base das experiências passadas e atuais²⁷¹; (03) as maneiras que essas representações seriam manipuladas e os processos pelos quais influenciariam outros aspectos da atenção e da cognição²⁷²; e (04) o output com as decisões, julgamentos, intenções e comportamentos resultantes da aplicação desse processo.

Figura 4.9: Panorama esquemático do núcleo de pressupostos da perspectiva da cognição social segundo Galen V. Bodenhausen et al. (2003).

Segundo van Dijk (1997, p.116), situações sociais e contextos comunicativos seriam percebidos e organizados em um esquema ideológico, formando modelos mentais — ou seja, representações dessas experiências armazenadas na memória episódica — constituídos por seleções relevantes de valores sócio-culturais, depois de passados pelo filtro do esquema ideológico, que seriam então utilizados na construção do discurso escrito e oral. Através da interface dos modelos cognitivos, van Dijk (1997) transcendeu da ideologia, dentro do domínio cognitivo, para o discurso, no domínio linguístico; no entanto, há que se fazer uma observação relevante: para o teórico, o fato de um grupo de pessoas partilhar das mesmas atitudes sociais em relação ao contexto situacional, compartilhando assim uma mesma

²⁷¹ Como indicado por Galen V. Bodenhausen et al. (2003), as representações cognitivas que se relacionariam com esse estágio seriam esquemas, estereótipos, atitudes, exemplos, protótipos, scripts, PDP networks, narrativas, entre outras.

²⁷² Novamente, como indicado por Galen V. Bodenhausen et al. (2003), os processos que se relacionariam com esse estágio seriam atenção seletiva, interpretação, organização e armazenamento, resposta, inferência, entre outras.

ideologia, não significaria que membros isolados desse grupo não pudessem possuir versões ideológicas individuais. A Figura 4.10 apresenta uma reorganização do esquema teórico da perspectiva da cognição social posto acima por Bodenhausen et al. (2003) para os princípios discursivos de van Dijk (1997).

Figura 4.10: Reorganização do esquema da cognição social para os princípios de van Dijk (1997).

Dessa forma, conforme van Dijk (1997, p.117), ao projetar ou interpretar um texto, um indivíduo construiria um novo modelo ou atualizaria um já existente, ambos seguindo a ideologia internalizada; com a repetição extensiva dessa operação, os processos estratégicos de construção e atualização passariam a obedecer um esquema que, para o indivíduo produtor do discurso, seria eficaz, determinando uma série de categorias e usos lingüísticos, de ordenação das frases e escolhas lexicais à estruturas funcionais com papéis semânticos. Neste sentido, a padronização e estereotipação do modelo seria proporcional ao grau de semelhança ao conhecimento geral e às atitudes de um grupo; o que na música seria a padronização dos estilos musicais, em uma leitura diferente da proposta posta sobre Fairclough acima.

O argumento de Gjerdingen (2007) para sua teoria de esquemas musicais seguiu uma proposta similar; ou seja, a aquisição dos esquemas musicais, entendida na sua possibilidade de memorização dos protótipos como representações mentais, ocorria por dois tipos de processos, um operacional e o outro passivo. Enquanto o segundo seria relativo ao ouvinte e seria realizado a partir da escuta frequente do repertório galante; o primeiro seria construído a partir do processo de formação dos compositores mediante à constante prática musical dos solfeggi e dos partimenti integrado ao instrumento. A repetição de padrões musicais desenvolvidos nas práticas do solfeggi e partimenti, promoveriam, cognitivamente, estratégias

de realização musical. A partir da Figura 4.11, utilizada por Gjerdingen (2007b, p.138), compreende-se que a substituição do aluno pelos esquemas serviria para descrever como a partir das diversas ferramentas educacionais se construiria as representações mentais dedicadas a compreensão das similaridades estruturais entre as peças do repertório estudado: “they [representações mentais] are models in the mind that mirror meaningful regularities in the world”. A partir das relações entre harmonia (baixo figurado), melodia e baixo, o aluno aprenderia e guardaria em sua memória diversos esquemas musicais, que poderiam ser acessados e utilizados de acordo com a implicação de partes da estrutura de seu protótipo na partitura musical. No entanto, acredita-se ser ainda difícil associar um esquema musical a uma dada ideologia particular, pois os esquemas são, *a priori*, resoluções harmônicas, e não estruturas de significação musical, apesar de, como apontou Vasili Byros (2014), alguns esquemas estarem presentes de forma mais característica em algumas tópicas, como a relação do esquema *le-sol-fi-sol* e a tópica de ombra.

Figura 4.11: Representação da relação entre as ferramentas didáticas

Finalizando a exposição sobre van Dijk (1997), entre os vários níveis do discurso, nos quais as ideologias poderiam se manifestar, o nível do significado e da referência desempenharia um papel central.

Representações cognitivas de atitudes e modelos podem aplicar-se directamente a representações semânticas, sendo, em larga medida, através do significado que os outros níveis do discurso — os níveis superficiais, como a sintaxe, fonologia ou estruturas gráficas — são afectados pela ideologia. (VAN DIJK, 1997, p.122).

Dentro do domínio da Lingüística, o autor observou a relação própria da ideologia dentro de questões como noções referenciais de verdade e falsidade, proposições,

lexicalização, estruturas proposicionais, tópicas, implicação e presuposição semântica em estruturas fraseológicas, coerência, dentre outros; o que para essa pesquisa se resume nas observações das possibilidades da retórica musical e partimento como estruturas discursivas pertencentes ao processo de produção, e tópicas e esquemas como estruturas mentais pertencentes ao processo de recepção. Ademais, seria relevante frisar que para van Dijk (1997), o significado do discurso, construído no processo de produção e compreensão (terminologia diferente da utilizada por Fairclough para o processo de interpretação), seria passível de incorporar opiniões derivadas de ideologias subjacentes; o que possibilitaria a essa pesquisa averiguar a relação entre processos de significação musical com os possíveis posicionamentos ideológicos durante o séc. XVIII.

4.2. Estudo de Caso: André da Silva Gomes

Todo o trajeto da pesquisa pode ser observado na mentalidade de André da Silva Gomes sobre a expressão musical. Observa-se que, a partir do tratado *A Arte Explicada do Contraponto* (c.1800)²⁷³, o compositor se alinhava de forma teórica e estética com outros exemplos europeus, como apontou Rafael Ramos (2014); ou seja, tanto retórica quanto partimento fizeram parte de sua agenda. Apesar de não ser possível comprovar documentalmente a instrução musical de Silva Gomes, essa pesquisa admite a grande probabilidade do compositor ter estudado como aluno interno do Seminário da Patriarcal pois, conforme o ambiente de precariedades que o Seminário passou ao longo da segunda metade do século XVIII apresentado por Cristina Fernandes (2010)²⁷⁴, um aluno externo teria poucas

²⁷³ Utiliza-se a edição feita por Duprat et al. (1998) do tratado *A Arte Explicada do Contraponto* (c.1800) de André da Silva Gomes.

²⁷⁴ Cristina Fernandes (2010) levantou questões importantes sobre Silva Gomes: haveria um lapso documental relativo às entradas e admissões de alunos no Seminário, os livros de matrícula começam a ser sistematizados a partir do Estatuto de 1764, e crê-se que as admissões anteriores relatadas teriam sido feitas a partir de algum outro documento ou de memória. Seguindo a necessidade etária de oito anos no processo de admissão, Fernandes (2010) sugeriu que Silva Gomes ou teria entrado no Seminário exatamente neste lapso, ou teria sido aluno externo. Porém, o que seria um aluno externo na Patriarcal? Sabe-se que os alunos externos não participavam de todo processo pedagógico de internato e que eram liberados dos serviços litúrgicos, obrigatórios para os seminaristas; mas, além disso, Fernandes apontou, levantando uma série de pedidos de aporte financeiro, que por vários momentos o Seminário da Patriarcal passou por precariedades predial, mobiliária e instrumental, o que prejudicava o estudo dos alunos. Normalmente, os internos já tinham predileção para utilização dos instrumentos, e nesse panorama de precariedades, os externos teriam grande dificuldade de se desenvolverem musicalmente ao ponto de serem nomeados a cargos musicais.

chances de se desenvolver musicalmente para ser nomeado pela Rainha a um cargo de mestrado, mesmo este sendo na Colônia. Quanto ao conhecimento sobre partimento, como sugeriu Ramos (2014), no tratado supracitado as disposições teóricas seguiam todo o conhecimento de contraponto necessário para a realização de um partimento; quanto à retórica, logo no início desta obra, o compositor advertia sobre a necessidade da instrução retórica, sendo esta a diferença entre um exercício de contraponto e uma composição.

Daqui pode concluir o Compositor instruído, não só como Filósofo, a entidade diferente de cada um dos sobreditos empregos, podendo justamente distinguir o Contraponto Harmocia Docente e a Composição Harmonia Utente, isto é, parte que dá preceitos e parte que os apresenta em execução; mas também pode observar como Retórico a analogia da Faculdade Harmônica com a Faculdade Retórica; aqui se observa o Contraponto relativo à parte da Invenção e a Composição relativa à Disposição e à Elocução. Na Dissertação que serve de princípio a esta obra fica após demonstrado quanto é preciosa ao Compositor a Instrução Literária. (in DUPRAT, 1998, p.121).

Ademais, a partir ainda do tratado, mais especificamente na Lição 17 sobre os preceitos da fuga, observa-se que Silva Gomes era consciente do problema posto no primeiro capítulo desse trabalho, a importância dos processos de cópia e manipulação na imitação de modelos.

Além desta Imitação Harmoniosa que se acaba de tratar [a fuga], é precisa ao Compositor outra qualidade de Imitação, e é aquela por meio da qual ele se propõe a imitar o gênio, o estilo e a demarcha harmoniosa daqueles Mestres que forem reconhecidos grandes e famosos nesta Faculdade, aos quais há toda a necessidade de imitar. Não se nega absolutamente a possibilidade de haverem homens mais favorecidos do Céu, uns do que outros, e que eles mesmos de per si, independentes de imitarem a outros homens, possam abrir uma nova estrada por onde livremente possam marchar sem guias; mas estes exemplos são tão raros e maravilhosos que eles devem ser considerados como uns prodígios. Com efeito o nosso gênio por mais feliz que ele seja tem necessidade de socorros estranhos para se nutrir e dilatar. A nossa alma jamais de per si pode conceber, gerar e apresentar uma produção celebre se ela não tiver sido fecundada primeiramente por algum abundante Manancial de Conhecimentos. É verdade que todos os nossos esforços se tornariam inúteis, uma vez que nos considerássemos destituídos dos dons da natureza, mas igualmente esses mesmos dons da natureza, ainda que modificados pela Arte, não poderão avançar um dilatado terreno sem que sejam acompanhados, ajudados e socorridos pelos ótimos exemplares de insígnies Mestres, os quais nos comunicam em não sei que virtude particular e oculta, que é só a que nos desembaraça na mesma execução dos preceitos da Arte; muitos deles rigorosamente estabelecidos pelos Antigos Mestres, porém felizmente modificados e suavizados pelos Sábios Modernos que nestes tempos têm elevado ao mais alto ponto de perfeição a Composição de Música, sendo também inegável que estes mesmos Mestres tiveram a

precisão de imitar outros famosos Modelos, e polidos também por este Meio os seus felizes talentos, aumentando e ainda polindo, por meio de novas descobertas, aquelas científicas produções, nos transmitem e expõem à nossa admiração autorizados Modelos, que imitemos: e em que igualmente aperfeiçoemos e dilatemos as nossas ideias. Não devem ser atendidos pois, e nem ouvidos aqueles que dominados de um espírito de presunção afirmam que esta Imitação é uma espécie de servidão, que sufoca o vigor da Natureza; aos quais nós respondemos primeiramente com o que dissemos já respeito da Natureza sem procurar esta Imitação; e depois disto com os exemplos que nos oferece a experiência de todos os dias, nós vemos a grande utilidade que resulta da Imitação e que longe de enfraquecer e sufocar, pelo contrário ela corrobora, aumenta, dilata e faz realçar a mesma Natureza. Revela pois saber manejar, para que se consigam estas vantagens, os preceitos desta Imitação, que se define um empréstimo de ideias, de pensamentos, de sentimentos e passagens dos escolhidos exemplares que nos propomos a imitar ou aproximando-nos, ou diminuindo ou aumentando, os quais preceitos, próprios da Faculdade Retórica e Poética, nos quais supomos o nosso aluno de Composição de Música bem instruído, como preparatórios desta Faculdade que tratamos; por isto deixamos aqui de os explicar. (in DUPRAT et al., 1998, p.180).

A escolha pelo compositor André da Silva Gomes, para o estudo de caso aqui empreendido, manifesta o objetivo de observar, a partir de uma análise crítica do discurso musical, (01) como a música sacra deste compositor poderia demonstrar as lutas pelo poder entre Estado e Igreja no espaço luso-brasileiro, e (02) como as diferentes teses musicológicas sobre este compositor poderiam ser articuladas. De uma maneira geral, podem ser levantadas quatro teses que tratam, direta ou indiretamente, e se relacionam com este compositor na musicologia: Clóvis de Oliveira (1954), Régis Duprat (1995), Rui Vieira Nery (2006; 2012) e Diósnio Machado Neto (2008).

Afora o texto publicado por Antonio Egydio Martins (1911) e os artigos de Nuto Sant'Anna (1938) e Furio Franceschini (1938), que comentaram sobre André da Silva Gomes, o primeiro texto musicológico, sistematizado como tal, foi de Clovis de Oliveira (1954). Neste texto, o autor construiu uma narrativa biográfica sobre o compositor, indicando desde a sua chegada até as suas posições como professor de gramática latina e participante do Governo Provisório de 1821 na pasta de Ciência e Educação. Sobre os motivos da vinda de Silva, o autor afirmou que este teria chegado na vila de São Paulo, capital da província de mesmo nome, em 1774 com o terceiro bispo, recém nomeado, D. Frei Manuel da Ressurreição, com a função principal de formar o coro da Sé de São Paulo.

A vinda do jovem música se prendia à fundação e regência do côro da Sé de São Paulo porque D. Manuel sabia, por informações, que na diocese para a qual fôra nomeado e confirmado, a música sacra não era cultivada segundo

os cânones da Igreja. A verdade é que não havia música sacra em São Paulo. Os poucos que a praticavam na Sé e mesmo nas outras igrejas, nem sabiam, na realidade, o que era música religiosa. Uns pensavam que fosse música triste; outros, mais arrebatados, pensavam que era a marcial. Os clérigos eram os únicos que a conheciam, embora sem grande base, porém, deixavam-se influenciar pelo gosto dominante de então. Dai o motivo pelo qual D. Manuel, ainda em Lisboa, convidou o maestro e Tenente-Coronel André da Silva Gomes para acompanhá-lo e, em São Paulo, criar o cântico da Sé, e regê-lo. [...] Tudo revela que D. Manuel era um apaixonado pela música sacra e contava com a pureza dela para transmitir aos seus jurisdicionados, o espírito da fé que eleva o caráter e os princípios da moral cristã que cristalizam os sentimentos. D. Manuel e André Gomes, ambos concertaram o modo de cultivar a arte religiosa em São Paulo. (OLIVEIRA, 1954, p.12).

Consciente ou inconscientemente, Oliveira (1954) levantou questões relevantes sobre a prática da música em São Paulo colonial: (01) o decoro e os protocolos da música sacra não eram respeitados devido a falta de um conhecimento técnico-musical, (02) a música sacra sofria a influência de um gosto dominante; e (03) a música sacra, sendo um discurso musical, deveria transmitir uma mensagem bem definida, notadamente, a da moral cristã da igreja.

A segunda tese foi apresentada pelo trabalho de Regis Duprat (1995), que dentro da estrutura do Padroado, observou os problemas do estanco e a agência de André da Silva Gomes. Dentre a grande quantidade de informação contida em Duprat (1995), destacam-se para essa pesquisa o vínculo de Silva Gomes com o José Joaquim dos Santos, mestre do Seminário da Patriarcal; o conhecimento das obras sacras de, além de Joaquim dos Santos, de David Perez, João Cordeiro da Silva, João de Souza Carvalho entre outros por parte do mestre de capela da Sé paulista; que Silva Gomes teria vindo ocupar o mestrado com provisão real; mas, principalmente, a rivalidade entre Estado e Igreja por conta das provisões de nomeação do mestre de capela, personificadas em D. Luis António de Sousa Botelho Mourão, quarto Morgado de Mateus e governador da capitania de São Paulo e o bispo D. Frei Manuel da Ressurreição. Como apontou Duprat (1995), o Morgado chegou à capitania em 1765, época em que o padre Matias Álvares Torres era o mestre de capela da Sé, trazendo consigo o compositor Antonio Manso da Mota da Bahia.

Com a minha chegada acodio da Bahia Antonio Manço e seus irmãos, todos professores de Muzica, providos das melhores solfas de bom gosto do tempo prezente. Ensinarão logo vários tiplies e Como as festividades na Cidade não dão lucros suficientes para se poder conservar hum bom Coro de Muzica como o de Manso da Mota lhe ajuntei eu a direção da Caza da Opera que ja havia. Cuja Caza não representa formalmente todas as semanas como em outras partes, mas sim quando sucede, e em dias mayores, porque também

não rende o Lucro suficiente para se conservar regularmente e à parte. Porém com huma e outra couza era o que bastava para o dito Manso hir vivendo, e se fazerem as Couzas bem, Como o Exmo. Bispo trouxe consigo Mestre de Capella, fez prohibir e todas as Igrejas que se não admitisse o dito Manço com o motivo de que era Operário [que trabalha na Casa da Opera] e mulato, e que a sua Muzica era de violinos; sendo que o dito Manço nem consta que seja Mulato, nem o parece nas cores, nem ainda que o fosse, se lhe devia imputar este defeito em virtude das novíssimas Leys de Sua Magestade. Nem o ser Operário lhe pode servir de defeito, porque isto mais he hum divertimento que eu conservo quase todo a custa da minha bolça, do que huma caza de Opera formal, e fomentada pelo Povo. (AHUL, SP, cat. D. 2666 apud DUPRAT, 1995, p.51)

Duprat (1995, p.52) destacou que Morgado foi um “elemento modificador do gosto dominante” por incluir o estilo teatral com as “vozes italianas”, “abundância dos floreios, adornos, ligeireza da linha melódica, de constâncias rítmicas, do baixo” na música sacra praticada na capitania. Em contrapartida, o bispo rejeitou a escolha de Manso da Mota para o cargo de mestre de capela, pois acreditava que este não saberia compor conforme os cânones musicais da igreja, isto é, conforme o estilo eclesiástico. Portanto, é possível observar que Duprat (1995) defendia a tese de que havia uma diferença estética entre o Morgado e o Bispo e que, mesmo depois da destituição do Morgado no governo da capitania, Silva Gomes teria enfrentado um ambiente musical fundado sobre a ópera dentro da música sacra.

A terceira tese se relaciona indiretamente com Silva Gomes. Rui Vieira Nery (2006; 2012) se concentrou sobre a atuação, amplamente fundamentada no Despotismo Esclarecido, do Morgado no trato com a música durante o seu período como governador da capitania. Segundo Nery (2006; 2012), o Morgado tentou replicar uma estratégia similar ao que acontecia em Lisboa, onde o espetáculo musical funcionava como uma representação simbólica do poder da imagem do soberano, o Rei, e dele próprio aqui na capitania; para isso, o Morgado teria feito investimentos em várias instâncias da prática musical, como na música sacra, na ópera com a construção de um teatro próprio para o gênero, nos entretenimentos musicais de salão e nas formas de música popular. Este autor destacou que três eram os objetivos que se buscavam com a demonstração do poder pela ostentação e suntuosidade das festas: (01) o caráter ideológico em que a festa consolidava o prestígio da autoridade régia; (02) a afirmação da religião como recordação da aliança sagrada que legitimava o poder do rei; e (03) a defesa do status quo estamental que garantia o equilíbrio da relação entre as camadas sociais. Sendo assim, seria importante para o Morgado conjugar os dois espetáculos,

tanto a ópera quanto o litúrgico, como uma forma de consubstanciar o seu poder e a sua imagem perante as elites locais.

O modelo de referência evidente que D. Luís António traz consigo no que respeita à organização da vida musical que entende dever promover como Governador na sua nova Capitania, é, como seria de esperar, o da Capela Real portuguesa — um vasto conjunto vocal-instrumental capaz de assegurar, pela sua estreita articulação funcional com a Capela da Patriarcal de Lisboa, a componente musical de todo o cerimonial de representação do poder da corte, tanto litúrgico como secular. (NERY, 2012, p.270).

Contudo, com a chegada do Bispo em 1774 e com a reivindicação deste pelo poder das tradicionais autonomias que a igreja tinha na nomeação do mestre de capela, os objetivos de Morgado pela centralização dos espetáculos foi interrompido. Nessa senda, constata-se que a tese de Nery (2006; 2012) envolvia uma diferença ideológica entre o Morgado e o Bispo, e não estética como em Duprat (1995).

A quarta e última tese pode ser entendida como uma associação entre as anteriores; para Diósnio Machado Neto (2008) haveria sim uma diferença estética, mas decorrente de escolhas composicionais que eram resultado do embate ideológico simbolizado pela luta de poder posto pelo Morgado, desempenhando a força do Estado, e pelo Bispo, desempenhando a tradição da Igreja; ou seja, a música exerceria uma função comunicativa através de escolhas retórico-musicais, e, dentro dessa conjuntura, as opções musicais tanto de um quanto do outro estariam associadas a mensagens direcionadas e bem definidas; ou seja, o problema das determinações se estabeleciam por diferenças discursivas.

A própria Igreja participava dessa renovação tratando de refletir sobre suas formas de expressão a partir de um ângulo considerado racional. Um processo de transformação retórica da linguagem litúrgica levou então a própria música a alterar seus princípios comunicativos, encontrando-se com uma linguagem que negava os princípios da música “figurativa” identificada como “barroca”. Criticou-se, então, a profusão das metáforas que fundamentavam a música por uma categorização de um afeto que se desenvolvia pelo princípio da expansão (entendida como ornamentação), o que levava ao “conceitualismo” que negava o desejo dos reformadores de formulação dialética do pensamento. Para o entendimento iluminista, inclusive os religiosos, o estilo antigo acabava esvaziando o conteúdo, logo seu poder pedagógico pela falta de poder analítico e de síntese. (MACHADO NETO, 2008, p.440).

4.2.1. O discurso musical da Missa

Antes de entrar diretamente na análise das missas de André da Silva Gomes, é necessário compreender a missa como gênero musical. A música sacra composta para a Igreja católica é definida diretamente pelo lugar ocupado na Liturgia em que está inserida²⁷⁵, isto é, seu limite de expressão e sua forma são determinados seguindo o protocolo deste serviço público divino; porém, isso não significa que essa música seria inflexível a todo tipo de influência estética. Mudanças na maneira de compreender e interagir com essa música através dos séculos fizeram com que a relação entre música e formas de culto divino parecessem indeterminadas, mas o seu objetivo sempre foi precisamente delineado, pois, sendo uma arte funcional, era parte básica da liturgia e não um simples ornamento.

De forma geral, como ritual religioso, a missa tem um plano central organizado sobre a reencenação simbólica da Última Ceia. Para John Harper (1991, p.19), “[...] essentially, the Mass is a fusion of two independent services of the early Church: a liturgy of readings and prayer, and a liturgy of thanksgiving with the blessing and sharing of bread and wine”. Segundo Mary Schaefer (1998), essa organização simbólica proporcionaria três tipos de impacto na audiência: (01) *emocional*, por operar com a subjetividade do indivíduo, mesmo este integrando uma assembléia pública; (02) *cerebral*, pois o participante se envolveria, mesmo que de forma involuntária, em uma série de decodificações simbólicas e de processos de ressignificações; e (03) *afetivo*, pois o indivíduo, ao realizar um balanceamento entre os dois impactos anteriores, manifestaria um afeto, um estado de espírito, seja este qual for. E, neste sentido, a música teria um papel fundamental para alcançar tais propósitos.

No entanto, para ter uma visão totalizante de como a missa, enquanto gênero musical, foi efetivada, alguns aspectos devem ser levados em conta: (01) apesar de ser e ter um protocolo ritualístico, a missa foi e ainda é uma prática social e discursiva de séculos de atuação, sendo assim, seria compreensível que este protocolo tenha sofrido alterações de execução e performance pela atuação de indivíduos, ou seja, admitir-se-á que a missa, sendo um gênero discursivo, seria uma estrutura de longa duração relativamente estável; (02) abaixo

²⁷⁵ É necessário fazer duas explicações preliminares: (01) o termo música sacra fará sempre referência à música utilizada nos rituais religiosos da Igreja católica ou à música composta sobre textos religiosos católicos, apesar de em uma ampla acepção considerar desde música de diversas religiões até a crença sobre os poderes sagrados da música; e (02) a expressão Liturgia católica faz referência aos serviços públicos organizados pela Igreja católica dentro de um grupo de estruturas ou série de ritos, como procedimentos necessários ou usuais em uma celebração.

dessa estrutura, a própria possibilidade de teoria musical vigente se alterou ao longo desse período, mostrando a diversidade das conjunturas viáveis nas quais os exemplos de missas foram compostos; e (03) o manejo musical dos compositores, a agência que estes demonstraram em suas escolhas composicionais englobariam diferenças de local de atuação e diferença de expectativa de cargo²⁷⁶, como bem coloca Edward P. Thompson (1978, p.101): “[...] ‘vontades individuais’ não são átomos desestruturados em colisão, mas agem com, sobre e contra as outras como ‘vontades’ agrupadas. Corroborando com tais fatores, Gustav Fellerer (1961) considerou exatamente a influência da agência sobre o desenvolvimento da missa.

The relation of music to its liturgical function is the central question in the development of church music in all periods of its history. Questions of musical evolution as well as historical tradition are both subordinated to it. The meaning of the liturgy is established by ecclesiastical authority, but its interpretation and its understanding are determined by men whose roots are deep in time and place and popular background; interpretation and understanding are therefore subject to change. Thus church music in various countries and at various times has differed in its media and its attitude toward the liturgical action. (FELLERER, 1961, p.03).

Não são objetivos desta pesquisa uma discussão da formação da Missa desde a incorporação da salmodia judaica²⁷⁷ ou uma análise das obras canônicas dos compositores canônicos.. Contudo, para observar as possibilidades composicionais na missa setecentista — em especial, a utilização da Retórica e do Partimento, e como tais possibilidades poderiam indicar discursos de poder, seria necessário o apoio de uma metodologia histórica que desse cabo a este esforço, trazendo alternativas mais eficazes “[...] quando se fundem num enfoque dialético mais amplo que permite ver no episódio o ponto de encontro de várias determinações conjunturais e estruturais”. (COSTA, 2013, p.117).

²⁷⁶ Por exemplo, um compositor atuando em uma cidade ibérica teria que manejar uma sensibilidade musical de forma diferente de um compositor de uma cidade germânica; e a expectativa musical de uma catedral seria diferente de uma igreja periférica.

²⁷⁷ James W. McKinnon (1986, p.159) afirma que: “Music historians are virtually unanimous in attributing the source of early Christian psalmody to the synagogue. [...] There is, after all, considerable plausibility to the view: nascent Christianity was a Jewish sect and its first liturgical gatherings shared with the synagogue its most revolutionary characteristic — the coming together of co-religionists in a meeting room rather than the witnessing of sacrifice in a temple court. Moreover, the liturgical practices of these gatherings resembled those of the synagogue; in particular the so-called ‘liturgy of the Word’ that preceded the Eucharist appears to have been modelled after the scripture-centred order of synagogue worship. And when one observes that the principal vehicle of early Christian chant was the Old Testament Book of Psalms it seems a natural assumption that the singing of those psalms was a practice borrowed from the synagogue”.

Ao transpor o tempo curto dos eventos, Fernand Braudel (1965) considerou a estrutura de longa duração a partir ou de sua estabilidade arquitetural rígida ou de seu ponto de ruína²⁷⁸. No entanto, ao admitir a Missa como gênero discursivo, inevitavelmente essa estrutura secular seria flexibilizada. Com largo estudo sobre a utilização da língua em sua prática, Mikhail Bakhtin (2011) compreendeu que os gêneros discursivos seriam tipos relativamente estáveis de enunciados em cada campo de utilização da língua, e, neste sentido, a própria diversidade da multiforme atividade humana, operando com possibilidades inerentes de uso e prática linguística, geraria a riqueza da flexibilidade dos gêneros. A ideia central por detrás dos gêneros discursivos bakhtinianos seria o agrupamento de textos pela observação de propriedades comuns; sendo assim, para o teórico russo, observar o processo de produção dos textos e como seriam constituídos era mais importante do que observar o produto final com suas propriedades formais. Dessa forma, como resumiu José Luiz Fiorin (2006), os enunciados que constituem os gêneros discursivos deveriam ser vistos na sua função de processo de interação.

O gênero estabelece, pois, uma interconexão da linguagem com a vida social. A linguagem penetra na vida por meio dos enunciados concretos e, ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida se introduz na linguagem. Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades. Conteúdo temático, estilo e organização composicional constroem o todo que constitui o enunciado, que é marcado pela especificidade de uma esfera de ação. (FIORIN, 2006, p.61-62).

A relativa estabilidade poderia ser observada na missa desde os seus primórdios. Apesar da pouca informação sobre o desenvolvimento desta nos primeiros séculos do Cristianismo, sabe-se que o serviço era composto por quatro elementos essenciais: leitura, discurso, oração e música salmódica; porém, não seria possível definir conclusivamente a sequência combinatória de cada parte. Essa organização somente pode ser observada com a descrição contida no *Ordo Romanus I* sobre a Missa Romana celebrada pelos pontífices ao

²⁷⁸ Segundo Braudel (1965, p.268): “Por estrutura, os observadores do social entendem uma organização, uma coerência, relações bastante fixas entre realidades e massas sociais. Para nós, historiadores, uma estrutura é, sem dúvida, um conjunto, uma arquitetura, mas é mais ainda uma realidade que o tempo usa mal e veicula demoradamente. Certas estruturas, por viverem muito tempo, tornam-se elementos estáveis de uma infinidade de gerações: embaraçam a história, incomodam-na, e assim comandam seu fluxo. Outras estão mas prontas a serem destruídas. Mas todas são, por vez, sustentáculos e obstáculos”.

redor do século VIII d.C.²⁷⁹, tornando-se o modelo para a maneira na qual este serviço litúrgico deveria ser celebrado. Esse modelo se estabeleceria, primeiro, sobre a organização de textos cantados e textos falados ou recitados e, segundo, sobre a separação de textos competentes ao Próprio e ao Ordinário da Missa; conforme apresentado na Tabela 4.5.

Textos cantados		Textos falados ou recitados	
Próprio	Ordinário	Próprio	Ordinário
Intróito			
	Kyrie		
	Gloria		
		Coleta	
		Epístola	
Gradual			
Aleluia ou Tracto			
		Evangelho	
	Credo		
Ofertório			Oração de Ofertório
		Segredo	
		Prefácio	
	Sanctus (Benedictus)		
			Canon
			Pai Nosso
	Agnus Dei		
Comunhão			
		Pós-Comunhão	
	(Ite Missa est)		

Tabela 4.5: Divisão dos textos segundo as classificações de textos cantados e textos falados ou recitados e segundo os textos do Próprio e do Ordinário da Missa. (APEL, 1958, p.26).

²⁷⁹ Para mais, ver a versão em língua inglesa e os comentários feitos por E. G. Cuthbert e F. Atchley (1905).

A distinção entre *Proprium* e *Ordinarium* seria estabelecida pela possibilidade de utilização dos textos; pois os exemplos que constituem o Próprio mudam conforme dias específicos do ano litúrgico, enquanto que os do Ordinário são sempre os mesmo para todos os dias. Segundo Wili Apel (1958), essa distinção é significativa pois foi a razão pela qual os compositores, por volta de 1300, preferiram os textos do Ordinário para a composição polifônica e, por volta de 1500 em diante, a própria terminologia musical “Missa” tornou-se significado somente da composição sobre os textos do Ordinário²⁸⁰, justificando a opção de análise do corpus musical desta pesquisa, que se concentra sobre as composições do Ordinário, justamente pelo fato de que os textos não se alterarem, sendo possível a comparação de processos composicionais, ou seja, do discurso musical.

A assincronia da inclusão dos textos do Ordinário apontaria para uma categoria distintiva entre gêneros discursivos: os primários e os secundários. Segundo Bakhtin (2013, p. 263), os gêneros discursivos primários (simples) se formariam nas condições da comunicação humana imediata, enquanto que os gêneros discursivos secundários (complexos) “[...] surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado”. A partir dessa distinção, identifica-se a missa como gênero discursivo secundário pela sua condição de formação sócio-cultural e regulada. Apesar de Bakhtin (2013) ter admitido a importância da agência para a construção discursiva, o teórico russo singularizou uma advertência sobre a agência poética em uma estrutura normatizada, como seria no caso da Missa.

Todo enunciado — oral e escrito, primário e secundário e também em qualquer campo da comunicação discursiva — é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual. Entretanto, nem todos os gêneros são igualmente propícios a tal reflexo da individualidade do falante na linguagem do enunciado, ou seja, ao estilo individual. [...] As condições menos propícias para o reflexo da individualidade na linguagem estão presentes naqueles gêneros do discurso que requerem uma forma padronizada, por exemplo, em muitas modalidades de documentos oficiais, de ordens militares, nos sinais verbalizados da produção. (BAKHTIN, 2013, p.265).

²⁸⁰ Segundo Wili Apel (1958, p.27), “The items of the Proper were in general use probably as early as 500, and by the time of Gregory this part of the Mass was fully standardized. Quite a different situation is presented by the Ordinary. The *Kyrie*, *Gloria*, and *Sanctus* were known in the earliest centuries of the Christian era but were used in the Office rather than in the Mass. The introduction of the *Gloria* into the Roman Mass is ascribed to Pope Symmachus (498-514); that of the *Kyrie*, to Pope Gregory I; while the *Sanctus* is said to have been instituted by Pope Sixtus I (c. 120). The *Agnus Dei* became a part of the Mass under the Greek Pope Sergius I (687-701); the *Credo*, although used at a much earlier time in the Mozarabic, Ambrosian, and Gallican rites, was not definitely introduced into the Roman Mass until the eleventh century, under Pope Benedict VIII (1012-24)”.

Se por um lado, a individualidade dos compositores era silenciada, visto que o cantochão ou canto gregoriano, em reverência ao Papa Gregório I, recebeu a atribuição do anonimato respondendo a um controle ideológico da Igreja católica²⁸¹; por outro, a agência pedagógica e performática era impossível de ser administrada. Segundo Richard Hoppin (1978), com a ascensão dos reis Carolíngios²⁸², por exemplo, os livros com os cantos litúrgicos foram espalhados pelo território franco, porém, tais livros traziam somente os textos, sem nenhum tipo de notação musical — que só viria a ser dimensionada a partir dos séculos IX e X; logo, empreendeu-se também a importação de cantores para a prática e a instituição de escolas de canto para o ensino, marcando algumas diferenças regionais entre o Norte do reinado e Roma em relação à música. Assim, toda a terminologia conceitual de Bakhtin poderia ser aplicada para a definição da missa como gênero discursivo, na medida em que a relativa instabilidade do ritual litúrgico e musical foi se desenhando na interação com as possibilidades dialógicas com os integrantes das assembléias, com as várias influências ainda de tradição grega e/ou judaica, com a aplicação de outros textos de outros rituais litúrgicos e com as diferenças espaciais e temporais de realização²⁸³.

Direcionando para a conjuntura do período analisado, empreende-se uma rápida digressão, seguindo Fellerer (1979), para observar mudanças quanto às propostas composicionais da música sacra. No transcorrer do séc. XVI, várias formas criativas revelaram um novo sentimento vital que levou a uma caracterização do tratamento do texto litúrgico, aumentando a apreciação da expressividade verbal; essa atitude barroca promoveu, cada vez mais pronunciada, uma tendência do abandono de formas estritamente polifônicas

²⁸¹ Conforme Hoppin (1978, p.43-44), as lendas que envolveram a figura do Papa Gregório I com a música seriam muitas: a primeira, seria creditada em seu nome a criação de um coro papal de cantores, a *schola cantorum*, o que não seria verídico pois este coro já existia pelo menos cem anos antes de seu papado, porém Gregório instituiu que os seminários deveriam treinar possíveis cantores para formação de coros em outras igrejas, tirando a responsabilidade do treinamento musical e vocal dos padres e diáconos; e a segunda, e mais célebre, de que Gregório teria recebido o Espírito Santo em forma de pomba, que assobiou as melodias do cantochão e que Gregório tratou de traduzir em canto, o canto gregoriano. O que se pode afirmar é que Gregório participou ativamente do processo de organização da liturgia buscando sua estabilização no Cristianismo ocidental.

²⁸² Ademais, Hoppin (1978, p.46) salientou a importância do reinado Carolíngio: “At any rate, there seems to be no other way to account for the fact that, during several centuries after the death of Charlesmagne (814), the growth of the Roman Liturgy took place primarily on Franco-German soil. Frankish territory also saw the origin of polyphony and its development to a position of preeminence. It cannot be mere coincidence that the history of music between 800 and 1300 is almost entirely concerned with events occurring in what had been the empire of Charlesmagne”.

²⁸³ De maneira similar, Susan Fast (1996) aplicou os conceitos de Bakhtin para a análise de tratados medievais de teoria musical, mostrando que o discurso autoritário e normativo destes tratados também foram flexibilizados por outras vozes.

com formas ritmicamente mais livres, para um aumento das tensões internas da composição advindas do início da orientação mais verticalizada da resultante harmônica. A monodia posta por Ludovico Grossi da Viadana em *Cento concerti ecclesiastici* (1602) pode ser considerada exemplar do processo operado por uma mudança de direção, no qual o pensamento do acompanhamento acordal escrito para baixo-contínuo permitia a expressão da estrutura vertical. Passando para o séc. XVII, apesar de ainda ser cultivado como estilo ideal da música polifônica, o *stile antico* passou lentamente a ser dominado pelo *stile moderno* e pelo *bel canto*, principalmente na península itálica, onde “expressive coloratura was expanded, especially among the Bologna masters, until at the beginning of the eighteenth century it was utilized in a new sense by the Neapolitans”. (FELLERER, 1979, p.120). A escola napolitana de composição foi decisiva para transformações na música sacra durante o setecentos, salientando o predomínio da expressão melódica e transformando, internamente, até a própria concepção de *stile antico*.

The church music of the Neapolitan school represented an extreme advance into a new sphere of musical art filled with pathos, sentimentality, and an exaggeration of personal emotion. But because this stile moderno often passed beyond the limits of what was liturgically fitting, the composers who employed it were frequently led to cultivate also the strict stile antico. Alessandro Sacarlatti, Leonardo Leo and other Neapolitan composers attempted what was for that period strict composition in the stile antico. Although they imitated the classic polyphony as closely as they could, contemporary devices influenced them in their treatment of melody, harmonic tension and cadences. That the Neapolitans wrote in the stile antico shows that the polyphony of the sixteenth century had come to be regarded as the official ecclesiastical style, and that those who used the stile moderno were aware of this ecclesiastical type of expression. (FELLERER, 1979, p. 141).

Nas análises feitas por Jon Olaf Carlson (1974) sobre as missas de Niccolo Jommelli, Charles A. Roeckle (1978) sobre requiems napolitanos de setecentos, ou David C. Madock (1996) sobre as missas de António Lotti, observa-se exatamente essa influência melódica mesmo na tentativa de escrita no estilo antigo; ou seja, para estes três autores, a concepção de um *stile antico*, durante o séc. XVIII, como referência a Giovanni Pierluigi da Palestrina, deveria ser, no mínimo, relativizada, entendendo que os compositores até poderiam fazer a referência a um compositor associado ao protocolo de música sacra, mas que o estilo antigo em setecentos teria se transformado, o que corroboraria, novamente, o fator de flexibilidade da linguagem posta por Bakhtin (2013), vista pelo discurso musical.

4.2.2. Análise Crítica do Discurso Musical das Missas de André da Silva Gomes

As três missas que são foco da análise, Missa a 8 Vozes e Instrumentos, Missa a 5 Vozes e Missa em Dó, se caracterizam pela tradição napolitana de composição sobre os dois primeiros textos do ordinário litúrgico, Missa e Gloria, não contendo os outros três textos, Credo, Sanctus-Benedictus e Agnus Dei. A pesquisa se concentrou sobre o primeiro texto do ordinário, Kyrie, seguindo a ordem de análise proposta por Fairclough (2001; 2010) de descrição, interpretação e explicação do discurso musical; contudo para uma melhor argumentação e visualização, expõe-se primeiro a descrição seguida da interpretação de cada missa, para depois propor uma explicação das três missas em conjunto, efetuando uma comparação entre o corpus. Para tanto, levou-se em conta a ordem cronológica sugerida pelas edições realizadas por Duprat (1966; 1999a; 199b), que indicou que a Missa a 8 Vozes e Instrumentos e a Missa a 5 Vozes teriam sido compostas por volta de 1785-1790 e a Missa em Dó, por volta de 1810. As partes do Kyrie foram inseridas nos Anexos.

♦ Descrição: Missa a 8 Vozes e Instrumentos

Silva Gomes compôs essa missa com uma orquestração de dois coros S-A-T-B, que se dialogam dentro de um sentido policoral, violino 1 e 2, trompetes 1 e 2, que se fazem presentes na maioria das partes e exibindo, em vários momentos, uma figuração de marcha e o contínuo figurado. A Tabela 4.6 apresenta uma visão geral da Missa a 8 a Vozes e Instrumentos, indicando plano tonal com suas modulações, fórmulas e número de compassos e algumas observações, principalmente, quanto a utilização das vozes.

Partes	Plano Tonal	Fórmula de Compasso	Nº de Compassos	Observações
Kyrie I	$E\flat \rightarrow c \rightarrow E\flat$	C	73	<ul style="list-style-type: none"> • Moderato • tutti • solo: S1

Partes	Plano Tonal	Fórmula de Compasso	Nº de Compassos	Observações
Christe	B $\flat$ $\rightarrow$ F $\rightarrow$ B $\flat$	3/4	90	<ul style="list-style-type: none"> Andante duetos: S1-T1 + S2-T2
Kyrie II	E $\flat$ $\rightarrow$ B $\flat$ B $\flat$ $\rightarrow$ F	2/2	96	<ul style="list-style-type: none"> Allegretto tutti fuga dupla a 8 vozes
Gloria	D (A)	C	74	<ul style="list-style-type: none"> Allegro tutti dueto: S1-A1
Et in terra	B $\flat$ $\rightarrow$ c $\rightarrow$ D	C	21	<ul style="list-style-type: none"> Un poco Largo tutti
Gloria - Et in terra	D	C	36	<ul style="list-style-type: none"> Allegro tutti
Laudamus	G $\rightarrow$ D $\rightarrow$ G	C	69	<ul style="list-style-type: none"> Amoroso Solo: S1
Gratias	(e) E $\rightarrow$ a	C	15	<ul style="list-style-type: none"> Largo tutti
Domine Deus	C $\rightarrow$ G $\rightarrow$ F $\rightarrow$ C	C	43	<ul style="list-style-type: none"> Allegro tutti
Qui tollis	F $\rightarrow$ C $\rightarrow$ F	C	84	<ul style="list-style-type: none"> Tropo Afectuoso dueto: T1-T2
Quoniam	d $\rightarrow$ F $\rightarrow$ d	C	68	<ul style="list-style-type: none"> Larghetto Trios: S1-A1-B1 + S2-A2-B2
Cum sancto spiritu	D $\rightarrow$ A $\rightarrow$ D	2/2	59	<ul style="list-style-type: none"> Allegro tutti fuga dupla a 8 vozes

Tabela 4.6: Visão geral da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

A missa inicia-se na tonalidade de mi bemol maior em uma abertura instrumental com um pedal de Tônica, marcando uma resultante harmônica de I-IV6/4-I, seguido por uma cadência convergente com o contínuo se movimentando em ④-⑤-⑥-⑤-♯④-⑤, Exemplo 4.1.

Exemplo 4.1: Abertura instrumental do Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

A figuração rítmica dos violinos e dos trompetes da abertura remetem a um ambiente operístico, mas que é interrompido pela entrada das vozes dos dois coros no compasso 13, conforme o Exemplo 4.2. Percebe-se um sentido de continuidade da massa sonora devido a junção da linha melódica *legata* do Soprano 1 e Alto 1 e o imbricamento das vozes de Tenor 1 e Baixo 1 com todo o segundo coro; vale ressaltar que os quartos tempos fracos dos compassos evidenciam a sonoridade das linhas do S1-A1, respectivamente, quinta diminuta, terças paralelas e terça e sexta paralela, além do mais, o movimento de resolução descendente das notas do soprano se tornam marcantes: $\flat$ 7-6, 4-3, 1-7-1. Embora não apresentado neste excerto musical, a parte instrumental remonta o pedal de Tônica, formando novamente a sonoridade I-IV6/4-I.

Soprano 1
Ki ri e le i son e le i son

Alto 1
Ki ri e le i son e le i son

Tenor 1
Ki ri e Ki ri e Ki ri e Ki ri e

Bass 1
Ki ri e Ki ri e Ki ri e Ki ri e

Soprano 2
Ki ri e Ki ri e Ki ri e Ki ri e

Alto 2
Ki ri e Ki ri e Ki ri e Ki ri e

Tenor 2
Ki ri e Ki ri e Ki ri e Ki ri e

Bass 2
Ki ri e Ki ri e Ki ri e Ki ri e

Exemplo 4.2: Entrada das vozes no Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

O verso é exposto mais duas vezes apenas com a intercalação dos coros, até a entrada do curto solo de soprano no compasso 34 já na tonalidade de dó menor, definido por uma sequenciação, juntamente com o ciclo de quintas no *movimenti di bassi* $\uparrow$ 4 $\downarrow$ 5, Exemplo 4.3. Nota-se novamente o movimento do baixo em cadência convergente de 4-5-6-5-#4-5.

Soprano
Ki ri e e le i son e le i son e le i son e

Violin I

Violin II

Piano
6/5 3 3 #3 3 3 6

S
le e son e le i son e le i son e le i son

Vln. I

Vln. II

Piano
3 6 6 3

Exemplo 4.3: Solo de Soprano no Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

Ao todo, o verso do Kyrie é apresentado oito vezes, sendo trabalhado motivicamente e distribuído pelos dois coros, ora de forma um pouco mais imitativa e ora como pergunta e resposta. A partir dessa distribuição motívica sobre os versos, propõe-se uma segmentação retórica do texto musical do Kyrie I dessa missa exposta na Figura 4.12.

Figura 4.12: Proposta retórica do Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

O *Christe eleison*, como verso intermediário entre os *Kyries*, assume uma posição clara de contraste, principalmente por utilizar uma métrica ternária e a tonalidade de si bemol maior. Começa com uma introdução instrumental com um movimento descendente, Exemplo 4.4, que é retomado para as entradas imitativas dos dois duetos de S1-T1 e S2-T2, Exemplo 4.5.

Exemplo 4.4: Introdução instrumental do *Christe* da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

Exemplo 4.5: Entrada dos duetos S1-T1 e S2-T2 no *Christe* da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

Na maior parte do *Christe*, a construção fraseológica começa e termina em si bemol maior, dificultando a observação de uma modulação forte para a Dominante, fá maior, com exceção do trecho apresentado pelo Exemplo 4.6, onde um baixo ascendente harmonizado tem como claro objetivo o V grau de fá maior, dó maior, finalizando em uma cadência dupla, ou seja, uma Dominante 6/4, Dominante 5/3 e a nova Tônica, fá maior. Nota-se que este trecho é um recorte da regra de oitava em primeira posição, exposta no capítulo anterior seguindo as Regras de Acompanhar de David Perez.

Soprano 1: son e le i son
 Tenor 1: le i son e le i son
 Soprano 2: le i son e le i son
 Tenor 2: le i son e le i son
 Violin I: le i son e le i son
 Violin II: le i son e le i son
 Piano: 3 6 6 3 6 4 3

Exemplo 4.6: Modulação por regra de oitava no Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

Novamente a partir da reiteração do material sobre os versos, expõe-se a segmentação retórica deste Christe conforme a Figura 4.13.

Figura 4.13: Proposta retórica do Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

O Kyrie II é uma fuga dupla, ou como o compositor chamava, fuga com dois motivos, para as 8 vozes que transita entre mi bemol maior e si bemol maior. O Exemplo 4.7 apresenta

(01) a primeira guia do primeiro motivo e do segundo motivo e (02) a primeira consequente do primeiro motivo e do segundo motivo. Faz-se necessário explicar que os dígitos que indicam a melodia se referem ao grau de cada escala, ou seja, em mi bemol maior o ❶ indica a nota mi bemol e ❺ indica a nota si bemol, porém, em si bemol maior, o ❶ indica a nota si bemol e ❺ indica a nota fá. Abaixo do exemplo, segue a própria explicação de Silva Gomes sobre a organização e numeramento das vozes na fuga da Lição 16 de seu tratado.

E♭ ⇒ B♭

1ª Guia do 1º Motivo: 1G_(Mot.1)

1ª Guia do 2º Motivo: 1G_(Mot.2)

B♭ ⇒ F

1º Consequente do 1º Motivo: 1C_(Mot.1)

1º Consequente do 2º Motivo: 1C_(Mot.2)

Exemplo 4.7: Guias e Consequentes da Fuga do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

Explicaremos com toda a clareza a Organização, numeramento das Vozes neste gênero de Fugas, seguindo invariavelmente a doutrina e uso do nosso Sábio e experimentado Mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje, e singular nesta qualidade de Composição. Estabelecamos um Exemplo destes a 4 Vozes. Principia o Soprano o primeiro Motivo, e eis aqui a 1ª Guia. Principia depois o Contralto com o segundo Motivo, e eis aqui a 1ª Guia do 2º Motivo, e esta é obrigada a concluir o seu Motivo, quando a 1ª Guia também concluir o seu. Principia o Contralto o 1º Motivo respondendo ao Soprano, e é a 1ª Consequente; principia depois o Tenor a resposta do 2º Motivo, e é a 1ª Consequente do 2º Motivo; acabadas as respostas, principia o Tenor o 1º Motivo nas Cordas em que o Soprano expressou, e é esta a voz a 2ª Guia do 1º Motivo; depois responde o Baixo repetindo o 2º Motivo nas cordas em que o Contralto o expressou, e é a 2ª Guia do 2º Motivo. Principia finalmente o Baixo o 1º Motivo nas Cordas em que o Contralto respondeu ao Soprano, e é a 2ª Consequente do 1º Motivo, e logo qualquer das Vozes, a quem fique mais bem ajustada a cantoria, lhe responde em 2ª Consequente ao 2º Motivo. (in DUPRAT, 1998, p.177).

O Exemplo 4.8 apresenta como se deram as entradas da primeira guia do primeiro e do segundo motivo e da primeira consequente do primeiro e do segundo motivo nas vozes de S1, A1 e T1. A Tabela 4.7 sintetiza como se dão todas as entradas nas oito vozes.

Vozes	I (c.1)	V (c.5)	I (c.9-10)	V (c.13-14)	I (c.18)	V (c.22)	I (c.26-27)	I (c.31)
Soprano I	1G ₊ (Mot.1)							
Contralto I	1G ₊ (Mot.2)	1C ₋ (Mot.1)						
Tenor I		1C ₋ (Mot.2)	2G ₊ (Mot.1)					
Baixo I			2G ₊ (Mot.2)	2C ₋ (Mot.1)	3G ₊ (Mot.1)			5G ₊ (Mot.2)
Soprano II				2C ₋ (Mot.2)	3G ₋ (Mot.2)	3C ₋ (Mot.1)		
Contralto II						3C ₋ (Mot.2)	4G ₋ (Mot.1)	
Tenor II							4G ₋ (Mot.2)	
Baixo II								5G ₊ (Mot.1)

Exemplo 4.8: Entrada das primeiras Guias e Consequentes no Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.
Tabela 4.7: Sequência das entradas das Guias e das Consequentes nas oito vozes do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

O Exemplo 4.9 acima é uma passagem, chegando ao final deste Kyrie II, com uma profusão de dissonâncias sobre notas pedais, primeiramente em si bemol seguido de uma em mi bemol. Recorrendo novamente ao tratado de contraponto, Silva Gomes abordou a possibilidades de notas pedais na Lição 15 sobre a conclusão de uma fuga.

[...] pode descair no fim das modulações da parte antecedente na quarta abaixo ou quinta acima da Tônica, prendendo aí o Baixo firme a formar sobre ele uma apinhoad de espécies falsas em que umas com outras vão empregando as três condições de Prevenção, Ligadura e Resolução, até descair na última e ajustada cláusula. (in DUPRAT, 1998, p.174).

Márcio Spartaco Landi (2005) e Alexandre Röhl (2010) mostraram que essa prática era recorrente como processo composicional em obras sacras do século XVIII como em Niccolò Jommelli, David Perez, Giuseppe Totti, entre outros com influência em Portugal. O Exemplo 4.10 apresenta, em detalhe do excerto acima, os três tipos de Ligadura e a Cambiata, resolução de dissonância que excedia a algumas regras.

The image shows a musical score snippet for four parts: Alto I, Violin I, Violin II, and Bass. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The score is divided into three sections by vertical lines, labeled 'Prevenção', 'Ligadura', and 'Resolução' at the top. In the 'Prevenção' section, the Alto I part has a half note G4, and the Violin I and II parts have half notes F#4 and E4 respectively. In the 'Ligadura' section, the Alto I part has a half note G4, and the Violin I and II parts have half notes F#4 and E4 respectively. In the 'Resolução' section, the Alto I part has a half note G4, and the Violin I and II parts have half notes F#4 and E4 respectively. The Bass part has a whole note B2 throughout the entire section.

Exemplo 4.10: Detalhe sobre as Ligaduras e a Cambiata no Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

Reconhecendo que André da Silva Gomes era instruído na retórica, a pesquisa deixa de propor uma segmentação como empreendida no Kyrie I e no Christe, para propor uma análise baseada nos próprios conceitos do compositor retirados de seu tratado, utilizando as terminologias de Estabelecimento do Motivo, Tema ou Passo, Primeira Digressão Imitação, Diminuição do Motivo II, Segunda Digressão Imitada, Diminuição do Motivo II e Conclusão da Fuga, conforme a Figura 4.14.

Figura 4.14: Proposta de análise do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

♦ Interpretação: Missa a 8 Vozes e Instrumentos

Como descrito acima, o segundo estágio da análise mostra que a interpretação seria gerada pela combinação do que está no texto musical como resultado de escolhas retóricas e daquilo que seria possível estar no conhecimento prévio da audiência. É relevante notar o contexto situacional e contexto intertextual, ou seja, o contexto da missa como ritual litúrgico e como esse texto musical interagia com outros textos; como apontou Ricardo Bernardes (2015), a complexidade do plano composicional poderia variar levando em conta dias comuns e datas festivas, dentre outras adequações à linguagens e abordagens do texto sacro em Portugal.

Considerando o processo de produção, esta missa demonstra um complexo plano composicional devido ao tipo de discurso utilizado, uma obra de larga escala para um dia, provavelmente, extraordinário, apesar de não ser possível determinar para qual data. As ordens do discurso musical, consubstanciadas pelas discussões sobre estilo musical nos tratados, são determinantes, pois (01) o Kyrie I apresenta a passagem do estilo notadamente teatral para o eclesiástico; (02) o Christe exibe uma união ente o estilo de câmara com o eclesiástico; e (03) o Kyrie II acaba por confirmar o discurso musical assentado sobre o estilo eclesiástico. Foi possível observar como o pensamento retórico e elementos disponíveis pela

sexto grau da escala, seguido por uma cadência convergente com um movimento cromático ascendente sobre o quarto grau, levando à Dominante. A escuta dos dois eventos como antecedente e consequente é somente dada no começo, pois os eventos são separados, dissociados, conforme apresentado na Figura 4.15. Essa dissociação reforçaria a quebra de expectativa da audiência exatamente antes do começo da passagem em técnica policoral, que é aqui o elemento sacro marcante do texto musical. Assim, a manipulação da coesão e coerência da estrutura formal é dada por duas dissociações: a primeira entre tópicas e esquemas, e a segunda entre a dissociação entre os próprios esquemas.

Figura 4.15: Disposição dos esquemas Hertz e Indugio no Kyrie I da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

♦ Descrição: Missa a 5 Vozes

A Missa a 5 Vozes dispõe de uma orquestração de coro S-S-A-T-B, mesmo que a divisão dos sopranos não seja afetiva ao longo da composição, violino 1 e 2, viola, trompetes 1 e 2 e órgão já resolvido pela edição. A Tabela 4.8 apresenta uma visão geral da Missa a 5 Vozes, novamente levando em conta o plano tonal com suas modulações, fórmula e número de compassos e observações quanto à utilização das vozes.

Partes	Plano Tonal	Fórmula de Compasso	Nº de Compassos	Observações
Kyrie I	G → D → G	C	97	<ul style="list-style-type: none"> • Andante • tutti • solo: S1 • trio: S1-A-T
Christe	(e - a) → B	2/2	180	<ul style="list-style-type: none"> • Moderato • fuga dupla
Kyrie II	G	C	7	<ul style="list-style-type: none"> • Largo • tutti

Partes	Plano Tonal	Fórmula de Compasso	Nº de Compassos	Observações
Gloria	$C \rightarrow G \rightarrow C$	C	83	<ul style="list-style-type: none"> • Allegro Brilhante • tutti • duo: S1-S2
Et in terra	$c \rightarrow G \rightarrow c$	3/8	53	<ul style="list-style-type: none"> • Maestozo • tutti
Laudamus	$F \rightarrow C \rightarrow F$	C	92	<ul style="list-style-type: none"> • Moderato • solo: S1
Gratias	$B\flat \rightarrow F \rightarrow B\flat$	C	85	<ul style="list-style-type: none"> • Amoroza • solo: T
Domine Deus	$g \rightarrow B\flat \rightarrow g$	C	74	<ul style="list-style-type: none"> • Moderato • duo: S1-S2
Qui tollis	$E\flat \rightarrow B\flat \rightarrow F \rightarrow B\flat \rightarrow E\flat$	2/4	143	<ul style="list-style-type: none"> • Moderato • trio: S1-A-T
Quoniam	$c \rightarrow G \rightarrow c$	C	63	<ul style="list-style-type: none"> • Andante Spirituoso • solo: B
Cum sancto spiritu	$C \rightarrow G \rightarrow C$	2/2	132	<ul style="list-style-type: none"> • Andante • fuga dupla

Tabela 4.8: Visão geral da Missa a 5 Vozes.

De forma similar que a anterior, essa missa também inicia-se por uma abertura instrumental, mas com características mais agitadas, passagens notadamente com um certo grau de virtuosismo na técnica do violino a partir do compasso 07. O encaminhamento harmônico estabelece-se em funções próximas a Tônica, como Sub-Dominante e Dominante; logo no primeiro compasso, observa-se, assim como na missa anterior, uma nota pedal sobre ① com resolução I - IV6/4 - I.

The musical score shows the instrumental introduction for the Mass in 5 Voices. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The Violin I and II parts are highly virtuosic, with rapid sixteenth-note runs and complex rhythmic patterns. The Viola part provides a steady, rhythmic accompaniment with repeated eighth-note figures. The Piano part also features a steady, rhythmic accompaniment with repeated eighth-note figures. The overall texture is dense and energetic, reflecting the 'Allegro Brilhante' tempo indicated in the table.

Exemplo 4.12: Abertura instrumental da Missa a 5 Vozes.

A reiteração do motivo dos primeiros compassos se dá juntamente com a entrada das vozes com uma textura primordialmente homofônica e homorítmica no compasso 14; percebe-se que, logo após o primeiro verso ser cantado, dois materiais harmonicamente contrastantes baseados em Dominantes individuais são inseridos, cada um sendo repetida duas vezes: o material contrastante 01 é construído a partir de V/IV, enquanto o material contrastante 02 sobre um encadeamento de V/ii-ii-V/iii-iii-V/vi-vi-V/V-V-V/IV-IV-Ger⁺⁶-V com as Dominantes individuais sempre apresentando o intervalo de sétima menor, conforme o Exemplo 4.13.

G: V₅⁶ ii V₅⁶ vi V₅⁶ vi₄⁶ V₂⁴ vi₆⁶ ii vi₄⁶ V vi V₂⁴ V⁶ V IV Ger⁺⁶ V

Exemplo 4.13: Encaminhamento harmônico referente aos materiais contrastantes na Missa a 5 Vozes.

A entrada do solo no soprano no compasso 36, ainda em sol maior, é seguida de uma passagem em trio, S-A-T, e tutti, com a passagem para a Dominante, ré maior, repetida duas vezes; cada seção trio-tutti é sucedida com o material contrastante 01. Novamente, uma seção de solo de soprano é exposta a partir do compasso 62 com uma seção de encerramento em *sotto voce*, que indica o retorno da tonalidade de sol maior.

A retomada da Tônica também assinala o retorno do material motivico, seguido de duas passagens de material contrastante, primeiro sobre o material I e o segundo sobre um material de contraste novo, baseado em uma sequenciação em ciclo de quintas; na continuação, é exposta novamente uma estrutura de trio-tutti, encaminhando para o final.

A partir dos apontamentos acima, a Figura 4.16 expõe a análise retórica desse Kyrie I da Missa a 5 Vozes. Salienta-se que não há uma seção de Confutatio *per se*, unificada, mas dividida e inserida internamente em pares nas seções de Narratio, Propositio e Confirmatio.

Figura 4.16: Proposta retórica do Christe da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

Para o Christe, Silva Gomes compôs uma fuga dupla para quatro vozes, considerando que o segundo soprano canta junto com o primeiro, que transita entre mi menor e lá menor. O Exemplo 4.14 apresenta (01) a primeira guia do primeiro motivo e do segundo motivo e (02) a primeira consequente do primeiro motivo e do segundo motivo. Diferentemente da fuga dupla do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos, as guias e suas respectivas consequentes não direcionam para suas Dominantes, neste caso, o motivo é fechado dentro de sua própria estrutura harmônica.

1ª Guia do 1º Motivo: 1G_(Mot.1)

1ª Guia do 2º Motivo: 1G_(Mot.2)

1º Consequente do 1º Motivo: 1C_(Mot.1)

1º Consequente do 2º Motivo: 1C_(Mot.2)

Exemplo 4.14: Guias e Consequentes da Fuga do Kyrie II da Missa a 8 Vozes e Instrumentos.

A Tabela 4.9 demonstra as entradas das guias de ambos os motivos com suas respectivas consequentes.

Vozes	i (c.1-2)	iv (c.13-14)	i (31-32)	iv (c.43-44)
Soprano	1G _{.(Mot.1)}			2C _{.(Mot.2)}
Alto	1G _{.(Mot.2)}	1C _{.(Mot.1)}		
Tenor		1C _{.(Mot.2)}	2G _{.(Mot.1)}	
Baixo			2G _{.(Mot.2)}	2C _{.(Mot.1)}

Tabela 4.9: Sequência das entradas das Guias e das Consequentes nas quatro vozes do Christe da Missa a 5 Vozes.

Apesar da sua grande extensão, essa fuga dupla comporta uma estrutura bem mais simples do que a do Kyrie II analisado acima; vale ressaltar apenas que: (01) os motivos das guias e consequentes foram, em algumas vezes, quebrados e distribuídos pelas vozes, isto é, a guia poderia começar em uma voz e terminar em outra; (02) novamente as notas pedais foram utilizadas em mi, lá e si, indicando já a modulação para a tonalidade que termina o Christe, porém, indica-se que as Cambiatas não foram utilizadas sobre essas notas pedais, somente as Ligaduras. A Figura 4.17 apresenta a segmentação retórica conforme os preceitos de Silva Gomes.

Figura 4.17: Proposta de análise do Christe da Missa a 5 Vozes.

O Kyrie II contém somente 7 compassos e faz uma retomada do motivo das vozes e da instrumentação do Kyrie I, servindo como um fechamento estrutural e motivico para toda essa primeira parte da missa.

♦ Interpretação: Missa a 8 Vozes e Instrumentos

Considerando o processo de produção, o Kyrie da Missa a 5 Vozes, apesar de ser bem extenso, tem um plano composicional mais simples do que a missa anterior, mantendo o discurso musical sobre tonalidades que remetem a polaridade entre Tônica e Dominante. As ordens discursivas se assentam sobre: (01) Kyrie I, união entre o estilo teatral e o eclesiástico, embora o teatral se sobressaia; (02) Christe, estilo eclesiástico, porém com características mais simples do que, como foi afirmado, a fuga anteriormente analisada; (03) Kyrie II, novamente a união entre teatral e eclesiástico.

No processo de recepção, o jogo tópico se mantém extensivamente sobre as tópicas brilhante, buffa, galante e marcha dispostas na instrumentação em contraposição com o estilo aprendido das vozes durante o Kyrie I; no Christe, a tópica marcante é a de estilo aprendido com a fuga dupla; e o Kyrie II retorna com o ambiente teatral. Devido a isso, poderia ser afirmado que, apesar da extensão e orquestração da obra remeter a um dia especial, a estratégia comunicacional empreendida foi de acolhimento e alinhamento à expectativa auditiva da audiência; evidente que o Christe se faz contrastante, mas mesmo assim, a sonoridade leva o ouvinte a um imaginário teatral. Quanto aos esquemas musicais, foi deixado claro acima que Silva Gomes iniciou a missa novamente com o Hertz, mas outros esquemas também foram utilizados como: a sequência de Hertz e Indugio no compasso 15, e depois retomando o Indugio separado no compasso 20; a Grand Cadence seguindo para um Monte nos compassos 28-30; o Do-Si-Do nos compassos 42 e 51; e novamente a sequência Hertz e Indugio no compasso 69 que retoma a tonalidade e os motivos iniciais do Kyrie I. A considerável profusão de esquemas reforçam a posição de que esse Kyrie estava assentado sobre uma estratégia de comunicação que não criaria uma crise auditiva na audiência.

♦ Descrição: Missa em Dó

A Missa em Dó apresenta uma extensão e uma orquestração mais simples do que as anteriores, utilizando somente um coro a quatro vozes e o órgão, resolvido pela edição. A Tabela 4.10 apresenta uma visão geral da Missa em Dó, indicando plano tonal com suas modulações, fórmulas e número de compassos e algumas observações, principalmente, quanto a utilização das vozes.

Partes	Plano Tonal	Fórmula de Compasso	Nº de Compassos	Observações
Kyrie I	$C \rightarrow G \rightarrow C$	C	45	<ul style="list-style-type: none"> • Adágio-Andante • tutti • duo: S-A • trio: S-A-T
Christe	$G \rightarrow a \rightarrow G$	3/4	42	<ul style="list-style-type: none"> • Andante • Trio: S-A-B
Kyrie II	C	C	20	<ul style="list-style-type: none"> • Andante • tutti • duo: S-A
Gloria - Et in terra	$C \rightarrow a \rightarrow F \rightarrow C$	C	38	<ul style="list-style-type: none"> • Andante • tutti • duo (01): A-T • duo (02): S-T • duo (03): S-A
Laudamus	G (e)	C	24	<ul style="list-style-type: none"> • Gracioso • solo: S
Gratias	$g \rightarrow B\flat$	3/4	22	<ul style="list-style-type: none"> • Moderato • tutti
Domine Deus	$B\flat \rightarrow F(f) \rightarrow (c)$ $C \rightarrow F \rightarrow B\flat$	C	38	<ul style="list-style-type: none"> • Afetuoso • duo: S-T
Qui tollis	$g \rightarrow B\flat \rightarrow g$	3/4	64	<ul style="list-style-type: none"> • Moderato • tutti
Quoniam	$C \rightarrow G \rightarrow C$	C	31	<ul style="list-style-type: none"> • Allegretto • solo: A
Cum sancto spiritu	$C \rightarrow G \rightarrow C$	2/4	78	<ul style="list-style-type: none"> • Allegro Spirituoso • tutti

Tabela 4.10: Visão geral da Missa em Dó.

Como não tem instrumentação, o Kyrie I inicia com as vozes em homofonia rítmica em um andamento Adágio, seguido de uma pausa geral, e depois mudando de andamento para o Andante. O pensamento harmônico está amplamente assentado sobre a polaridade Tônica e

Dominante e a homofonia rítmica está presente em todo este Kyrie I, somente com alguns momentos de pontos imitativos. O Exemplo 4.15 apresenta os primeiros compassos desta seção.

The musical score for Example 4.15 shows the vocal entries of the Soprano, Alto, Tenor, and Bass voices, along with the Organ accompaniment. The music is in D major and common time (C). The lyrics are: Ky ri e Ky ri e e le i son e le i son e le i son. The Soprano and Alto parts enter with a half note, followed by the Tenor and Bass parts. The Organ provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Exemplo 4.15: Entrada das vozes na abertura da Missa em Dó.

Na continuação desses compassos, há um duo de Soprano e Alto que mantém a relação de consonância de terças e sextas paralelas entre si, como disposto no Exemplo 4.16, e um tutti com material similar ao exposto nos últimos compassos do exemplo acima.

The musical score for Example 4.16 shows a duo between the Soprano and Alto voices. The music is in D major and common time (C). The lyrics are: Ky ri e e le i son e le i son Ky ri e e le i son e le i son. The Soprano and Alto parts enter with a half note, followed by the Tenor and Bass parts. The Organ provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Exemplo 4.16: Duo entre Soprano e Alto no Kyrie I da Missa em Dó.

A estrutura de duo e tutti se repete, expondo o motivo principal da obra durante o duo, já modulado para a Dominante, sol maior, apresentado no Exemplo 4.17. Segue-se então uma passagem de contraste harmônico e textural com uma agitação rítmica maior entre as vozes; esse contraste é derivado de um *movimenti di bassi* com a característica de $\uparrow^4 \downarrow^5$, conforme o Exemplo 4.18.

Soprano

Alto

Ky ri e e le i son

Exemplo 4.17: Motivo central exposto no duo entre Soprano e Alto no Kyrie I da Missa em Dó.

Soprano

Alto

Tenor

Bass

e le i son e le i son e le i son

Exemplo 4.18: Contraste harmônico com o *movimenti di bassi* ↑④ ↓⑤.

Essa agitação leva ao retorno da Tônica, dó maior, e a reapresentação do motivo principal variado, como no Exemplo 4.19, em duas estruturas de trio-tutti, reafirmando toda a seção composta por duo-tutti antes do contraste musical. O Kyrie I segue para sua finalização reiterando a Tônica e Dominante em tutti.

Soprano

Alto

Tenor

Ky ri e e le i son e le i son e le i son

Exemplo 4.19: Motivo central variado nas vozes do Soprano e Tenor do trio no Kyrie I da Missa em Dó.

A partir das indicações, a Figura 4.18 apresenta a proposta de análise retórica deste primeiro Kyrie. Alargando este tipo de análise, percebe-se que o motivo principal apresentado

no Exemplo 4.17 e depois a sua variação no Exemplo 4.18 seria descrito como uma figura retórico-musical denominada *anaphora*. De acordo com Bartel (1997), nos tratados de poética musical dos séculos XVII e XVIII, a definição de *anaphora* se estabeleceu como referência a um ornamento onde há a repetição de mesmas notas ao longo de várias e diversas vozes, com uma característica de natureza enfática e usada quando os afetos estavam intensamente movidos e pediam por um argumento conciso.

Figura 4.18: Proposta retórica do Kyrie I da Missa em Dó.

O *Christe*, composto em compasso ternário e na tonalidade de sol maior, tem como característica uma textura um pouco mais imitativa entre as vozes do trio S-A-B. O Exemplo 4.20 apresenta os primeiros compassos, ainda em duo S-A, onde as linhas melódicas foram construídas sobre as consonâncias de terças paralelas.

Exemplo 4.20: Duo entre Soprano e Alto no começo do *Christe* da Missa em Dó.

Vale ressaltar os dois momentos imitativos do *Christe*, pois são os pontos utilizados para modulação a partir da reiteração de uma única nota soando: (01) no compasso 16, onde a nota ré serve para modular para a tonalidade de lá menor, Exemplo 4.21; e (02) no compasso 28, onde há a volta para sol maior, Exemplo 4.22.

Soprano
Chris te e le i son

Alto
Chris te e le i son e le i son

Bass
Chris te e le i son

Exemplo 4.21: Primeiro momento imitativo para modulação no Christe da Missa em Dó.

Soprano
Chris te e le i son e le i son

Alto
Chris te Chris te e le i son e le i son

Bass
Chris te e le i son

Exemplo 4.22: Segundo momento imitativo para modulação no Christe da Missa em Dó.

A partir das informações, a Figura 4.19 demonstra a análise retórica deste Christe, levando em conta tanto o material motivico quanto a localização das imitações como seções estruturais.

Figura 4.19: Proposta retórica do Christe da Missa em Dó.

Da mesma forma que a Missa a 5 Vozes, o Kyrie II da Missa em Dó é também curto, reiterando a seção do primeiro duo-tutti já exemplificada acima; no entanto, vale ressaltar o emprego de um material contrastante de movimenti di bassi de $\uparrow^{\textcircled{3}} \downarrow^{\textcircled{7}}$, como demonstrado no Exemplo 4.23. Segue então a proposta retórica deste Kyrie II na Figura 4.20.

Soprano
e le i son e le i son

Alto
e le i son e le i son

Tenor
e le i son e le i son

Bass
e le i son e le i son

Exemplo 4.20: Contraste harmônico com o *movimenti di bassi* ↑③ ↓⑦.

Figura 4.20: Proposta retórica do Kyrie II da Missa em Dó.

♦ Interpretação: Missa em Dó

Iniciando a interpretação do processo de produção, entende-se que a escolha por um plano composicional simples dessa Missa em Dó deveria responder a um dia comum. Quanto a utilização das ordens discursivas: (01) o Kyrie I é caracterizado como estilo teatral devido a utilização de duos e trios próprios de óperas; (02) o Christe uniu um estilo teatral com o eclesiástico; e (03) o Kyrie II buscou a confirmação do estilo teatral, mas dentro de um universo lexical sacro por articular o material motivico do Kyrie I com o Christe, processo observado desde a Idade Média.

Somente como forma de comparação de processos de produção e escolhas composicionais entre um compositor ativo no sistema produtivo lisboeta e André da Silva

Gomes, expõe-se, no Exemplo 4.20, o Kyrie I da Missa a 4 Vozes com Órgão de João Cordeiro da Silva, constante do acervo da seção da área de música da Biblioteca Nacional de Portugal²⁸⁴ e a sua respectiva proposta de análise retórica na Figura 4.21.

Figura 4.21: Proposta de Análise do Kyrie I de João Cordeiro da Silva.

Largo **Tutti** **Allegro** **Solo** **Tutti**

Soprano
Ky ri e Ky ri e e le i son e le i son Ky

Alto
Ky ri e Ky ri e e le i son e le i son Ky

Tenor
Ky ri e Ky

Baixo
Ky ri e Ky

Continuo

9

S
— ri e e le i son e le i son Ky ri e Ky ri e e le i —

A
— ri e e le i son e le i son Ky ri e e le i —

T
ri e e le i son e le i son Ky ri e Ky ri e e le i

B
ri e e le i son e le i son Ky ri e e le i —

Cont.

²⁸⁴ Constante do fundo da área de música da Biblioteca Nacional de Portugal sob a cota *P-Ln* M.M. 69//5.

Exemplo 4.20: Missa a 4 Vozes e Órgão de João Cordeiro da Silva.

Possivelmente, a missa de Cordeiro da Silva também foi composta para um dia comum; e, apesar das diferenças, as propostas de estruturação retórica são semelhantes entre os dois compositores, mas especificamente a introdução de seções de duo-tutti durante a Narratio e a Confirmatio e a utilização de *movimenti di bassi* para caracterizar a Confutatio, prática decorrente dos estudos de partimenti.

Para encerrar, o processo de recepção aponta para o seguinte jogo de estilos decorrentes das ordens discursivas: (01) o Kyrie I com tópicos relativos à ópera, principalmente como buffa e galante com os duos e trios em um contraponto em consonâncias; (02) o Christe com tópicos que também remetem ao universo operístico e de salão, pelo uso do compasso ternário, em conjunção com o estilo antigo de textura imitativa; e (03), por fim, o Kyrie II novamente com as tópicos de ópera. Sendo assim, seria possível dizer que o compositor escolheu uma estratégia comunicacional baseada fortemente no espetáculo teatral, mesmo estando dentro de um ambiente sacro, e, novamente, não criando uma quebra de expectativa da audiência.

♦ Explicação: Missa a 8 Vozes e Instrumentos, Missa a 5 Vozes e Missa em Dó

Como explicado pela ACD, o objetivo da etapa explicação é elucidar como o discurso musical, como prática social, poderia demonstrar como ele seria determinado por estruturas sociais e quais efeitos de reprodução ideológica esse discurso poderia ter sobre essas estruturas — por manter ou por alterar essas estruturas.

Na Condição social de produção musical, várias considerações já foram feitas ao longo desse trabalho, como, por exemplo, a influência do Seminário da Patriarcal como estratégia de afirmação do poder absolutista de D. João V e sua manutenção também no reinado de D. José I. Como também já exposto, mesmo que em uma escala menor, o Seminário da Patriarcal procurou implementar uma pedagogia similar ao que era praticada nos conservatórios napolitanos, nos quais partimento e solfeggio tinham uma função importante no ensino de instrumentos de teclas, contraponto e composição; ademais, mostrou-se que a instrução retórica também era pré-requisito para a educação musical.

Em relação à Condição social de recepção, as diferenças entre as missas se faz mais presente, pelo jogo de expectativas auditivas serem diferentes. Silva Gomes assumiu o mestrado da Sé paulista em um momento onde a rivalidade direta entre Morgado e Bispo já não existia, pois o governador já havia voltado para Lisboa, porém, as elites paulistas haviam sido inseridas neste processo como identidades sociais relevantes para o discurso musical, incorporado as práticas musicais empreendidas pelo Morgado; sendo assim, Silva Gomes deveria conseguir manipular as expectativas auditivas dessa elite para poder reproduzir ou alterar um discurso ideológico sacro.

Na Missa a 8 Vozes e Instrumentos, é localizada uma situação problemática pela mudança e alteração dos tipos discursivos, e, conseqüentemente, da relação de poder, onde a expectativa da audiência é quebrada, e uma crise é estabelecida entre os participantes do processo de comunicação musical, buscando a promoção da tradição ideológica da Igreja. A estimativa de datação da obra, por volta de 1785, reforçaria tal fato, pois Silva Gomes ainda era responsável por toda a música na catedral e teria que lidar com as confrontações entre Estado e Igreja e com as expectativas dessas elites de forma direta. Na Missa a 5 Vozes, é localizada uma situação menos problemática, pela incorporação de práticas músico-discursivas tidas como profanas, como a ópera; porém deve-se levar em conta que uma fuga dupla logo na primeira seção da missa poderia indicar uma atenção mais cuidadosa ao ambiente religioso, mesmo mantendo a sonoridade galante. O que vale ressaltar é que essas duas missas tem objetivos discursivos distintos, mesmo sendo do mesmo período, o que poderia confirmar que Silva Gomes estava atento, por um lado, aos problemas de gosto da audiência e, por outro, aos seus encargos como mestre de capela; ou seja, o compositor estava alinhado ao contexto sócio-cultural em que estava inserido e respondia a eles da maneira que podia. Na Missa em Dó, é localizada uma situação não-problemática pela reprodução dos tipos discursivos, mantendo uma relação de poder onde a audiência reconheceria um tipo familiar de situação, a Casa de Ópera, reproduzindo assim uma ideologia voltada para o Estado. A estimativa de datação da obra, por volta de 1810, reforçaria tal fato, pois Silva Gomes já tinha deixado o mestrado, mesmo que ainda compusesse obras sacras, e já poderia estar ligado às elites cultas para o processo de instituição do Governo Provisório, onde foi chefe de uma das cadeiras de educação; ou seja, ele poderia estar jogando também com uma agência de desejos próprios.

Para finalizar, retoma-se a questão sobre as teses sobre Silva Gomes. A partir da leitura da ACD, as teses não seriam contrastantes, mas sim complementares, pois (01) a diferença técnica posta por Clóvis de Oliveira (1954), como justificativa da vinda do compositor para ocupar o mestrado, estaria relacionada somente com a parte descritiva do texto musical; (02) a diferença estética levantada por Régis Duprat (1995), entre a rivalidade do Morgado e do Bispo, e que localizaria o compositor nesse embate, se acomodaria no processo de recepção musical; (03) a diferença ideológica posta por Rui Vieira Nery (2006; 2012) estaria alicerçada fora do texto musical, nas condições sociais de produção e recepção; isto é, na pare “não-lingüística” do discurso musical; e, (04) por último, Diósnio Machado Neto (2008), através da sua observação da diferença discursiva, se alinharia na tentativa de verificação do processo discursivo como um todo, buscando compreender como se davam as articulações entre o social e o musical.

CONCLUSÃO

A música faz parte de todo um complexo de comunicação musical, participando em diversas práticas sociais, criando significados e identidades, diferenciando as pessoas. A partir disso, o intuito do trabalho aqui apresentado foi tratar a música dentro de suas três instâncias; ou seja, partindo do texto musical, observando as possibilidades disponíveis aos compositores e verificando como isso seria comportado dentro de um contexto social. Admite-se que o caso de Silva Gomes é exemplar por toda uma investigação musicológica prévia dessas várias instâncias, mas a pesquisa acredita que essa postura poderia ser aplicada em outros compositores, não somente, mas especificamente do séc. XVIII.

O primeiro problema com que a pesquisa se deparou foi com a concepção de mimese de modelos, pois inúmeros tratados e textos estéticos de setecentos nomeavam a “arte deveria imitar a Natureza”, mas, primeiro, o que seria essa Natureza?; segundo, imitar o que? como? Foi possível observar que a mimese como processos de cópia e manipulação de modelos foi uma preocupação constante da mentalidade do próprio ser humano, não somente se aderindo a questões técnico-artísticas, mas se transformando em um problema de falseamento da própria realidade, como posta por Platão. Evidente que durante um recorte temporal, que compreende da Grécia antiga ao século XVIII, esse conceito se transformaria, mas a adoção deste se dava pelas possibilidades e contingências de cada época. A imitação da Natureza pela arte em setecentos estava cada vez mais relacionada com a efetivação da obra de arte, com a garantia de um impacto emocional e expressivo; mas mesmo nesse século, haviam diferenças agentivas, isto é, algumas diferenças eram relativas a possibilidade de interpretação subjetiva. Ressalta-se que o objetivo era expor de forma localizada através da agência de pessoas, como a mentalidade da mimese se dava.

A proposta de observar como se deu essa mentalidade foi colocada pelo entendimento da retórica e partimento sob uma perspectiva técnica; ou seja, compreender o que estava disponível para o compositor em setecentos para a composição ser realmente construída?

Sabe-se que o século XVIII foi um período de grandes e profundas transformações devido ao e decorrente do ideal iluminista, sendo assim, era necessário averiguar como se deu o pensamento retórico em um antes e um depois, admitindo que este teria se alterado e se acomodado a novos padrões de gosto e de percepções do mundo. Quanto ao partimento, notou-se que a prática desse material era fundamental para o compositor, mas que esta também sofreu alterações, seguindo toda uma reforma e estabilização musical, por exemplo, quanto a harmonia.

Dessa forma, o trabalho buscou entender como se deram essas transformações a partir de um sentido processual, primeiro em um nível amplo geograficamente, para depois restringir ao ambiente luso-brasileiro. No que compete à retórica musical, a diferença entre Burmeister e Mattheson já se faziam presentes, mesmo ambos estando alinhados a uma efetivação da aplicação dos preceitos retóricos na música; porém, ao incluir Sulzer e Koch na equação, promovendo uma comparação, notou-se uma remodelação de toda a capacidade de empenho para equiparar a retórica e a música. Nessa senda, os preceitos, que antes eram mais rígidos, se flexibilizaram, levando em conta um novo público que também consumia a música.

No ambiente luso-brasileiro, essa mudança de direção foi notadamente mais clara, devido a agência reformista, por exemplo, de Verney, Pombal e Cenáculo. A retórica praticada pelos jesuítas dentro de seus colégios se baseava na ornamentação da elocução como forma de garantir uma efetividade do discurso, de mover os afetos e de deleitar o espírito; mas foi justamente o ponto em que os reformistas se pautaram para um ataque, considerando que a profusão e o desconhecimento do efeito das figuras mais atrapalhavam a inteligibilidade do texto, do que efetivavam-no. Neste sentido, ainda para os reformistas, o foco não foi somente a retórica, mas como ela era ensinada, o que sustentou o ideal despótico esclarecido da segunda metade de setecentos em Portugal.

A concepção de um discurso literário “mais limpo” mantinha seus pontos de contato também com a música, marcadamente pelo gradual abandono da expressão musical por expansão em favor de um discurso sintético. A prática de ensino musical em Portugal durante o século XVIII estava, em grande parte, alicerçada sobre a influência italiana, tanto pelos contatos diretos dos músicos italianos contratados e bolseiros enviados para Roma e Nápoles e que assumiram cargos de maestros no Seminário da Patriarcal, quanto por contatos indiretos

através das partituras e métodos, como o solfeggio e o partimento. Como salientado no terceiro capítulo, os solfeggi de Giovanni Giorgi participavam da iniciação musical pelo canto; enquanto os partimenti de José Joaquim dos Santos se adequavam a um nível de já iniciados musicalmente e ingressantes no universo da prática de teclas, contraponto e composição. Mesmo assim, ambos demonstram uma consciência prática da música pelo seu caráter didático; ou seja, a distribuição do conteúdo musical era condizente com problemas reais da prática do músico.

A observação da retórica e partimento como modelos pré-composicionais possibilitou encarar essas duas ferramentas de composição como estruturas discursivas, levando a pesquisa a propor a aplicação da Análise Crítica do Discurso na música. Evidente que muitos problemas não foram abordados de forma substancial, como a aplicação de uma ferramenta do domínio da linguagem para o musical; contudo, essa tentativa responde a uma inclinação de não ver somente ou o intra-musical ou o extra-musical, mas observar o fenômeno musical dentro da sua complexidade comunicativa. Nesse sentido, uma aplicação como essa permite relacionar o discurso musical, com a atividade material, o fenômeno mental e as relações sociais, em uma visão, mesmo que possivelmente simplória, totalizante.

Mesmo que esse trabalho seja o resultado de um ciclo que se encerra, a busca por uma prática de pesquisa que busque garantir uma união entre intra e extra musical não se encerra aqui; muito pelo contrário, dialeticamente, todo final de um ciclo é o recomeço de outro. Por fim, destaca-se, mais uma vez, a importância do Laboratório de Musicologia para o desenvolvimento, não só dessa pesquisa, mas por proporcionar o entendimento de observar as condições sociais sempre a partir da música. Sendo assim, acredita-se que o objetivo de demonstrar, ou pelo menos indicar, possibilidades de observação de relações de poder através da música tenha sido alcançado.

BIBLIOGRAFIA

1. Fontes Primárias

1.1. Manuscritos

GIORGI, Giovanni. *Solfejos por João Jorge*. 1794. P-Ln M.M. 4837.

SANTOS, José Joaquim dos. *Solfejos de acompanhar 1a e 2a Parte/ feitos por Joze Joaquim dos Sanctos*. [Entre 1770 e 1800]. P-Ln C.N. 200.

SILVA, João Cordeiro da. *Missa a 4 Concert.o / de João Cordeiro da Silva*. [Entre 1760 e 1785]. P-Ln M.M. 69//5.

1.2. Impressos

Observação: os nomes das entradas seguem a língua na qual o livro foi publicado.

ALBERTI, Leon Battista. *L'Architettura*. Mondovì: Nel Monte Regale, Lionardo Torrentino, 1565.

ALBERTI, Leon Battista. *La Pittura*. Mondovì: Nel Monte Regale, Lionardo Torrentino, 1565.

ARISTOTLE. *The complete works of Aristotle*. Editado por Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1984.

ARISTÓTELES. *A Política*. Tradução por Nestou Silveira Chaves. Bauru: Edipro, 2009.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. Tradução, textos adicionais e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 4ª Ed., 2014.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, textos adicionais e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2014.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução, textos adicionais e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2ª Ed., 2016.

ARISTÓTELES. *Organon*: Categorias, Da Interpretação, Analíticos Anteriores, Analíticos Posteriores, Tópicos, Refutações Sofísticas. Tradução, textos adicionais e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 3ª Ed., 2016.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução, textos adicionais e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2017.

AUGUSTINE. *Confessions*. Versão para língua inglesa de Albert C. Outler. Louisville: The Westminster Press, 1955.

BALBI, Adriano. *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*. 02 vols. Paris: Chez Rey et Gravier, Libraires. 1822a,b.

BASEVI, Abramo. *Introduzione ad un nuovo Sistema d'Armonia*. Firenze: Tipografia Tofani, 1862.

BAUMGARTEN, Alexander G. *Estética*: a lógica da arte e do poema. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Petrópolis: Vozes, 1993.

BURMEISTER, Joachim. *Musical Poetics*. Versão para a língua inglesa, prefácio e notas de Benito V. Rivera. New Haven: Yale University Press, 1993.

CACCINI, Giulio. *L'Euridice*: composta in musica - In Stile Rappresentativo da Giulio Caccini detto Romano. Firenze: Appresso Giorgio Marescotti, 1600.

CACCINI, Giulio. *Le Nuove Musiche* - di Giulio Caccini detto Romano. Firenze: Appresso I Marescotti, 1601.

CAPELLA, Martianus. *The Marriage of Philology and Mercury*. Versão para a língua inglesa de William Harris Stahl et al.. New York: Columbia University Press, 1977.

CENÁCULO, Manuel do. *Memorias Historicas do Ministerio do Pulpito*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1774.

CENÁCULO, Manuel do. *Cuidados Literarios do Prelado de Beja*. Lisboa: Officina de Simão Thadeo Ferreira, 1791.

CICERO, Marcus Tullius. *The Complete Works of Marcus Tullius Cicero*. Dephi Anciente Classics. eBook, Delphi Classics, 2014.

DA VINCI, Leonardo. *Treatise on Painting*. Versão para a língua inglesa de John Francis Rigaud. London: George Bell & Sons, 1877.

DESCARTES, René. *As Paixões da Alma*. Os Pensadores. Tradução de Jacob Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

DESCARTES, René. *Les Passions de l'âme*. E-book. Mozambook, 2001.

ERASMUS, Desiderius (of Rotterdam). *On copia of words and ideas* (De Utraque Verborum ac Rerum Copia). Versão para a língua inglesa de Donald B. King. Milwaukee: Marquette University Press, 1999.

FENAROLI, Fedele. *Partimenti ossia Basso Numerato di F. Fenaroli*. Fasc. 7. Milano: Francesco Lucca, c.1840. P-Ln A.M. 322 A.

FÉTIS, François-Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, vol.01-08. Bruxelles: Meline, cans et compagnie, 1837.

GALEAZZI, Francesco. *Elementi Teorico-Pratici di Musica*, con un saggio sopra l'arte di suonare il Violino analizzata, ed a' dimostrabili principj ridotta. 2. ed. Francesco Cardì: Ascoli, 1817.

GASPARINI, Francesco. *L'Armonico Pratico al Cimbalo*. Bologna: Giuseppe Antonio Silvani, 4ª Ed., 1722.

GASPARINI, Francesco. *The Practical Harmonist at the Harpsichord*. Versão para a língua inglesa de Frank S. Stillings, Edição de David L. Burrows. New Haven: Yale University Press, 1963.

GEMINIANI, Francesco. *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London: Francesco Geminiani, 1749.

HEINICHEN, *Der General-Bass in der Composition*

HERODOTUS. *Histories*, 04 vols., Versão para o inglês de A. D. Godley. Cambridge: Harvard University Press, 7ª Ed., 1975.

HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 3ª Ed., 1995.

HESIOD. *Works and Days*. Comentários e versão de David Tandy e Walter Neale. Berkeley: University of California Press, 1996.

HESIOD. *Theogony, Works and Days, Testimonia*. Edição e versão de Glenn W. Most. Cambridge: Harvard University Press, 2006.

HOMER. *Odissey*. Versão de George Herbert Palmer. New York: Barnes & Noble, 2003.

HOMER. *Iliad*. Versão de Bruce King. New York: Barnes & Noble, 2005.

HORACE. *Ars Poetica*. Versão para a língua inglesa de H. Rushton Fairclough. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1942.

ISOCRATES. *Against the sophists*. Versão para a língua inglesa de George Norlin. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1929.

KANT, Immanuel. *Prolegómenos a Toda a Metafísica Futura*. Tradução de Artur Morão. Textos Filosóficos. Lisboa: Edições 70, 1988.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Tradução e introdução de Manuela P. dos Santos; Alexandre F. Morujão. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª Ed., 2001.

LeBRUN, Charles. *Methode pour apprendre a dessiner les passions*. Amsterdam: François van der Plaats, 1702.

LEIBNIZ, Gottfried. *Philosophical Essays*. Edição e versão para a língua inglesa de Roger Ariew e Daniel Garber. Indianapolis: Hackett, 1989a.

LEIBNIZ, Gottfried. *Philosophical papers and letters*. Edição e versão para a língua inglesa de Leroy E. Loemker. Dordrecht: Kluwer, 1989a.

LONGINUS (Pseudo?). *On the Sublime*. Tradução para a língua inglesa de W. H. Fyfe. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

LUCRETIUS. *On the Nature of Things*. Versão para o inglês de Martin Ferguson Smith. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 2001.

MARTINI, Giambattista. *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto sopra il canto fermo*. Bologna: Lelio dalla Volpe Impressore, 1774.

MARX, Adof B. *Musical Form in the Age of Beethoven: selected writings on theory and method*. Edição e versão para língua inglesa de Scott Burnham. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

MIRANDA, Margarida (Edit.). *Ratio Studiorum da Companhia de Jesus (1599): Regime escolar e curriculum de estudos*. Tradução para a língua portuguesa e prefácio de Margarida Miranda com texto complementar de José Manuel Martins Lopes. Alcalá: Faculdade de Filosofia de Braga - Universidade Católica Portuguesa, 2008.

MURATORI, Ludovico A. *Riflessioni sopra il Buon Gusto nelle Scienze e nell'Arti*. Sob o pseudônimo de Lamindo Pritanio. Venezia: Niccolò Pezzana, 1742.

PEIRCE, Charles S. *Collected Papers*. 08 vols. Ed. Eletrônica. Charlotterville e Cambridge: Intelix Co.; Harvard University Press, 1992.

PEIRCE, Charles S. *The Essential Peirce: selected philosophical writings*. 02 vols. Edição de Peirce Edition Project. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

PEREIRA DE FIGUEIREDO, António. *Elementos da Invençam e Locuçam Retorica ou Principios da Eloquencia*. Lisboa: Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759.

PHILOSTRATUS. *Imagines*. Tradução para a língua inglesa de Arthur Fairbanks. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1931.

PLATO. *Laches, Protagoras, Meno, Euthydemus*. Edição e versão para o inglês de W. R. M. Lamb. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

PLATO. *Complete Works*. Edição de John M. Cooper. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.

PLATO, *Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus*. Versão para o inglês de Harold North Fowler. Edição de W. R. M. Lamb. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

PLATÃO, *Diálogos I*: Teeteto (ou do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofista). Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 3ª Ed., 2017.

PLATÃO, *Diálogos II*: Górgias (ou da retórica), Eutidemo (ou da disputa), Hípias maior (ou do belo), Hípias menor (ou do falso). Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2ª Ed., 2016.

PLATÃO, *Diálogos III*: Fedro (ou do belo), Eutífron (ou da religiosidade), Apologia de Sócrates, Críton (ou do dever), Fédon (ou da alma). Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2ª Ed., 2015.

PLATÃO, *Diálogos IV*: Parmênides (ou das formas), Político (ou da realeza), Filebo (ou do prazer), Lísias (ou da amizade). Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2ª Ed., 2015.

PLATÃO, *Diálogos V*: O Banquete, Mênon (ou da virtude), Timeu, Crítias. Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2014.

PLATÃO, *Diálogos VI*: Crátilo (ou da correção dos nomes), Cármides (ou da moderação), Laques (ou da coragem), Íon (ou da Ilíada), Menexeno (ou oração fúnebre). Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2ª Ed., 2016.

PLATÃO, *Diálogos VII*: suspeitos e apócrifos. Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2017.

PLATÃO, *Cartas e epigramas*. Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2012.

PLATÃO, *A República* (ou da justiça). Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2ª Ed., 2016.

PLATÃO, *As Leis* (incluindo Epinomis). Tradução, textos complementares e notas feitas por Edson Bini. Bauru: Edipro, 2ª Ed., 2010.

PLUTARCH, How the young man should study poetry. In: *Moralia*, vol.I, p.72-200. Versão para a língua inglesa de Frank Cole Babbitt. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1927.

PLUTARCH, The Cleverness of animals. In: *Moralia*, vol.XII, p.318-481. Versão para a língua inglesa de Harold Cherniss e William C. Helmbold. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1957.

QUINTILIANO, Marco Fábio. *Instituição oratória*, 04 Tomos. Tradução de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora Unicamp, 2015 (tomo I e II), 2016 (tomo III e IV).

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de l'Harmonie reduite à ses Principes naturels*. Paris: Jean Baptiste-Christophe Ballard, 1722.

SEXTUS EMPIRICUS. *Against the musicians*. Versão para a língua inglesa de Denise Davidson Greaves. Lincoln: University of Nebraska Press, 1986.

SOLANO, Francisco Ignacio. *Nova Instrução Musical ou Theorica Pratica da Musica Rhythmica*. Lisboa: Officina de Miguel Manescal da Costa, 1764.

STRABO. *The Geography of Strabo*. vol.01. Versão para a língua inglesa por Horace L. Jones. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 1960.

THUCYDIDES. *The Peloponnesian War*. Versão para o inglês de Martin Hammond. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2009.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori*. Firenze: S. Audin, 1822.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori*. Milano: Nicolò Bettoni, 1829.

VASARI, Giorgio. *The Lives of the Artists*. Versão em língua inglesa de Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 1998.

VERNEY, Luis A. *Verdadeiro Método de Estudar*. 02 vols. Sob o pseudônimo de Barbadinho. Valença: Antonio Balle, 1746.

VITRUVIUS. *The Ten Books on Architecture*. Versão para o inglês de Morris H. Morgan. Cambridge: Harvard University Press, 1914.

XENOPHON. *Memorabilia*. Versão para o inglês de Amy L. Bonnette. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

XENOFONTE, *Memoráveis*. Tradução de Ana Elias Pinheiro. Coleção Autores Gregos e Latinos. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, Universidade de Coimbra, 2009.

2. Teses e Dissertações

ALMEIDA, Ágata Yozhiyoka. *Música, Religião e Morte: recorrências tópicas na Missa de Réquiem em Mi bemol maior de Marcos Portugal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016. (Dissertação de Mestrado).

BARROS, Cassiano Almeida. *A orientação retórica no processo de Composição do Classicismo observada a partir do tratado Versuch einer Anleitung zur Composition (1782-1793) de H. C. Koch*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2006. (Dissertação de Mestrado).

BARSALINI, Maria S. Ianni. *Mário de Andrade constrói o Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2011. (Tese de Doutorado).

BENEDITO, Silvério Augusto. *Arte de Retórica do Jesuíta Cipriano Soares - a tradução, a obra e o seu contexto histórico-pedagógico*, Vol. 1 e 2, Lisboa: Universidade Clássica de Lisboa, 1995. (Dissertação de Mestrado).

BERNARDES, Ricardo. *Missas de António Leal Moreira (1758-1819): A Missa para a Aclamação de D. Maria I (1777)*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2015. (Tese de Doutorado).

BYROS, Vasili (Vasileios). *Foundations of Tonality as Situated Cognition, 1730-1830: an enquiry into the culture and cognition of Eighteenth-Century tonality with Beethoven's Eroica Symphony as a case study*. New Haven: Yale University, 2009. (Tese de Doutorado).

CARPENA, Lucia Becker. *Caracterização e uso da Flauta Doce nas óperas de Reinhard Keiser (1674-1739)*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007. (Tese de Doutorado).

CARLSON, Jon Olaf. *Selected masses of Niccolo Jommelli*. Urbana-Campaign: University of Illinois, 1974. (Tese de Doutorado).

CASTAGNA, Paulo. *O Estilo Antigo na Prática Musical Religiosa Paulista e Mineira dos Séculos XVIII e XIX*, 03 vols. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2000. (Tese de Doutorado).

CARVALHO JUNIOR, Eduardo T. de. *O método de Verney e o Iluminismo em Portugal*. Curitiba: Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná, 2015. (Tese de Doutorado).

D'ACOL, Mitia Ganade. *Decoro musical e esquemas galantes: um estudo de caso das seções de canto solo das Missas de Requiem de José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. (Dissertação de Mestrado).

FERNANDES, Cristina. *Devoção e Teatralidade - as Vésperas de João de Sousa Vasconcelos e a prática litúrgico-musical no Portugal pombalino*. Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2005. (Dissertação de Mestrado).

FERNANDES, Cristina. *O sistema produtivo da Música Sacra em Portugal no final do Antigo Regime: a Capela Real e a Patriarcal entre 1750 e 1807*, 02 vols, Évora: Universidade de Évora, 2010. (Tese de Doutorado).

FERREIRA, Breno F. L. *Contra todos os inimigos*. Luís António Verney: historiografia e método crítico (1736-1750). São Paulo: Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2009. (Dissertação de Mestrado).

GATTI, Patrícia. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733)*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 1997. (Dissertação de Mestrado).

HARRISS, Ernest C. *Johann Mattheson's 'Der Vollkommene Capellmeister': a traslation and commentaries*. Nashville: School of Music, George Peabody College for Teachers, 1969. (Tese de Doutorado).

HORA, Edmundo P. *As obras de Froberger no contexto da afinação mesotônica*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004. (Tese de Doutorado).

JUSTI, Katia Regina K. *O Oboé e a representação da confiança nas árias das cantatas sacras de J. S. Bach*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2007. (Dissertação de Mestrado).

LOURENÇO, Jean S. *A Fundação do Colégio de Jesus do Rio de Janeiro (1567-1759)*. Lisboa: Faculdade de Letras; Universidade de Lisboa, 2016. (Dissertação de Mestrado)

LUCAS, Mônica Isabel. *Humor e Agudeza nos quartetos de corda Op.33 de Joseph Haydn*. Campinas: Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2005. (Tese de Doutorado).

MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008. (Tese de Doutorado).

MACHADO NETO, Diósnio. *Em vão vigiam as sentinelas: cânones e rupturas na historiografia musical brasileira sobre o período colonial*. Ribeirão Preto: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2011. (Tese de Livre Docência).

MADOCK, David C. *A Study of the Stile Antico in the Masses and Motets of António Lotti as Contained in the Códice Márcia Italiano IV, Venice*. Washington, D.C.: Catholic University of América, 1996. (Tese de Doutorado).

NOVAES, Ronaldo. *A relação Música e Sintaxe na obra de André da Silva Gomes*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2015. (Dissertação de Mestrado).

PAIXÃO, Ana Margarida. *Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical em Portugal nos Séculos XVII-XIX*, 02 vols, Lisboa: Universidade de Lisboa e Université Nice Sophia Antipolis, 2008. (Tese de Doutorado).

RAMOS, Arthur. *Primitivo e Loucura*. Salvador: Faculdade de Medicina da Bahia, Imprensa Oficial do Estado, 1926.

RAMOS, Rafael Registro. *Discurso e conceitos no tratado de contraponto de André da Silva Gomes: um estudo de recepção*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2016. (Dissertação de Mestrado).

ROECKLE, Charles A. *Eighteenth-Century Neapolitan settings of the Requiem Mass: structure and style*. Austin: University of Texas, 1978. (Tese de Doutorado).

RÖHL, Alexandre C. de Oliveira. *A fuga dupla Luso-Brasileira durante os séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2010. (Dissertação de Mestrado).

RÖHL, Alexandre C. de Oliveira. *O Solfejo Heptacórdico de Luís Álvares Pinto e a Teoria Musical Luso-Brasileira do século XVIII*. São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2016. (Tese de Doutorado).

SILVA, Teresa Cristina R. *Ao gosto de Il foribondo; um estudo das seis Sonates Pour le Violoncelle et Basse Continue de Francesco Geminiani segundo seus tratados e transcrições*. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. (Tese de Doutorado).

SOARES, Eliel Almeida. *A utilização de elementos e figuras de retórica nos Ofertórios de André da Silva Gomes*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2012. (Dissertação de Mestrado).

SOARES, Eliel Almeida. *O emprego da Retórica na Música Colonial Brasileira*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017. (Tese de Doutorado).

SOTUYO BLANCO, Pablo. *Modelos Pré-Composicionais nas Lamentações de Jeremias no Brasil*. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2003. (Tese de Doutorado).

TRILHA, Mário Marques. *Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)*. Aveiro: Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, 2011. (Tese de Doutorado).

3. Fontes Secundárias (Livros, Artigos, Atas, Outras)

AGAWU, Kofi. *Playing with Signs: a semiotic interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: semiotic adventures in Romantic Music*. Oxford Studies in Music Theory. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ALEGRIA, José Augusto. *Frei Manuel Cardoso: compositor português (1566-1650)*. Série Música. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, 1983.

ALEGRIA, José Augusto. *Polifonistas Portugueses*. Série Música. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1984.

ALEGRIA, José Augusto. *O ensino e prática da música nas Sés de Portugal (da Reconquista aos fins do sec. XVI)*. Série Música. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1985.

ALLANBROOK, Wye J. *Rhythmic Gesture in Mozart Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

ALLANBROOK, Wye J. *The Secular Commedia: comic mimesis in late eighteenth-century music*. Berkeley: University of California Press, 2014.

ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1926.

ALMEIDA, Renato. A música brasileira no período colonial. In: *Anais do III Congresso de História Nacional* (separata), vol.05, p.363-422. Rio de Janeiro: Instituto Histórico; Imprensa Nacional, 1942.

ALMÉN, Byron. *A theory of musical narrative*. Bloomington: Indiana University Press, 2008.

AMBUEL, David. *Image and Paradigm in Plato's Sophist*. Las Vegas: Parmenides Publishing, 2007.

ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. (Edit.). *A Companion to Aristotle*. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Wiley-Blackwell, 2009.

ANDERSON, Emily. (Edit.). *The Letters of Mozart and his family: chronologically arranged, translated and edited with an introduction, notes and indexes*. London: Macmillan, 1997.

ANDRADE, António Alberto. *Vernei e a cultura de seu tempo*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis, 1966.

ANDRADE, Anonio A. Banha de. *A Reforma Pombalina dos Estudos Secundários no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1978.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, INL, 3ª Ed., 1972.

ANDRADE, Mário. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins, 9ª Ed., 1980.

ANDRADE, Mário. *Padre Jesuíno do Monte Carmelo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

APEL, Willi. *Gregorian Chant*. Indiana: Indiana University Press, 1958.

ARARIPE Jr., Tristão A. *Obra Crítica de Araripe Júnior*, 04 vols. Coleção de textos da língua portuguesa moderna. Organização e Edição de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 10ª Ed., 2007.

ARNAULD, Antoine; NICOLE, Pierre. *Logic or the Art of Thinking*: containing, besides common rules, several new observations appropriate for forming judgment. Edição e versão para a língua inglesa de Jill Vance Buroker. Cambridge Texts in the History of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

ARNOLD, Franck Thomas. *The Art of Accompaniment from a Thorough-Bass - as practised in the XVIIth and XVIIIth centuries*, 02 vols. Mineola: Dover Publications, 1965. (originalmente publicada em 1931 pela Oxford University Press).

ASMIS, Elizabeth. Epicurean Poetics. In: OBBINK, Dirk (Edit.). *Philodemus and Poetry: poetic theory and practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. p.15-34. Oxford: Oxford University Press, 1995.

ATKINSON, Charles M. Some Thoughts on Music Pedagogy in the Carolingian Era. In: WEISS, Susan F. et al. *Music Education in the Middle Ages and Renaissance*. p.37-51. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

ATLAS, Alan W. *The Renaissance Music: music in western Europe, 1400-1600*. A Norton Introduction to Music History. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: the representation of reality in Western thought*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

AUGST, Bertrand. Descarte's Compendium on Music In: *Journal of the History of Ideas*, vol. 26, n.1, p.119-132. University of Pennsylvania Press, 1965. Disponível por: <<http://www.jstor.org/stable/2708403>>. Acesso em: 30 de Maio de 2012 às 17:00h.

AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Oxford: Oxford University Press, 1962.

AZEVEDO, João Lúcio de. *O Marquês de Pombal e a sua Época*. Rio de Janeiro: Anuario do Brasil, 2ª Ed., 1922.

AZEVEDO, Luis-Heito Correia. *150 anos de música no Brasil: 1800-1950*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. *Ensaaios biographicos*. Rio de Janeiro: Typographia de F. A. de Almeida, 1861. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1470196/or1470196.pdf>. Acessado em: 22 set. 2017.

AZEVEDO, Manuel Duarte Moreira de. Biographia dos Brasileiros illustres por armas, letras, virtudes, etc.: Padre José Mauricio Nunes Garcia In: *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, tomo XXXIV, segunda parte, p.293-304. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1871. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107736-revista-ihgb-tomo-xxxiv-parte-segunda.html>>.

BAKER, Nancy K.; CHRISTENSEN, Thomas (Edit.). *Aesthetics and the art of musical composition in the German Enlightenment: selected writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge Studies in Music Theory and Analysis. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 6ª Ed., 2011.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 16ª Ed., 2014.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do Romance*. São Paulo: Hucitec, 7ª Ed., 2014.

BARKER, Andrew. *The Science of Harmonics in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

BARNETT, Gregory. Tonal organization in seventh-century music theory, In: CHRISTENSEN, Thomas (edit.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. p. 407-455. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Dialogismo, Polifonia e Enunciação. In: BARROS, Diana L. P. de; FIORIN, José L. *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2ª Ed., 2011.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica - musical-rhetorical figures in German Baroque music*. London: University of Nebraska Press, 1997.

BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 16ª Ed., 2006.

BEGHIN, Tom; GOLDBERG, Sander M. (Edit.) *Haydn and the Performance of Rhetoric*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.

BELFIORE, Elizabeth. A Theory of Imitation in Plato's Republic. In: *Transactions of the American Philological Association*, vol.114, p.121-146. The John Hopkins University Press, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/284143>>. Acessado em: 17 mai. 2017, 02:09h.

BELLOTTI, Edoardo. Counterpoint and Improvisation in Italian Sources: from Gabrieli to Pasquini. In: *Philomusica online*, vol.12, p.49-61. Rivista del Dipartimento di Scienze Musicologiche e paleografico-filologiche - Università degli Studi di Pavia. Pavia University Press, 2012. Disponível em: <<http://philomusica.unipv.it>>. Acesso em: jan. 2014.

BENN, Alfred W. Aristotle's Theory of Tragic Emotion. In: *Mind*, vol.23, n.89, p.84-90. Oxford University Press; Mind Association, 1914. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2248957>>. Acessado em: 23 dez. 2017, às 19:20h.

BERGERON, Katherine; Bohlman, Philip V. (Edit.) *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

BERRY, John. Acculturation. In: GRUSEC, Joan; HASTINGS, Paul. (Edit.). *Handbook of Socialization: theory and research*. New York: The Guilford Press, 2007.

BLACK, Robert. *Education and Society in Florentine Tuscany: teachers, pupils and schools, c.1250-1500*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2007.

BLANK, David. Philosophia and Technē: Epicureans on the arts. In: WARREN, James. (Edit.). *The Cambridge Companion to Epicureanism*. p.216-233. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

BLOCKMANS, Wim; JANSE, Antheun. *Showing Status: representation of social positions in the Late Middle Ages*. Turnhout: Brepolis, 1999.

BOAS, Franz. *The Mind of Primitive Man*. New York: The MacMillan Company, 4^a Ed., 1944.

BOAS, Franz. *Anthropology and Modern Life*. New York: W. W. Norton & Company, 1962.

BODENHAUSEN, Galen et al. Social Cognition. In: WEINER, Irving et al. *Handbook of Psychology*, vol.05, Personality and Social Psychology, p.257-282. Hoboken: John Wiley & Sons, 2003.

BOERSMA, Gerald P. *Augustine's Early Theology of Image: a study in the development of Pro-Nicene Theology*: Oxford: Oxford University Press, 2016.

BONDS, Mark Evan. *Wordless Rhetoric: musical form and the metaphor of the oration*. Studies in the History of Music. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

BONDS, Mark Evan. *Music as Thought: listening to the Symphony in the Age of Beethove*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

BONDS, Mark Evan. Listening to listeners. In: MIRKA, Danuta; AGAWU, Koffi. (Edit.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. p.34-52. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

BORGIR, Tharald. *The Performance of the Basso Continuo in Italian Baroque Music*. Studies in Musicology, n.90. Rochester: University of Rochester Press, 1977.

BOSSI, Beatriz; ROBINSON, Thomas M. (Edit.). *Plato's Sophist Revisited*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. Os Ritos de Instituição. In: *A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer*. Tradução de Sergio Miceli. São Paulo: Edusp, 3ª Ed., 2008.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A Reprodução: elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Tradução de Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 3ª Ed., 1992.

BOUTE, Bruno. *Academic interests and Catholic confessionalisation: the Louvain privileges of nomination to ecclesiastical benefices*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2010.

BOWER, Calvin M. Quadrivial Reasoning and Allegorical Revelation: 'Meta-knowledge' and Carolingian Approaches to Knowing. In: TEEUWEN, Mariken; O'SULLIVAN, Sinéad. (Edit.). *Carolingian Scholarship and Martianus Capella: ninth-century commentary traditions on De nuptiis in Context*. p.57-74. Turnhout: Brepols, 2011.

BOYNTON, Susan. Medieval musical education as seen through sources outside the realm of music theory. In: WEISS, Susan F. et al. *Music Education in the Middle Ages and Renaissance*. p.52-65. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

BRAGA, Teófilo. *Historia da Poesia Popular Portuguesa*. Porto: Typ. Lusitana, 1867a.

BRAGA, Teófilo. *Romanceiro Geral*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867b.

BRAGA, Teófilo. *Cancioneiro Popular*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1867c.

BRAGA, Teófilo. *A Patria Portuguesa: o território e a raça*. Porto: Livr. Ernesto Chardron, 1894.

BRAGA, Teófilo. *Joaquim Silvestre Serrão e a musica religiosa e Portugal*. Lisboa: Typ. do Anuario Commercial, 1906.

BRANCO, João de Freitas. *A música na obra de Camões*. Série Música. Lisboa: Biblioteca Breve, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e Cultura, 1979.

BRANCO, João de Freitas. *História da Música Portuguesa*. Mem-Martins: Europa-America, 4ª Ed., 2005.

BRAUDEL, Fernand. História e Ciências Sociais: a longa duração. In: *Revista de História*, vol.30, n.62, ano XVI, p.261-294. São Paulo: Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1965.

BRITO, Manuel Carlos de. Musicology in Portugal since 1960. In: *Acta Musicologica*, vol.56, n.1, p.29-47. International Musicological Society, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/932615>>. Acessado em: 14 set. 2016, 13:45h.

BRITO, Manuel Carlos de. Breves Recordações de Macario Santiago Kastner. In: *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol.04, n.01, p.13-16. Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017. Disponível em: <<http://rpm-ns.pt>>.

BROWN, Deborah J. *Descartes and the passionate mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BROWN, Stephen F. The Patristic Background. In: GRACIA, Jorge; NOONE, Timonthy (Edit.). *A Companion to Philosophy in the Middle Ages*. p.23-31. Malden: Blackwell Publishing, 2002.

BUELOW, George J. Music, Rhetoric, and the Concept of the Affections: a selective bibliography. In: *Notes*, second series, vol.30, n.02, p.250-259. Music Library Association, 1973. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/895972>>. Acessado em: 08 mai. 2014, às 22:30h.

BUELOW, George J. Johann Mattheson and the invention of Affektenlehre. In: BUELOW, George J.; MARX, Hans J. (Edit.). *New Mattheson Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

BULLOCH, Anthony et al. *Images and Ideologies: self-definition in the Hellenistic World*. Berkeley: University of California Press, 1993.

BULLOUGH, Donald A. *Alcuin: achievement and reputation*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2004.

BURNYET, M. F. Art and Mimesis in Plato's Republic. In: DENHAM, A. E. (Edit.) *Plato on Art and Beauty*. London: Palgrave Macmillan, 2012.

BUTLER, Gregory G. Fugue and Rhetoric, In: *Journal of Music Theory*, vol.21, no.1: Duke University Press em nome de Yale University Department of Music: 1977, p.49-109. Disponível por: <<http://www.jstor.org/stable/843479>>. Acessado em: 03 de Junho de 2010, às 10:52h.

BYROS, Vasili. Towards an "Archaeology" of Hearing: Schemata and Eighteenth-Century Consciousness. In: *Music Humana*, vol.1, n.2, p.235-306. Korean Institute for Musicology, 2009. Disponível por:<<https://northwestern.academia.edu/VasiliByros>>.

BYROS, Vasili. Unearthing the Past: theory and archaeology in Robert Gjerdingen's Music in the Galant Style. In: *Music Analysis*, vol.31, n.1, p.112-124 (Critical Forum). Blackwell

Publishing Ltd., 2012a. Disponível por: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/musa.2012.31.issue-1/issuetoc>>.

BYROS, Vasili. Meyer's Anvil: revisiting the Schemata concept. In: *Music Analysis*, vol.31, n.3, p.273-346. Blackwell Publishing Ltd., 2012b. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/musa.2012.31.issue-3/issuetoc>>.

BYROS, Vasili. Review of Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento: History, Theory, and Practice*. In: *Music Theory Online*, vol.18, n.3. Society for Music Theory, 2012c. Disponível em: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.byros.php>>.

BYROS, Vasili. Trazom's wit: communicative strategies in a 'popular' yet 'difficult' sonata. In: *Eighteenth Century Music*, vol.10, n.2, p.213-252. Cambridge University Press, 2013. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=8961386&fulltextType=RA&fileId=S1478570613000055>>. Acessado em: 04 dez. 2013.

BYROS, Vasili. Topics and Harmonic Schemata: a case from Beethoven. In: MIRKA, Danuta (Edit.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. p.381-414. Oxford: Oxford University Press, 2014.

CAFIERO, Rosa. La didattica del partimento a Napoli fra Settecento e Ottocento: note sulla fortuna delle 'Regole' di Carlo Cotumacci. In: VELA, Maria Caraci et al., *Gli affetti convenienti all'idee*: Studi sulla musica vocale italiana. Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1993.

CAFIERO, Rosa. Metodi, progetti e riforme dell'insegnamento della «scienza armonica» nel Real Collegio di musica di Napoli nei primi decenni dell'Ottocento. In: *Studi Musicali*, anno XXVIII, n.2, p.425-482. Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1999. Disponível em: <<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB00000000550>>.

CAFIERO, Rosa. Una sintesi di scuole napoletane: il Trattato di Armonia di Gaspare Selvaggi (1823). In: *Studi Musicali*, anno XXX, n.2, p.411-452. Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2001. Disponível em: <<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB00000000525>>.

CAFIERO, Rosa. La musica della Real Camara e Cappella Palatina. In: *Studi Musicali*, anno XXXVIII, n.1, p.133-205. Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009. Disponível em: <<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB00000000377>>.

CALAFATE, Pedro. *Metamorfoses da Palavra*: estudos sobre o pensamento português e brasileiro. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

CANO, Rubén López. *Música y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

CANNON, Beekman C. *Johann Mattheson: spectator in music*. New Haven: Yale University Press, 1968.

CARNEIRO, Ana et al. Enlightenment Science in Portugal: The Estrangeirados and their communication Networks. In: *Social Studies of Science*, vol.30, n.04: Sage Publications, Ltd., 2000, p.591-619. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/285782>>. Acessado em: 14 ago. 2012, às 14:40h.

CARIDEO, Armando. Bernardo Pasquini as a Counterpoint Teacher: a critical introduction to I Saggi di Contrappunto (1695). In: *Philomusica online*, vol.12, p.77-84. Rivista del Dipartimento di Scienze Musicologiche e paleografico-filologiche - Università degli Studi di Pavia. Pavia University Press, 2012. Disponível em: <<http://philomusica.unipv.it>>. Acessado em: jan. 2014.

CARVALHO, Laerte Ramos de. *As reformas pombalinas da instrução pública*. São Paulo: Saraiva; Edusp, 1978.

CASTAGNA, Paulo. Musicologia portuguesa e brasileira: a inevitável integração. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, n.1, p.64-79. São Paulo, 1995.

CASTAGNA, Paulo. Avanços e Perspectivas na Musicologia Histórica Brasileira. In: *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, n.01, p.32-57. Universidade Federal de Pelotas, 2008. Disponível em: <<https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/RCM/article/view/2431>>.

CASTAGNA, Paulo. Periódicos musicais brasileiros no contexto das bibliografias e bases de dados na área de música. In: *Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica*, p.21-54. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2008. ISBN: 978-85-89057-0402.

CASTORIADIS, Cornelius. La polis grecque et la création de la démocratie. In: *Les Carrefours du Labyrinthe*, vol.02 - Domaines de l'homme. Paris: Seuil, 1986.

CAVARNOS, Constantine. Plato's Teaching on Fine Art. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, vol.13, n.04, p.487-498. International Phenomenological Society, 1953. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2103814>>. Acessado em 17 mai. 2017 às 02:10h.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Stab. Tip. Edit. Fratelli Riccioni, 1926.

CHENEY, Liana de G. *Giorgio Vasari's Prefaces: art & theory*. New York: Peter Lang, 2012.

CHRISTENSEN, Thomas. The "Règle de l'Octave" in Thorough-Bass Theory and Practice. In: *Acta Musicologica*, vol.64, fasc.2, p.91-117. International Musicological Society, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/932911>>. Acessado em: 10 dez. 2013, 15:44h.

CHRISTENSEN, Thomas (Edit.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

CHRISTENSEN, Thomas. Thoroughbass as music theory. In: MOELANTS, Dirk (Ed.). *Partimento and Continuo Playing - in theory and in practice*. Collected Writings of the Orpheus Institute (Col.). Ghent: Leuven University Press, 2010.

CLAUSS, James J.; CUYPERS, Martine. (Edit.). *A Companion to Hellenistic Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell Publishing, 2010.

COLLINGWOOD, Robin. G. Plato's Philosophy of Art. In: *Mind, New Series*, vol.34, n.134, p.154-172. Oxford University Press, 1925. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2249442>>. Acessado em 17 mai. 2017 às 02:10h.

COMERFORD, Kathleen. *Reforming Priests and Parishes: Tuscan dioceses in the first century of Seminary Education*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2006.

CONLEY, Thomas M. *Rhetoric in the European tradition*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a Música Brasileira. In: *Revista Música*, vol. 05, n.01, p.33-47. São Paulo, 1994.

CONTIER, Arnaldo Daraya. O Ensaio sobre a Música Brasileira: estudo dos matizes ideológicos do vocabulário social e técnico-estético (Mário de Andrade, 1928). In: *Revista Música*, vol.06, n.01/02, p.75-121. São Paulo, 1995.

COSTA, Emília Viotti da. História, metáfora e memória: a revolta dos escravos de 1823 em Demerara. In: *A dialética invertida e outros ensaios*, p.113-133. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

COTTA, André G.; BLANCO, Pablo S. (Org.). *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. Disponível em: <<http://books.scielo.org>>.

COTTINGHAM, John (Edit.). *The Cambridge Companion to Descartes*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

CRANMER, David. Opera in Portugal ou Portuguese Opera? In: *The Musical Times*, vol.135, n.1821, p.692-696. Musical Times Publications Ltd., 1994. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1003194>>. Acessado em: 21 jan. 2012, 20:12h.

CROCKER, Lester G. (Edit.). *The Age of Enlightenment: selected documents*. Melbourne: Macmillan, 1969.

CURTIUS, Ernst R. *European literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2013.

CUTHBERT, E. G.; ATCHLEY, F. (Trad.) *Ordo Romanus Primus*. London: The De La More Press, 1905.

D'ALVARENGA, João Pedro. 'To make Lisbon a new Rome': the repertory of the Patriarchal Church in the 1720s and 1730s. In: *Eighteenth Century Music*, vol.08, n.02, p.179-214. Cambridge University Press, 2011. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/abstract_S1478570611000042>. Acessado em: 10 mar. 2013.

DABBS, Julia K. Characterising the Passions: Michel Anguier's challenge to Le Brun's Theory of Expression. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol.65, p.273-296. The Warburg Institute, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4135112>>. Acessado em: 11 out. 2013, às 14:58h.

DANCY, Russell M. *Plato's Introduction of Forms*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

DANCY, Russell M. Platonic Definitions and Forms. In: BENSON, Hugh H. (Edit.). *A Companion to Plato*. p.70-84. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Willey-Blackwell, 2006.

DAVIES, Jonathan. *Culture and Power: Tuscany and its universities, 1537-1609*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2009.

DESTRÉE, Pierre. Pleasure. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.472-485. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Willey Blackwell, 2015.

DETIENNE, Marcel. *The Creation of Mythology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

DEWALD, Carolyn. *The Cambridge Companion to Herodotus*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

DEWITT, Norman W. *Epicurus and his philosophy*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1954.

DONINGTON, Robert; BUELOW, George J. Figured Bass as Improvisation. In: *Acta Musicologica*, vol.40, n.2/3, p.178-179. International Musicological Society, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/932411>>. Acessado em: 09 dez. 2013, 12:07h.

DONINGTON, Robert. Prof. Robert Donington (Iowa City/Iowa) Replies. In: *Acta Musicologica*, vol.41, n.3/4, p.238-239. International Musicological Society, 1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/932390>>. Acessado em: 09 dez. 2013, 12:11h.

DOTTORI, Maurício. *The Church Music of Davide Perez and Niccolò Jommelli: with special emphasis on funeral music*. Curitiba: DeArtes; Universidade Federal do Paraná, 2008.

DOWNS, Philip G. *Classical Music - the era of Haydn, Mozart and Beethoven*, The Norton Introduction to Music History. New York: W.W. Norton & Company, 1992.

DROGE, Arthur J. Self-definition vis-à-vis the Graeco-Roman world. In: MITCHELL, Margaret; YOUNG, Frances (Edit.). *The Cambridge History of Christianity*, vol.01: Origins to Constantine. p.230-244. Cambridge: Cambridge Universtiy Press, 2008.

DUPRAT, Régis. *André da Silva Gomes (1754-1844): Missa a 8 Vozes e Instrumentos*. Brasília: Departamento de Música; Universidade de Brasília, 1966.

DUPRAT, Régis; ORBINO, Nise P. O Estanco da Música no Brasil Colonial. In: *Anuario*, vol. 04, p.98-109. University of Texas Press, 1968. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/779788>>. Acessado em: 14 nov. 2010, 21:42h.

DUPRAT, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, Sociedade Brasileira de Musicologia, 1995.

DUPRAT, Régis et al. *A “Arte Explicada do Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

DUPRAT, Régis. André da Silva Gomes: Missa a Cinco Vozes, Coro e Orquestra. São Paulo: Edusp, 1999a.

DUPRAT, Régis. *Música Sacra Paulista*. São Paulo: Arte & Ciência, 1999b.

DUPRAT, Régis. O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997). In: *Revista Brasileira de Música*, vol.23, n.02, p.261-265. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

EAGLETON, Terry. *Ideology: an introduction*. London: Verso, 1991.

ECO, Umberto. *Tratado Geral de Semiótica*. Série Estudos. São Paulo: Perspectiva, 4ª Ed., 2009.

EDWARDS, Kark. The first Council of Nicaea. In: MITCHELL, Margaret; YOUNG, Frances (Edit.). *The Cambridge History of Christianity*, vol.01: Origins to Constantine. p.552-567. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

EFLAND, Arthur D. *A History of Art Education: intellectual and social currents in teaching the Visual Arts*. New York: Teachers College Press, 1990.

ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ELSNER, Jaś; MEYER, Michel. *Art and Rhetoric in Roman Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

ERSKINE, Andrew. *A Companion to the Hellenistic World*. Malden: Wiley-Blackwell, 2005.

FAIRCLOUGH, Norman. *Language and Power*. London: Pearson, 2ª Ed., 2001.

FAIRCLOUGH, Norman. *Critical Discourse Analysis: the critical study of language*. London: Pearson, 2ª Ed., 2010.

FAIRCLOUGH, Norman; WODAK, Ruth. Critical Discourse Analysis. In: DIJK, Teun A. van (Edit.). *Discourse as Social Interaction*. p.258-284. *Discourse Studies: a multidisciplinary introduction*, vol.02. London: Sage, 1997.

FANTHAM, Elaine. Imitation and Evolution: the discussion of rhetorical imitation in Cicero De oratore 2.87-97 and some related problems of Ciceronian theory. In: *Classical Philology*,

vol.73, n.01, p.01-16. The University of Chicago Press, 1978. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/269311>>. Acessado em: 02 mai. 2017, às 18:37h.

FANTUZZI, Marco; HUNTER, Richard. *Tradition and Innovation in Hellenistic poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

FARGE, James K. *Students and Teachers at the University of Paris: the generation of 1500. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance*. Leiden: Brill, 2006.

FAST, Susan. Bakhtin and the discourse of the late medieval music theory. In: *Plain song and Medieval Music*, vol.05, n.02, p.175-191. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/PMM>>. DOI: 10.1017/S096137100001145. Acessado em: 05 Dez. 2013.

FERNANDES, Cristina. Il dotto e rispettabile don Giovanni Giorgi, illustre maestro e compositore nel panorama musicale portoghese del Settecento. In: *Rivista Italiana di Musicologia*, vol.47, p.157-203. Società Italiana di Musicologia, 2012.

FERNANDES, Cristina. “Boa voz de tiplie, sciencia de música e prendas de acompanhamento”: o Real Seminário da Patriarcal, 1713-1834. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2013.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006.

FISSETTE, Jean. Parler du virtuel. La musique comme cas exemplaire de l’icône. In: *Protée*, vol.26, n.03, p.45-54. Département des arts et lettres - Université du Québec à Chicoutimi, 1998. DOI: 10.7202/030525ar. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/030525ar>>. Acessado em: 28 mai. 2015, 18:39h.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

FREELAND, Cynthia. *The Role of Cosmology in Plato’s Philosophy*. In: BENSON, Hugh H. (Edit.). *A Companion to Plato*. p.197-213. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Wiley-Blackwell, 2006.

FREITAS, Mariana Portas de. Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a Escola de Canto de Órgão de Caetano de Melo de Jesus (1759) — Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.23, n.02, p.45-71. Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global, 48ª Ed., 2003.

GALE, Monica. Lucretius and previous poetic traditions. In: GILLESPIE, Stuart; HARDIE, Philip. (Edit.). *The Cambridge Companion to Lucretius*. p.59-75. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

GALLO, F. Alberto. Pronuntiatio: ricerche sulla storia di un termine retorico-musicale. In: *Acta Musicologica*, vol.35, n.01, p.38-46. International Musicological Society, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/931609>>. Acessado em: 09 dez. 2013, às 11:58h.

GANHO, Maria de Lourdes S. O pedagogismo reformista de Frei Manuel do Cenáculo. In: *Revista Portuguesa de Filosofia*, vol.40, n.04, p.419-440. Revista Portuguesa de Filosofia, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40335812>>. Acessado em: 08 ago. 2016, às 21:52h.

GARNSEY, Peter et al. (Edit.). *The Roman Empire: economy, society and culture*. Berkeley: University of California Press, 2ª Ed., 2015.

GEBAUER, Gunter; WULF, Christoph. *Mimesis: culture, art, society*. Berkeley: University of California Press, 1995.

GERSHENHORN, Jerry. *Melville J. Herskovits and the Racial Politics of Knowledge*. Critical Studies in the History of Anthropology. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

GILL, Mary Louise. Problems for Forms. In: In: BENSON, Hugh H. (Edit.). *A Companion to Plato*. p.184-198. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Wiley-Blackwell, 2006.

GIVENS, Terryl L. Aristotle's Critique of Mimesis: The Romantic Prelude. In: *Comparative Literature Studies*, vol.29, n.02, p.121-136. Penn State University Press, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/40246777>>. Acessado em: 08 mai. 2017, 19:39h.

GJERDINGEN, Robert O. *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1988.

GJERDINGEN, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007a.

GJERDINGEN, Robert O. Images of galant music in neapolitan partimenti and solfeggi. In: RAPP, Regula; DRESCHER, Thomas. (Edit.), *Improvisatorische Praxis vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert*. p.131-148. Amadeus Vertrieb, 2007b.

GOMBRICH, Ernst. *The Story of Art*. New York: Phaidon Press, 16ª Ed., 2008.

GONÇALVES, Joaquim C. Da Religião Revelada à Religião Natural: pelos caminhos da Razão. In: *Philosophica*, n.15, p.05-15. Centro de Filosofia - Universidade de Lisboa, 2000. Disponível em: <<http://www.centrodefilosofia.com/uploads//pdfs/philosophica/15/philosophica15.pdf>>.

GRAÇA ARANHA, José P. *A Esthetica da Vida*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1921.

GRAÇA ARANHA, José P. Mocidade e Esthetica. In: *Revista Estética*, vol.01, n.01, p.03-11. Rio de Janeiro: Livraria Odeon, 1924.

GRAÇA ARANHA, José P. *Espírito Moderno*. São Paulo: Editora Monteiro Lobato, 1925.

GRAND-CLEMÉNT, Adeline. Poikilia. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.406-421. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

GREGORY, Sharon. Vasari on Imitation. In: CAST, David (Edit.). *The Ashgate Research Companion to Giorgio Vasari*. p.223-244. Surrey: Ashgate Publishing, 2014.

GREIMAS, Algirdas J.; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2ª Ed., 2013.

GRIFFITH, Mark. Public and Private in early Greek institutions of education. In: TOO, Yun Lee. (Edit.). *Education in Greek and Roman Antiquity*. Boston: Brill, 2001.

GRIFFITH, Mark. The Earliest Greek Systems of Education. In: BLOOMER, W. Martin. (Edit.). *A Companion to Ancient Education*. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

GRUBE, George M. A. Educational, Rhetorical, and Literary Theory in Cicero. In: *Phoenix*, vol.16, n.04, p.234-257. Classical Association of Canada, 1962. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1086588>>. Acessado em: 25 abr. 2017, às 20:21h.

GUIMARÃES, Manoel L. Salgado. Nação e Civilização nos Trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. In: *Revista Estudos Históricos*, vol.01, n.01, p.5-27. Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1988. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1935>>.

GUTMAN, Guilherme. Raça e Psicanálise no Brasil. O ponto de origem: Arthur Ramos. In: *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, vol.10, n.94, p.711-728. São Paulo, 2007. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rlpf/v10n4/a14v10n4.pdf>>.

HAGEL, Stefan. *Ancient Greek Music: a new technical history*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton University Press, 2002.

HALLIWELL, Stephen. Fiction. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.341-353. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

HAMILTON-TYRRELL, Sarah. Mário de Andrade, Mentor: modernism and musical aesthetics in Brazil, 1920-1945. In: *The Musical Quarterly*, vol.88, n.01, p.07-34. Oxford University Press, 2005. Disponível em: <<https://academic.oup.com/mq/article/88/1/7/1078100>>. Acessado em 28 jun. 2014.

HARGREAVES, David J. et al. How people communicate using music? In: MIELL, Dorothy et al. *Musical Communication*. p.01-27. Oxford: Oxford University Press, 2007.

HARPER, John. *The Forms and Orders of Western Liturgy from the tenth to the eighteenth century*: a historical introduction and guide for students and musicians. Oxford: Oxford University Press, 1991.

HARRÁN, Don. Toward a Rhetorical Code of Early Music Performance. In: *The Journal of Musicology*, vol.15, n.01, p.19-42. University of California Press, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763902>>. Acessado em: 08 mai. 2014, às 22:32h.

HARRIS, William V. *Ancient Literacy*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

HARRISON, Peter. *'Religion' and religions in the English Enlightenment*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

HATTEN, Robert. *Musical meaning in Beethoven*: markedness, correlation, and interpretation. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

HATTEN, Robert. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*: Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HAVELOCK, Eric. *Preface to Plato*. Cambridge: Harvard University Press, 1963.

HAYES, Zachary. Bonaventure's Trinitarian Theology. In: HAMMOND, Jay et. (Edit.). *A Companion to Bonaventure*. p.189-246. Leiden: Brill, 2014.

HEATH, Malcolm. Unity, Wholeness, and Proportion. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.381-392. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Willey Blackwell, 2015.

HELMIG, Christoph. *Forms and Concepts*: concept formation in the Platonic tradition. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2012.

HERSKOVITS, Melville J. *The American Negro*: a study in racial crossing. New York: Alfred Knof, 1928.

HERSKOVITS, Melville J. *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper & Brothers, 1941.

HERSKOVITS, Melville J. The Negro in Bahia, Brazil: a problem in method. In: *American Sociological Review*, vol.08, n.04, p.394-404. American Sociological Association, 1943. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2085800>>. Acessado em: 23 mai. 2013, 17:03h.

HERSKOVITS, Melville J. Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life. In: *The Musical Quarterly*, vol.30, n.04, p.477-492. Oxford University Press, 1944. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739409>>. Acessado em: 23 mai. 2013, 17:02h.

HERSKOVITS, Melville J. *Man and his Works*: the science of cultural antropology. New York: Alfred Knof, 1948.

HERSKOVITS, Melville J. The social organization of the AfroBrazilian Candomble. In: *Phylon*, vol.17, n.02, p.147-166. Clark Atlanta University, 1956. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/272589>>. Acessado em: 23 mai. 2013, 17:02h.

HEYD, Thomas. Rock “Art” and Art: why aesthetics should matter. In: McDONALD, Jo; VETH, Peter. (Edit.) *A Companion to Rock Art*. p.276-293. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Série Estudos. São Paulo: Perspectiva, 2ª Ed., 2013.

HOBBSAWM, Eric J. The General Crisis of the European Economy in the 17th Century. In: *Past & Present*, n.5, p.33-53. Oxford University Press, 1954a. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/649822>>. Acessado em: 12 mai. 2012, às 17:16h.

HOBBSAWM, Eric J. The Crisis of the 17th Century - II. In: *Past & Present*, n.6, p.44-65. Oxford University Press, 1954b. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/649814>>. Acessado em: 12 mai. 2012, às 17:14h.

HOLTMEIER, Ludwig. Heinichen, Rameau, and the Italian Thoroughbass Tradition: concepts of Tonality and Chord in the Rule of the Octave. In: *Journal of Music Theory*, vol.51, n.1, p. 05-49. Duke University Press em nome da Yale University Department of Music, 2007. Disponível em: <<http://jmt.dukejournals.org/content/51/1/5.full.pdf+html>>.

HÖLSCHER, Tonio. Art, Architecture, and Spaces in Greek Participatory Communities. In: HAMMER, Dean. (Edit.). *A Companion to Greek Democracy and the Roman Republic*. p. 461-481. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015.

HOPE, Charles; McGRATH, Elizabeth. Artists and humanists. In: KRAYE, Jill (Edit.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. p.161-188. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HOWARTH, David. *Images of Rule: art and politics in the English Renaissance, 1485-1649*. Hampshire: MacMillan Press, 1997.

HUMMER, Hans J. *Politics and Power in early medieval Europe: Alsace and the Frankish Realm, 600-1000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HUNZINGER, Christine. Wonder. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.422-437. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

JAEGER, Werner. *Paideia: a formação do homem grego*. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 3ª Ed., 1994.

JAFFE, Kineret S. The concept of genius: its changing role in eighteenth-century French aesthetics. In: *Journal of the History of Ideas*, vol.41, n.04, p.579-599. University of Pennsylvania Press, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2709275>>. Acessado em: 10 jan. 2018, às 06:21h.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 22ª Ed., 2013.

JANAWAY, Christopher. *Images of Excellence: Plato's critique of the arts*. Oxford: Clarendon Press; Oxford University Press, 1995.

JANAWAY, Christopher. Plato and the Arts. In: BENSON, Hugh H. (Edit.). *A Companion to Plato*. p.388-400. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Wiley-Blackwell, 2006.

JANS, Markus. Towards a History of the origin and development of the Rule of the Octave. In: DEJANS, Peter (ed.). *Towards Tonality: aspects of Baroque Music Theory*. Collected Writings of the Orpheus Institute (Col.). Ghent: Leuven University Press, 2010.

JOLLEY, Nicholas. *The Cambridge Companion to Leibniz*. Cambridge Companion to Philosophy. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

JONES, Mark W. Greek and Roman Architectural Theory. In: MARCONI, Clemente. (Edit.). *The Oxford Handbook of Greek and Roman Art and Architecture*, p.41-69. Oxford: Oxford University Press, 2015.

KASTNER, Macario Santiago. Portugiesische und spanische Clavichorde des 18. Jahrhunderts. In: *Acta Musicologica*, vol.24, n.01/02, p.52-61. International Musicological Society, 1952. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/931616>>. Acessado em: 09 dez. 2013, 11:38h.

KASTNER, Macario Santiago. Veinte Años de Musicología en Portugal (1940-1960). In: *Acta Musicologica*, vol.32, n.01, p.1-11. International Musicological Society, 1960. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/931817>>. Acessado em: 09 dez. 2013, 11:52h.

KASTNER, Macario Santiago. Sobre las diferencias de Antonio de Cabezón contenidas en las "Obras" de 1578. In: *Revista de Musicología*, vol.04, n.02, p.213-235. Sociedad Española de Musicología, 1981. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20794794>>. Acessado em: 10 dez. 2017, às 22:29h.

KENNEDY, George A. *The Art of Rhetoric in the Roman World, 300 B.C.-A.D. 300*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

KERMAN, Joseph. How we got into Analysis, and how to get out. In: *Critical Inquiry*, vol. 07, n.02, p.311-331. The University of Chicago Press, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1343130>>. Acessado em: 05 mar. 2012, às 15:54h.

KHALED Jr. Salah H. *Horizontes identitários: a construção da narrativa nacional brasileira pela historiografia do século XIX*. Porto Alegre: Editora Universitária da Pontifícia Universidade Católica de Rio Grande do Sul, 2010.

KIDD, Ian G. *Posidonius, vol.03: the translation of the fragments*. Cambridge Classical Texts and Commentaries. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

KIRKENDALE, Ursula. The source for Bach's 'Musical Offering': the 'Institutio oratoria' of Quintilian. In: *Journal of the American Musicological Society*, vol.33, n.01, p.88-141. University of California Press; American Musicological Society, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/831204>>. Acessado em: 03 jun. 2010, às 10:55h.

KIRWAN, Michael. *Teoria Mimética: conceitos fundamentais*. São Paulo: É Realizações, 2015.

KIVISTÖ, Sari. The Vices of Learning: morality and knowledge at early modern universities. *Education and Society in the Middle Ages and Renaissance*. Leiden: Brill, 2014.

KLEIN, Jacob. *Plato's Trilogy: Theaetetus, the Sophist, and the Statesman*. Chicago: Chicago University Press, 1977.

KLEIN, Nancy L. How Buildings were constructed. In: MILES, Margaret (Edit.). *A Companion to Greek Architecture*, p.105-118. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2016.

KONSTAN, David. *The Emotions of the Ancient Greeks: studies in Aristotle and Classical Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

KONSTAN, David. Beauty. In: DESTREE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*, p.366-380. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

KOTTAK, Conrad P. *Mirror for Humanity: a concise introduction to cultural anthropology*. New York: McGraw-Hill, 7ª Ed., 2010.

KOUAMÉ, Thierry. *Le Collège de Dormans-Beauvais à la fin du Moyen Âge: stratégies politiques et parcours individuels à l'Université de Paris, 1370-1458*. *Education and Society in the Middle Ages and Renaissance*. Leiden: Brill, 2008.

KRISTELLER, Paul O. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I. In: *Journal of the History of Ideas*, vol.12, n.04, p.496-527. University of Pennsylvania Press, 1951. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2707484>>. Acessado em: 10 jan. 2018, às 07:16h.

KRISTELLER, Paul O. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part II. In: *Journal of the History of Ideas*, vol.13, n.01, p.17-46. University of Pennsylvania Press, 1951. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2707724>>. Acessado em: 10 jan. 2018, às 07:16h.

KRISTJÁNSSON, Kristján. *Aristotle, Emotions, and Education*. Hampshire: Ashgate Publishing Limited, 2007.

LANDI, Márcio Spartaco. *Lições de Contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2005.

LANG, Helen S. *The Order of Nature in Aristotle's Physics: place and elements*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

LANGE, Francisco Curt. (Org.). *Boletín Latino-Americano de Música*, Año VI, Tomo VI, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

LANGE, Francisco Curt. *La música en Minas Gerais, un informe preliminar*. In: LANGE, Francisco Curt. (Org.). *Boletín Latino-Americano de Música*, Año VI, Tomo VI, Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946.

LANGE, Francisco Curt. *A Organização Musical durante o período colonial brasileiro*. Coimbra: V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, 1966.

LASALA, Fernando J. de. La Ratio Studiorum de la Compañía de Jesús: historia e esencia de un modelo pedagógico. In: *Miscelánea Comillas*, n.84, p.169-171. Universidad Pontificia Comillas, 1986.

LAURENZA, Domenico. *Art and Anatomy in Renaissance Italy: images from a scientific revolution*. New York: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2012.

LEACH, Elizabeth Eva. Fortune's demesne: the interrelation of text and music in Machaut's *Il mest avis* (B22), *De fortune* (B23) and two related anonymous balades. In: *Early Music History*, vol.19, p.47-79. Cambridge University Press, 2000. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/abstract_S0261127900001960>. DOI: 10.1017/S0261127900001960. Acessado em: 04 dez. 2013.

LEACH, Elizabeth Eva. Machaut's balades with four voices. In: *Plain-song and Medieval Music*, vol.10, n.1, p.47-79. Cambridge University Press, 2001. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/abstract_S0961137101000055>. DOI: 10.1017/S0961137101000055. Acessado em: 05 dez. 2013.

LEACH, Elizabeth Eva. Death of a Lover and the Birth of the Polyphonic Ballade: Machaut's Notated Ballades 1–5. In: *The Journal of Musicology*, vol.19, n.3, p.461-502. University of California Press, 2002. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2002.19.3.461>>. Acessado em: 23 jun. 2013, às 22:56h.

LEACH, Elizabeth Eva. Guillaume de Machaut, royal almoner: *Honte, paour* (B25) and *Donnez, signeurs* (B26) in context. In: *Early Music*, vol.38, n.1, p.21-42. Oxford University Press, 2010. Disponível por: <<http://em.oxfordjournals.org/content/38/1.toc>>. DOI: 10.1093/em/caq006. Acessado em: 16 dez. 2013.

LEE, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: the humanistic theory of painting*. New York: W. W. Norton, 1967.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (I). In: *Journal of Music Theory*, vol.2, n.1, p.47-84. Duke University Press em nome de Yale University Department of Music, 1958a. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/842930>>. Acessado em: 29 dez. 2009, 13:51h.

LENNEBERG, Hans. Johann Mattheson on Affect and Rhetoric in Music (II). In: *Journal of Music Theory*, vol.2, n.2, p.193-236. Duke University Press em nome de Yale University Department of Music, 1958b. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/843199>>. Acessado em: 29 dez. 2009, 14:21h.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

LESTER, Joel. *Compositional theory in the Eighteenth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

LEVIN, Flora R. *Greek Reflections on the Nature of Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

LEVIN, Susan. *The Ancient Quarrel between Philosophy and Poetry Revisited: Plato and the Greek Literary Tradition*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.

LIEU, Judith. Self-definition vis-à-vis the Jewish matrix. In: MITCHELL, Margaret; YOUNG, Frances (Edit.). *The Cambridge History of Christianity*, vol.01: Origins to Constantine. p.214-229. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

LIPPMAN, Edward. (Edit.). *Musical Aesthetics: a historical reader*, vol.01. From Antiquity to the Eighteenth Century. New York: Pendragon Press, 1986.

LOPES-GRAÇA, Fernando. Relações musicais luso-brasileiras (1955). In: *A música portuguesa e os seus problemas (III)*. Lisboa: Edições Cosmos, 1973.

LOTMAN, Yuri. *A Estrutura do Texto Artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

LOTMAN, Yuri M. *Universe of the Mind: a semiotic theory of culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

LUCAS, Mônica. *Humor e Agudeza em Joseph Haydn: quartetos de cordas op.33*. São Paulo: Annablume, 2008.

LUCAS, Mônica. Relações entre Música e Linguagem na segunda metade do séc. XVIII: a Allgemeine Geschichte der Musik de Johann Nikolaus Forkel. In: *Musica Hodie*, vol.09, edição especial, p.11-27. Universidade Federal de Goiás, 2009. Disponível em: <http://www.musicahodie.mus.br/9_especial/index.php>.

LUTZ, Rudolf. The Playing of Partimento: comprehensive training for the composing and improvising interpreter. In: MOELANTS, Dirk (Ed.). *Partimento and Continuo Playing - in theory and in practice*. Collected Writings of the Orpheus Institute (Col.). Ghent: Leuven University Press, 2010.

MACHADO NETO, Diósnio. Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro. In: *Revista Brasileira de Música*, vol.23, n.02, p.73-94.

Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://rbm.musica.ufrj.br/br/principal.html>>.

MACKAY, E. Anne. (Edit.). *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*. Boston: Brill, 2008.

MANN, Nicholas. The origins of humanism. In: KRAYE, Jill (Edit.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. p.01-19. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MANSFIELD, Elizabeth C. *Too Beautiful to Picture: Zeuxis, myth, and mimesis*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

MARCUS, Joel. Jewish Christianity. In: MITCHELL, Margaret; YOUNG, Frances (Edit.). *The Cambridge History of Christianity*, vol.01: Origins to Constantine. p.87-102. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MARKUS, Robert A. Marius Victorinus and Augustine. In: ARMSTRONG, A. H. (Edit.). *The Cambridge History of Later Greek and Early Medieval Philosophy*. p.331-424. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MARTINS, Antonio Egydio. *S. Paulo Antigo (1554 a 1910)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves & C., 1911.

MARZILLO, Patrizia. Performing an academic talk: Proclus on Hesiod's Works and Days. In: MINCHIN, Elizabeth. (Edit.). *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*, p. 183-200. Boston: Brill, 2012.

MATHIESEN, Thomas J. Harmonia and Ethos in Ancient Greek Music. In: *The Journal of Musicology*, vol.03, n.03, p.264-279. University of California Press, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/763816>>. Acessado em: 12 mai. 2017, 19:33h.

McCRELESS, Patrick. Music and Rhetoric. In: CHRISTENSEN, Thomas (Edit.). *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

McEWEN, Indra K. *Vitruvius: writing the body of architecture*. Cambridge: MIT Press, 2003.

McKEON, Richard. Literacy Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity. In: *Modern Philology*, vol.34, n.01, p.01-35. The University of Chicago Press, 1936. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/434493>>. Acessado em: 08 mai. 2014, às 22:33h.

McKINNON, James W. On the question of psalmody in the ancient synagogue. In: *Early Music History*, vol.06, p.159-191. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/EMH>>. DOI: 10.1017/S0261127900000784. Acessado em: 05 Dez. 2013.

McLAUGHLIN, Martin. Humanism and Italian literature. In: KRAYE, Jill (Edit.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. p.224-245. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

MEAD, Margaret. Papers in Honor of Melville J. Herskovits: Socialization and Enculturation. In: *Current Anthropol*, vol.04, n.02, p.184-188. University of Chicago Press, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2739841>>. Acessado em: 23 mai. 2013, 16:57h.

MELO, Guilherme de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1908.

MEYER, Susan S. Plato on the Law. In: BENSON, Hugh H. (Edit.). *A Companion to Plato*. p. 371-387. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Willey-Blackwell, 2006.

MILLER Jr., Mitchell H. *The Philosopher in Plato's Statesman*. Den Haag: Martinus Nijhoff Publishers, 1980.

MINCHIN, Elizabeth. (Edit.). *Orality, Literacy and Performance in the Ancient World*. Boston: Brill, 2012.

MINER, Robert. *Thomas Aquinas on the Passions: a study of Summa Theologiae Ia2ae 22-48*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

MIRKA, Danuta; AGAWU, Kofi. (Edit.). *Communication in Eighteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MIRKA, Danuta. (Edit.). *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

MODRAK. Deborah K. W. Sensation and Desire. In: ANAGNOSTOPOULOS, Georgios. (Edit.). *A Companion to Aristotle*. p.310-321. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Willey-Blackwell, 2009.

MONELLE, Raymond. Music and the Peircean Trichotomies. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol.22, n.01, p.99-108. Croatian Musicological Society, 1991. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/837037>>. Acessado em: 03 out. 2013, 17:17h.

MONELLE, Raymond. *Linguistics and Semiotics in Music*. (Série) Contemporary Music Studies, Vol.05. London: Routledge; Taylor & Francis Group, 1992.

MONELLE, Raymond. *The Sense of Music: semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

MONELLE, Raymond. *The Musical Topic: hunt, military and pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MONTERO, Luis Merino. Francisco Curt Lange (1903-1997): tributo a un americanista de excepción. In: *Revista Musical Chilena*, vol.52, n.189, p.09-36. Universidad de Chile, 1998. Disponível em: <<http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/issue/view/1163>>. Acessado em: 14 mar. 2013, 22:40h.

MORO ABADIA, Oscar; GONZÁLEZ MORALES, Manuel R. Understanding Pleistocene Rock Art: An Hermeneutics of Meaning. In: McDONALD, Jo; VETH, Peter. (Edit.) *A Companion to Rock Art*, p.263-275. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012.

MOORE, Robin. The Decline of Improvisation in Western Art Music: an interpretation of change. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol.23, n.1, p. 61-84. Croatian Musicological Society, 1992. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/836956>>. Acessado em: 25 mar. 2014, 14:48h.

NAPOLEÃO, Arthur; MIGUEZ, Leopoldo (edit.). *Revista Musical e de Belas Artes*. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt, 1879-1880. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-musical-de-bellas-artes/146633>>.

NASH, George; CHIPPINDALE, Christopher. Images of enculturing landscapes: a European perspective. In: *European Landscapes of Rock-Art*. London: Routledge, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University Press, 1990.

NERY, Rui Vieira. O Olhar Exterior: os relatos dos viajantes estrangeiros como fontes para o estudo da vida musical Luso-Brasileira nos finais do Antigo Regime. In: NERY, Rui Vieira (Org.). *A música no Brasil colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.

NERY, Rui Vieira. “E lhe chamam a nova corte”: a música no projecto de administração colonial iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774). In: LUCAS, Maria Elizabeth; NERY, Rui Vieira (Edit.). *As música luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. p.255-334. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2012.

NERY, Rui Vieira. Santiago Kastner: memórias esparsas do mestre e do amigo. In: *Revista Portuguesa de Musicologia*, vol.04, n.01, p.01-12. Sociedade Portuguesa de Investigação em Música, Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2017. Disponível em: <<http://rpm-ns.pt>>.

NEUBAUER, John. *The Emancipation of Music from Language: departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven: Yale University Press, 1986.

NIETZSCHE, Friedrich. *The Birth of Tragedy and Other Writings*. Cambridge Texts in the History of Philosophy. Edição de Raymond Geuss e Ronald Speirs. Cambridge: Cambridge University Press, 9ª Ed., 2007.

NÖTH, Winfried. *Handbook of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

NÖTH, Winfried. *O panorama da semiótica de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 4ª Ed., 2008.

NOTOMI, Noburo. *The unity of Plato's Sophist: between the Sophist and the Philosopher*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

NÓVOA, António. Do Mestre-Escola ao professor do ensino primário: subsídios para a história da profissão docente em Portugal (séculos XV-XX). In: *Análise Psicológica*, vol.05, n.03, p.413-440. Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 1987. Disponível em: <http://repositorio.ispa.pt/bitstream/10400.12/2200/1/1987_3_413.pdf>.

NUTI, Giulia. *The Performance of Italian Basso Continuo* - style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries. Surrey: Ashgate, 2007.

OBBINK, Dirk (Edit.). *Philodemus and Poetry: poetic theory and practice in Lucretius, Philodemus, and Horace*. Oxford: Oxford University Press, 1995.

OBERDOERFFER, Fritz. Neuere Generalbaßstudien. In: *Acta Musicologica*, vol.39, n.3/4, p. 182-201. International Musicological Society, 1967. Disponível por: <<http://www.jstor.org/stable/932353>>. Acessado em: 09 dez. 2013, 12:06h.

OBERDOERFFER, Fritz. Again: Figured Bass as Improvisation. In: *Acta Musicologica*, vol. 41, n.3/4, p.236-238. International Musicological Society, 1969. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/932389>>. Acessado em: 09 dez. 2013, 12:10h.

O'GRADY, Patricia. (Edit.). *The Sophists: an introduction*. London: Bloomsbury Academics, 2008.

OLIVEIRA, Clovis. *André da Silva Gomes (1752-1844): o mestre de capela da Sé de São Paulo*. Departamento Municipal de Cultura; Cidade de São Paulo, 1954.

PAOLIELLO, Noara. *Gosto e Estilo na música do século XVIII: os concertouvertures de Georg Philipp Telemann*. São Paulo: Annablume, 2017.

PALISCA, Claude V. *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1985.

PALISCA, Claude V. *Music and Ideas in the sixteenth and seventeenth centuries*. Studies in the history of music theory and literature. Urbana: University of Illinois Press, 2006.

PALUMBO, Lidia. Mimesis in the Sophist. In: BOSSI, Beatriz; ROBINSON, Thomas M. (Edit.). *Plato's Sophist Revisited*. Berlin: Walter de Gruyter GmbH, 2013.

PAPPAS, Nickolas. *The Routledge Guidebook to Plato's Republic*. London: Routledge; Taylor & Francis Group, 2013.

PATEL, Aniruddh. *Music, Language, and the Brain*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

PATISON, Robert. *On Literacy: the politics of the word from Homer to the Age of Rock*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

PAXSON JR, Thomas D. Art and Paideia. In: *The Journal of Aesthetic Education*, vol.19, n. 01, p.67-78. University of Illinois Press, 1985. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3332559>>. Acessado em 29 mai. 2017, às 19:31h.

PÊCHEUX, Michel; FUCHS, Catherine. Mises au point et perspectives à propos de l'analyse automatique du discours. In: *Langages*, n.37, p.07-80. Arnaud Colin, 1975. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/41680911>>. Acessado em: 09 set. 2013, às 16:32h.

PEDRO, Emília R. Análise crítica do discurso: aspectos teóricos, metodológicos e analíticos. In: PEDRO, Emília R. (Edit.). *Análise Crítica do Discurso*. p. 19-46. Lisboa: Editorial Caminho, 1997.

PERRET, Noëlle-Laetitia. *Les traductions françaises du De regimine principum de Gilles de Rome*: parcours matériel, culturel et intellectuel d'un discours sur l'éducation. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2008.

PERRY, Ellen. Art, Architecture, and Spaces in the Roman Participatory Contexto. In: HAMMER, Dean. (Edit.). *A Companion to Greek Democracy and the Roman Republic*. p. 482-500. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley-Blackwell, 2015.

PETRE, Rossella. Musical Education and the Job Market: the employment of children and young people in the Neapolitan Music Industry with particular reference to the period 1650-1806. In: ARRIGHI, Gillian; VEMELJANOW, Victor (Edit.). *Entertaining Children: the participation of youth in the entertainment industry*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

PICCHI, Achille. Mário de Andrade e a invenção do nacional na música do Brasil. In: *Mimesis*, vol.30, n.01, p.99-111. Bauru, 2009.

PIGMAN, George W. Versions of Imitation in the Renaissance. In: *Renaissance Quarterly*, vol.33, n.01, p.01-32. The University of Chicago Press; Renaissance Society of America, 1980. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2861533>>. Acessado em: 08 mai. 2014, às 22:48h.

POLLITT, Jerome J. *Art in the Hellenistic Age*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Ideias sobre a música. In: *Revista Nitheroy*, Paris: Dauvin et Fontaine. t.01, n.01, p.160-183. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/handle/1918/03512810>>.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Sobre a vida e a obra do Padre José Mauricio Nunes Garcia. In: *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, tomo XIX, n.23, p.352-369. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1856. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107713-revista-ihgb-tomo-xix.html>>

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Marcos e José Mauricio: Catálogo de suas composições musicais. In: *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, tomo XXII, p.487-506. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1859. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107716-revista-ihgb-tomo-xxii.html>>.

POTOLSKY, Matthew. *Mimesis*. New York: Routledge, 2006.

QURAIISHI, Zaheer Masood. Plato's theory of education. In: *The Indian Journal of Political Science*, vol.18, n.01, p.61-74. Indian Political Science Association, 1957. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/42743379>>. Acessado em: 19 mai. 2017, às 13:08h.

RAMOS, Arthur. *O Negro Brasileiro: ethnographia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.

RAMOS, Arthur. Acculturation among the Brazilian Negroes. In: *The Journal of Negro History*, vol.26, n.02, p.244-250. Association for the Study of African American Life and History, 1941a. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2715251>>. Acessado em: 14 mai. 2013, 22:33h.

RAMOS, Arthur. Contact of Races in Brazil. In: *Social Forces*, vol.19, n.04, p.533-538. Oxford University Press, 1941b. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2571211>>. Acessado em: 14 mai. 2013, 22:34h.

RAMOS, Arthur. The Negro in Brazil. In: *The Journal of Negro Education*, vol.10, n.03, p. 515-523. Journal of Negro Education, 1941c. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2292755>>. Acessado em: 14 mai. 2013, 22:34h.

RAPP, Christof. Tragic Emotions. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.438-454. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Willey Blackwell, 2015.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980.

REBOUL, Olivier. *Introdução à Retórica*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REBUSCHAT, Patrick et al. (Edit.). *Language and Music as Cognitive Systems*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

REILLY, Diane J. Bernard of Clairvaux and Christian Art. In: McGUIRE, Brian P. (Edit.). *A Companion to Bernard of Clairvaux*. p.279-304. Leiden: Brill, 2011.

RIBEIRO, José F. Fernandes. Programma Historico: o Instituto Historico e Geographico Brasileiro é o representante das idéas de illustração, que em diferentes épocas se manifestaram em o nosso continente. In: *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*, tomo 01, n.02, p.61-76. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1839. Disponível em: <<https://ihgb.org.br/publicacoes/revista-ihgb/item/107695-revista-ihgb-tomo-i.html>>.

RICE, Johan. *The Hertz: A Galant Schema from Corelli to Mozart*. In: *Music Theory Spectrum*, vol.36, n.02, 2014, p.315-332.

ROBB, Kevin. *Literacy and Paideia in Ancient Greece*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

ROCCONI, Eleonora. Music and Dance in Greece and Rome. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.81-93. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Willey Blackwell, 2015.

ROEST, Bert. A History of Franciscan education (c.1210-1517). Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2000.

ROMERO, Silvio. *Cantos Populares do Brazil*. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1883.

ROMERO, Silvio. *Historia da Litteratura Brasileira*. 02 vols. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1888a,b.

ROMERO, Silvio. *Outros Estudos de Litteratura Contemporanea*. Lisboa: Typ. da “A Editora”, 1906.

ROMERO, Silvio. *A Patria Portuguesa: o território e a raça*. Apreciação do livro de igual título de Theophilo Braga. Lisboa: Livraria de A. M. Teixeira & C., 1906.

ROMILLY, Jacqueline de. *The Great Sophists in Periclean Athens*. Versão para o inglês de Janet Lloyd. Oxford: Claredon Press; Oxford University Press, 2002.

FONSECA ROSA, Teresa M. R. da. A matriz pedagógica jesuíta e a sistemática escolar moderna. In: *História da Educação*, vol.21, n.53, p.21-37. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/2236-3459/71138>.

ROSEN, Ralph M. Laughter. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.455-471. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Willey Blackwell, 2015.

ROSEN, Stanley. *Plato's Statesman: the web of politics*. New Haven: Yale University Press, 1995.

ROSS, Stephanie. Painting the Passions: Charles LeBrun's Conference sur l'expression. In: *Journal of the History of Ideas*, vol.45, n.01, p.25-47. University of Pennsylvania Press, 1984. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/2709329>>. Acessado em: 11 out. 2013, às 13:23h.

ROWE, Christopher. Interpreting Plato. In: BENSON, Hugh H. (Edit.). *A Companion to Plato*. p.13-23. Blackwell Companions to Philosophy. Malden: Willey-Blackwell, 2006.

ROY, Lyse. *L'Université de Caen aux XV^e et XVI^e Siècles: identité et représentation*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2006.

RUDLIN, John; CRICK, Olly. *Commedia dell'Arte: a handbook for trupes*. London: Routledge, 2001.

RUMPH, Stephen. *Mozart and Enlightenment Semiotics*. Berkeley: University of California Press, 2012.

SABIN, Philip et al. *The Cambridge History of Greek and Roman Warfare*, vol.01: Greece, the Hellenistic world and the rise of Rome. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SAMONS II, Loren J. (Edit.). *The Cambridge Companion to The Age of Pericles*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

SANGUINETTI, Giorgio. Decline and fall of the “Celeste Impero”: the theory of composition in Naples during the ottocento. In: *Studi Musicali*. anno XXXIV, n.2, p.451-502. Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2005. Disponível em: <<http://studimusicali.santacecilia.it/ASCPUB0000000475>>.

SANGUINETTI, Giorgio. The Realization of Partimenti: an introduction. In: *The Journal of Music Theory*, vol.51, n.1, p.51-83. Duke University Press em nome da Yale University Department of Music, 2007. Disponível em: <<http://jmt.dukejournals.org/content/51/1/51.full.pdf>>.

SANGUINETTI, Giorgio. Partimento-Fugue: the Neapolitan angle. In: MOELANTS, Dirk (Ed.). *Partimento and Continuo Playing - in theory and in practice*. Collected Writings of the Orpheus Institute (col.). Ghent: Leuven University Press, 2010.

SANGUINETTI, Giorgio. *The Art of Partimento: History, Theory and Practice*. New York: Oxford University Press, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *A Percepção: uma teoria semiótica*. São Paulo: Experimento, 1993.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras; Fundação de Amparo à Pesquisa no Estado de São Paulo, 3ª Ed., 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 28ª Ed., 2012.

SAXON, Elizabeth. Art and Eucharist: Early Christian to ca. 800. In: LEVY, Ian C. et al. (Edit.). *A Companion to the Eucharisti in the Middle Ages*. p. 93-162. Leiden: Brill, 2012.

SCHAEFER, Mary M. What is Liturgical Worship? In: LEAVER, Robin; ZIMMERMAN, Joyce A. *Liturgy and Music: lifetime learning*. Collegeville: The Liturgical Press, 1998.

SCHIPPER, Edith W. Mimesis in the Arts in Plato's Laws. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol.22, n.02, p.199-202. Wiley, The American Society for Aesthetics, 1963. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/427755>>. Acessado em: 17 mai. 2017, 02:10h.

SCHMITTER, Amy M. How to engineer a human being: passions and functional explanation in Descartes. In: BROUGHTON, Janet; CARRIERO, John (Edit.). *A Companion to Descartes*. p.426-444. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

SCHNAIDERMAN, Bóris. (Edit.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SCHUELLER, Herbert M. “Imitation” and “Expression” in British Music Criticism in the 18th Century. In: *The Musical Quarterly*, vol.34, n.04, p.544-566. Oxford University Press,

1948. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/739928>>. Acessado em: 24 abr. 2014, 20:02h.

SCHWARCZ, Lilia M.. Usos e abusos da mestiçagem e da raça no Brasil: uma história das teorias raciais em finais do século XIX. In: *Afro-Ásia*, n.18, p.77-101. Universidade Federal da Bahia, 1996. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20901>>.

SCHWARCZ, Lilia M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil, 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 6ª Ed., 2005.

SCODEL, Ruth. (Edit.). *Between Orality and Literacy: communication and adaptation in Antiquity*. Boston: Brill, 2014.

SEARLE, John R. *Speech Acts: an essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

SELIGMAN, Paul. *Being and Not-Being: an introduction to Plato's Sophist*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1974.

SHEFFLER, David L. *Schools and Schooling in late medieval Germany: Regensburg, 1250-1500*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2008.

SHEPPARD, Anne. Imagination. In: DESTRIÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.354-365. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

SOUZA, Rodolfo C. *Música*. São Paulo: Novas Metas, 1983.

SPITZER, Michael. *Metaphor and Musical Thought*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.

STAHL, William H. et al. *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, vol.01. New York: Columbia University Press, 1971.

STREET, Brian V. (Edit.). *Literacy and Development: ethnographic perspectives*. London: Routledge - Taylor & Francis Group, 2001.

STUMP, Eleonore; KRETZMANN, Norman (Edit.). *The Cambridge Companion to Augustine*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

SULLIVAN, Thomas. *Parisian licentiates in Theology, A.D. 1373-1500*, vol.02: the secular clergy. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2011.

TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

TARTAKIEWICZ, Wladislaw. *History of Aesthetics*, vol.01: Ancient Aesthetics. Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers, 1970a.

TARTAKIEWICZ, Wladislaw. *History of Aesthetics*, vol.02: Medieval Aesthetics. Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers, 1970b.

TARTAKIEWICZ, Wladislaw. *History of Aesthetics*, vol.03: Modern Aesthetics. Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers, 1974.

TARTAKIEWICZ, Wladislaw. *A History of Six Ideas: an essay in aesthetics*. Warszawa: PWN-Polish Scientific Publishers, 1980.

TATE, J. 'Imitation' in Plato's Republic. In: *The Classical Quarterly*, vol.22, n.01, p.16-23. Cambridge University Press, 1928. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/635933>>. Acessado em 17 mai. 2017, às 02:09h.

TATE, J. Plato and 'Imitation'. In: *The Classical Quarterly*, vol.26, n.03/4, p.161-169. Cambridge University Press, 1932. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/636756>>. Acessado em 17 mai. 2017, às 02:09h.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. O Padre José Maurício. In: *Revista Musical e de Belas Artes*, n.07, 08, 09, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 20. Ano II. Rio de Janeiro: Typ. Hildebrandt, 1880. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-musical-de-bellas-artes/146633>>.

TAUNAY, Alfredo d'Escragnolle. *Estudos Criticos: Litteratura e Philologia*, vol.02. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1883.

TERVOORT, Ad. *The Iter Italicum and the Northern Netherlands: Dutch students at Italian universities and their role in the Netherlands's society (1426-1575). Education and Society in the Middle Ages and Renaissance*. Leiden: Brill, 2005.

THIESSE, Anne-Marie, Ficções criadoras: as identidades nacionais. In: *Anos 90*, vol.09, n.15, p.07-23. Tradução de Eliane Cezar. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2001. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/issue/view/628/showToc>>.

THOMAS, Rosalind. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

THOMPSON, Edward. P. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

TOO, Yun Lee. (Edit.). *Education in Greek and Roman Antiquity*. Boston: Brill, 2001.

TRITLE, Lawrence. *The Peloponnesian War*. Westport: Greenwood Press, 2004.

VALVERDE, João. Teófilo Braga e o seu pensamento estético. In: *Arte teoria*, n.04, p.58-73. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, 2003.

VAN DIJK, Teun A. Semântica do Discurso e Ideologia In: PEDRO, Emília Ribeiro, *Análise Crítica do Discurso*. p.105-168. Lisboa: Caminho, 1997.

VAN DIJK, Teun A. *Ideology: a multidisciplinary approach*. London: Sage, 1998.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e Poder*. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

VAN DIJK, Teun A. *Discurso e Contexto: uma abordagem sociocognitiva*. São Paulo: Editora Contexto, 2011.

VAN TOUR, Peter. *Counterpoint and Partimento: methods of teaching composition in late eighteenth-century Naples*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 2015.

VARWIG, Bettina. One more time: J. S. Bach and seventeenth-century traditions of rhetoric. In: *Eighteenth Century Music*, vol.05, n.02, p.179-208. Cambridge University Press, 2008. Disponível em: <<http://journals.cambridge.org/ECM>>. Acessado em: 04 dez. 2013.

VASCONCELLOS, Joaquim. *Os musicos portugueses*. 02 vols. Porto: Imprensa Portuguesa, 1870a,b.

VATTIMO, Gianni. *Belief*. Versão para o inglês de Luca D'Isanto. Stanford: Stanford University Press, 2002.

VATTIMO, Gianni. *After Christianity*. Versão para o inglês de Luca D'Isanto. New York: Columbia University Press, 2002.

VAZ, Francisco António L. Em Beja com os olhos no mundo: o papel dos meios de informação no episcopado de Frei Manuel do Cenáculo. In: FONSECA, Teresa; FONSECA, Jorge. *O Alentejo entre o Antigo Regime e a Regeneração: mudanças e permanências*. Colóquio. p.209-230. Lisboa: Colibri; Centro Interdisciplinar de História, Culturas e Sociedades; Universidade de Évora, 2011. ISBN: 978-989-689- 090-2.

VERMES, Mónica. A Storia della Musica nel Brasile de Vincenzo Cernicchiaro (1926). In: *Anais do VII Encontro de História da Arte*, p.334-339. Campinas, 2011.

VICKERS, Brian. Figures of Rhetoric/Figures of Music? In: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, vol.2 no.1. University of California Press, 1984, p.1-44. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20135013>>. Acessado em: 03 jun. 2010, 10:48h.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Musical: ornado com gravuras e exemplos de musica*. Lisboa: Lambertini, 2ª Ed., 1899.

VIEIRA, Ernesto. *Diccionario Biographico de Musicos Portuguezes: historia e bibliographia da musica em Portugal*. 02 vols., Lisboa: Typ. Mattos Moreira & Pinheiro, 1900.

VIEIRA DE CARVALHO, Mario. *Razão e Sentimento na Comunicação Musical: estudos sobre a Dialéctica do Iluminismo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1999.

VOLPE, Maria Alice. A teoria da obnubilação brasílica na História da Música Brasileira: Renato Almeida e “A Sinfonia da Terra”. In: *Música em Perspectiva*, vol.01, n.01, p.58-71. Universidade Federal do Paraná, 2008. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/musica/article/view/11719>>.

WALLIN, Nils et al. (Edit.). *The Origins of Music*. Cambridge: Bradford Book; The MIT Press, 2000.

WARREN, James. (Edit.). *The Cambridge Companion to Epicureanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

WATERFIELD, Robin (Edit.). *The First Philosophers: the Pre-Socratics and Sophists*. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford University Press, 2000.

WEISS, Susan F. et al. *Music Education in the Middle Ages and Renaissance*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

WEST, Martin L. *Ancient Greek Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

WHITMARSH, Tim. *Greek Literature and the Roman Empire: the politics of imitation*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

WILLIAMS, Peter. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 1: What is 'Figurenlehre'? In: *The Musical Times*, vol.120, n.1636, p.476-479. Musical Times Publications, 1979a. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/961098>>. Acessado em: 13 jul. 2015, às 00:21h.

WILLIAMS, Peter. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 2: The Chromatic 4th Continued. In: *The Musical Times*, vol.120, n.1637, p.571-573. Musical Times Publications, 1979b. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/963096>>. Acessado em: 13 jul. 2015, às 00:21h.

WILLIAMS, Peter. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 3: The Suspirans. In: *The Musical Times*, vol.120, n.1638, p.648-650. Musical Times Publications, 1979c. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/962468>>. Acessado em: 13 jul. 2015, às 00:21h.

WILLIAMS, Peter. Figurenlehre from Monteverdi to Wagner. 4: 'Orfeo' and 'Meistersinger'. In: *The Musical Times*, vol.120, n.1640, p.816-818. Musical Times Publications, 1979d. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/962261>>. Acessado em: 13 jul. 2015, às 00:21h.

WILLIAMS, Peter. Encounters with the Chromatic Fourth... or, More on Figurenlehre, 1. In: *The Musical Times*, vol.126, n.1707, p.276-278. Musical Times Publications, 1985a. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/961304>>. Acessado em: 13 jul. 2015, às 00:21h.

WILLIAMS, Peter. Encounters with the Chromatic Fourth... or, More on Figurenlehre, 2. In: *The Musical Times*, vol.126, n.1798, p.339-341+343. Musical Times Publications, 1985b. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/964029>>. Acessado em: 13 jul. 2015, às 00:21h.

WISSE, Jakob. De oratore: rhetoric, philosophy, and the making of the ideal orator. In: MAY, James (Edit.). *Brill's companion to Cicero: oratory and rhetoric*. Leiden: Brill, 2002.

WOODRUFF, Paul. Mimesis. In: DESTRÉE, Pierre; MURRAY, Penelope (Edit.). *A Companion to Ancient Aesthetics*. p.329-340. Blackwell Companions to the Ancient World. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.

WORCESTER, Thomas. *The Cambridge Companion to the Jesuits*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

YOUNG, Spencer E. (Edit.). *Crossing Boundaries at Medieval Universities*. Education and Society in the Middle Ages and Renaissance. Leiden: Brill, 2011.

ZANKER, Graham. *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*. Madison: The University of Wisconsin Press, 2004.

ZWEIG, Janet. Ars Combinatoria: Mystical Systems, Procedural Art, and the Computer. In: *Art Journal*, vol.56, n.3, p.20-29. College Art Association, 1997. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/777833>>. Acessado em: 01 out. 2013, 19:47h.

4. Meio Eletrônico

4.1. Acervo do Estado de São Paulo (organização por data)

SANT'ANNA, Nuto. O Regente do Côro da Sé. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.04, 14 set. 1938.

FRANCESCHINI, Furio. Carta sobre O Regente do Côro da Sé. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.03, 20 set. 1938.

ANDRADE, Mário. Pintura Religiosa Paulista. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.04, 04 dez. 1938.

ANDRADE, Mário. Tectos e Pintores de Itú. In: *O Estado de São Paulo*, São Paulo, p.14, 04 dez. 1938.

GJERDINGEN, Robert O. *Research into the History, Theory, and Cognition of Music*. Northwestern University. Disponível em: <<http://faculty-web.at.northwestern.edu/music/gjerdingen/index.htm>>.

ANEXOS