



Polêmicas musicais entre “Practicos” e letrados: a dúvida entre Caetano de Melo de Jesus e Gregório de Sousa e Gouveia (Vila da Cachoeira, Recôncavo da Baía, 1760)

Mariana Portas de Freitas*

Resumo

Em Salvador da Baía, nos meados do século XVIII, as principais festividades do calendário litúrgico eram pontuadas por música de «canto de órgão» com acompanhamento instrumental, assegurada pelos mestres de capela das principais igrejas. O investimento no aparato musical da Sé Catedral, centro do poder eclesiástico, era emulado por outras igrejas sustentadas por confrarias e irmandades laicas, como a Santa Casa da Misericórdia, que por vezes disputava à Sé a primazia no esplendor das cerimónias. Neste contexto, Caetano Melo de Jesus e Gregório de Sousa e Gouveia relacionaram-se numa amizade temperada pela rivalidade artística e profissional. Na Vila da Cachoeira iniciaram uma disputa teórica acerca da sintonização dos meios-tons nas vozes e nos instrumentos. Reduzida a escrito por ambos **músicos**, um confirmando, e o outro questionando o quadro teórico vigente, a polémica iria fechar a *Escola de Canto de Orgão* como uma espécie de “peroração” final ou recapitulação do tratado baiano.

Palavras-chave

Tratado musical – teoria musical – música luso-brasileira – período colonial – século XVIII – temperamento musical – afinação de instrumentos.

Abstract

In Salvador da Bahia of the mid-18th century, the main festivities of the liturgical calendar were marked by polyphonic music (organ chant) accompanied by instruments, directed by chapel masters of the main churches in town. The investment in ceremonial and musical display at the Cathedral, the center of local religious power, was emulated by other churches supported by lay brotherhoods, such as the Santa Casa da Misericórdia, an institution that often competed for preeminence in regard to musical splendor. In this context, Caetano Melo de Jesus and Gregorio de Souza e Gouvea maintained a long-lasting friendship, sometimes mixed with professional and artistic rivalry. In Vila da Cachoeira, they started a lively theoretical discussion on the tuning (temperament) of semi-tones in both voices and instruments. Challenging the dominant theoretical concepts, this exchange was fixed in a text that remained attached to Caetano’s musical treatise *Escola de Canto de Orgão*, as a sort of final “peroration” or epilogue.

Keywords

Music treatise – music theory – Luso-Brazilian music – Colonial period – 18th century – musical temperament – tuning instruments.

* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: mportas@gulbenkian.pt.



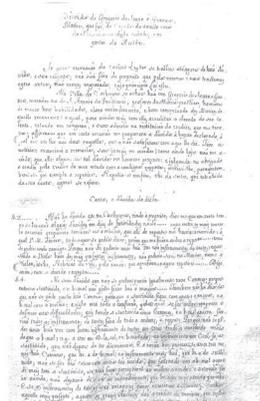
POLÉMICAS MUSICAIS ENTRE “PRACTICOS” E LETRADOS: A DÚVIDA ENTRE CAETANO DE MELO DE JESUS E GREGÓRIO DE SOUSA E GOUVEIA (VILA DA CACHOEIRA, RECÔNCAVO DA BAÍA, 1760)

- I. Contexto da polémica: aspetos socioculturais
- II. Aspetos musicais: “nones” versus “pares” ou a divisão pitagórica do tom
- III. Aspetos retóricos: a “peroratio” ou fecho de um grande tratado

I. Contextualização da polémica

Na década de 1760, na Baía de Todos os Santos, o mestre de capela da Sé, Caetano de Melo de Jesus concluiu um aparatoso tratado especulativo sobre música, a *Escola de Canto de Orgão*. No final do segundo volume anexou dois textos manuscritos, que figuraram desde então como apêndices à Parte II. Este foi o segundo e último volume a sair da pena do mestre de capela da Catedral de Salvador, que na época já andaria em idade avançada. Num total de 641 fólios manuscritos que compõem o códice, 585 correspondem à «Parte II. Arithmetica dos Intervallos, Proporçoes e Proporcionalidades». Antes do «Index» final, foram colocados os dois textos em apêndice, aparentemente sem uma relação direta com a estrutura interna da *Escola de Canto de Orgão*. Vejamos que textos são estes: eles parecem destinados a aprofundar o conteúdo teórico-prático do tratado. Trata-se, efetivamente, de duas polémicas ou discussões teóricas que configuraram uma espécie de «casos práticos» de aplicação (no plano regulativo) das matérias especulativas da *Escola*. Os textos são os seguintes:

- *Discurso Apologético. Polémica musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía* [fls. 499-584]
- *Dúvida de Gregório de Sousa e Gouveia Mestre, que foi, da Capella da Sancta casa da Misericórdia desta cidade, e resposta do Auctor.* [fls. 585-595]



18 Figs. 1 e 2 - Páginas iniciais dos manuscritos do *Discurso Apologético* e da *Dúvida de Gregorio de Sousa*.



O primeiro texto, *Discurso Apologético*, foi disponibilizado à comunidade musicológica desde a sua publicação separada em 1985, com o estudo introdutório de José Augusto Alegria (Alegria, 1985, p. VII e segs.). Trata-se de um conjunto de textos de diversos autores de ambos os lados do Atlântico, que debateram uma dúvida teórica formulada em Salvador em 1734. O *Discurso* serviu como uma plataforma coletiva de recepção teórica, tendo circulado como uma espécie de gazeta manuscrita com fins informativos e didáticos, até cerca de 1740. O *Discurso* serviu o interesse não só de Caetano de Melo de Jesus, que através dele fez circular o seu pensamento teórico pela Europa e a América portuguesas, mas também de outros intervenientes na polémica, como sublinhei em outro trabalho (cf. Freitas, 2015, p. 1-5). Vejamos o último texto, que se contém nos restantes 11 fólios do volume: ele intitula-se *Dúvida de Gregório de Sousa e Gouvea, Mestre, que foi, da Capella da Sancta casa da Misericórdia ... e Resposta do Auctor*. A substância teórico-musical desta polémica, sendo mais concisa, não diverge muito da anterior; mas acrescenta-lhe uma nova dimensão, que é a problemática da afinação das vozes com os instrumentos musicais. É o próprio Caetano quem explica que, depois de haver reduzido a escrito as instâncias e respostas do *Discurso Apologético*, entendeu ser igualmente interessante lançar-se no relato desta outra discussão:

Se para recreação do curioso Leytor se tractou até agora de huã dúvida, e sua resposta; não será fóra de propósito que pela mesma causa tractemos agora outra, não menos engraçada, cujo principio foi este. (*Escola de Canto de Orgão*, II, fol. 585).

A *Dúvida de Gregório de Sousa* já tinha sido assinalada desde 1987 por José Maria Neves, que facultou a sua consulta a Jaime Diniz, tendo este por sua vez mencionado esta fonte manuscrita no seu notável estudo dedicado aos *Mestres de Capela da Misericórdia da Baía* (Diniz, 1993, p. 9 e segs.). Nesta obra, o padre Jaime Diniz realizou uma reconstituição detalhada e rica em cor local da vida musical litúrgica e para-litúrgica de Salvador nos tempos coloniais, centrando a atividade dos mestres de capela nas festas, cerimónias e procissões das principais instituições religiosas da cidade. Ao biografar cerca de vinte mestres de capela dos séculos XVII a XIX, o estudioso reuniu um manancial de informações que nos permitem mapear, com alguma precisão, os movimentos de Gregório de Sousa e Gouveia, o «Auctor da Dúvida» que debateu com Caetano de Melo de Jesus.

Sendo leigo e casado, Gregório de Sousa exerceu durante dezoito anos, de 1730 a 1748, as funções de mestre de capela da Santa Casa da Misericórdia de Salvador, mas não acumulava o mestrado com as «funções de coro», isto é, não participava com



os capelães cantores no coro do cantochão litúrgico. Este último era reservado aos sacerdotes; pelo que a retribuição monetária de Gregório era inferior e restringia-se às «funções da Capela», isto é, à música para as cerimónias festivas, procissões e outros eventos para-litúrgicos (Diniz, 1993, p. 22-23 e 58-66). Naturalmente, Gregório cruzou-se e relacionou-se com o seu colega Caetano de Melo de Jesus, que exercia o mestrado da capela na vizinha Sé Catedral, durante sensivelmente o mesmo período. Sendo presbítero, o P. Caetano podia acumular o mestrado com as «obrigações de coro» dos capelães, ou mesmo com as funções de mestre do coro. As diferenças de condição de Caetano e Gregório, derivadas do estado sacerdotal daquele, não impediam que uma longa relação de amizade se sedimentasse entre ambos, ainda que temperada por uma inevitável rivalidade artística, profissional e institucional. Como explica Jaime Diniz,

A Sé era templo vizinho do da Misericórdia, infelizmente demolido em nosso século. Ficava entre o Palácio dos Bispos - hoje, Cúria Metropolitana - e a Santa Casa da Misericórdia. Tão vizinha era a Sé, que se podia ouvir a sineta tocando à hora dos ofícios divinos dela, pelos moços do coro da Misericórdia, que deviam fazer o mesmo aos ofícios celebrados na Igreja de Santa Casa ... (Diniz, 1993, p. 88).

Curiosamente, a Dúvida de Gregório de Sousa, parece ter tido origem numa discussão inicial entre Gregório e o P. Caetano, no âmbito das festividades da Sé Catedral. Essa dúvida viria a ser corporizada e comunicada a terceiros, não à sombra dos nobres edifícios do centro eclesiástico de Salvador, mas sim num local fora da cidade, a Vila da Cachoeira. Situada no Recôncavo da Baía, nas margens do rio Paraguaçu, a Cachoeira distava cerca de 80 milhas a noroeste de Salvador. A razão para o deflagrar da disputa a partir da Cachoeira foi muito particular. Desde o ano 1749, Gregório tinha abandonado as suas funções na Misericórdia, por razões que permaneceram misteriosas. O zeloso mestre de capela, de uma competência musical amplamente reconhecida, desapareceu sem sequer apresentar uma carta de demissão à Mesa da Santa Casa; pelo que esta o substituiu logo nesse ano por um capelão do coro, P. António de Almeida Jordão. O único contencioso que Gregório tinha tido eram as muitas reclamações que submetera à Mesa, relativas aos pagamentos das «ajudas de custo» que amiúde considerava insuficientes para o compensar das despesas com os músicos da capela (Diniz, 1993, p. 67 e segs.). Após a rutura com a Santa Casa, Gregório foi morar na Vila de Santo Amaro da Purificação, situada no Recôncavo, não muito longe da Cachoeira, e ali exerceu algumas funções musicais na década de 1750. Foi na Cachoeira que Gregório expôs a terceiros a sua diver-



gência teórica com o P. Caetano. Este, posteriormente, instou-o para a reduzir a escrito, passando de uma mera discordância verbal a uma verdadeira polémica de letrados.¹

A dúvida reportava-se à música das festividades da Sé Catedral, por ocasião das quais se previa um efetivo instrumental mais importante para acompanhar os cantores. Do texto e dos dados existentes sobre a época deduz-se que nas cerimónias se executavam peças em «canto de orgão» com música vocal e acompanhamento instrumental, e certamente a música concertante, incluindo o órgão mas também uma pequena orquestra (Diniz, 1993, p. 68 e 86). A questão teórica funda-se precisamente na dificuldade prática de conciliar a afinação dos instrumentos com as vozes.

O P. Caetano logo alegou facilidade e conhecimentos suficientes para solucionar a dúvida; mas, do lado de Gregório a dúvida persistiu, pelo que a reduziu a escrito. Posteriormente, após 1760, a discussão seria recopilada por Caetano, que a integrou no final da Parte II da *Escola de Canto de Orgão*. Ela configurou, assim, uma espécie de lição magistral ou «caso prático» de matérias que - já tendo sido afluídas no *Discurso Apologético* - não eram expressamente reguladas na teoria musical portuguesa.

Se V.M. me julgar conciso, foi por faltar-me o tempo: se extenso, foi para (como amigo) comunicar-lhe muitas cousas, das quaes estou certo que V.M. não as sabia; porque huãs não andaõ escriptas, outras as descobri eu, e não estaõ ainda vulgarizadas. [...] como largamente ensina a nossa Escola no lugar á cima citado (*E.C.O.*, II, fol. 595).

O confronto de ideias – bem como a cumplicidade - entre os dois mestres de capela deve ser perspetivado no contexto de uma natural rivalidade artística e institucional que existiu historicamente entre as organizações musicais da Sé Catedral e da Santa Casa da Misericórdia de Salvador. Num plano mais amplo, estas relações articulavam-se sobre o pano de fundo de uma concorrência entre as instituições dependentes da hierarquia da Igreja (encabeçadas pela Sé Primaz) e as que eram patrocinadas pelas irmandades leigas, confrarias e ordens terceiras, que se subtraíam à tutela da hierarquia eclesiástica. Como explica René Renou, «a Igreja, ponto de encontro obrigatório de uma religião obrigatória, foi perdendo, pouco a pouco, uma parte da sua importância em proveito da rua» (Renou 1991, p. 411), referindo-se às irmandades laicas. As confrarias no Brasil configuraram assim uma espécie de «religião laica» consentida pela Igreja, onde, «com muita frequência, o administrativo ou

¹ O texto sugere que Gregório e o P. Caetano não se encontraram fisicamente na Vila da Cachoeira, mas foi aí que a divergência teórica do segundo foi comunicada a terceiros, vindo posteriormente ao conhecimento de Caetano. Finalmente, a dúvida bilateralizou-se com a redução a escrito por Gregório e a resposta e versão final de Caetano. Por outro lado, é inegável que ambos mantinham uma relação amistosa. A admiração de Gregório pelo mestre de capela da Sé levou-o a verter a sua verve poética em generosos encômios nas dedicatórias da *Escola de Canto de Orgão*, designadamente num Soneto e num Romance panegíricos (*E.C.O.* I, p. X-XI).



simples considerações sociais se antepunham ao religioso». Sendo a Misericórdia a confraria mais antiga do Brasil, e congregando uma parte das elites locais, não era raro ver que a «solidariedade estreita dos confrades transformava-se em egoísmo e rivalidades para a obtenção de um primeiro lugar». (Renou, 1991, p. 402-3). Nas palavras de Jaime Diniz,

“Os Irmãos da Santa Casa eram exigentes e vaidosos. Não queriam certamente que suas cerimónias de igreja “perdessem” para o esplendor das da Sé, ou de algumas endinheiradas ordens religiosas de Salvador.

Com o Cabido da Sé, as relações da Misericórdia nem sempre foram edificantes. Houve desavenças sérias entre os então vizinhos templos, principalmente no que tange a coisa do culto” (Diniz, 1993, p. 25 e 17) .

Um exemplo sugestivo da alegada rivalidade reporta-se ao ano de 1731: nas cerimónias da Semana Santa, a Misericórdia recebeu a honra da presença do Vice-rei e 1º conde de Sabugosa, D. Vasco Fernandes César de Meneses, que nessa quadra deixou de lado as celebrações da Sé Catedral e preferiu assistir às funções litúrgicas da Santa Casa, embelezadas com a música de Gregório de Sousa, durante toda a semana. Podemos imaginar a desilusão dos dignitários eclesiásticos da Sé, na proporção direta da euforia sentida por Gregório de Sousa:

“Gregório ... envaidecido com essa notícia, não poupou esforços no que se referiu à música. Gastou mais do que devia ao contratar um maior número de bons músicos, entre cantores e instrumentistas. [...] Esmerou-se nas execuções. Sentiu a satisfação do nobre ouvinte e dos irmãos da Misericórdia, quando à música apresentada”. (Diniz, 1993, p. 68).

A bravata musical e as despesas extraordinárias de Gregório com os músicos, na mira de acrescentar o seu prestígio e o da Santa Casa - ou seja, investindo em capital simbólico - seriam posteriormente objeto de uma disputa entre o mestre de capela e a Mesa da Santa Casa, que lhe regateou o valor das «ajudas de custo» necessárias a ressarcir-lo dos gastos sumptuários com o maior número de cantores e os instrumentistas (Diniz, 1993, p. 68). O episódio ajuda-nos a reconstituir o quadro das relações entre instituições religiosas próximas que, sem deixarem de o ser, competiam sem cessar pelo esplendor e o aparato das celebrações musicais.

22 Outro ponto de contacto entre os dois mestres de capela era a inclinação às letras, o teatro e a poesia. Considerado pelos seus coetâneos como um «musico practico,



destro, e curioso», Gregório recebeu o elogio de Francisco Calmon, membro da Academia Brasílica dos Renascidos, que em 1762 o descreveu como «bem conhecido pela sua perícia, assim na música, como na Poesia». Com efeito, o baiano «andou de namoros com a poesia e o teatro. Suas produções poéticas deram-lhe certa notoriedade em seu tempo». Já em 1760, na Vila de Santo Amaro da Purificação, dirigiu a representação de uma comédia e de uma *Loa* da sua autoria, por ocasião das festas de celebração do casamento de D. Maria, princesa do Brasil, com o infante D. José (Diniz, 1993, p. 58-9 e 66-7).

Sabemos que também Caetano de Melo de Jesus orbitava em torno de algumas figuras da Academia dos Renascidos, como por exemplo o Secretário da Academia, o capitão Bernardino Marques e Almeida e Arnaud, bacharel em Artes e cavaleiro professo da Ordem de Cristo. Este foi o dedicatário da *Escola de Canto de Orgão*, que apoiou Caetano no projeto de enviar o tratado ao Reino para publicação, após 1760. Não há dúvida que Caetano admirava os homens de letras que pontificavam entre os Renascidos, e os considerava de certo modo como seus pares, enquanto estudioso da «sciencia, e arte da Musica» que era, e por conseguinte colocava-se em plano superior ao dos músicos «Practicos» ou simples executantes, como era o caso de Gregório. O móbil da distinção intelectual e social é uma das traves-mestras da *Escola de Canto de Orgão* e uma das chaves da argumentação na *Dúvida de Gregorio de Souza*.

Assim, Caetano apresenta Gregório, o autor da dúvida, em tom elogioso, mas procurando enquadrá-lo no perfil socioprofissional de «Musico Practico»:

Gregorio ... professor de Musica practica, homem de muito boa habilidade, claro entendimento, e bem conceytoado dos Musicos daquele recôncavo: o qual, para ainda mais com eles acreditar o elevado do seo talento, estando em congresso, e sem advertir na restituição do credito, que me tirava; afirmou que em certa occasião me propuzera a dúvida á bayxo declarada, á qual eu ou lhe não dera resposta, ou o não satisfizera (E.C.O., II, fol. 585).

Como veremos, o texto fornece-nos informações interessantes sobre as práticas musicais - incluindo as instrumentais - adotadas nas cerimónias religiosas do Brasil em meados do século XVIII, a par das representações conceptuais da época.

II. Aspetos musicais: “nones” versus “pares” ou divisão pitagórica do tom

Na carta de Gregório de Sousa, reconstituída pelo P. Caetano, expõe-se o essencial da dúvida. Tendo em conta a divisão desigual do tom, segundo o sistema pitagórico,



He sem dũvida que nã se podem partir igualmente nove Commas; ... Tambem nã ha dũvida que nã se póde partir huã Comma, paraque o sustinido fique com quatro e meya, e o b-mol com o mesmo: e nisto está toda a confusaõ, pela qual se faz ardua empresa o desfazer esta difficuldade; pois tendo o sustinido cinco Commas, eo b-mol quatro, ficariaõ todos os instrumentos de tastos fóra de toda a ordem, e regra. (*E.C.O.*, II, fol. 585).

A relevância prática da questão surgia quando os instrumentos musicais - fossem eles de cordas ou «tastos», de sopros ou o órgão - eram solicitados para dobrar ou acompanhar as vozes. Esta é uma nova vertente da prática musical, uma dimensão suplementar relativa à problemática da afinação da escala, que ainda não fora desenvolvida:

Porque nã se póde unir huã voz com hum instrumento de tastos em Uni[sono] tendo o sustinido mais do que o b-mol, v.g. a voz em **D-la,sol,re b-mollado**, eo instrumento em **C-sol,fa,ut sustinido**, que nã deyxer de ter dissonancia. E a razãõ he; porque se a voz tem menos huã Comma, que he a do b-mol; e o instrumento mais huã, que he a do sustinido; nã se faz huã cousa com outra taõ unida, que faltando em o b-mol oque de mais tem o sustinido, se nã faça perceptivel ao melhor ouvido: e se o nã for áo ouvido, nã deyxará de o ser áo entendimento, que he oque mais attento percebe. (*E.C.O.*, II, fol. 586, sublinhados meus).

Exemplariza-se a dũvida.

Voz

Instr.

Fig. 3 – Exemplo da dũvida formulado por Gregório de Sousa (*E.C.O.*, II, fol. 587).

A discussão surgiu portanto no contexto do sistema de afinação desigual dos tons e meios-tons dentro da oitava diatônica, o sistema designado por pitagórico. A possibilidade de não coincidência das afinações dos meios-tons cantados pelas vozes com os tocados pelos instrumentos acentuava-se ainda mais quando se introduziam os acidentes ou alterações cromáticas, mudando de hexacorde, o que era frequente no contexto da música polifônica do século XVIII.



Para os “Musicos” que cantavam o canto de órgão ou polifonia, o sistema de leitura e de representação da escala musical permanecia baseado nos hexacordes, que recorriam a estruturas intervalares fixas (tom - tom - 1/2 tom - tom- tom). Quando porém se introduziam na melodia os acidentes cromáticos de sustenido ou bemol (as «divisões» ou «conjunctas»), era necessário criar de imediato um novo contexto hexacordal para inserir e justificar esses acidentes, o que complexificava cada vez mais o sistema (Ferreira *et al.*, 2010, p. 133; Pike, 1998, p. 2-3 e 48).² A temática dos hexacordes acidentais, ou hexacordes da *musica ficta*, era já abordada pela teoria musical espanhola dos séculos XVI e XVII: veja-se por exemplo o compêndio *Lux bella* (1492-8) de Domingos Marcos Durán (1465-1529), uma das fontes mais citadas pelo P. Caetano:

1 ^o medi ^o	c					sol	fa	mi	re	ut
	b					fa	mi	re	ut	1 ^o b ^o
2 ^o medi ^o	c				la	mi	re	ut	1 ^o b ^o	
	b				la	sol	re	ut	1 ^o b ^o	
3 ^o medi ^o	a				sol	fa	ut	1 ^o b ^o		
	g				la	fa	mi	1 ^o b ^o		
4 ^o medi ^o	f				la	sol	mi	re		
	e				sol	fa	re	ut		
5 ^o medi ^o	d				fa	mi	ut	9 ^o b ^o		
	c				la	mi	re	8 ^o b ^o		
6 ^o medi ^o	b				la	sol	re	ut		
	a				sol	fa	ut	7 ^o b ^o		
7 ^o medi ^o	g				la	fa	mi	6 ^o b ^o		
	f				la	sol	mi	re		
8 ^o medi ^o	e				sol	fa	re	ut		
	d				la	fa	mi	ut	5 ^o b ^o	
9 ^o medi ^o	c				sol	mi	re	4 ^o b ^o		
	b				fa	re	ut			
10 ^o medi ^o	a				mi	ut	3 ^o b ^o			
	g				re	2 ^o b ^o				
11 ^o medi ^o	f				ut					
	e				la	sol	fa	mi		

octava de octavo de cáto llano 8^o de n^o.

1^o b^o

2^o b^o

3^o b^o

4^o b^o

5^o b^o

6^o b^o

7^o b^o

8^o b^o

9^o b^o

10^o b^o

11^o b^o

12^o b^o

13^o b^o

14^o b^o

15^o b^o

16^o b^o

17^o b^o

18^o b^o

19^o b^o

20^o b^o

21^o b^o

22^o b^o

23^o b^o

24^o b^o

25^o b^o

26^o b^o

27^o b^o

28^o b^o

29^o b^o

30^o b^o

31^o b^o

32^o b^o

33^o b^o

34^o b^o

35^o b^o

36^o b^o

37^o b^o

38^o b^o

39^o b^o

40^o b^o

41^o b^o

42^o b^o

43^o b^o

44^o b^o

45^o b^o

46^o b^o

47^o b^o

48^o b^o

49^o b^o

50^o b^o

51^o b^o

52^o b^o

53^o b^o

54^o b^o

55^o b^o

56^o b^o

57^o b^o

58^o b^o

59^o b^o

60^o b^o

61^o b^o

62^o b^o

63^o b^o

64^o b^o

65^o b^o

66^o b^o

67^o b^o

68^o b^o

69^o b^o

70^o b^o

71^o b^o

72^o b^o

73^o b^o

74^o b^o

75^o b^o

76^o b^o

77^o b^o

78^o b^o

79^o b^o

80^o b^o

81^o b^o

82^o b^o

83^o b^o

84^o b^o

85^o b^o

86^o b^o

87^o b^o

88^o b^o

89^o b^o

90^o b^o

91^o b^o

92^o b^o

93^o b^o

94^o b^o

95^o b^o

96^o b^o

97^o b^o

98^o b^o

99^o b^o

100^o b^o

101^o b^o

102^o b^o

103^o b^o

104^o b^o

105^o b^o

106^o b^o

107^o b^o

108^o b^o

109^o b^o

110^o b^o

111^o b^o

112^o b^o

113^o b^o

114^o b^o

115^o b^o

116^o b^o

117^o b^o

118^o b^o

119^o b^o

120^o b^o

121^o b^o

122^o b^o

123^o b^o

124^o b^o

125^o b^o

126^o b^o

127^o b^o

128^o b^o

129^o b^o

130^o b^o

131^o b^o

132^o b^o

133^o b^o

134^o b^o

135^o b^o

136^o b^o

137^o b^o

138^o b^o

139^o b^o

140^o b^o

141^o b^o

142^o b^o

143^o b^o

144^o b^o

145^o b^o

146^o b^o

147^o b^o

148^o b^o

149^o b^o

150^o b^o

151^o b^o

152^o b^o

153^o b^o

154^o b^o

155^o b^o

156^o b^o

157^o b^o

158^o b^o

159^o b^o

160^o b^o

161^o b^o

162^o b^o

163^o b^o

164^o b^o

165^o b^o

166^o b^o

167^o b^o

168^o b^o

169^o b^o

170^o b^o

171^o b^o

172^o b^o

173^o b^o

174^o b^o

175^o b^o

176^o b^o

177^o b^o

178^o b^o

179^o b^o

180^o b^o

181^o b^o

182^o b^o

183^o b^o

184^o b^o

185^o b^o

186^o b^o

187^o b^o

188^o b^o

189^o b^o

190^o b^o

191^o b^o

192^o b^o

193^o b^o

194^o b^o

195^o b^o

196^o b^o

197^o b^o

198^o b^o

199^o b^o

200^o b^o

201^o b^o

202^o b^o

203^o b^o

204^o b^o

205^o b^o

206^o b^o

207^o b^o

208^o b^o

209^o b^o

210^o b^o

211^o b^o

212^o b^o

213^o b^o

214^o b^o

215^o b^o

216^o b^o

217^o b^o

218^o b^o

219^o b^o

220^o b^o

221^o b^o

222^o b^o

223^o b^o

224^o b^o

225^o b^o

226^o b^o

227^o b^o

228^o b^o

229^o b^o

230^o b^o

231^o b^o

232^o b^o

233^o b^o

234^o b^o

235^o b^o

236^o b^o

237^o b^o

238^o b^o

239^o b^o

240^o b^o

241^o b^o

242^o b^o

243^o b^o

244^o b^o

245^o b^o

246^o b^o

247^o b^o

248^o b^o

249^o b^o

250^o b^o

251^o b^o

252^o b^o

253^o b^o

254^o b^o

255^o b^o

256^o b^o

257^o b^o

258^o b^o

259^o b^o

260^o b^o

261^o b^o

262^o b^o

263^o b^o

264^o b^o

265^o b^o

266^o b^o

267^o b^o

268^o b^o

269^o b^o

270^o b^o

271^o b^o

272^o b^o

273^o b^o

274^o b^o

275^o b^o

276^o b^o

277^o b^o

278^o b^o

279^o b^o

280^o b^o

281^o b^o

282^o b^o

283^o b^o

284^o b^o

285^o b^o

286^o b^o

287^o b^o

288^o b^o

289^o b^o

290^o b^o

291^o b^o

292^o b^o

293^o b^o

294^o b^o

295^o b^o

296^o b^o

297^o b^o

298^o b^o

299^o b^o

300^o b^o

301^o b^o

302^o b^o

303^o b^o

304^o b^o

305^o b^o

306^o b^o

307^o b^o

308^o b^o

309^o b^o

310^o b^o

311^o b^o

312^o b^o

313^o b^o

314^o b^o

315^o b^o

316^o b^o

317^o b^o

318^o b^o

319^o b^o

320^o b^o

321^o b^o

322^o b^o

323^o b^o

324^o b^o

325^o b^o

326^o b^o

327^o b^o

328^o b^o

329^o b^o

330^o b^o

331^o b^o

332^o b^o

333^o b^o

334^o b^o

335^o b^o

336^o b^o

337^o b^o

338^o b^o

339^o b^o

340^o b^o

341^o b^o

342^o b^o

343^o b^o

344^o b^o

345^o b^o

346^o b^o

347^o b^o

348^o b^o



«ponto e meio ponto fixo», como o órgão, a harpa ou os sopros (instrumentos não transpositores), quer os «instrumentos de Diapasaõ livre», que possuíam a faculdade de transpor e de ajustar as alturas dos meios-tons, como era o caso das cordas ou tastos. Também nestes, segundo o P. Caetano, se achava a dificuldade prática de afinar com as vozes, por causa dos «lugares do tasto» em que os instrumentistas se habituavam a fixar as divisões dos meios-tons.

Posto isto, para o mestre de capela da Sé, o problema da afinação resolvia-se com soluções pragmáticas, sem roturas e mantendo o quadro teórico em vigor: o acidente cromático seria sempre tocado na nota mais próxima que figurasse no instrumento; e a diferença de afinação de «uma Comma» não seria sequer audível no plano sonoro. Pelo contrário, o ponto de vista de Gregório aponta para a rotura, e a superação teórica, embora assumida com relutância:

[Gregório de Sousa e Gouveia]

Toda esta minha dũvida se funda na uniaõ, que faz o sustinido com o b-mol, quando se ajunctaõ, na fõrma que á diante declararei, que naõ tem mais hum do que o outro: por cuja razaõ, se todas as pessoas inteligentes nesta Arithmetica tangessem os instrumentos, que á cima aponto, deyxaria de haver dũvida, e me dariaõ aquelle louvor, que V. M. sempre se empenhou em dar-me (*E.C.O.*, II, fol. 585-6).

[Caetano de Melo de Jesus]

... para mayor clareza venhaõ os instrumentistas de Viola, e dirám que na mesma parte, em que fazem D-la,sol,re b-mollado, fazem C-sol,fa,ut sustinido. Venhaõ Harpistas, e dirám que na mesma corda o fazem, mettendo o dedo tanto em hum, como em outro, sem o correrem mais á cima; nem mais á bayxo. Venhaõ organistas, e dirám que na mesma tecla preta fazem huã e outra cousa. Logo bem se vê a razaõ da minha dũvida ser taõ equivalente, que naõ se póde duvidar, pelo que nella se declara. (*E.C.O.*, II, fol. 587).

Por conseguinte, a posição do P. Caetano era no sentido da manutenção do quadro teórico vigente, fundado no sistema pitagórico e boeciano; as soluções musicais teriam que ser encontradas do lado do pragmatismo e do senso comum. Tanto assim, que na *Escola de Canto de Orgaõ* consagrou a tradicional divisão da escala em «Semitonos mayores de cinco commas» (S.M.) e «Semitonos menores de quatro commas» (S.m.), ilustrada em diagramas como este:³

³ Não obstante a posição clara de Caetano sobre a afinação pitagórica, como único modelo defensável, no Diálogo IV da *Escola*, ele discorre ao longo de dezenas de páginas sobre os diferentes modos de afinação dos intervalos desde os Gregos Antigos, nos três géneros - diatónico, cromático e enarmónico - e discute as possíveis variáveis das amplitudes dos intervalos. «Diatonico Pythagorico», «Diatonico molle», «Diatonico Syntono», «Diatonico Toniaco», «Diatonico igual»; «Chromatico

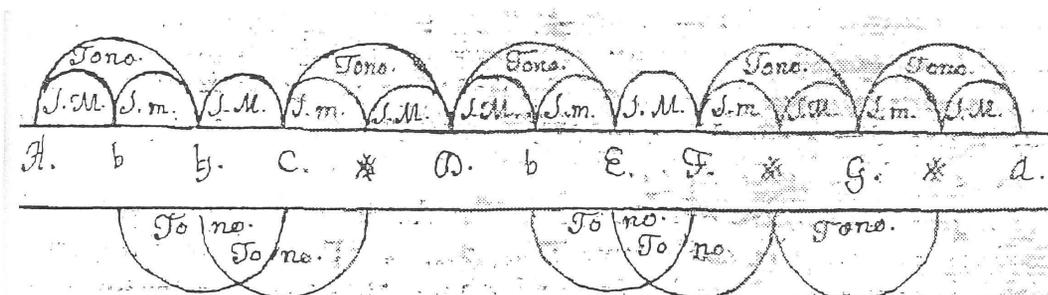


Fig. 5 - Divisões «Conjunctas» de Mi e de Fá no diapasão diatónico (Esc. Canto de Orgão, I, fl. 451)

Por seu lado, Gregório não pretendia refutar abertamente os cânones teóricos do seu tempo: a divisão da escala em 9 comas («nones» ou ímpares), segundo o modelo pitagórico, constituía uma espécie de dogma no plano da música especulativa. Mas as incoerências do sistema estavam à vista:

Eu bem sei que de nenhum modo se podem partir as nove Commas, para que cada hum fique com igual parte; e que não ha mais, nem menos de nove. Mas digo que não he possivel haver uniaõ entre voz, e instrumento de tastos, quando a voz se acha em qualquer dos Signos com b-mol, e logo o instrumento com sustinido no signo á bayxo do da voz, tendo o sustinido mayor parte, do que o b-mol tem de Commas. **Mas tambem digo que se estes se unem de sorte, que não se divisa ter hum mais do que o outro, tire-se daqui a consequencia; que para eu desabonar os Auctores, não o posso fazer; e tambem para os louvar, não descubro razão para o laurel.** (E.C.O., II, fol. 586, sublinhados meus).

De toda esta argumentação resulta uma visível tensão - e distanciamento - entre as representações teóricas da música e as necessidades práticas da vida musical dos meados do século XVIII, no contexto cultural luso-brasileiro. Esta tensão traduzia-se num desfasamento entre os modelos teóricos herdados dos séculos anteriores, baseados na afinação pitagórica e na gramática da solmização - e as práticas musicais setecentistas, respeitantes à música sacra como à profana. A evolução estilística da música trouxera a generalização, também na América portuguesa, da música concertante, do acompanhamento harmónico ao teclado e das técnicas do baixo

antigo», «Chromatico molle», «Chromatico Syntono», «En-harmonico antigo», «En-harmonico Ptolemaico», figuram entre as várias hipóteses de afinação dos meios-tons que compõem o tetracorde definidor de cada género. E assinala os casos mais próximos da justeza, como o «Diatonico igual» ou o «Chromatico Syntono». Não chega, contudo, a retirar o corolário da afinação temperada: e termina o capítulo com a tradicional conclusão, já difundida desde o século XVI, de que o uso dos «Modernos» levará à fusão dos três géneros, dando origem ao género «semicromático».



contínuo e do baixo cifrado, que coexistiam com o cantochão litúrgico nas cerimónias do culto (cf. Nery, 1998, p. xii-xiv). Como observa Mário Marques Trilha, a propósito da teorização do acompanhamento harmónico em Portugal, nos começos do século XVIII generalizou-se a «regra da oitava», um padrão de harmonização dos diapasões, com a definição da 3ª maior ou da 3ª menor, que constitui uma chave fundamental para a compreensão do pensamento harmónico setecentista entre nós (Trilha 2010, p. 48-9). Esta regra foi adotada pelos teóricos setecentistas, tais como João Vaz Barradas Morato (*Flores Musicaes*, 1735), que a manteve ainda ancorada no sistema hexacordal como *forma mentis* (Trilha 2010, p. 50-2).⁴ Por conseguinte, a representação dos «Modernos» sobre a «Escada Musica» era cada vez mais baseada numa sequência de estruturas octocordais (diapasões) divisíveis em tons e meios-tons e transponíveis a outros registos ou segmentos da escala.

Para os músicos práticos, colocava-se pois a questão de substituir (ou corrigir) o sistema pitagórico com a solução do temperamento dos tons, permitindo a mobilidade das melodias e dos padrões intervalares a quaisquer registos do diapasão, fosse ele diatónico ou cromático. Em meados do século XVIII, este ponto de vista, no plano teórico, era minoritário e não tinha consagração nas «artes musicais» portuguesas. Diferentemente, na tratadística espanhola o temperamento igual era formulado por autores como André Lorente (*El Porque de la Musica*, 1672) ou Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1723). Neste ponto, Caetano não hesita em colocar a *Auctoritas* dos «Antigos» com prioridade sobre os «Modernos» do seu tempo: rejeita frontalmente a opinião de Nassarre e defende a tradição escolástica do modelo pitagórico.

Naõ se póde dimidiar a distancia dicta do Tono, quando este se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisaõ Harmonica, e Arithmetica, que naõ tem virtude para dividir senaõ com desigualdade, e por isso so ellas servem na Musica, que toda se compõem de desiguaes quantidades, assim he: mas naõ, quando se sujeyta á Proporcionalidade, ou Divisaõ Geometrica, cuja virtude, e officio he dimidiar as quantidades. Por isso esta naõ se admite, nem se deve admittir na Musica, **sem embargo da opiniaõ de Fr. Pablo Nassarre, contra oqual mais á bayxo falaremos.** (*E.C.O.*, II, fol. 588, sublinhado meu).

A afinação temperada postulava a divisão do tom em duas partes equivalentes, em termos numéricos e sonoros, que se designava como divisão «geométrica» do

⁴ Nestes tratados, a regra da oitava só regia a harmonização dos 6 primeiros graus da escala, numa lógica de pensamento hexacordal, na senda aliás do que sucedia no célebre compêndio de Francesco Gasparini (*L'armonico pratico al cembalo*, 1722), muito popularizado em Portugal (Trilha 2010, p. 51-2).



tom. Ela contrapunha-se ao tradicional sistema dualista das divisões «harmónica» e «aritmética» (ou seja, proporções desiguais) do tom e do diapasão. Mas como implicava o abandono das proporções pitagóricas, era inaceitável para Caetano:

O mesmo cegou também a **Fr. Pablo Nassare, varám doutissimo em Musica, e Orgão, para dizer (d) que por alli se divide o Tono Geometricamente em quatro Commas, e meya para cada Semitono**, á fim de que no mesmo tasto, ou tecla se poß[ss]a ouvir com menos sensibilidade de excesso, ou defeyto o b-mol, ou sustinido. Quiz assim obviar a mayor sensibilidade de huã Comma inteyra de mais, ou de menos no b-mol, ou sustinido em certos casos: mas cahio em mayor absurdo, qual he o de partir áo meyo a 5.^a Comma do Tono, que he a do meyo das nove, não se podendo esta dimidiar.

Mas se assim o disse Nassarre, por lhe faltar também á elle a noticia dos prenotandos referidos, ou doutrina dos Transportes (que he emfim limitado o entendimento do homem, e não póde advertir, nem saber tudo) nos [nós] que por mercê de Deos o sabemos, devemos dizer que da tecla preta do b-mol á branca immediata á bayxo sempre ha infallivelmente cinco Commas pela Proporcionalidade Harmonica alli collocada, e da tecla branca á preta do sustinido immediata á cima não póde haver mais, nem menos distancia, que sempre a de quatro Commas, que naquelle lugar põem a Proporcionalidade Arithmetica, alli consistente.

Gregório de Sousa, ao invés, convergia com a posição dos «Modernos», procurando lidar com as necessidades dos cantores, instrumentistas e organistas. Sendo a prática instrumental incorporada e sobreposta ao «canto de órgão», era preciso facilitar a junção das vozes e instrumentos nas diferentes texturas escalares. Mas Gregório sabia bem que, no plano teórico, o abandono da divisão pitagórica encontrava uma forte resistência, alicerçada na autoridade da tradição escolástica (cf. Ferreira, 2010, p. 138-9).

Ja disse, e digo que as Commas são nove, e que não se podem partir. Isto se faz a mais difficultosa empresa da Arte; porque á vista desta verdade, ou me haõ de conceder que são menos de nove, e que são pares, ou que tanto levanta o sustinido, quanto o b-mol abayxa. (*E.C.O.*, II, fol. 587).

Mas não lidava também o P. Caetano diariamente com os cantores, instrumentistas e organistas? Certamente que sim, pois chefiava as operações musicais na Sé do



Arcebispo, e tinha de prover à música «de Capela» para as celebrações festivas, que exigiam o referido canto de órgão com acompanhamento instrumental e a música concertante. (cf. Diniz, 1993, p. 86). Assim, Caetano encontrava-se ele próprio dividido «geometricamente» entre as representações teóricas e as práticas culturais da sua época. Quando se retirava da catedral, perseverava no estudo dos tratados e «artes musicais», mergulhando num *corpus* de bibliografia escolástica; quando tornava ao serviço na Sé, tinha que agir também como músico prático, e buscar soluções conciliatórias. Sendo um homem comprometido com o seu tempo, Caetano recusou as grandes roturas ou avanços teóricos e preferiu empreender esforços para harmonizar os velhos conceitos com as novas realidades.⁵

Um exemplo das conciliações teórico-práticas de Caetano é a sua noção de «canto de órgão» como música vocal [*sempre*] com acompanhamento instrumental. Tanto as vozes («instrumentos naturaes») como os instrumentos («artificiaes instrumentos») devem estar presentes e unidos no canto de órgão, produzindo «entre si misturadamente hum so bem soante som, e harmonico concento, ou corpo Harmonico» (*E.C.O.*, I, fl. 86).⁶ Trata-se naturalmente de uma noção do «canto de órgão» que tinha incorporado a evolução estilística da música do século XVIII, distanciando-se definitivamente do conceito da polifonia em *stile antico* dos séculos anteriores (cf. Castagna 2001, p. 178-80).

Finalmente, e não obstante a posição claramente conservadora de Caetano sobre as proporções pitagóricas - às quais consagrou toda a Parte II da *Escola* -, o mestre da Sé formula uma justificação técnica para a prática musical corrente: são as regras que designa como doutrina das «Divisões Transportes», por oposição às «Divisões Conjunctas», e que já tinha teorizado no Diálogo IV, Parte I da *Escola*.⁷ Sendo uma matéria que não tinha consagração explícita, a não ser na teorização do baixo contínuo para o acompanhamento instrumental, esta operacionalização conceptual de Caetano permitiu-lhe justificar a formação dos diapasões acidentais, suscetíveis de transporte a quaisquer dos 12 meios-tons da escala, o que equivalia, na prática, a suprir a falta do temperamento igual dos meios-tons.

⁵ Nesta linha, a *Escola de Canto de Orgão* insere-se na corrente dos tratados que buscam as grandes «harmonizações» entre o antigo e o moderno, e os que buscam as pontes entre os domínios do sensível e do suprasensível, como refere Leslie Blasius, exemplificando com as compilações renascentistas de Gaffurio (1492-1500) e Zarlino (1558) (cf. Christensen *et alii*, 2002, p. 34-6). As ressonâncias dos sistemas musicais com as virtudes, os sentidos e a estrutura cosmológica do mundo, refletem um discurso teórico impregnado de um idealismo neoplatónico que persiste ainda no século XVIII, embora minoritariamente. Um caso extremo da procura de harmonizações entre os planos sensível e suprasensível é o de Athanasius Kircher (*Musurgia universalis*, 1650) (cf. Christensen *et alii*, 2002, p. 36-7).

⁶ Ao contrário, por exemplo, de Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1723), para quem o «Canto de Organo» admite alternativamente a música vocal, a instrumental ou ambas harmonicamente combinadas.

⁷ As «Divisões Transportes» supunham a introdução de acidentes permanentes na armação da clave, que produziam o efeito de uma transposição da escala diatónica natural. Pelo contrário, as «Divisões Conjunctas» eram os acidentes cromáticos ocasionais de bemol ou sustenido que não acarretavam qualquer transposição permanente. Com base nesta doutrina, ficavam superadas as limitações naturais da escala diatónica (com as suas 3 divisões de sustenido, em F-fa, ut #, C-sol, fa, ut # e G-sol, re, ut #, e duas de bemol, em B-fa, e E-la, mi b), pelo que se considerava ser «transportada» uma oitava diatónica, por exemplo, com início em G-sol, re, ut, para uma outra oitava (cromática), como a que começa em D-la, sol, re. Uma vez transposta, ela admitiria sempre as necessárias divisões cromáticas de sustenido, ou bemol, até ao limite máximo de 7 acidentes na armação da clave.



Por tanto não sinta V. M. ser eu oque me opponho á dũvida, pois nella nunca a tive; e muito menos, depois que com ella occupei alguãs paginas da 1.ª parte da minha Escola. V. M. e os mais Practicos se acham a empresa ardua, he porque se embrulhaõ, e ataõ com as cordas dos instrumentos de ponto, e meyo ponto fixo, e lhes falta a especulaçã da Theorica;

Para soltarmos, pois com felicidade a dũvida, he necessario primeyro lembrarmos aos Practicos que ha na Musica Divisões; o que elles sabem: e que estas se dividem em Conjunctas, e Transportes; o que elles não sabem, e por isso as confundem: mas nós com distincçã o diremos.

Divisaõ Conjuncta não póde denotar-se diante da Clave, nem ter alli lugar, porque (ou seja branda, ou dura, idest, de Fa, ou de Mi) sempre falsifica os principaes membros do Diapasaõ, quaes são a Quinta, e a Quarta, sem a perfeçã das quaes não póde resultar Cantoria, ou Tom algum: [...]

Divisaõ Transporte sim, e so ella póde ter lugar diante da Clave, porque so ella tem virtude para transportar o Diapasaõ, e nelle emendar o defeyto da Quinta, e Quarta falsas que o compõem. Daqui se segue que Transporte he hum signal, que tem virtude para transportar o Diapasaõ em Quinta, ou Quarta para cima, ou para bayxo: e portanto transportar o Diapasaõ não póde ser outra cousa, senã cantar os Signos todos de huã Oitava pelas cordas, ou letras de outros, como se fosse pelas proprias. (a)

Advirtaõ tambem os Practicos que não ha Diapasaõ accidental, ou transportado, que em si não retrate o natural, ou Diatonico, mais, ou menor remoto, conforme for mayor, ou menor o numero dos Transportes: e por isso cada hum delles se deve cantar conforme huã Clave natural, como os exemplos á bayxo, [...] (*E.C.O.*, II, IV, fl. 590-1, sublinhados meus).



Fig. 6 - Claves dos diapasões transportados ilustradas por João Vaz Barradas Morato (*Flores musicæ*, 1735), p. 22-27.



Exemplos.

Taboas
das
Claves brandas semelhantes ás dadas do principio.

Exemplos.

Fig. 7 - Claves dos diapasones transportados ilustradas por Caetano de Melo de Jesus (*Escola de Canto de Orgão*, 1759), I, fl. 58.



III. Aspetos retóricos: a “peroratio” ou recapitulação de um grande tratado

Característica interessante da *Dúvida de Gregorio de Sousa* é o facto de neste texto muito conciso se conter a recapitulação de capítulos inteiros da *Escola de Canto de Orgão*, sobretudo do Diálogo IV da Parte I, cujas matérias não encontravam consagração explícita na teoria musical portuguesa. A polémica serviu assim para recapitular e “perorar” com uma extraordinária capacidade de síntese, a propósito de um caso prático concreto, as matérias desenvolvidas em centenas de fólios do tratado. Nesta perspetiva, o texto apresenta-se como uma espécie de *recapitulação* final de um discurso textual de proporções muito mais vastas. Mais ainda, pode levantar-se a hipótese de o texto ter sido organizado intencionalmente com esse fim: aproveitando uma discussão travada em anos anteriores, Caetano podia ter redigido a *Dúvida* para coroar o tratado teórico como uma espécie de peroração final. Assim se explicaria o encerramento da Parte II com uma *dupla* chave de ouro: as soluções definitivas dadas à polémica do *Discurso Apologético* e à polémica da *Dúvida de Gregorio de Sousa* - sendo que neste último texto, mais conciso, se recapitulam os conceitos e consolidam argumentos teóricos, sanando potenciais dúvidas, de acordo com os princípios retóricos que regiam o discurso oratório nos séculos XVI e XVII.

De acordo com o estudo de Ana Margarida Paixão sobre as interseções entre as «artes literárias» e as «artes musicais» portuguesas, a retórica encontra-se presente na maioria dos tratados de música portugueses mediante uma série de recursos expressivos e técnicas argumentativas. Na maioria das «artes musicais», a construção do discurso alicerça-se frequentemente em princípios de retórica argumentativa (Paixão, 2008, p. 124). Este procedimento predominou na teoria musical ao longo do Renascimento,⁸ pelo que muitas «artes musicais» portuguesas tomaram como modelo os princípios de construção e distribuição textual preconizados pelos tratados de retórica (Paixão, 2008, p. 125).⁹

Ainda segundo a autora, nas «artes musicais» e literárias dos séculos XVI a XIX, a divisão em cinco (ou seis) partes converteu-se num modo privilegiado de organização discursiva. Num plano ainda mais geral, «a organização de todos os artefactos literários raramente foi concebida noutros termos que não fossem os da tradicional sequência das cinco partes de uma oratória (introdução, narração, prova, refutação, peroração)» (Paixão, 2008, p. 124). A seguir, porém, estabelece-se uma distinção importante, já que o plano-tipo em cinco partes, segundo Ana Paixão, se destinava

⁸ Citando-se como exemplos paradigmáticos Johannes Tinctoris (*Proportionales musicales*, 1473), que recorreu a Cícero (*De Oratore*) como modelo, ou Gioseffo Zarlino (*Le Istitutioni Harmoniche*, 1558), que se inspirou na clássica obra retórica de Quintiliano.

⁹ A autora apresenta exemplos paradigmáticos, como o da *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinion del Obispo Cirillo Franco*, de D. João IV, redigido tipicamente de acordo com as partes da *dispositio* do discurso oratório: *exordium - narratio - divisio - confirmatio - refutatio* ou *confutatio* - e *peroratio* (ou *conclusio*) em que se sintetiza o discurso e, após uma nova exemplificação, utilizando a ironia, se rebatem as ideias do adversário. Outros exemplos citados da influência de modelos retóricos, são de Matias Villa-Lobos (*Arte de Canto chão*) e Domingos do Rosário (*Theatro Ecclesiastico*) (Paixão 2008, p. 125-6).



fundamentalmente a vigorar no gênero judicial, o gênero oratório por excelência, em que as técnicas argumentativas eram empregues na sua máxima extensão. Já quanto aos gêneros epidíctico (ou laudativo) e deliberativo, o esquema da *dispositio* que predominou era o da divisão em três partes: exórdio, corpo do discurso (ou narração) e peroração (ou conclusão).

Até finais do século XVIII, muitos autores portugueses aludem à *dispositio* no discurso oratório, embora o número de divisões do discurso fosse variável. A partir dessa época, as referências são cada vez mais frequentes a uma divisão tripartida do discurso, na senda do que fora preconizado para o gênero literário epidíctico (Paixão, 2008, p. 128-9).

Neste contexto, e no quadro da importância que os modelos retóricos assumem na escrita das «artes musicais» na linha de pensamento escolástica - uma tradição em que a *Escola de Canto de Orgão* claramente se inscreve - parece-nos que os episódios polémicos no tratado, como a *Dúvida de Gregorio de Sousa*, entre outros, postulam um modelo retórico de discurso que, de entre as tipologias acima referidas, privilegia por vezes o gênero judicial. Assim, o tipo de discurso predominante em Caetano de Melo de Jesus parece pressupor uma *dispositio* constituída por cinco ou seis partes, além da utilização de uma panóplia de técnicas argumentativas e expressivas no plano da *Elocutio*. Baseamos esta hipótese em várias características do tratado, como sejam a extensão e a complexidade dos capítulos; o forte pendor polemista do mestre da Sé de Salvador, no sentido de abraçar as discussões teóricas e refutar detalhadamente os argumentos contrários, apoiando-se num aparato teórico com numerosas citações de autores.

Parece-nos, enfim, plausível a hipótese de que tanto a polémica do *Discurso Apologético* como a que lhe segue, *Dúvida de Gregorio de Sousa*, que fecham a Parte II da *Escola*, não constituíssem propriamente textos independentes, anexados *a posteriori*, mas antes dois capítulos conclusivos, com funções discursivas e didáticas próprias, e planeadas de forma a se inscreverem na arquitetura geral do tratado. Elas preencheriam assim as funções de uma *peroratio* ou recapitulação final. Ou melhor ainda, cada uma das polémicas corresponderia às partes finais na sequência tradicional da *dispositio* oratória: uma *confutatio* - *Discurso Apologético* - seguida de uma breve e conclusiva *peroratio* - *Dúvida de Gregorio de Sousa*.¹⁰

Assim, numa possível planificação retórica do tratado, o *exordium* seria constituído pelo «Prologo ao Leytor» e o «Dialogo Preliminar», seguindo-se uma extensíssima *narratio* / *divisio* na exposição dos «Diálogos I, II, III, IV» da Parte I e dos cinco «Diálogos» da Parte II. As 95 páginas do *Discurso Apologético* podiam configurar

¹⁰ Pode argumentar-se em contrário, alegando uma disparidade discursiva entre as polémicas e o resto do tratado: por exemplo, as polémicas recorrem à 2ª pessoa verbal e ao gênero epistolar. Mas sucede que toda a *Escola* assenta numa construção dialogada: a forma retórica do «diálogo instrutivo» entre um Mestre e um Discípulo é utilizada como estratégia pedagógica, recorrendo também à 2ª pessoa gramatical (Paixão, 2008, p. 122-3).



uma substancial secção *confirmatio/ confutatio*, com a exposição e refutação dos argumentos contrários do Autor da Dúvida e dos censores adversos, numa retórica ao melhor estilo judicial.

Finalmente, a fechar a *Escola*, a *Dúvida de Gregório de Sousa* preencheria tendencialmente a função de uma breve *peroratio*, resolvendo um caso prático e recapitulando as principais matérias do Diálogo IV, bem como acusando as insuficiências teóricas do seu amigo mestre Gregório, numa espécie de autoelogio à sapiência dos músicos letrados.

Por fim, e paralelamente, creio que também no plano da estrutura interna do texto da *Dúvida de Gregório de Sousa* se podem divisar as partes de uma *dispositio* oratória segundo o modelo tradicional, um modelo que aliás já vinha sendo ultrapassado na segunda metade do século XVIII (Paixão, 2008, p. 128-9 e segs). Na tabela 1 (Apêndice) apresentamos um possível esquema de funções retóricas da *Dúvida*. Salienta-se a especialidade de integrar uma dupla secção *narratio / divisio*, correspondente à dupla estrutura do texto (Carta de Gregório + Resposta do Autor). Para além deste aspeto, o plano da *dispositio* não parece apresentar grandes desvios em relação ao que era previsível neste tipo de discurso.

A presente análise pretendeu delinear um retrato de conjunto, numa perspetiva multidimensional que condense a espessura do tempo histórico e do espaço social em que se desenrolou o enredo da polémica. Ela aponta para determinadas intencionalidades subjacentes aos discursos de ambos os intervenientes da *Dúvida de Gregório de Sousa*, e que transcendem o mero conteúdo musical da polémica. Elas passam pela clarificação do espaço social e das relações hierárquicas e socioprofissionais representadas no mesmo espaço, e dos papéis distintos que através das técnicas retóricas e argumentativas se procuram diferenciar. Aspeto interessante é que, no texto, as coordenadas do espaço social suplantam claramente os dados mais ténues e rarefeitos do espaço físico.

Sendo a versão final dos textos mediada por Caetano de Melo de Jesus, ela realça a estratégia de distinção intelectual e hierárquica de Caetano em face do seu interlocutor e amigo Gregório, enquanto prática discursiva realizada no âmbito de um tecido social estratificado típico do Antigo Regime. Essa estratégia traduz-se na enfatização da sua condição de eclesiástico letrado, de estudioso com pergaminhos, como era apropriado ao mestre de capela da Sé. A distinção social pela faculdade da escrita e o domínio técnico da linguagem é um dado característico da emergência da classe (ou classes) de letrados na Idade Moderna, que adquiria um peso e poder crescente na sociedade (Hespanha, 2011, p. 58-9 e segs.). Essa ênfase constitui uma espécie de assinatura recorrente na *Escola de Canto de Orgão*, que visa reforçar a autoridade e o prestígio intelectual do autor sobre os seus pares.



No §. 7.º me exalta V. M. por huã parte tanto, quanto por outra me abate; pois diz que se eu me inclinára á instrumentos, e seguïra a regra, e ordem delles, principalmente dos que V. M. aponta, ficaria a questaõ por V. M. sem confusaõ alguã. ...

Á esta consequencia porêm (por modestia e amizade) não quero eu responder mais, que so com esta distincçaõ: **Se os instrumentistas forem não so os Practicos, senão junctamente Theoricos, que saybaõ as Regras das Divisões**, e por ellas buscar, e achar as ordem dos Transportes, e com elles transportar os Diapasões, concedo: **se forem somente Practicos**, nego; porque estes, **por mais que o presumaõ, sempre ignoraõ muito mais do que presumem, e fallam sem fundamento**. Antes se elles soubessem as dictas Regras das Divisões, e ordem dos Transportes, seguro á V. M. que nenhuã difficuldade, confusaõ, ou dũvida teriaõ naque V. M. propõem. ...

Se forem Practicos, permittamos-lhes que digaõ oque quizerem, sem disso nos escandalizarmos, porque andam pelas ramas, enão alcançaõ mais.

Se forem Theoricos sim; porque estes, como taes, devem saber que o Tono de C-sol,fa,ut á D-la,sol,re so em dous diversos tempos, e estados de cantoria póde admittir duas differentes Divisões. ... (E.C.O., II, fol. 588-595, sublinhados meus).

A diferença de estatutos é – aparentemente – reconhecida por Gregório de Souza, numa atitude de interiorização das precedências e hierarquias sociais típicas da sociedade do Antigo Regime (cf. Hespanha 2011, p. 12-13 e segs.).

Reconheço, e confesso a grande sciencia, e capacidade de V. M. em tudo, e nesta materia muito mais avantajada : mas se V. M. se inclinára a instrumentos, e seguïra a regra, e ordem delles, principalmente dos que aponto, ficaria a questaõ por mim sem confusaõ alguã. [...]

Não me considero sciente; que ⁵⁰ poderia jactar-me, tendo lições de V. M. que estas com a minha subtileza me fariaõ inconquistavel, e desvanecidos os guerreyros, que com grandes fôrças se me oppuzessem [...]

Como criado, estou obrigado á responder; e como amante, sujeyto áo que me obriga o affecto: [...] porque aindaque **a minha subtileza podéra competir com a grave Sciencia de V. M.** eu me dera por rendido, aindaque nesta parte me ficasse algum escrupulo. (E.C.O., II, fol. 586, sublinhados meus).



Porém, do ponto de vista de Gregório, vislumbra-se a pulsão simétrica, para a afirmação intelectual do artista que contrapõe à «grave Sciencia» de Caetano a sua «subtileza» de músico sensível e experiente. Gregório parece representar-se como um músico mais atualizado no domínio das técnicas idiomáticas da música instrumental, que corporizavam os novos modelos estilísticos em voga na música do século XVIII. A discussão teórica testemunha, assim, uma disputa local pelo prestígio, mediante a oposição entre as teorias conservadoras de Caetano e as superações teóricas apontadas por Gregório. E o ex-mestre de capela da Misericórdia consegue de algum modo fazer passar, através do texto vertido por Caetano, a sua afirmação intelectual perante o mestre de capela da Sé.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegria, José Augusto (ed.). *Discurso Apologético. Polémica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía. Baía, 1734*. Transcrição e estudo introdutório. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Castagna, Paulo. «O “Estilo Antigo” no Brasil, nos séculos XVIII e XIX». In: *A Música no Brasil Colonial*. Colóquio Internacional. Col. Estudos Musicológicos. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, p. 171-215.

Christensen, Thomas (ed.). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

Diniz, Jaime. *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647-1810*. Salvador, Universidade Federal da Bahia - Centro Editorial e Didático, 1993.

Ferreira, Manuel Pedro et alii. «Mateus de Aranda: o *Tratado de cãto llano* (1533) - Notas de leitura». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 14-15, 2004-2005. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais & Zéfiro, 2010, p. 131-186.

Ferreira, Manuel Pedro. Recensão bibliográfica a «Luís L. Henrique, *Acústica Musical*». *Revista Portuguesa de Musicologia*, n. 14-15, 2004-2005. Lisboa, Associação Portuguesa de Ciências Musicais & Zéfiro, 2010, p. 222-225.

Freitas, Mariana Portas de. «A *Escola de Canto de Orgaõ* (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular no contexto da teoria musical luso-brasileira». In: Lucas, Elizabeth; Nery, Rui Vieira (orgs.), *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*. Estudos Musicológicos. Lisboa, INCM e Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

Freitas, Mariana Portas de. «Receção teórica e polémicas transatlânticas: os contactos/contágios entre Caetano de Melo de Jesus e João Vaz Barradas Muito Pão e Morato (Salvador da Baía - Lisboa, 1734-1760)». In: VI Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ & Colóquio Internacional Instituto Ibero-Americano de Berlim e Universidade das Artes de Berlim, *Anais*. Rio de Janeiro, Univ. Federal do Rio de Janeiro, no prelo.

Hespanha, António Manuel. «Os poderes, os modelos e os instrumentos de controlo: Os modelos normativos. Os paradigmas literários» in Mattoso, José (dir.), *História da Vida Privada em Portugal. A Idade Moderna*. (v. 2). Círculo de Leitores | Temas e Debates, 2011, p. 12-70.

Nery, Rui Vieira. Prefácio a Oliveira, João Pedro. *Teoria Analítica da Música do Século XX*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. xiii-xix.

Paixão, Ana Margarida Madeira Minhós da. *Retórica e Técnicas de Escrita Literária*



e Musical em Portugal nos Séculos XVII a XIX. Tese de doutoramento em Estudos Literários Comparados. Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.

Pike, Lionel. *Hexachords in Late-Renaissance Music*. Aldershot, England, Ashgate Publishing Ltd., 1998. Introduction, p. 1-17.

Renou, René. «A Cultura Explícita (1650-1750). 2. A Igreja: suporte da cultura». In: Mauro, Frédéric (coord.), *Nova História da Expansão Portuguesa - O Império Luso-Brasileiro (1620-1750)*. v. VII. Lisboa, Editorial Estampa, 1991.

Trilha, Mário Marques. «A evolução da regra da oitava em Portugal (1735-1910)». *OPUS*. Revista Eletrônica da ANPPOM. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Goiânia, v. 16, n. 1, Junho 2010, p. 48-69. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/225>.



ANEXO I

Estrutura formal	Função retórica	fólios	Texto inicial
Introdução	<i>exordium</i>	[585]	<p>Se para recreação do curioso Leytor se tractou até agora de huã dũvida, e sua resposta; naõ será fóra de propósito que pela mesma causa tractemos agora outra, naõ menos engraçada, cujo principio foi este.</p> <p>Na Villa da Cachoeyra se achou huã vez Gregorio de Sousa e Gouvea, ...</p>
Carta de Gregório	<i>narratio</i>	[585-6]	<p>Carta, e dũvida do dicto. /</p> <p>§. 3. ...Naõ ha dũvida que na Cachoeyra, vindo á proposito, disse eu que em certo tempo se levavaõ alguãs dũvidas em dias de festividades na Se ... eque entre os mais em certa occasiaõ propuzera tambem eu a minha, que alli de repente me havia ocorrido; ...</p>
	<i>divisio</i>	[586-8]	<p>Supponhamos duas crianças no mesmo tempo [c]readas ambas no mesmo ventre; nascidas do mesmo parto, filhas de hum so pay, e geradas ambas junctas: parece (como assim he) que naõ tem melhoria huã da outra. ... Pois assim tambem; se hum eoutro Signo com os accidentes da dũvida se achaõ na mesma tecla do Orgaõ, e della nascem para a percepçaõ dos ouvidos; bem se deyx a ver naõ ter hum mais que o outro: isto he, naõ levantar o sustinido mais, nem ter o b-mol menos, pois ambos estaõ em huã mesma tecla. ...</p> <p>Exemplariza-se a dũvida. ...</p>



Resposta de Caetano	<i>narratio</i>	[588-9]	<p>Por me não expor ao perigo de escapar-me alguma clausula, respondo a V. M. com a sua carta á vista: mas não responderei ao 1º § della, nem á muitos períodos dos ... outros, em que V. M. me lavrou tantos encómios, por serem estes de mim ou mal, ou nada merecidos ...</p> <p>Ainda tórno a dizer que me não acórdo de que V. M. algum dia me propuzesse tal dũvida: mas se V. M. a propoz, e lhe ficou ardua a minha resposta, nenhum obsequio me fez (antes offensa) em se calar, e não a averiguar; ...</p>
	<i>divisio</i>	[589-91]	<p>Prenotandos.</p> <p>Para soltarmos, pois com felicidade a dũvida, he necessario primeyro lembrarmos aos Practicos que ha na Musica Divisões; <u>o que elles sabem</u>: e que estas se dividem em Conjunctas, e Transportes; <u>o que elles não sabem</u>, e por isso as confundem: mas nós com distincção o diremos. Divisaõ Conjuncta he ...</p>
	<i>confirmatio</i>	[591-93]	<p>Solução da dũvida.</p> <p>Com estes exemplos cortaremos agora as tricas, e romperemos o véo, que a V.M. lhe embaraça a vista para conhecer finalmente o engano, em que persiste. Porque a distancia, que divide o sustinido do 1.º Transporte ...</p>
	<i>confutatio</i>	[593-95]	<p>Este he o rigor da Arte, comque se deve entender esta materia, e resolver esta dũvida, emque aos Practicos faz cair, e persistir o mesmo tasto da Viola, ou tecla do Orgaõ, que por necessidade serve tanto para o b-mol, como para o sustinido. O mesmo cegou tambem a Fr. Pablo Nassare, varãm doutissimo em Musica, e Orgaõ, para dizer (d) que por alli se divide o Tono Geometricamente em quatro Commas, e meya para cada Semitono ...</p> <p>Mas se assim o disse Nassarre, por lhe faltar tambem á elle a noticia dos prenotandos referidos, ou doutrina dos Transportes ...</p>
Parágrafo conclusivo	<i>peroratio</i>	[595]	<p>Tenho acabado. Se V.M. me julgar conciso, foi por faltar-me o tempo: se extenso, foi para (como amigo) communicar-lhe muitas cousas, das quaes estou certo que V.M. não as sabia; porque huãs não andaõ escriptas, outras as descobri eu, e não estaõ ainda vulgarizadas.</p>

42 Tabela 1 – Análise das funções retóricas do texto *Dũvida de Gregorio de Souza (E.C.O., II, fls. 584-596)*.



MARIANA PORTAS DE FREITAS é técnica superior da Fundação Calouste Gulbenkian e investigadora doutoranda em Musicologia Histórica pela FCSH da Universidade Nova de Lisboa. É mestre em Musicologia Histórica pela mesma Faculdade e licenciada em Direito pela Universidade Católica Portuguesa. Colaborou na edição de várias publicações musicológicas sob a direção de Rui Vieira Nery. Publicou: «Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”...» (*Revista Brasileira de Música*, 2010); «A Escola de Canto de Orgão (1759) de Caetano de Melo de Jesus: um aparato teórico singular...» (in Lucas e Nery, *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime....* Lisboa, 2012).