

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

JOSÉ JARBAS PINHEIRO RUAS JÚNIOR

NOVA ARTE DE VIOLA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E  
ANÁLISE CRÍTICA DE UM TRATADO SETECENTISTA

RIO DE JANEIRO  
2013

# UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

JOSÉ JARBAS PINHEIRO RUAS JÚNIOR

## NOVA ARTE DE VIOLA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ANÁLISE CRÍTICA DE UM TRATADO SETECENTISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro na linha de pesquisa História e Documentação da Música Brasileira e Íbero-Americana, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Música

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Ermelindo Taborda

Rio de Janeiro  
Maio de 2013

NOVA ARTE DE VIOLA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ANÁLISE CRÍTICA  
DE UM TRATADO SETECENTISTA

José Jarbas Pinheiro Ruas Júnior  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Ermelindo Taborda

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado por:

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Ermelindo Taborda

---

Prof. Dr. Marcelo Fagerlande

---

Prof. Dr. Ivan Vilela

Rio de Janeiro  
Maio de 2013

Dedico este trabalho a minha querida mãe Suely e a minha avó Floribella por terem me incentivado desde criança a trilhar o caminho da música.

À minha orientadora Marcia Taborda pelo despertar e suporte à pesquisa na vida acadêmica.

## AGRADECIMENTOS

Toda honra e toda glória sejam dadas primeiramente a Deus, Pai e Criador.

Agradeço a minha orientadora Marcia Taborda e a todos os membros da banca examinadora composta pelos professores Marcelo Fagerlande, Ivan Vilela, Paulo Peloso e Vanda Freire.

Agradeço a minha família, especialmente a minha mãe e minha avó por todo empenho, suporte e esforço empreendido ao longo de todos esses anos para me proporcionar uma educação de qualidade.

A CAPES, pelo auxílio financeiro.

Ao Real Gabinete Português por autorizar a consulta do Tratado.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-graduação da EM-UFRJ.

A Laerte e Valéria França, pelas orações.

A Ângelo Feijó, Silvio Martins, André Bueno, Graça Alan e Marcia Taborda, meus professores de violão.

Aos amigos que acompanharam a produção deste trabalho.

À minha grande amiga e companheira Hellen pelo apoio e incentivo nesta reta final.

## RESUMO

### **NOVA ARTE DE VIOLA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ANÁLISE CRÍTICA DE UM TRATADO SETECENTISTA**

José Jarbas Pinheiro Ruas Júnior

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Ermelindo Taborda

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Música.

Esta pesquisa tem como objetivo situar histórica e socialmente o método Nova Arte de Viola no contexto da produção de tratados musicais publicados em Portugal entre a segunda metade do século XVIII e o início do século XIX. Pareceu-nos importante ressaltar aspectos referentes às técnicas de impressão empregadas para a confecção destas obras e os gêneros de tratados publicados que se concentravam no conhecimento especulativo ou prático. O método em questão foi escrito para um instrumento presente nos diversos segmentos da sociedade portuguesa. Assim sendo, fizemos um estudo organológico da viola e da sua relação com o povo português, que o utilizou para a prática do repertório como suporte harmônico para o acompanhamento de canções e manifestações populares. Procuramos ressaltar também os canais de comunicação social da vida musical portuguesa através de um estudo sobre o jornalismo informativo em Lisboa e Coimbra.

## ABSTRACT

**NOVA ARTE DE VIOLA: CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E ANÁLISE CRÍTICA DE UM TRATADO SETECENTISTA**

José Jarbas Pinheiro Ruas Júnior

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marcia Ermelindo Taborda

Abstract da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Música.

This essay aims to place historically and socially the Nova Arte de Viola (New Art of Viola) method in the context of the production of musical treatises published in Portugal between mid - 1700's and the early 1800's. It appeared to be important to highlight the aspects related to the techniques employed to make these masterpieces as well as the genre of treatises concentrated in both practical and observational knowledge. The subject of the method was composed for an instrument present in the most various segments of the Portuguese society. This being said an organologic study of the viola and its relationship with the Portuguese people that used it for the practice of the repertory as a harmonic support to accompaniment of songs and popular manifestations. It was also a target of the current work to jut out the various channels of social communication of the Portuguese musical life through a study about the informative journalism in Lisbon and Coimbra.

Rio de Janeiro  
Maio 2013

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1. Mulher a tocar viola.....	16
Ilustração 2. Chamberlain, Folia do Divino Espírito Santo.....	16
Ilustração 3. Capa Nova Arte de Viola.....	82
Ilustração 4. Estampa II – Nova Arte de Viola.....	96
Ilustração 5. Estampa V – Nova Arte de Viola.....	98
Ilustração 6. Realização dos acordes maiores.....	98
Ilustração 7. Estampa VI – Nova Arte de Viola.....	99
Ilustração 8. Realização dos acordes menores.....	99
Ilustração 9. Estampa I – Nova Arte de Viola.....	100
Ilustração 10. Clave de G 1ª linha – Nova Arte de Viola p.35.....	102
Ilustração 11. Clave de Fá na 3ª e 4ª linha – Nova Arte de Viola p.3.....	102
Ilustração 12. Marca d'água impressa na estampa I – Nova Arte de Viola.....	106
Ilustração 13. Estampa III – Minueto da Rozinha – Nova Arte de Viola.....	108
Ilustração 14. Estampa III – Minueto Contra Rozinha - Nova Arte de Viola.....	109
Ilustração 15. Estampa IV - Modinha – Nova Arte de Viola.....	112
Ilustração 16. Estampa IV - Modinha – Nova Arte de Viola.....	113
Ilustração 17. Estampa VIII – Nova Arte de Viola.....	115
Ilustração 18 – Exemplo de Regra de Oitava.....	117
Ilustração 19. Exemplo 1.....	118
Ilustração 20. Exemplo 2.....	118
Ilustração 21. Estampa VII – Nova Arte de Viola.....	119
Ilustração 22. Inventário Domingos Ferreira. Fonte: Paulo Castana (2008).....	128
Ilustração 23. Novo Tratado de Musica Metrica, e Rythimica.....	128
Ilustração 24. Elementos de Música.....	129
Ilustração 25. Methodo de Música.....	129
Ilustração 26. Estudo de Guitarra.....	130
Ilustração 27. Compendio de Musica.....	130
Ilustração 28. Methodo Pratico de conhecer e formar os tons, ou acordes na Viola.....	131



## SUMÁRIO

Introdução.....	11
<b>1. Contextualização histórica</b>	
1.1 Revisão de bibliografia.....	14
1.2 A viola em foco na documentação.....	17
1.3 A música e os monarcas portugueses.....	30
<b>2. A Divulgação e Impressão do Comércio do Conhecimento</b> .....	41
2.1 Impressões e publicações.....	41
2.1.1 Periódicos portugueses.....	41
2.1.2 Um jornal em Coimbra.....	45
2.1.3 Notícias sobre a vida musical portuguesa.....	46
2.1.4 As crônicas portuguesas em Allgemeine Musikalische Zeitung.....	49
2.2 Sobre a impressão musical em Portugal.....	56
2.2.1 Tipografia.....	57
2.2.2 Xilogravura.....	58
2.2.3 Gravura a Talha-Doce.....	59
2.2.4 Litografia.....	61
2.3 Algumas publicações musicais portuguesas no século XVIII.....	62
2.3.1 Livro do Conde de Redondo.....	63
2.3.2 Muzica escolhida da viola de Leren (1799).....	64
2.3.3 Jornal de Modinhas.....	66
<b>3. Análise Crítica do Método Nova Arte de Viola</b> .....	69
3.1 A musicalidade e tecnicidade nos tratados portugueses.....	73
3.2 A musica teórica e prática nos tratados musicais.....	77
3.3 Apresentação do método Nova Arte de Viola.....	79
3.3.1 Capa.....	80
3.3.2 Contracapa.....	82
3.3.3 Prólogo.....	83
3.3.4 Conteúdo.....	85
3.4 Para compreensão das regras - descrição e análise.....	86
3.5 Primeira parte “Das Regras externas, e especulativas”.....	88
3.5.1 Regra I – Para pontear a viola.....	88
3.5.2 Regra II – Do conhecimento das cordas.....	90
3.5.3 Regra III – Do modo de encordoar.....	91
3.5.4 Regra IV – Do modo de temperar ou afinar a viola.....	92
3.5.5 Regra V – Do conhecimento dos Signos naturais.....	93
3.5.6 Regra VI – Do modo de conhecer os Signos na viola.....	95
3.5.7 Regra VII – Que coisa seja espécie, e quantas tenha cada Signo.....	96
3.5.8 Regra VIII – Tratado dos pontos naturais.....	97
3.5.9 Regra IX – Tratado dos pontos bemolados.....	99
3.6 Segunda Parte “Que trata das regras internas e práticas”.....	100
3.6.1 Regra I – Modo de dizer os signos ás direitas, e ás avessas.....	100

3.6.2 Regra II – Practica dos signos.....	102
3.6.3 Regra III – Do compasso, e do valor das figuras.....	103
3.6.4 Regra IV – Do acompanhamento.....	104
3.6.5 Regra V – Das posturas, ou pontos tanto naturaes, como b molados, e varias abbreviaturas do acompanhamento.....	104
3.7 Das estampas.....	105
3.7.1 Estampa III.....	106
3.7.2 Estampa IV.....	109
3.7.3 Estampa VIII.....	114
3.7.4 Estampa VII – Regra de oitava.....	116
4. Algumas considerações sobre o método.....	120
Considerações finais.....	123
Referências bibliográficas.....	125
Anexos.....	128

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa concentra-se no estudo do método *Nova Arte de Viola: que ensina a tocalla com fundamento sem mestre*, de autoria do português Manoel da Paixão Ribeiro, publicada em 1789 pela Universidade de Coimbra. Embora o método tenha sido mencionado por diversos autores, não foi ainda estudado e comentado como se propõe aqui, um estudo crítico e analítico. Isso implica em certas dificuldades na forma de abordar metodologicamente a obra, já que as citações, feitas ao método, normalmente se utilizam dele para descrever o típico instrumento particular da região de Coimbra, ou seja, uma viola de 5 ordens, porém com 12 cordas. Dessa forma, procuramos apoio em pesquisas desenvolvidas ao longo dos últimos anos, voltadas, principalmente, para a questão da autenticidade na interpretação de obras do passado.

A busca pela autenticidade nos tratados musicais, com o intuito de propor interpretações historicamente informadas, requer, em boa parte, compreender conceitos descritos por compositores e teóricos que pensavam as questões de sua época, e que estão afastados há centenas de anos de nós. A inteligibilidade de termos e conceitos, na língua, é comandada pelo estado contemporâneo do vocabulário, reflexo do estado social de um determinado momento, o que nos acarreta dificuldades, pois “os homens não têm o hábito, a cada vez que mudam de costumes, de mudar de vocabulário”. (BLOCH, 2011, p.59)

Para compreender nosso objeto de pesquisa, consultamos diversos autores que descreveram traços característicos pertinentes às sociedades modernas europeias - principalmente a portuguesa - que nos ajudassem a reviver elementos dessa “atmosfera mental”, e contextualizar o ambiente de circulação de *Nova Arte de Viola*. Dessa forma, nos concentramos em descrever e expor o cenário português referente ao século XVIII, apresentando a viola como protagonista na sociedade portuguesa. Ao que muitas pesquisas têm nos revelado, o instrumento esteve em plena circulação entre as diversas camadas sociais. A viola esteve presente em batalhas com os soldados, nos navios com os marinheiros, na Colônia com os padres jesuítas e foi descrita por estrangeiros que frequentavam os salões aristocráticos. Por certo, a viola é um instrumento atuante no cotidiano do povo português; sua presença foi registrada em diversos lugares, provavelmente, devido à facilidade de transporte, por ser um instrumento democrático e acessível à população, isto é, de baixo custo, como descreve Miguel de Cervantes.

*Nova Arte*, de fato, é uma obra de caráter prático, escrita para um instrumento de ampla circulação na sociedade portuguesa. Por se tratar de uma obra cujo objetivo era ensinar

o instrumento sem a presença de um professor, as regras do tratado precisavam ser lidas e interpretadas para serem postas em prática. Ao que se sabe, grande parte dos habitantes no mundo setecentista não sabia ler, e esta prática estava mais próxima das parcelas abastadas nas sociedades europeias. (HOBSBAWN, 2010, p.30) Entretanto, não estamos considerando que o método tenha sido adquirido apenas por membros da elite social portuguesa, como as informações de capa do tratado possam nos induzir, mas podemos pensar em sua aquisição por uma parcela com poder de compra e acesso ao conhecimento.

Como mencionamos anteriormente, o método foi publicado num ambiente acadêmico, numa cidade que abrigou a primeira universidade portuguesa e uma das mais antigas no contexto europeu. Além do comércio desenvolvido às margens do rio Mondego, as atividades locais giravam em torno da presença dos estudantes que historicamente têm “animado” a cidade. Então, teria o método sido adquirido essencialmente pelos estudantes da universidade? Mesmo que o acesso à leitura não fosse uma realidade entre as diferentes classes sociais em Coimbra, não podemos descartar que os conceitos descritos por Paixão Ribeiro tenham circulado oralmente em virtude das leituras públicas, muito comuns neste período nos salões, e da prática inerente ao instrumento na tradição oral.

Nossa pesquisa está dividida em duas partes: a primeira está destinada à contextualização histórica e social expondo a viola no cenário português no século XVIII; a segunda parte à análise crítica do tratado.

No capítulo 1, elaboramos uma revisão bibliográfica, para a qual selecionamos trabalhos publicados dentro da última década que se referem ao método Nova Arte e à viola nos anos setecentistas no Brasil ou em Portugal. Pareceu-nos imprescindível expor a trajetória do instrumento no contexto da Organologia – estudo dos instrumentos – relacionando esse cordofone (tão presente em Portugal quanto nas terras brasileiras) com outros instrumentos que também obtiveram circulação na península Ibérica. Não deixamos de mencionar, também, os principais gêneros musicais que a viola frequentemente acompanhava nas diversas manifestações da sociedade portuguesa e expressar a possibilidade desse repertório ter sido praticado nas terras brasileiras em virtude do trânsito cultural e populacional entre Colônia e Metrôpole. Dentro da contextualização histórica, conseguimos observar com clareza a presença do instrumento nos diversos segmentos da sociedade, inclusive próximo à esfera de atuação dos monarcas. É evidente a forte relação existente entre a música e os monarcas portugueses da dinastia de Bragança, tendo em vista os investimentos feitos ao longo de todo o século XVIII com os recursos vindos das jazidas de ouro brasileiras.

No capítulo 2, procuramos destacar a divulgação de informações relacionadas à música em Portugal através dos canais de informação pública, a imprensa periódica. Nosso objetivo é descrever o ambiente musical anunciado nas páginas dos jornais portugueses, como os concertos, as atividades e os lançamentos musicais. A divulgação de lançamentos produzidos nas oficinas tipográficas, normalmente, era feita por esse canal informativo, para trazer ao público interessado em consumir música as novidades recém-editadas. Dessa forma, buscamos subsídios no trabalho da musicóloga portuguesa Maria Albuquerque para expor as técnicas empregadas na confecção de partituras e tratados musicais nos anos setecentistas em Portugal.

Nosso objetivo, nesses primeiros capítulos, é trazer, à tona, elementos que nos permitam interpretar de forma subjetiva o tempo e uma sociedade onde havia uma produção intelectual voltada ao campo da música, em que músicos/teóricos publicavam seus conceitos em tratados direcionados a uma nova classe que emergia socialmente, ávida pela música. Contextualizar o método e o instrumento em seu ambiente de circulação de fato implica uma série de dificuldades.

A segunda parte da pesquisa está reservada à análise crítica do método sobre o qual comentamos cada regra teórica e prática. Embora pareça algo curioso ou surpreendente o que propomos fazer nessa análise, a “tradução” de um texto em português, o contato com o método, tem revelado cada vez mais que isso é uma proposta absolutamente cabível e necessária, uma vez que a terminologia conceitual empregada segue a linguagem pertinente aos anos setecentistas. Sua compreensão hoje, com vistas a decifrar os significados para o leitor atual, tende a apresentar algumas proposições com relação ao sentido exposto pelo autor, que careciam de um estudo crítico e interpretativo.

No capítulo 3, os conceitos abordados nas regras foram postos em diálogo com dicionários e tratados coevos com o intuito de propormos uma atualização dos termos, permitindo, então, uma compreensão mais rápida e dinâmica de cada assunto discutido por Paixão Ribeiro. Utilizamos os tratados de Almeida Campos e José Maurício para dialogar com as questões pertinentes ao campo da teoria, e os tratados de Varella e Antônio da Silva Leite para as questões pertinentes à prática.

“Viola: Instrumento musico de cordas. Tem corpo côncavo, costas, tampo, braço, Espelho, cavalete para prender as cordas, e pestana para as dividir, e para as por em proporção igual, tem onze trastos, para se dividirem as vozes, e para se formarem as consonâncias. Tem cinco cordas, a saber, a primeira, a segunda, e corda prima, a contra-prima, e o bordão.”  
Raphael Bluteau

## 1.1 Revisão de bibliografia

Após um levantamento dos trabalhos que abordaram o tema viola, constatamos que vários autores têm se dedicado ao assunto tanto no Brasil como no exterior. Embora o método *Nova Arte de Viola* seja mencionado em boa parte destes trabalhos, nenhum deles se concentra em estudá-lo de forma aprofundada. Antes de comentar especificamente esses trabalhos, gostaríamos de ressaltar, brevemente, a aparição do instrumento em fontes iconográficas, assim como aspectos relativos à sua técnica, construção, afinação e chegada ao Brasil.

A viola, normalmente, aparece em fontes iconográficas, em geral quadros, sendo tocada por homens. Entretanto, encontramos em louças pintadas na cidade de Coimbra do século XIX<sup>1</sup> registros nos quais com figuras femininas tocam viola. Em ambas as fontes, a viola aparece tocada em pé ou repousada sobre a coxa direita.

No que se refere à maneira de tocar, a viola normalmente utiliza a técnica de rasgado, em que todas as cordas são tocadas ao mesmo tempo. Isto não exclui necessariamente outras técnicas. Segundo Ernesto Veiga de Oliveira,<sup>2</sup> “o seu toque combina o dedilhado, o pontiado e o rasgado” (OLIVEIRA, 1966, p.198) ressaltando, ainda, que os bons tocadores a tocam de rasgado, destacando na primeira corda a linha do canto em ponteado.

No campo da Organologia, Oliveira menciona os diferentes tipos de violas encontradas em Portugal. Esses instrumentos apresentam características específicas referentes à construção e afinação,<sup>3</sup> de acordo com a região onde foram produzidos. Podem-se encontrar violas de cinco ordens de cordas duplas, totalizando dez cordas, ou ainda violas de cinco ordens de cordas duplas e triplas, totalizando doze cordas. A viola a ser estudada nesta

<sup>1</sup> Ver Ilustração 1 – Mulher a tocar viola. p.16.

<sup>2</sup> Oliveira, E. V. Instrumentos Musicais Populares Portugueses. Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e Centro de Estudos de Antropologia Cultural. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

<sup>3</sup>Oliveira (1966, p.197): Paixão Ribeiro, Armando Leça e Michel Ângelo Lambertine apontam respectivamente as seguintes alturas para afinação do agudo para o grave: mi3 – si2 – sol2 – ré2 – lá1; lá3 – mi3 – si2 – lá2 – ré2.

pesquisa é descrita por Paixão Ribeiro em seu método. É um instrumento com 12 cordas, organizado em cinco ordens, típico da região de Coimbra. (OLIVEIRA, 1966, p.198)

Segundo Marcia Taborda,<sup>4</sup> a viola foi o “primeiro instrumento de cordas que o português divulgou no Brasil” durante o processo de colonização. (TABORDA, 2003, p.15) O instrumento “tornou-se veículo preferencial para manifestação e o acompanhamento de gêneros musicais do tempo, marcando forte presença em diferentes manifestações culturais” no território nacional. (TABORDA, 2003, p.15)

Gisela Nogueira<sup>5</sup> menciona em sua tese de doutorado uma viola encontrada em São João del-Rei, adquirida, posteriormente, pela musicóloga Anna Maria Kiefer. (Nogueira, 2008) O instrumento adquirido no antiquário em Minas Gerais possui as mesmas características que o citado por Paixão Ribeiro no método.<sup>6</sup> No que diz respeito às medidas, a viola de Kiefer tem comprimento total de 90,5 cm, sendo 9,5 cm no cravelhal e 28,5 cm de braço. O comprimento do cravelhal e do braço é de 50,5 cm. A caixa do instrumento mede 40,0 cm de comprimento. São 21 cm de largura no bojo superior e 30 cm no bojo inferior, com altura de 8,07 cm e 10 cm nos bojós superior e inferior, respectivamente.<sup>7</sup>

Encontramos medidas aproximadas entre o instrumento de Kiefer e a viola portuguesa. Oliveira descreve as medidas de uma viola da região de Coimbra de autoria do construtor José Rodrigues Bruno: 86 cm de comprimento total, sendo 23,5 cm de cabeça, 23,5 cm de braço e 39,5 cm de caixa. São 20 cm de largura no bojo superior, 14,5 cm na cinta e 26 cm no bojo inferior, com altura de 7,5 cm e 9,3 cm nos bojós superior e inferior, respectivamente. O instrumento conta com uma boca oval deitada de 8 cm x 4,5 cm. Ambos os instrumentos possuem encordoamento de 5 ordens composto por 12 cordas. (OLIVEIRA, 1966, p. 199)

---

<sup>4</sup> Taborda, M. E. Introdução do Violão no Rio de Janeiro, In Revista Brasileira. Rio de Janeiro. n° 15, 2003.

<sup>5</sup> Nogueira, G. G. P. A Viola com Anima: uma construção simbólica. Tese de doutorado, USP, 2008.

<sup>6</sup> O instrumento no selo de descrição interna registra o ano de 1792. (Nogueira, 2008, p.62)

<sup>7</sup> Estas medidas foram fornecidas por Paulo Castagna. A viola pertence à coleção de Ana Maria Kiefer.



Ilustração 1 – Mulher a tocar viola<sup>8</sup>



Ilustração 2. Chamberlain, Folia do Divino Espírito Santo.

<sup>8</sup> **Museu:** Museu Nacional Machado de Castro; **N.º de Inventário:** 5697;C305; **Supercategoria:** Arte; **Categoria:** Cerâmica; **Denominação:** Prato; **Autor:** Desconhecido; **Local de Execução:** Portugal; **Centro de Fabrico:** Coimbra; **Datação:** 1850 d.C. - 1875 d.C.; **Matéria:** Barro; **Técnica:** Faiança; **Dimensões (cm):** diâmetro: 30; **Descrição:** Forma circular e pintura a verde, amarelo e manganês (vinoso). Tem como motivo central uma figura feminina tocando viola. Aba decorada com grinaldas esquematizadas. <http://comjeitoearte.blogspot.com.br/2011/11/o-fado-na-arte-ceramica.html> 09.DEZ.12 / 19:07h.



## 1.2 A Viola em foco na documentação

No processo de coleta de dados relacionados ao tema viola, separamos os seguintes autores com o propósito de desenvolver o pensamento crítico e reflexivo pertinente ao instrumento documentado no método *Nova Arte de Viola*: Ernesto Veiga de Oliveira (1966), Rogério Budasz (2001), Gisela Nogueira (2008), Paulo Castagna (2008) e Marcia Taborda (2011).

A viola em suas diferentes formas afirma-se como instrumento para música lúdica e sentimental de caráter festivo, alegre, viva ou acentuadamente lírica. Trata-se de um instrumento de caráter popular, presente nos folguedos rurais e de rua ao serviço dos amores, devaneios, das diversões e folias. (OLIVEIRA, 1966, p.188) Ela é considerada como o instrumento fundamental e importante dos cantores que durante o século XVIII até a metade do século XIX, em Lisboa, a utilizavam para o acompanhamento de modinhas, lundus e o próprio fado oitocentista. O instrumento mostra-se muito corrente entres os portugueses até seu declínio, conforme expresso nas palavras de Paixão Ribeiro: “a viola tem perdido muito da sua estimação, por não haver hoje quase pessoa alguma que não se jacte de a tocar”. (RIBEIRO, 1789, p.2) A progressiva decadência, beirando o desaparecimento em algumas áreas, apresenta a substituição da viola pelo violão de 6 cordas que passa a ser chamado de viola nessas mesmas regiões do contexto português.

Em sua obra de referência sobre os “Instrumentos Musicais Populares Portugueses”, o pesquisador Ernesto Veiga de Oliveira desenvolve um amplo estudo organológico sobre a trajetória da viola. Através dele podemos conhecer os instrumentos contemporâneos à viola, estabelecer relações sobre o repertório praticado e a forma como este foi registrado e, naturalmente, sobre o desenvolvimento estrutural do instrumento até chegar à forma que conhecemos atualmente. O autor ressalta as dificuldades em realizar esse tipo de estudo devido à escassez e falta de clareza dos elementos informativos e iconográficos antigos acerca desse assunto. Logo, o autor expressa que “apenas em alguns casos se pode falar em relações diretas de filiação entre determinadas espécies e outras posteriores que com aquelas apresentam características morfológicas ou culturais mais ou menos marcadamente afins, numa linha evolutiva bem definida” (OLIVEIRA, 1966, p.159) com outras palavras, sabe-se que certos instrumentos de um determinado período desapareceram, surgindo outros que passam a desempenhar as mesmas funções que os anteriores e que naturalmente apresentam semelhanças por se tratar de um novo instrumento baseado num pré-existente, com elementos característicos que podem existir simultaneamente vindos do anterior.

Oliveira considera que até o século XVI, identificar e definir esses instrumentos com precisão era uma tarefa difícil. De modo geral, eles possuem as mesmas características estruturais – caixa, braço e cravelhal – possivelmente, derivados de versões arábico-persas com instrumentos nórdicos introduzidos na Europa pelos sarracenos no território espanhol.

Em um capítulo dedicado exclusivamente ao estudo da viola, o autor traça uma linha evolutiva ao longo do tempo na Península Ibérica. Podemos observar um histórico dos cordofones dedilhados que antecederam a viola nesta região com as suas características e funções sociais. Através dos relatos documentais mencionados pelo autor nota-se que a aceitação e popularidade da viola entre os portugueses já se fazia presente ao longo do século XV.

Destacamos três eventos mencionados por Oliveira que representam a significativa presença do instrumento na sociedade portuguesa a partir deste período. O primeiro episódio data de 1459, remete-se ao documento enviado pelos Procuradores de Ponte de Lima à Corte de Lisboa, mencionando os “males causados pela viola ao reino”, já que os violeiros conseguiam persuadir as senhoritas a abrirem as portas de suas casas por meio de suas canções entoadas à noite, fato considerado uma transgressão dos valores morais. O segundo evento lê-se nos relatos de Philippe Caverel nas crônicas de S. Sebastião, na batalha de Alcácer-Quibir (1582) nos quais se descrevem a presença de “10 mil *guitarres*”, na verdade, violas, encontradas nos despojos abandonadas pelos portugueses. A última ressalva data do século XVI, e mostra a menção da viola nas obras de Gil Vicente<sup>9</sup>, que retrata o instrumento “ligeiro por excelência para solas ou galanteios de escudeiros em suas peças teatrais”.

---

<sup>9</sup> Gil Vicente (1465-1536) é considerado o primeiro grande dramaturgo e poeta português de renome. Parece ter desempenhado as tarefas de músico, ator e encenador. Sua obra é considerada um reflexo que ilustra a transição entre a Idade Média e a Renascença, incorporando elementos da cultura popular portuguesa em suas obras. Segue a relação que compõe a obra do autor com o seu respectivo ano: Auto do vaqueiro ou *Auto da visitação* (1502); Auto Pastoril Castelhana (1502); Auto dos Reis Magos (1503); Auto de São Martinho (1504); **Quem tem farelos?** (1505); Auto da Alma (1508); Auto da Índia (1509); Auto da Fé (1510); O velho da horta (1512); Exortação da Guerra (1513); Comédia do viúvo (1514); Auto da Fama (1516); Auto da barca do inferno (1517); Auto da barca do purgatório (1518); Auto da barca da glória (1519); Cortes de Júpiter (1521); **Comédia de Rubena** (1521); Farsa de Inês Pereira (1523); Auto pastoril português (1523); Frágua de amor (1524); **Farsa do juiz da Beira** (1525); Farsa do templo de Apolo (1526); **Auto da nau de amores** (1527); Auto da História de Deus (1527); **Tragicomédia pastoril da Serra da Estrela** (1527); Farsa dos almocreves (1527); Auto da feira (1528); Farsa do clérigo da Beira (1529); Auto do triunfo do Inverno (1529); Auto da Lusitânia, intercalado com o entremez *Todo-o-Mundo e Ninguém* (1532); Auto de Amadis de Gaula (1533); Romagem dos Agravados (1533); Auto da Cananea (1534); Auto de Mofina Mendes (1534); Floresta de Enganos (1536). Em negrito estão as obras que fazem menção à viola segundo informação extraída do livro *A viola de 2 corações*, de Manuel Ferreira.

Consulta ao sítio eletrônico em 25.set.13:

[http://www.notapositiva.com/trab\\_estudantes/trab\\_estudantes/portugues/portugues\\_trabalhos/gilvicente.htm](http://www.notapositiva.com/trab_estudantes/trab_estudantes/portugues/portugues_trabalhos/gilvicente.htm)

(OLIVEIRA, 1966, p.189) A iconografia deste século apresenta a viola com os aspectos fundamentais do atual instrumento como a caixa alta, enfranque pouco acentuado, braço em tamanho mediano, escala rasa com o tampo, boca redonda, cavalete estreito sobre o tampo e cravelhal linear.

Como instrumentos contemporâneos à trajetória da viola temos o alaúde, a guitarra mourisca, a guitarra latina, a vihuela, a guitarra espanhola. Tão popular e difundido quanto a viola, neste período, podemos destacar a importância que a vihuela teve no cenário ibérico do século XVI entre as sociedades mais próximas às cortes reais.

A vihuela é o grande instrumento hispânico que obteve maior difusão nesta região. O instrumento conta com uma grande, brilhante e importante literatura escrita entre 1535 e 1578. Assim como o alaúde, a vihuela foi utilizada para as formas polifônicas e harmônicas neste período, contando com as mesmas possibilidades, afinação e tablatura, porém cercada de uma longa tradição nacional.

O instrumento atua principalmente no ambiente palaciano, embora estudos descrevam sua presença em atividades próximas às classes populares.<sup>10</sup> O repertório se utilizava de temas entoados pelos guitarristas nos romances populares através da composição de *Variações* ou *Diferenças*. Dessa forma, o estudo do repertório deste instrumento nos permite entender os gêneros musicais praticados pelas guitarras e outros instrumentos de caráter populares contemporâneos.

A vihuela possui a mesma forma da guitarra – composta por caixa com enfranque e fundo chato paralelo ao tampo. Com relação à guitarra- instrumento popular contemporâneo - a vihuela é maior, possui mais sonoridade, maior extensão. Seus modelos mais comuns apresentam-se com seis cordas de tripa animal. Seu braço é dividido em 10 trastes.

Por meio da literatura dedicada a este instrumento nota-se que era tocado em ponteados, ou seja, tocado por pontos, dedilhando-se corda por corda. Oliveira destaca alguns autores que escreveram para vihuela ao longo do século XVI: Luys Milan (1535), Luys de Narvaez (1538), Alonso Mudarra (1546), Enríquez Valdeberrábano (1547), Diego Pisador (1552), Miguel de Fuenllana (1554), Juan Bermudo (1555), Henestrosa (1555), Antonio Cabezón (1578). A última obra escrita para o instrumento da qual se tem conhecimento é datada de 1578, escrita por Cabezón: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela*, Madrid.

O século XVII assiste ao apogeu da guitarra espanhola, que surge como instrumento sucessor a vihuela. Trata-se de um instrumento de 5 ordens que se distingue da guitarra de

---

<sup>10</sup> Sage, Jack. A New Look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books. *Early Music*, Vol. 20, Nº. 4, Iberian Discoveries I (Nov., 1992), pp. 633-641. Oxford University Press.

quatro ordens por sua afinação e seu tamanho. Este instrumento, presente nos séculos XVII e XVIII, era construído com madeiras nobres escolhidas por seus artesãos<sup>11</sup> e representava a música erudita na sociedade palaciana. Segundo Oliveira, Espinel, Cervantes e Amat são tidos como os promotores deste instrumento. Espinel utiliza a afinação mi3 - si2 - sol2 - re2 - lá1, a mesma utilizada posteriormente na viola conforme a descrição de Paixão Ribeiro, em *Nova Arte de Viola* (1789).

Assim como a vihuela, a guitarra espanhola deixou um importante repertório registrado. Abaixo seguem alguns autores que escreveram para o instrumento: Luys de Briceño,<sup>12</sup> Nicolau Doizi de Velazco,<sup>13</sup> Gaspar Sanz,<sup>14</sup> Girolano Montesardo<sup>15</sup> e Francesco Corbetta.<sup>16</sup>

Em Portugal dos séculos XV e XVI, nota-se que viola era um instrumento frequentemente mencionado e encontrava-se amplamente difundido no meio popular, nas zonas ocidentais portuguesas. Oliveira documenta a indústria de confecção de violas em Lisboa a partir do século XV, bem como os seus construtores. O autor faz menção a um documento chamado *Regimento dos Violeiros*, datado do ano de 1572, que registra o ofício desses artesãos. O século XVII registra uma crescente indicação de nomes de violeiros na cidade de Lisboa.

A construção de violas não se detinha apenas na cidade de Lisboa, outro centro produtor encontrava-se na região norte de Portugal, em Guimarães. Oliveira registra a atividade destes profissionais no ano de 1632, em que os violeiros eram obrigados a acompanhar procissões organizadas na vila, sob pena de multa aos que não se envolvessem nas atividades locais. Na mesma região, o autor apresenta outro documento, datado de 1719, chamado *Regimento dos Violeiros de Guimarães*. Este documento descreve várias espécies de violas, os construtores dos instrumentos, assim como a distinção de madeiras, cavaletes, cravelhas, rebordo do tampo, boca. (OLIVEIRA, 1966, p.192)

Oliveira menciona *Nova Arte* como um documento relevante para apresentar, descrever e diferenciar a particularidade da viola de Coimbra dos demais tipos de violas

---

<sup>11</sup> Alguns instrumentos próximos às camadas menos favorecidas da sociedade apresentavam construção simples e tosca, nos quais se utilizavam madeiras comuns. Esse processo de construção ainda pode ser encontrado nos dias de hoje no interior do Brasil na prática de repertório folclórico e regional.

<sup>12</sup> Metodo mui facilissimo para aprender a tañer la guitarra a lo español (1626).

<sup>13</sup> El Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad, perfección, y se muestra ser instrumento perfecto y abundantíssimo (1640).

<sup>14</sup> Instrucción de música sobre la guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza (1674).

<sup>15</sup> Nuova inventione d'intavolatura per sonare li balletti sopra la Chitarra Spagniuola(1606).

<sup>16</sup> Varii Capriccii per la Chitarra Spagnola (1643), Varii Scherzi di Sonate per la Chitarra Spagnola, Libro Quarto (1648).

encontrados nas regiões portuguesas. O autor não se concentra precisamente na descrição do tratado e apenas cita alguns pequenos trechos do prólogo para inseri-lo no contexto histórico pertinente ao século XVIII.

A pesquisa de Paulo Castagna,<sup>17</sup> em parceria com Maria José Ferro de Souza e Maria Teresa Gonçalves Pereira, descreve um curioso documento redigido ao final do século XVIII que foi encontrado no arquivo de Vila Rica, relatando as atividades de um violeiro português (construtor de violas) chamado Domingos Ferreira. Trata-se do inventário do próprio violeiro e descreve detalhadamente todos os itens de sua oficina, dando-nos a possibilidade de comparar os preços dispostos entre os objetos e as ferramentas de uso pessoal com os instrumentos produzidos e vendidos pelo violeiro. Esse trabalho de Castagna levanta novas questões relacionadas à prática musical profana mineira, demonstrando que o repertório sacro não foi o único a ser executado neste período nas demais localidades do ciclo do ouro.

Segundo Castagna, Domingos Ferreira viveu em Vila Rica, não era clérigo. Até o momento, não aparece relacionado nas listas de pagamentos de músicos, não é referido como copista. Assim, imagina-se que não tenha se relacionado musicalmente com os músicos do repertório sacro. Ao que parece, atuou apenas na construção de viola.

O inventário nos traz conhecimento sobre seus principais fornecedores de material e os respectivos valores cobrados. Nele, pode-se encontrar o preço dos seguintes materiais: maços de cordas de tripa importadas, madeiras para construção do instrumento fornecida por vendedores locais, tampos importados de Veneza, suas ferramentas e moldes para a construção dos instrumentos, as violas produzidas de diferentes tamanhos com seus respectivos preços de comercialização, entre outros bens pessoais de sua casa-oficina.

Como sugere Castagna, o inventário mostra que esse violeiro não produzia todas as partes do instrumento, já que importava algumas partes da Europa, como o tampo vindo de Veneza. A razão para se utilizar madeira diferente já era conhecida e é mencionada por Antônio da Silva Leite (1796) ao tratar da construção de instrumentos:

A madeira da sua construção deve ser de plátano muito seca, isto se entende não o tampo, porque este deve ser de Veneza, por ser madeira mais leve; e sendo ela de veia fina e rija, muito melhor, porque o som das cordas reflete mais, e faz um excelente efeito, estando o bojo ou cabaço bem coligado, e de tal sorte unido que nele não haja buraco por onde lhe entre o ar.

---

<sup>17</sup> Castagna, P; Souza, M. J. F de; Pereira, M. T. G; Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica. Colóquio Internacional as Músicas Luso-Brasileiras No Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações, Lisboa, 7 a 9 de junho de 2008. Lisboa: Fundação Calouste-Gulbenkian.

As madeiras utilizadas na confecção dos instrumentos eram compradas em Vila Rica dos extratores locais, cujos nomes são mencionados no inventário. Sabe-se, assim, que eram utilizadas tábuas de jacarandá, cedro, cedro vermelho e paus de mangue para a construção das partes do instrumento, como braço, cravelhas e outras peças.

Com relação ao encordoamento, Ferreira dava preferência em armar seus instrumentos com cordas de tripa de animal. Essas cordas eram confeccionadas e importadas da Europa. Seus fornecedores as traziam de Lisboa ou do Porto e chegavam a Vila Rica com valores bem significativos, devido à importação. Um dado interessante mostra que em Portugal e em outras partes da Europa, neste mesmo período, havia uma crescente preferência pela utilização da corda de arame. Castagna destaca que Ferreira priorizava as cordas de tripa porque sua utilização era comum na primeira metade do século XVIII, período em que o violeiro ainda morava em Portugal. O autor relata que Domingos Ferreira produzia em sua oficina 4 tipos distintos de instrumentos: a viola grande, a meia viola, o descante e o machinho. Esses instrumentos eram comercializados com valores diferentes, sendo o primeiro o mais caro e o último mais barato.

Na comparação feita pelo autor com outros inventários observa-se que os instrumentos confeccionados na Europa tinham preços maiores dos que os produzidos e vendidos aqui no Brasil. A importação parecia ser o meio evidente de se adquirir um instrumento nas terras brasileiras durante o período colonização. Castagna cita um documento da Alfandega datado de 1796, informando que 1123 violas, a \$600 réis, e 389 violas menores, a \$300 réis, originárias de Portugal, entraram somente no Maranhão. O fato curioso na chegada desses instrumentos vindos de Portugal está no preço observado. Ao que consta da descrição dos inventários brasileiros, esses instrumentos possuíam preços inferiores aos registrados nessa documentação.<sup>18</sup>

Castagna menciona o método *Nova Arte de Viola* ao indagar para qual tipo de música o violeiro Domingos Ferreira construía seus instrumentos. O autor aponta uma lista de gêneros musicais executados durante a transição do século XVII para o XVIII, com base na documentação do poeta brasileiro Gregório de Matos e no dicionário de Raphael Bluteau.<sup>19</sup> Nessa listagem, o repertório citado consistia basicamente em danças de origem lusitana e de

<sup>18</sup> Segundo consta na descrição do inventário de Domingos Ferreira (1777), as violas produzidas em sua oficina estavam avaliadas entre 1\$054 para meia viola e 4\$800 para viola.

<sup>19</sup> Em Bluteau: amorosa, arrepia, arromba, canário, cãozinho, cubango, fantasia, gaturda, guandu, marinheira, passacalhe e sarau. Em Matos: arromba, canário, cãozinho, cubango, espanholeta, guandu, pandunga, paturi, pavana, saltarelo, sarabanda e vilão.

origem afro-brasileira. O autor menciona ainda outros documentos importantes capazes de descrever e ampliar esta lista musical:

Nesse sentido são importantes os códices manuscritos de música em tablatura para viola e instrumentos similares da Fundação Calouste Gulbenkian, da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e da Biblioteca Nacional de Lisboa (o Códice Conde de Redondo). Tais códices são as fontes mais substanciais de repertório português anterior à Nova arte de viola de Manuel da Paixão Ribeiro (1789), com um repertório intermediário entre a música artística e as práticas de transmissão oral, incluindo até algumas danças de herança afrobrasileira. De acordo com Rogério BUDASZ (2001, p.60), os códices da Fundação Calouste Gulbenkian e da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra apresentam um repertório majoritariamente constituído de fantasias e rojões (passacalhes), enquanto o códice Conde de Redondo, possivelmente da segunda ou terceira década do século XVIII, enfatiza marchas e minuetos. Paixão Ribeiro (Nova arte de viola, 1789), por outro lado, possui apenas minuetos e modinhas, enquanto Antônio da Silva Leite (Estudo de guitarra, 1796) apresenta, para a guitarra portuguesa, exclusivamente minuetos, marchas, alegros e contradanças. (CASTAGNA, 2008, p.26)

A tese de doutorado de Rogério Budasz<sup>20</sup> retrata e documenta o mesmo período em que o método “Nova Arte de Viola” foi publicado em Portugal. Em seu trabalho, o autor se detém a esmiuçar aspectos referentes à terminologia e à Organologia do instrumento, mostrando o caminho percorrido pela viola nos séculos XVII e XVIII entre Brasil e Portugal, através de fontes e documentos que permitem compreender sua presença nestes dois territórios. Para isso, ele dedica um capítulo exclusivamente à viola, apontando seus principais construtores portugueses ao longo do século XVI norteados pelo *Regimento dos Violeiros de 1572*, documento citado anteriormente. Alguns desses construtores de Lisboa obtiveram tamanho êxito e chegaram a ser empregados pela família real. Sobre a construção do instrumento em terras brasileiras, nota-se que, até o dado momento, são raras as informações que descrevam com tamanha precisão a atuação dos violeiros no Brasil-Colônia.

Através da consulta em fontes musicais essencialmente portuguesas, dedicadas a instrumentos de cordas dedilhadas do século XVIII, Budasz fez um grande levantamento sobre os gêneros musicais executados neste período. A lista evidencia a diversidade de gêneros pertencentes ao repertório praticado em Portugal no século XVIII e suscita a especulação sobre a possibilidade desse repertório também ter sido executado na Colônia.

Dentro dos estudos organológicos sobre a viola, o final do século XVIII mostra o declínio do instrumento de cinco ordens para a recém-chegada viola, agora maior e com seis cordas. Neste mesmo período, Budasz, ao interpretar as fontes documentais, nota uma

---

<sup>20</sup> Budasz, R. *The Five-Course Guitar (Viola) In Portugal And Brazil In The Late Seventeenth And Early Eighteenth Centuries*. Tese de doutorado, Faculty Of The Graduate School University Of Southern California, 2001.

crescente opção por armar o instrumento com cordas de arame ao invés da corda de tripa, conforme nota feita por meio da citação de Paixão Ribeiro ao destacar a maior durabilidade, o preço mais acessível e a preferência auditiva da sociedade de Coimbra. Sendo assim, conclui que o possível fascínio pelo som metálico das cordas de arame no emprego da técnica de rasgueado tenha posto a parte o antigo repertório solo para viola com corda de tripa que utilizava o ponteado como técnica principal. (2001,p. 15) Entretanto, o fato de haver uma mudança de timbre relacionada ao tipo de encordoamento não implicaria na abolição ou exclusão de um dado repertório. A mudança, ou não, de um repertório deveria estar mais próxima ao gosto e ao contexto musical pertinente às diferentes sociedades locais do que apenas à mudança de timbre do instrumento.

Gisela Nogueira, em sua tese de doutorado, trata da construção simbólica da viola no Brasil, dividindo seu trabalho em duas partes. Seu objetivo é demonstrar que a história do instrumento, aqui, está agregada à exclusão e marginalização das práticas culturais do violeiro.

Na primeira parte, a autora discute a conceituação dos instrumentos trazidos pelos jesuítas e colonos para o Brasil, concentrando-se na delimitação de material bibliográfico para descrever instrumentos de cordas dedilhadas. Especificamente, a autora descreve cordofones de braço com caixa acústica, atentando para o objetivo de localizar os primeiros registros referentes à viola por meio de relatos, documentos e iconografia.

A segunda parte remete-se à “especificidade idiomática do instrumento”, tratando-se do repertório capaz de construir uma linguagem particular ao instrumento, o que permitiu sua ascensão das classes menos favorecidas às classes mais privilegiadas e, posteriormente, sua marginalização na produção cultural brasileira a partir do final do século XIX.

Assim como Budasz, a autora utiliza-se de fontes primárias europeias para sugerir os possíveis gêneros musicais executados no Brasil, devido à pouca documentação de registros musicais originais para viola no Brasil até o final do século XIX.

No campo da Organologia do instrumento, Nogueira apresenta a viola como um instrumento da família das guitarras, ou seja, um cordofone com extensão de braço. Assim, segue sua exposição falando sobre o alaúde e a viola por se tratarem de instrumentos que chegaram ao nosso tempo e constam em registros nas cartas dos jesuítas presentes no Brasil durante a colonização. O termo guitarra, segundo Nogueira, é uma descrição genérica da família dos instrumentos de cordas dedilhadas com enfranque, podendo comportar ordens de cordas simples ou duplas.



Assim como Budasz, Nogueira também menciona os tipos de encordoamentos utilizados nas violas. Estas podiam ser encordoadas com tripa animal ou cordas de arame, normalmente, banhadas em metal nobre, como o ouro, a prata ou o cobre. Se comparadas às cordas de tripa animal, as cordas de metal apresentavam certa vantagem por produzirem maior ressonância ao instrumento. Eram mais resistentes às mudanças climáticas – umidade e temperatura – e aos golpes de rasgueado.<sup>21</sup>

Na segunda parte da tese, Nogueira sugere um levantamento e uma análise do repertório musical por meio de fontes primárias compostas na Europa ocidental. Essa parte do trabalho tem por objetivo demonstrar o desenvolvimento da técnica utilizada na viola com delimitação cronológica entre os séculos XV e XVIII, apresentando as formas de escritas pertinentes aos instrumentos de cordas dedilhadas neste período, sejam eles por tablatura ou alfabeto musical.

Sendo assim, a autora apresenta inicialmente a notação musical por meio da tablatura, relatando que essa forma de escrita para os instrumentos de cordas dedilhadas pode ser encontrada a partir do século XV, como no manuscrito em tablatura alemã *Deutsche Staatsbibliothek* em Berlim, datado entre 1464 e 1469, e considerado o registro mais antigo sobre o assunto. (NOGUEIRA, 2008, p.87)

A autora descreve as diferentes formas de tablaturas com suas respectivas particularidades. Nogueira destaca a importância das indicações de ornamentos e outros símbolos e códigos que foram acrescentados posteriormente às tablaturas. Elas possuem um grande significado para o repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas, o que nos permite vislumbrar uma reconstituição da linguagem desenvolvida pelo instrumento ao longo do século XVI e XVII. (NOGUEIRA, 2008, p.106) As tablaturas começam a passar por um processo de complexidade, beirando a poluição visual, por agregar outros elementos, como letras para representar acordes, barras, códigos, ritmos, etc. Isto tornou a escrita e a leitura muito específica e repleta de detalhes técnicos que inibiam a aproximação que antes cativara popularidade em sua origem. Destaca-se que a notação em tablatura proporcionou a difusão do repertório dos instrumentos de cordas dedilhadas, porém, já no final do século XVIII, devido à especificidade da tabulação – por requerer pleno conhecimento do instrumento pelo compositor – o repertório executado inibia o aproveitamento por outros instrumentos e foi posto a parte. (NOGUEIRA, 2008, p.113) Entretanto, essas especificidades da tabulação parecem não ter afetado o registro na compilação de repertório do livro de *Conde de Redondo*,

---

<sup>21</sup> Técnica comumente utilizada e associada por alguns autores às manifestações musicais populares

já que as tablaturas apresentam apenas a numeração referente à localização das notas e nenhuma indicação de figura de tempo e letras, fato que impede a releitura imediata deste repertório nos dias de hoje.

Nogueira cita que o alaudista M. de Perrine, ao término do século XVIII, publicou um livro em escrita moderna para o alaúde, fato que não fora bem aceito pelos instrumentistas contemporâneos. (NOGUEIRA, 2008, p.114) Para a autora, à medida que a tablatura tornou-se depreciada, a produção musical para os instrumentos de cordas dedilhadas foi proporcionalmente diminuindo. O que podemos observar nos métodos portugueses<sup>22</sup> analisados para instrumentos de cordas dedilhadas, editados e publicados ao final do século XVIII, é que estes não fazem uso ou mencionam a tablatura, nota-se apenas o emprego da escrita moderna para os exemplos musicais.

Em seu livro, *Violão e Identidade Nacional*, Marcia Taborda<sup>23</sup> descreve a trajetória da viola no contexto europeu e brasileiro como instrumento de caráter identitário nos diversos segmentos sociais da territorialidade Brasil-Portugal, desde o princípio da colonização até o século XIX. No que se refere ao contexto brasileiro, a autora apresenta os nomes de maior destaque no instrumento durante este período. Entre as primeiras citações que documentam a presença da viola no território brasileiro, Taborda se refere às cartas dos jesuítas<sup>24</sup> que aqui chegaram em 1549. Através da catequização, os padres jesuítas introduziram aqui a viola e outros instrumentos europeus.<sup>25</sup>

Segundo a autora, o processo de introdução da viola no Brasil não se deu apenas pela ação dos jesuítas, mas também pelos portugueses, que se deslocavam da Europa para morar por aqui. Taborda ressalta que:

do ponto de vista social, a viola já se apresentava como o elemento por meio do qual as classes dominantes da colônia difundiam a cultura musical moderna do Ocidente às classes subalternas do Brasil. (TABORDA, 2011, p.43)

<sup>22</sup> Nova Arte de Viola (1789), Estudo de Guitarra (1796).

<sup>23</sup> Taborda, M. E. *Violão e Identidade Nacional*. Civilização Brasileira, RJ, 2011.

<sup>24</sup> Marcos Holler em *Uma história de Cantares de Sion na Terra dos Brasís: A música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759)* traz um precioso levantamento sobre os relatos da música entre os jesuítas no Brasil colonial, fundamentado através de documentos de época autorais (cartas). Holler ressalta as referências à viola nos textos jesuíticos em virtude de sua relativa frequência “**A informação da Província do Brasil de 1583**, do Padre Cristovão de Gouveia [...] e a **Informação da missão do Padre Cristovão Gouveia às partes do Brasil**, do Padre Fernão Cardim, de 1585 [...] mencionam violas tocadas por meninos índios em aldeias da Bahia; o relato **Algumas coisas mais notáveis do Brasil do Padre Francisco Soares**, de 1590, descreve meninos índios tocando nas aldeias do Brasil. No século XVII, a **Relação da Província do Brasil**, de ca. 1610, atribuída ao Padre Jácomo Monteiro, descreve seu recebimento em uma aldeia do Espírito Santo pelos meninos ‘bem empenhados e mui bons dançantes e tangedores de flautas, violas’” (2006, p.105)

<sup>25</sup> Em Holler, 2006 – **Instrumentos de sopro**: Flautas, Fistulae, Tibiae; Charamelas, Trombetas e Tubae; Gaitas; Baixões, Fagotes e Doçainas; Oboés; Sacabuxa; Clarim, Trombetas e Cornetas; Requinta; Buzina e Búzios; **Instrumentos de cordas**: Violas; Harpas; Cytharae, Lyrae e Barbiti; Descantes; Rabecas e Rabecões; Chordarum Instrumenta; **Instrumento de teclado**: Cravo; Clacichordium; Manicórdio; Orgão.

Para a autora, a grande difusão do instrumento no território brasileiro se dá ao longo do século XVII, já que o retrato da composição social durante o século anterior era de aproximadamente 60 mil habitantes, onde 50% eram indígenas “mansos”, 20 mil africanos e 10 mil portugueses. (TABORDA, 2011, p.44) Entre os violeiros de renome deste período destaca-se o poeta Gregório de Matos conhecido como “boca do inferno” que “improvisava e entoava as cantigas” pelo recôncavo Baiano. Seu talento ia além da arte de tocar o instrumento, mas também de construí-lo. Através da obra do poeta, Taborda ressalta a importância de seus poemas como fonte de informação para a história da música de contexto popular devido às referências feitas a outros violonistas baianos contemporâneos. (TABORDA, 2011, p.44)

A presença do instrumento registra-se de forma evidente nas terras brasileiras por meio de documentos como os inventários coloniais<sup>26</sup> paulistas do século XVII relacionados por Mario de Andrade. Esses documentos permitem comparar o valor do instrumento com outros itens pertencentes à mesma coleção.

Segundo Taborda, a viola entra definitivamente para história da música colonial ao estar na base dos gêneros *Modinha* e *Lundu*, difundidos na corte portuguesa durante o século XVIII, pelo poeta Domingos Caldas Barbosa. Outros violeiros que se destacam no cenário carioca da segunda metade do século XVIII pela sua desenvoltura ao instrumento são: padre Ventura, fundador da Casa da Ópera (primeiro teatro carioca), Joaquim Manoel Gago da Câmara, cujas modinhas foram harmonizadas e publicadas por Neukomm em Paris e padre José Maurício, que dava as suas lições de música acompanhado da viola.

Para a autora, a popularidade da viola no cenário carioca em fins do século XVIII pode ser atestada pela presença de fabricantes do instrumento no centro da cidade, à rua das Violas, atual rua Teófilo Otoni, conforme registra o *Almanak da Cidade do Rio de Janeiro – 1792/1794*. (TABORDA, 2011, p.53) A trajetória organológica referente ao processo de transformação da viola para o violão no contexto Brasil-Portugal é caracterizada pela diminuição do número de cordas e o aumento do tamanho da caixa acústica. Entretanto, segundo Taborda, ainda não é possível precisar documentalmente a chegada do violão no Brasil. Sobre a chegada da viola no século XVI, a autora assinala que

---

<sup>26</sup> O levantamento feito por Ernani Silva Bruno na obra *Equipamentos, usos e costumes da casa brasileira*. Vol.5. Edusp, 2001, traz o relato da presença do instrumento em diversos inventários produzidos no Brasil-Colônia a partir do século XVII. Ao que se pode observar até o presente momento, a primeira citação ao instrumento nesse tipo de documentação data de 1613.

o instrumento tinha, então, três cordas duplas e a prima simples. No século seguinte, iria ganhar mais uma ordem de cordas e, na segunda metade dos anos de setecentos, ainda mais outra. Transformou-se assim num instrumento de seis cordas duplas, que se tornaram simples. Isso exigiu um aumento de tamanho para compensar o menor volume de som. Tornou-se, assim, viola grande, ou violão. (TABORDA, 2011, p.41)

Conforme destaca Taborda, a partir da segunda metade do século XIX:

quando a novidade do violão estava perfeitamente assimilada pela sociedade carioca, a viola assumiu identidade regional, interiorana. Ao violão coube o papel de veículo acompanhador das manifestações musicais urbanas, exercício alavancado pela verdadeira exploração de conjuntos musicais. (TABORDA 2011, p.57)

É nesse ponto que os rumos da viola parecem divergir nas análises feitas por Taborda e Nogueira. Enquanto Taborda ressalta a presença e difusão democrática da viola nos diversos segmentos das classes sociais, tanto no Brasil como em Portugal, Nogueira concentra sua análise principalmente na restrição ao instrumento como fator de exclusão e repressão da cultura inerente ao violeiro no contexto urbano brasileiro.<sup>27</sup>

No que se refere às publicações de métodos no contexto europeu para instrumentos de cinco ordens, Taborda relaciona as seguintes obras: o tratado de Juan Carlos Amat, em 1596, o método do espanhol Luys Briceño impresso em Paris nas primeiras décadas do século XVII, o método do português Nicolao Doizi de Velasco publicado na Itália, em 1645, a importante obra do espanhol Gaspar Sanz e *Nova Arte de Viola* do português Manoel da Paixão Ribeiro, em Coimbra, 1789. (TABORDA, 2011, p.38)

Das obras citadas anteriormente, apenas *Nova Arte de Viola* recebe alguma descrição e comentário da autora. Não há um detalhamento específico a respeito do conteúdo completo do método. São fornecidas algumas disposições gerais sobre a obra, como as informações descritas na capa, parte do texto do prólogo no que se refere à justificativa da obra. Duas regras são comentadas detalhadamente: a regra I, sobre o modo de pontear a viola, e a regra II, que trata sobre o conhecimento das cordas, ambas localizadas na primeira parte da obra, cujo enfoque está na exposição “*especulativa*” (TABORDA, 2011, p. 39) do referido método.

<sup>27</sup> A autora descreve um cenário histórico de proibições e/ou restrições diretas e indiretas ao longo da trajetória do instrumento entre Brasil-Portugal. Entre os pontos destacados por Nogueira como repressão à prática do instrumento estão os valores morais lisboetas, como os sugeridos na interdição do instrumento em carta entregue pelos Procuradores de Ponte de Lima (1459) à Corte, e as ofensas de Bocage ao poeta brasileiro Caldas Barbosa. A contínua manifestação desses valores teriam exercido efeitos sobre a cultura da música popular no Brasil, demonstrando um permanente preconceito musical na cultura brasileira, caracterizado pela estratificação em camadas de consumo, observadas através da “*Cruzada Musical Republicana*” (p.68). Destacamos ainda outros exemplos considerados pela autora: a separação entre o profano e o sagrado, através da promulgação da Instrução *Redemptionis Sacramentum*, aplicada por alguns padres a manifestações populares atreladas a tradição católica (p.74); o afastamento da viola nas gravações fonográficas de duplas sertanejas da década de 1980 como reflexo das transformações culturais no campo devido às mudanças econômicas do *agronegócio* (p.79); a carga pejorativa atrelada ao termo caipira: brega, malvestido (p.80).

Dos autores citados, Taborda ressalta importantes esclarecimentos relativos ao instrumento sobre o encordoamento, o pontear e o rasguear.

O livro do musicólogo português Ernesto Veiga de Oliveira é uma obra de referência para o campo da Organologia dos instrumentos ibéricos. Todos os autores mencionados anteriormente em nossa revisão de bibliografia citam o livro para descrever a viola. Nesta obra encontramos a descrição das diferentes famílias que classificam os instrumentos musicais. Oliveira consulta uma farta documentação histórica em fontes iconográficas e textuais para descrever minuciosamente cada instrumento estudado. Sua escrita para os cordofones dedilhados segue um pensamento estrutural e cronológico, calcado na relação de causa e efeito, evolucionista, apresentando as sucessivas sobreposições de instrumentos ao longo do tempo. No que se refere à descrição dos cordofones dedilhados, Oliveira destaca dois segmentos para estes instrumentos: o primeiro, de ordem palaciana, presente nas cortes europeias, conta com repertório registrado e possui melhor acabamento estético; o outro segmento é de linhagem popular, não conta com repertório impresso, já que está baseado na transmissão oral, e, geralmente possui acabamento estético mais rústico.

Observamos nos trabalhos de Oliveira, Budasz, Nogueira e Taborda aspectos comuns referentes à organologia do instrumento em questão. Os mesmos autores discutem o emprego da palavra viola e os problemas oriundos na tradução de fontes europeias referentes ao século XVI e XVII na Península Ibérica. Taborda aponta esses “erros” e “mal-entendidos” nas fontes literárias brasileiras do século XVIII e XIX, expondo uma revisão sobre o assunto com o intuito de esclarecê-los.

A história da viola nas terras brasileiras inicia-se durante o Brasil-Colônia e está documentada pelos autores Budasz, Castagna, Nogueira e Taborda. O instrumento está presente no cenário das manifestações culturais populares e dos salões da corte local. Dentre os autores selecionados para esta revisão cada um deles descreve uma localidade distinta onde o instrumento se fez presente, mostrando o quanto a viola foi capaz de adentrar o interior do território brasileiro. Budasz concentra-se na atividade do instrumento no período colonial comentando a utilização do instrumento entre os jesuítas para o processo de catequese dos índios. Nogueira ressalta a presença da viola na capitania de São Paulo, entre os séculos XVII e XX. Taborda documenta o instrumento preferencialmente na cidade do Rio de Janeiro do século XIX e XX, descrevendo o período de transição da viola para o violão (viola grande). Já Castagna descreve a presença do instrumento na província de Vila Rica em Minas Gerais.

Para Castagna,

as citações desse instrumento [viola] em Portugal e em suas colônias, durante os séculos XVI e XVII, são abundantes, sendo encontradas tanto na música profana quanto nas funções da igreja. A julgar pela documentação conhecida, pelo menos no séc. XVI, era o instrumento polifônico ou de harmonia mais difundido entre os povos ibéricos. No Brasil, pelo uso pouco frequente do cravo, foi o principal instrumento acompanhador e de harmonia na música profana até o séc. XVIII. É provável que fosse utilizado também em igrejas que não possuíam órgãos. (CASTAGNA, 1991, vol. 2, p. 221, nota 173)

### 1.3 – A música e os monarcas portugueses

Neste tópico, daremos ênfase às atividades culturais mais próximas às classes pertencentes à nobreza e aristocracia da sociedade portuguesa durante o século XVIII relacionando-as com a viola. A mais alta esfera de poder dessa sociedade, o rei, patrocinava parte das manifestações intelectuais e artísticas. A relação diplomática e a postura portuguesa frente às demais cortes e sociedades europeias consolidam-se neste período permitindo o trânsito de uma burguesia estrangeira que se instalou em uma das principais cidades comerciais portuguesas, Lisboa, e contribuíram para implementar novos hábitos no cotidiano português. A presença desses estrangeiros tem sido notificada constantemente nos estudos musicológicos através dos relatos de estadia produzidos que descreviam a vida, as particularidades e peculiaridades de alguns segmentos da sociedade portuguesa.

Na seção anterior a este capítulo, descrevemos a presença marcante da viola nos mais diversos segmentos sociais desde o século XV até a perda de seu prestígio e substituição pelo violão na transição para o século XIX. Comentamos acerca do seu repertório, fruto do trânsito e da confluência de culturas na região Ibérica. Segundo a historiadora Maria do Rosário Themudo Barata,<sup>28</sup>

desde os primórdios do tempo moderno, Portugal manifestou-se como uma das nações que mais cedo deu forma a um Estado, síntese de um rei e de um reino, com instituições, território, cultura e autonomia econômica, perfilando-se no areópago das nações cristãs como constante aliada do papado, reconhecendo a matriz cristã e latina da sua tradição histórica, caldeada com as várias culturas e etnias que enriqueceram o seu convívio em tempos medievais (sueva, goda, hebraica, muçulmana). (BARATA, 2000, p. 109)

D. Sebastião, último rei da dinastia de Avis, assume o trono em 1568 e a ele são atribuídos uma série de eventos conferidos ao campo diplomático de expansão, afirmação e domínio português na política do Atlântico Sul,

---

<sup>28</sup> BARATA, Maria do R. T. *Portugal e a Europa na época moderna*, p.105-127. In: História de Portugal org. José Tengarinha. Edusc, 2000.

A ele se deve a nova política no Atlântico Sul, a abertura do percurso marítimo do Atlântico à livre iniciativa dos seus vassallos, o interesse por Angola, pela Mina, pelas Ilhas e pelo Brasil, o incentivo à evangelização, agora confiada prioritariamente à Companhia de Jesus. É no seu tempo reconquistado o Rio de Janeiro e os franceses são afastados da Baía de Guanabara; continuam-se as relações com o Império Alemão, cujos comerciantes encaram o comércio com o Oriente por rota portuguesa em novos termos. Renovam-se as relações diplomáticas diretas com a Inglaterra, enquanto a corte portuguesa quereria aproximar as cortes de Lisboa e de Paris, propondo-se, para isso, o casamento de D. Sebastião com a filha de Catarina de Médicis. As relações de Portugal e da Santa Sé, no tempo do pontificado de Pio V, eram auspiciosas (BARATA, 2000, p. 114)

O incentivo à evangelização pela Companhia de Jesus deve-se em parte ao fator moral que está ligado à ordem religiosa, na busca pela expansão e universalidade do cristianismo catolicista. Nesse contexto, podemos visualizar e interpretar um acordo de estreitamento nas relações entre o Rei e o Papa firmando o compromisso de levar a mensagem do evangelho aos limites da terra, principalmente ao Novo Mundo, recém-descoberto. Como mencionamos anteriormente, é através da presença dos padres jesuítas que a viola e outros instrumentos europeus chegam às terras brasileiras para serem empregados na evangelização dos índios.<sup>29</sup>

Durante o reinado de D. Sebastião temos a primeira menção à regulamentação das atividades dos violeiros através do *Regimento dos Violeiros*, publicado em 1572. O documento, como mencionamos anteriormente, apresenta uma série de descrições sobre as medidas, madeiras e a confecção do instrumento.

Com a morte do monarca lusitano em 1578 – na Batalha de Alcácer Quibir<sup>30</sup> - e de grande parte da nobreza,<sup>31</sup> há uma perda de poder efetivo no final da Dinastia de Avis. As baixas geram uma questão institucional no regime absoluto de monarquia hereditária e de situação estratégica, promovendo um impasse ao funcionamento das instituições durante o breve reinado do Cardeal-Rei até 1580. Com a morte do Cardeal-Rei, avançam as intenções

---

<sup>29</sup> É possível pensar que, sendo a viola um instrumento popular e de fácil transporte, estaria disponível também à mão dos portugueses que vieram ao Brasil para povoar a Colônia. Os inventários publicados por Ernani da Silva Bruno (2001) relatam a viola nas mãos de leigos – não eclesiásticos - através dessa documentação. A presença marcante da viola na região da Paulistânia (São Paulo, Norte do Paraná, Goiás, Mato Grosso do Sul, Mato Grosso, Sul do Tocantins e Triângulo Mineiro) demonstra o quanto o instrumento foi adentrando as terras brasileiras através da ação dos bandeirantes. Spix e Martius, em *Viagem pelo Brasil*, relatam que tropeiros se interpelavam em desafios, ao som de violas.

<sup>30</sup> Batalha travada ao norte do Marrocos, contra o exército marroquino, apoiado pelos otomanos. O evento registra em crônica o possível número de dez mil instrumentos de cordas dedilhadas (viola e/ou guitarra) abandonadas pelos portugueses, encontradas entre os despojos de guerra. Conforme descreve Marcia Taborda (2011, p.36), este fato demonstra tamanha popularidade que o instrumento possuía entre os portugueses.

<sup>31</sup> Durante a Idade Moderna, competia, como função social atrelada à nobreza, garantir e manter a defesa e proteção de seu Estado nas guerras. (Rémond, 1976, p. 52). Tendo vista a presença da nobreza nos campos de guerra e a descrição da crônica da Batalha de Alcácer-Quibir sobre o abandono de 10000 cordofones, podemos observar que a viola se encontrava próxima aos nobres portugueses.

em favor do poder passar as mãos de Filipe II, rei da Espanha. Esta decisão põe a parte a Casa de Bragança para governar o Estado. (BARATA, 2000, p. 114)

Do ponto de vista estratégico, Barata afirma que o

acordo que pareceria vantajoso no domínio ultramarino por ser uma forma de lutar contra a pirataria nos mares, acordo que fortaleceria a monarquia católica e que parecia uma garantia perante a Europa dividida pela guerra religiosa, a falência de tais objetivos torna-se um fato à medida que os conflitos contra Filipe II se acentuam e se desenrola a Guerra do Trinta Anos. Entretanto, Portugal perde a manutenção da vigilância política e diplomática, perde a posição de significado especial perante a Santa Sé. O controle de ambas as fronteiras, terrestre e marítima, passam a ser dominadas pelo mesmo poder espanhol. Isso levou à perda da Independência em 1580. (2000, p. 115)

Diante do enrijecimento da política interna espanhola nos reinados que sucederam Felipe II, a Restauração da Independência de Portugal ocorre durante o movimento de 1º de dezembro de 1640, com

um duplo e indissociável sentido: o do restabelecimento do funcionamento das instituições do reino de Portugal de forma própria e independente e o da garantia do reconhecimento e da participação de Portugal na política internacional como reino soberano. Ambos os sentidos estão indissociados do destino dos territórios portugueses de além-mar. (BARATA, 2000, p.115)

A partir da Independência de 1640, Portugal volta a ser um Estado Soberano, agora liderado pela família Bragança. Até estabelecer a paz com Espanha, Portugal enfrenta alguns instantes de instabilidade política para afirmação e efetivação do poder, em virtude das conclamações feitas pelos espanhóis às instancias papais pela “revolta” portuguesa. Barata destaca que

as crises de corte, a guerra com Espanha e o não reconhecimento da monarquia portuguesa pela Santa Sé, podem ser enquadrados como o mais difícil caso a resolver nas relações internacionais, pelas graves consequências que acarretava a sua não-solução tanto em nível interno como externo, com a excomunhão da pessoa do rei e o não-provimento de cargos eclesiásticos nos territórios portugueses na Europa e no Ultramar. (2000, p. 117)

Durante os sessenta anos de dominação espanhola em Portugal, alguns músicos portugueses optaram em se mudar para a Espanha, dentre os quais destacamos Nicolau Doizi de Velasco. Em 1640, aos serviços do duque de Medina das Torres, em Nápoles, Velasco publicou *Nuevo Modo de Cifra*,<sup>32</sup> difundindo o sistema de notação de acordes – *Alfabeto* -

---

<sup>32</sup> Budasz descreve que o método de Velasco é essencialmente teórico, contendo alguns exemplos de cadências e intervalos em notação. Segundo Budasz, o sistema de cifra de Velasco é um dos mais complexos registrados na



devido à grande quantidade de músicos medíocres que geralmente aplicavam harmonias erradas ao executar *passacalles e tonos*.<sup>33</sup> (BUDASZ, 2001, p.53)

Estabelecida a paz com a Espanha, Portugal começa a criar novas alianças com os demais reinos europeus e passa a assumir uma postura comum presente nos monarcas subsequentes que estarão no poder ao longo do século XVIII. A neutralidade e a diplomacia passam a ser as principais armas de defesa da coroa portuguesa para evitar embates que pudessem comprometer novamente suas fronteiras – continental e, principalmente, a marítima<sup>34</sup> – já que ficara provado que uma guerra não deixaria livre de consequências os territórios em expansão.

Durante o século XVIII os avanços políticos e diplomáticos continuam progredindo em Portugal, em um ambiente mediador de paz e conciliação. Segundo o musicólogo Manuel Carlos de Brito, a música religiosa<sup>35</sup> e dos espetáculos operísticos desenvolveu-se nos anos setecentistas através da prosperidade econômica proporcionada à coroa portuguesa, em virtude da descoberta e extração do ouro nas terras brasileiras durante os reinados de D. João V, D. José I e D. Maria I.

A influência da música italiana chega de forma mais evidente em Portugal durante o reinado de D. João V (1705-1750). Essa ação é concretizada pela aproximação diplomática da embaixada portuguesa na Itália,<sup>36</sup> proporcionando a contratação de músicos e cantores para a Capela Real portuguesa, juntamente com o financiamento da ida de músicos portugueses para estudarem na Itália.

literatura para instrumento de cordas até o século XX. O sistema compreende 228 acordes em tonalidades maiores e menores, no estado fundamental e em suas inversões.

<sup>33</sup> [...] que para passacalles, y tañer, tonos por cifras, unas de numeros, y otras deletas, tan limitadas, que les faltan muchas consonancias; poniendo en su lugar, otras inpropias, y imperfectas [...] Esto fue caussa, paraque me enplease algunas oras en averiguar, que la imperfeccion de la Guitarra no naçe della, mas de aquellos, que no conocen la perfeccion, que tiene y tambien, en hazer vn nuevo modo de Cifra, que juntamente, con incluir ensi toda la variedad de consonancias, que jeneralmente ay en la musica, sirva de poder sacar por ella el tañer qualquier musica por doce partes diferentes (Velasco apud Budasz, 2001, p.53).

<sup>34</sup> Segundo Barata (2000), “Portugal vincara, entretanto, os laços políticos e não só econômicos com a Inglaterra no Tratado de Methuen de 1703 e acordava, no Brasil (em que a França mantinha interesses no Maranhão) o ajustamento da fronteira com a Guiana Francesa, no território da foz do Amazonas, bem como com a Espanha no Rio da Prata. A colaboração de Portugal na política da Grande Aliança, posta de lado a hipótese de apoio ao partido Bourbon, defendida, não obstante, como alternativa, na corte de D. Pedro II, motivava a aproximação dos interesses de Portugal com os interesses ingleses, austríacos e holandeses. E nesta opção de aliança tinha pesado, não só a vontade de afastamento da aliança França-Espanha, mas também a procura de garantia para os interesses ultramarinos”. (p. 119)

<sup>35</sup> Durante o século XVII a Catedral de Évora consolida-se como uma das principais escolas de estilo *a capella* elevando a polifonia portuguesa no campo da música litúrgica.

<sup>36</sup> Segundo Fagerlande (2011) “O contato com a música italiana, em especial a romana, se deu no contexto da embaixada portuguesa junto ao papa, em 1716, em cujas celebrações atuaram compositores como Nicola Porpora, Alessandro e Domenico Scarlatti e Francesco Gasparini” (p.36)

As motivações do rei D. João V, como aponta André Cardoso,<sup>37</sup> foram no sentido de seguir fielmente a liturgia papal (CARDOSO, 2008, p.30) em virtude de sua religiosidade exacerbada, o que permitiu a entrada da música italiana em Portugal (principalmente a sacra) durante seu reinado, mantendo-se ainda o estilo de característica polifônico imitativo a quatro e seis vozes<sup>38</sup> nas composições portuguesas. Durante o seu reinado, D. João fundou o Seminário Patriarcal, principal escola de música voltada para formação e aprimoramento dos músicos portugueses. Muitos dos músicos financiados pela coroa portuguesa para estudarem na Itália foram contratados posteriormente como professores do Seminário, fato que efetivou o estilo de composição da escola napolitana em Portugal no pós-reinado de D. João. (CARDOSO, 2008, p. 31 e 33)

O musicólogo português Manuel Carlos de Brito descreve que o século XVIII apresenta uma crescente tradição na atividade e movimentação social de concertos privados e públicos em Portugal. Segundo Brito, a confirmação desses eventos permitem destacar marcos antecedentes nessas atividades sociais, como “saraus e musicas das senhoras” na corte, após a chegada da rainha D. Mariana da Áustria em 1708, e as abundantes referências a serenatas, bailes (e jogos de cartas) particulares ou semipúblicos em várias casas aristocráticas, sobretudo a partir de 1733, durante o período joanino. (BRITO, 1989, p. 167)

Durante o século XVIII, Portugal contava com um número significativo de estrangeiros que habitavam em suas terras. Brito faz menção à presença de um suíço chamado César de Saussure, estrangeiro que habitou em Portugal em 1730, transcrevendo parte dos registros de sua estada no país.

Não faço ideia daquilo em que os portugueses se recreiam ou divertem além da guitarra. Exceptuando os que viajam, não creio que se entretendam a jogar. Não tem comédia, nem ópera nem concertos, excepto os de igreja. Creio que não sabem o que é um baile. Os ingleses, franceses e holandeses aqui estabelecidos como comerciantes organizaram um belo concerto composto por uma vintena de instrumentos e de oito a dez vozes, duas ou três das quais aformoseadas por meio de uma cruel operação. A maior parte destes músicos são italianos. Realiza-se estes concerto uma vez a cada semana numa grande sala excelentemente iluminada. Os subscritores não pagam nada pelo espetáculo e os que não são ou são estrangeiros pagam uma pequena importância. Durante o inverno alternam os concertos com bailes. Pelo baile paga-se o dobro do que custa o concerto. Servem chocolate ou chá, vinhos finos, doçaria e coisas semelhantes. Habitualmente, tanto nos concertos como nos bailes há numerosa e brilhante companhia dos dois sexos e de nacionalidades várias – ingleses, franceses, holandeses e outros. Portugueses encontram-se poucos ali e portuguesas ainda menos. Não obstante ali estive com duas ou três senhoras cujos maridos foram embaixadores

---

<sup>37</sup> CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI*. Ed. Martins fontes, SP, 2008.

<sup>38</sup> Marcelo Fagerlande (2011) aponta os principais gêneros musicais ainda encontrados na primeira metade do século XVIII seguindo essas características. “A produção musical portuguesa ainda mantém, nessa época, os gêneros herdados do século XVI, como a missa, o moteto, o vilancico, o tento, a fantasia, e a textura utilizada é a polifonia imitativa” (p.34)

em França, Inglaterra e outros países e que tendo-os acompanhado se humanizaram um tanto. Contígua à sala do baile ou do concerto há duas ou mais câmaras onde se servem refrescos e onde muitas vezes os homens jogam forte. É este o único divertimento público que existe. (BRITO, 1989, p.168)

Através do depoimento de César de Saussure, podemos refletir alguns aspectos da vida social no Portugal setecentista formada por uma burguesia mercantilista estrangeira, que teve influência determinante no desenvolvimento das formas de sociabilidade portuguesa, trazendo seus costumes para o país em que estavam hospedados. A guitarra, ou a viola – instrumentos de cordas dedilhadas - permanecia entre às formas de entretenimento preferidos dos portugueses para o acompanhamento de suas canções em suas atividades e manifestações públicas, como serenatas e saraus.

Em virtude da religiosidade do monarca D. João V, a música religiosa predomina em execução como atrativo ao público interessado por música. A cultura da ópera ainda estava se formando em Portugal, e já se podia registrar a presença dos músicos italianos tocando nos concertos de salões organizados pelos estrangeiros membros das assembleias.<sup>39</sup>

Outro destaque na fala de Saussure trata do encontro com algumas senhoras durante uma reunião: “Não obstante ali estive com duas ou três senhoras cujos maridos foram embaixadores em França, Inglaterra e outros países e que tendo-os acompanhado se humanizaram um tanto”. Poucos eram os indivíduos neste período que transitavam por outros reinos e conheciam outras esferas sociais. Os historiadores René Rémond e Eric Hobsbawn, expondo algumas características comuns pertinentes às populações do Antigo Regime durante o século XVIII, descrevem, no campo social, que a maioria dos indivíduos vivia em um plano restrito à sua aldeia, paróquia ou ao seu distrito. A maior parte da população não cruzava as fronteiras de seu povoado e ignorava completamente o resto do mundo. A maioria deles, a não ser que fosse “arrancado” do seu pedaço de terra por algum terrível acontecimento, como o recrutamento militar, vivia e morria no seu distrito ou mesmo na paróquia onde havia nascido.

---

<sup>39</sup> “Lisboa possuiu outrora duas assembleias estrangeiras, das quais por principio, os portugueses estavam excluídos. Os sócios reuniam-se nelas à noite e ali conversavam, jogavam às cartas, ao bilhar, e ali se dispunha dos jornais das diferentes partes da Europa. Havia sempre refrescos para quem os pedisse, orchata, limonada, ponche, café, chá e semanalmente, durante o inverno era oferecido um baile às senhoras dos sócios e do corpo diplomático. Havia ainda, no decurso do ano, três festas com baile a rigor, ceia e refrescos durante toda noite. Para estas festas eram convidadas as senhoras dos associados, muitas senhoras da corte, as do corpo diplomático e consular das diversas nações. Os estrangeiros eram admitidos gratuitamente nestas assembleias durante os três primeiros meses da sua estada em Lisboa”. J.B.F. Carrère (1796; 44-5) apud Brito p. 172-173.

O historiador Nuno Monteiro<sup>40</sup> também registra a mesma condição social portuguesa ao término do reinado de D. João, nas palavras do jovem Conde de Assumar:

Regressado das cortes francesa e espanhola, o jovem 4º Conde de Assumar não deixava de se chocar com a parcimônia da corte portuguesa já no final do reinado joanino: “não há divertimentos nem sociedade”; “depois de ter conhecido El rei de França e o de Castela assim o que presentemente reina como o antecedente de quem recebi mil honras coisa nenhuma me fez tanta espécie na nossa terra como a austeridade do(s) nossos Príncipes, mas isso atribuo eu à pequenez do reino (MONTEIRO, 2000, p.137)

Sobre o período joanino, Monteiro conclui que

a indiscutível modernização cultural deste período nos domínios artístico e arquitetônico, só muito limitadamente existiu noutros terrenos, em obras como da Martinho de Mendonça de Pina Proença e Luís Antônio Verney. De resto, as propostas de inovação têm quase sempre lugar no interior da restrita elite política, como se disse, e recorrendo às formas de expressão características deste período. (MONTEIRO, 2000, p. 138)

Esta elite política se consolidou e alcançou sua cristalização por volta de 1750, durante a administração do Marquês de Pombal. Monteiro ressalta que neste ano, das

50 casas titulares existentes em Portugal, 34 tinham sido elevadas há mais de 100 anos e 7 vinham desde o século XV. Passado um período de mudança de dinastia, de guerra e de agitação política, delimitara-se a elite aristocrática do novo regime. (MONTEIRO, 2000, p. 141)

No reinado de D. José I<sup>41</sup> (1750-1777) nota-se uma mudança na postura em relação às instituições eclesiásticas. André Cardoso personifica essa mudança “na figura do Marquês de Pombal, o grande responsável pela reforma nos métodos e na ideologia de governo.” (CARDOSO, 2008, p. 32) Em sua gestão administrativa, “o obscurantismo religioso e a ortodoxia católica foram combatidos de forma implacável, culminando com a expulsão<sup>42</sup> da

<sup>40</sup> MONTEIRO, Nuno G. F. *A consolidação da dinastia de Bragança e o apogeu do Portugal Barroco: centros de poder e trajetórias sociais (1668-1750)*. In: História de Portugal org. José Tengarinha. p.127-148, Edusc, 2000.

<sup>41</sup> As relações com a Espanha foram, de resto, sempre condicionadas pelo problema da definição das fronteiras do Brasil, sobretudo com a região do atual Uruguai. O Tratado de Madri de 1750 forneceu uma solução provisória à questão, pois quedava por solucionar o problema dos territórios sob a tutela da Companhia de Jesus. (Monteiro, 2000 p. 136). “Em 1750, por meio do Tratado de Limites, a região da Colônia do Sacramento (atualmente no Uruguai) passou a pertencer à Coroa espanhola, e em troca, passava a Portugal o domínio da região ao sul de Laguna, que atualmente corresponde ao Rio Grande do Sul. Nesta região estavam estabelecidas 7 reduções jesuíticas espanholas de índios guarani (os 7 povos das Missões), que não aceitaram o Tratado e levantaram-se em uma revolta armada, da qual os jesuítas foram acusados de serem os mentores” (HOLLER, 2006, p. 66)

<sup>42</sup> Entre os motivos que resultaram na expulsão da ordem jesuítica do Brasil pelas investidas do Marques de Pombal, Holler destaca a liberdade e privilégios econômicos tais como subsídios vindos de Portugal, a isenção na cobrança de impostos, direito a posses materiais (terras, gado, escravos) que foram concedidos à ordem desde

Ordem Jesuítica do Brasil em 1759” (CARDOSO, 2008, p.32) e centralizando o domínio do Estado sobre todas as instituições, inclusive a Igreja. Essa ação gerou uma reconfiguração do modelo absolutista com o distanciamento entre Estado e Igreja.

A ideologia do pensamento iluminista já se fazia presente e circulava pela territorialidade europeia. Ela estava baseada na convicção do progresso, na racionalidade e no conhecimento, encontrando sua força originária principalmente nas sociedades aonde o progresso vinha por meio do comércio, da racionalidade econômica e científica.<sup>43</sup> Segundo Hobsbawn, essa ideologia desenvolve-se nos círculos mercantis e financeiros, entre os administradores sociais e econômicos, na classe média instruída, nos fabricantes e empresários. (HOBSBAWN, 2010, p.47) Marcelo Fagerlande evidencia, através dessa nova atitude administrativa calcada nos ideais iluministas, um processo de “secularização da vida política e cultural” (FAGERLANDE, 2011, p.36) em Portugal. Isso promoveu “um incentivo a setores mais inovadores da sociedade e economia portuguesa, o que acarret[ou] no crescimento das atividades culturais proporcionadas por eles” (FAGERLANDE, 2011, p.36), já que ao término da administração anterior – D. João V – toda a forma de manifestação profana (musical e teatral) havia sido proibida em virtude da extrema religiosidade do monarca e de sua forte conexão com as diretrizes eclesiásticas do catolicismo. Esse novo passo na direção política portuguesa durante o reinado de D. José, segundo Cardoso, marcou ainda “a preponderância política da nova burguesia mercantil, a qual assumiu o controle da atividade operística”. (CARDOSO, 2008, p.32)

Mesmo dentro de um contexto de secularização, D. José mantém a mesma postura iniciada por seu antecedente a respeito da formação dos músicos portugueses. A política de bolsas de estudos com a Itália e a contratação de músicos italianos permanece ao longo do seu reinado e efetiva-se o estilo musical da escola napolitana suplantando o modelo barroco eclesiástico. Assim como a música instrumental, a ópera também recebeu incentivo e apoio do governo.

Ao longo da segunda metade do século XVIII, encontram-se registros que apontam para o aumento da prática instrumental nos salões aristocratas e da alta burguesia urbana, cuja atuação se verificava tanto em relação à prática musical amadora quanto em termos de

---

sua chegada ao Brasil com Tomé de Souza. Da expulsão com base na lei de 03 de setembro de 1759 declarava os jesuítas desnaturalizados, proscritos e exterminados dos territórios portugueses. O patrimônio da ordem estendia-se por toda a costa brasileira, cujo objetivo também se estendia a ocupação e defesa das áreas disputadas com a Espanha. A “perseguição” de Pombal pode ser interpretada pela formação nos ideias iluministas do século XVIII, enquanto a formação jesuítica estava centrada nos ideias da escolástica medieval. (HOLLER, 2006, p. 65-67)

<sup>43</sup> Neste contexto intelectual efervescente do iluminismo, o Marques de Pombal promove a reforma acadêmica na Universidade de Coimbra.

constituir um público para os concertos profissionais. Esses concertos eram divulgados nos jornais publicitários do período com o objetivo de convocar os seus leitores a participar dos referidos eventos. Abaixo transcrevemos alguns anúncios registrados ao término do século XVIII na Gazeta de Lisboa durante o reinado de D. Maria I.

4 de abril de 1786

A 11 deste mês se executará hum excelente concerto na sala da Assembleia das nações, em que se cantará o Stabat Mater de Haiden [sic], e haverá solos de vários instrumentos. Os bilhetes se poderão tomar antes na mesma sala. (Gazeta de Lisboa apud BRITO, 1989, p.174)

6 de janeiro de 1787

Com permissão de S.M. dá noticia ao Público Antonio Lolli, primeiro Rebeca da Câmara da Imperatriz da Rússia, que quinta feira 11 do corrente dará hum Concerto de Muzica Instrumental e vocal na casa da Assembleia das Nações Estrangeiras, na qual ele tocará vários solos de sua composição. Os bilhetes pelo preço costumado de 1600 réis se poderão tomar na dita casa à entrada, ou antes na casa de pasto da Piamonteza. O concerto principiará às 7 horas da noite. (Gazeta de Lisboa apud BRITO, 1989, p. 174-175)

21 de maio de 1790:

Angelo Talassi, improvisador italiano, que tem viajado por diversas partes da Europa, e tido a honra de improvisar na presença da Imperatriz da Rússia, do Rei de Polonia, de muitos príncipes Soberanos d' Alemanha, do Grão Duque de Toscana, e do Infante Duque de Parma; como também estado por muitas vezes na Arcádia Romana cantando ao desafio com a célebre Improvisadora Corilla: lembrado do bom acolhimento que teve em Lisboa, em quanto aqui residio no anno de 1776, voltou novamente a esta Capital. Na noite de domingo 20 do corrente intanta elle da huma Academia de Poesia de improviso n'umas casas sitas na travessa das Chagas, na qual improvisará em qualquer assumpto, ou matéria, que os assistentes lhe quizerem propor. Os seus versos serão em diversos metros recitados, ou cantados sobre algumas arias. (Gazeta de Lisboa apud MORAIS, 2003, p.89)

Os viajantes estrangeiros presentes em Portugal deixaram vários registros sobre a realização desses encontros e saraus musicais, principalmente, sobre a execução da modinha. Manuel Morais registra a crônica de A.P.D.G, viajante inglês que possivelmente esteve em Portugal antes de 1820, descrevendo a atuação da viola no acompanhamento dos gêneros que mais caracterizam a música portuguesa do período setecentista e oitocentista:

nos saraus das classes cortesãs a música e a dança são os divertimentos usuais. A música é principalmente vocal, acompanhada pela viola, ou pelo piano, a harpa não está muito em uso. As canções executadas são italianas ou portuguesas, mas eles fariam melhor se se limitassem às suas modinhas que são realmente bonitas e nacionais, [...] a musica que os portugueses tocam na sua viola de corda de metal, consiste principalmente em valsas, landums, e nos acompanhamentos das suas modinhas. [...] Os landums são caracteristicamente mais portugueses do que qualquer outro tipo de música. A sua viola parece ser feita para este gênero de música. Para ser bem tocada é necessário que haja dois instrumentos, um dos quais toca apenas o motivo, ou tema, que é uma espécie de harpejo bonito e simples, enquanto o outro

improvisa sobre este as melodias mais encantadoras. Nestas, dá-se rédea livre à imaginação mais musical e mais rica possível, e são ocasionalmente acompanhadas pela voz, caso em que é habitual que as palavras sejam também improvisadas. Este gênero de musica é sempre de natureza amorosa e melancólica, a um tal grau, na verdade, que já o vi em muitas ocasiões provocar lágrimas naqueles ouvintes cujos corações estavam completamente enternecidos ou que encontravam nas palavras dos músicos qualquer coisa de análogo à sua própria situação. Numa modinha improvisada, no sentido mais estrito do termo, é costume que tanto as palavras como a música devem começar com um motivo, ao qual todo o resto deve referir-se.<sup>44</sup>

### O viajante inglês William Beckford também descreve

[...] duas jovens muito elegantes [...] acompanhadas pelo seu mestre de canto, um frade atarracado de olhos esverdeados, gorjeavam modinhas brasileiras. Os que nunca ouviram esta espécie original de música desconhecem e continuarão a desconhecer as melodias mais enfeitiçantes que têm existido desde o tempo dos sibaritas. Consistem elas em compassos lânguidos e entrecortados, como se a respiração ficasse suspensa pelo excesso de arroubamento, e a alma anelada por encontrar a alma gêmea de algum objeto amado. Insinuam-se no coração com uma descuidada inocência, antes que haja tempo de se armar contra a sua influência enervante; imaginai estar sorvendo leite, e é o veneno da voluptuosidade que vai penetrando no recôndido mais profundo do vosso ser. (BECKFORD apud MORAIS, 2003, p.84)

Com a morte de D. José I, sua filha D. Maria I (1777-1792) assume o trono português e passa a combater a secularização gerida pela política pombalina quando em 1760 as relações com a Santa Sé foram cortadas e acarretaram a extinção da Cia de Jesus em 1773. Em sua administração D. Maria reassume uma postura mais próxima às entidades eclesiásticas. Durante o seu reinado, o ouro brasileiro não chegava mais com o mesmo volume, e o financiamento das atividades musicais ocorreu em um ritmo menos intenso, como nos reinados anteriores. Mesmo assim, foi realizada a construção e inauguração do Teatro São Carlos em 1793.

Na transição do século XVIII para o XIX, Portugal passa por uma série de alterações de ordem social, provocada pela crise econômica e, no campo político, pelo embate das ideologias liberais e conservadoras. Portugal enfrenta o processo frustrado de independência do Brasil, conhecido como *Inconfidência Mineira*, liderado por Tiradentes, em 1789. D. Maria I é afastada de suas funções administrativas em virtude de seu delicado quadro de saúde mental, sendo substituída pelo seu filho, o príncipe herdeiro D. João.

Durante as últimas décadas do século XVIII, Portugal procura manter sua política de neutralidade desenvolvida anteriormente estabelecendo alianças políticas que não comprometessem suas fronteiras, principalmente a marítima. Com as ações proporcionadas pela Revolução Francesa, Portugal procurou estabelecer mediação entre os seus principais

<sup>44</sup> Morais (2003, p.84) – A.P.D.G, cap XIII, p. 219-221 apud Rui Vieira Nery.

aliados - Espanha e Inglaterra - na tentativa de se opor, por meio de uma coligação, à Revolução. Entretanto, o apoio dos espanhóis aos ideais da Revolução inviabilizaram os planos da coroa portuguesa em manter seus interesses continentais e marítimos vigentes durante esse período. Com a declaração do Bloqueio Continental à Inglaterra, fica vigente a ameaça de invasão ao território português. A opção feita pela corte portuguesa, liderada pelo príncipe regente, por partir rumo ao Brasil, garantia a manutenção da soberania portuguesa, efetivando o direito de escolha do próprio regime político.

As diversas manifestações musicais estiveram presentes em Portugal e, em boa parte, contaram com o apoio e patrocínio do Estado, tanto na música de concerto, como nos salões e nos espetáculos operísticos. Por certo, os segmentos sociais portugueses se afortunaram dessa manifestação artística. A viola, como um instrumento definitivamente democrático, pela sua facilidade de transporte e pelo preço acessível, circulou por diversos ambientes elitizados ou populares, acompanhando as manifestações populares em festas, as modinhas, lundus e tantos outros gêneros que compõem o repertório deste cordofone tão apreciado pelos portugueses deste período.

Talvez nos seja possível considerar que os relatos produzidos pelos estrangeiros que passaram ou tiveram residência fixa em Portugal durante o século XVIII, no que tange a representatividade característica da música portuguesa deste período, em parte deviam-se ao ambiente favorável criado pela coroa portuguesa, retratado em sua postura de neutralidade no contexto político diante das demais cortes europeias. Essa postura visava a contornar possíveis embates políticos que pudessem interferir de alguma forma na soberania e autonomia do Estado português, como o ocorrido ao término da dinastia de Avis. Isso garantiria a plena liberdade de poder inerente à monarquia absolutista e suas atividades comerciais nutridas com a classe burguesa, bem como as manifestações culturais<sup>45</sup> da sociedade portuguesa neste período.

---

<sup>45</sup> Vale atentar que a grande diversidade presente no Brasil reflete, em parte, a riqueza também existente na cultura popular portuguesa. A quantidade de povos e etnias que habitaram a Península Ibérica contribuiu significativamente para a formação desse ambiente de diversidade cultural.



## CAPÍTULO 2 – A DIVULGAÇÃO E IMPRESSÃO DO COMÉRCIO DO CONHECIMENTO

### 2.1 – Impressões e publicações

O historiador inglês Peter Burke<sup>46</sup>, em seu livro *História Social do Conhecimento*, destaca que o advento da impressão passou a encorajar a comercialização de todos os tipos de informação. Uma consequência óbvia da invenção da imprensa foi envolver os empreendedores de maneira mais direta no processo de difusão do conhecimento, o então chamado “negócio do Iluminismo”. Este empreendimento comercial não era novo para o século XVIII. A grande novidade, como sugere Burke, era que a venda do “conhecimento se tornara um grande negócio”. (BURKE, 2003, p.156)

Os jornais e as revistas são os gêneros literários que melhor ilustram a comercialização da informação nesse período. Burke ressalta que as notícias são uma mercadoria que, como todos os demais bens, são adquiridas por dinheiro ou por troca. As Gazetas de notícias impressas já estavam espalhadas em boa parte da Europa no século XVIII (BURKE, 2003, p.152) e estavam entre os principais canais de divulgação de notícias e eventos de suas respectivas sociedades. Entre as informações anunciadas ao público, podemos destacar a divulgação de eventos referentes às atividades musicais, como os concertos públicos ou privados, como citamos no capítulo anterior, e a publicação de obras editadas nas tipografias, com o intuito de promover os lançamentos para os interessados no consumo e deleite da música em seus lares.

#### 2.1.1 – Periódicos portugueses

Os jornais eram os principais responsáveis em veicular as notícias e atividades musicais desenvolvidas na sociedade portuguesa. Tomando como suporte o estudo de José Manuel de Motta de Sousa e Lucia Maria Mariano Veloso,<sup>47</sup> gostaríamos de mencionar alguns aspectos históricos referentes à produção, circulação e temática de periódicos em Portugal, durante o século XVIII.

---

<sup>46</sup> BURKE, P. *História Social do Conhecimento: De Gutenberg a Diderot*. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2003.

<sup>47</sup> SOUZA, J. M. de M. de; VELOSO, L. M. M. *História da Imprensa Periódica Portuguesa: subsídios para uma bibliografia*. Coimbra, 1987.

Através de um levantamento feito sobre a pesquisa em periódicos, os autores distinguiram dois tipos de estudos frequentemente realizados: as listagens com os nomes de jornais e revistas especializados e os trabalhos sobre determinados temas cuja fonte de informação foi retirada dos próprios jornais e revistas. Dessa forma, pela importância que há nos trabalhos desenvolvidos neste segundo grupo, os autores consideram “que o estudo da imprensa se reveste de especial interesse para a história das ideias e das mentalidades”.

Sousa e Veloso fizeram um levantamento dos temas mais estudados na consulta a periódicos, destacando as seguintes palavras-chave: *absolutismo, anarquismo, caricatura, catolicismo, comunismo, cultura, feminismo, liberalismo, literatura, medicina, operariado, política, religião, republicanismo, sindicalismo, socialismo*. (SOUSA; VELOSO, 1987, p.27)

Na expressão de Wilhem Bauer - citada pelos autores - o jornal é como o “diário de sua época”. (SOUSA; VELOSO, 1987, p.25) Na expressão de Maria Manuela Tavares Ribeiro, “Em conjunto e de uma forma mais ou menos manifesta, a imprensa dá-nos em sentido amplo a ‘informação’, o ‘reflexo’ da opinião pública letrada e mais ainda das próprias mentalidades” (SOUSA; VELOSO, 1987, p.27), as informações contidas nos periódicos reservam ao historiador de qualquer área de conhecimento importantes informações para compreensão dos tempos. Cabe lembrar que elas foram redigidas por “personagens” que habitaram um tempo anterior e que seguiam uma corrente política, filosófica e ideológica direcionada ao seu público-alvo. Sendo assim, essas informações precisam ser pesquisadas e retratadas por meio das ferramentas metodológicas que apontem para a interpretação da subjetividade.

Os autores destacam que os períodos da história que estão mais bem representados na bibliografia jornalística são as “épocas de convulsão política”. (SOUSA; VELOSO, 1987, p.26) Na visão dos autores, tais momentos apontam que “a mudança de mentalidades se efetua com mais rapidez e que, na maioria dos casos, se torna contundente em relação à mentalidade vigente e ‘oficial’”. (SOUSA; VELOSO, 1987 p.25) Um exemplo disso seriam os estudos desenvolvidos sobre o tema do jornalismo operário e sindical, carregados de abordagens ideológicas que despertaram o interesse de vários estudiosos.

Sobre o desenvolvimento da Imprensa periódica portuguesa, os autores fazem um levantamento baseado nos anos entre 1641 e 1980. Nesta análise, concluem “que o desenvolvimento do jornalismo se pode atribuir a causas históricas e culturais específicas”.

Segundo os autores, o primeiro número expressivo de publicações de periódicos portugueses data dos anos de 1751 e 1760, durante o reinado de D. José I, em virtude do

desenvolvimento econômico<sup>48</sup> e cultural proporcionado pelas reformas estruturais e administrativas do Marquês de Pombal. (SOUZA; VELOSO, 1987, p.30)

Neste período, encontram-se jornais em Lisboa dedicados ao tema do entretenimento cultural, publicações ligadas à previsão do tempo e à astrologia. Outros jornais apresentam os conhecimentos de astronomia da época, sendo por vezes elaborados por conhecidos cientistas locais. Ainda neste período, podem ser encontrados jornais que apresentavam notícias e comentários referentes aos acontecimentos mundiais, como o *Palestra Admirável*, *Conversação Proveitosa* e o *Noticia Universal do Mundo*. (SOUZA; VELOSO, 1987, p.31)

Entre os anos de 1801-1810, verifica-se a grande expansão jornalística portuguesa, conforme destacam os autores. (SOUZA; VELOSO, 1987, p.31) Esse crescimento ocorreu mesmo com o país vivenciando os problemas ocasionados pela instabilidade política gerada pelos conflitos entre Inglaterra e França. Esses conflitos resultaram nas invasões francesas a Portugal nos anos de 1807, 1809 e 1810, que motivaram a consequente retirada da família real para o Brasil (1807-1821).

Souza e Veloso destacam alguns fatores preponderantes para que esse desenvolvimento pudesse ocorrer neste período mesmo diante dos problemas políticos. Eles passam pelas áreas da economia e da cultura, “cujos fundamentos foram lançados no período anterior”. Esses fundamentos “continuaram prósperos, mercê do dinamismo das estruturas tanto econômicas como culturais”. (SOUZA; VELOSO, 1987, p. 31)

Ainda na primeira década de século XIX, temos a fundação de fábricas, a criação de novas escolas nas áreas de conhecimento agrícola, artístico e militar que demonstraram resistência frente à instabilidade política deste período.

O desenvolvimento no campo jornalístico contou com as novas técnicas de fabricação de papel – agora em fibra vegetal – e impressão. Nesta década, conforme apontam os autores, “o jornal surge como uma necessidade de informação corrente”. (SOUZA; VELOSO; 1987, p.31)

Surgem então os primeiros jornais diários em Portugal, o *Diário Lisboense*, a *Gazeta de Lisboa* e o *Mensageiro* como influência dos jornais estrangeiros que circulavam pelo país. Conforme destacam os autores, “o jornal tinha um caráter utilitário usado pelo governo como

---

<sup>48</sup> Francisco Calazans Falcon aponta três campos da prática mercantilista na gestão do Marquês de Pombal frente ao Brasil. O primeiro registra o fomento à produção metropolitana (usina de beneficiamento de produtos primários destinados à exportação); o segundo, a política comercial e colonial (monopólio de exportação, balança comercial e o pacto colonial); e o terceiro compreendem a política monetária e o “fiscalismo”. Esta última ordem abrangia a arrecadação dos quintos, nas minas do Brasil, e o comércio com a Inglaterra. A partir de 1760, nota-se um declínio vertiginoso no rendimento das minas, devido à queda de arrecadação do “quinto”, abalando as finanças e comprometendo a balança comercial de Portugal com outros países. (2000, p.155; p157)

forma de controle da opinião pública, desmentindo boatos e procurando manter a estabilidade social”. (SOUZA; VELOSO, 1987, p.31) Esse “controle governamental” frente à opinião pública era mais do que natural devido aos acontecimentos instaurados no país durante este período, já que as notícias tinham um grande impacto junto ao público.

Para exercer esse “controle” ao jornalismo “oficial” e “permitido”, o governo instituía a censura prévia das informações publicadas. A censura era uma das exigências para a concessão do alvará aos jornais. Ele poderia ser retirado por conveniência do governo em virtude do não cumprimento das “ordens” demandadas. A prática da censura estava presente em Portugal, como em outras partes da Europa Católica ou Protestante do período moderno. A censura da mídia baseava-se, sobretudo na busca por “heresias, sedição ou imoralidade nos textos”. (BRIGGS; BURKE, 2006, p.56) Essa era a grande preocupação das autoridades de Estado e das igrejas – Católica ou Protestante.

Os historiadores Briggs e Burke<sup>49</sup> destacam que “o sistema mais famoso e difundido do período foi o da Igreja Católica, com seu ‘*Index dos Livros Proibidos*’”. (BRIGGS; BURKE, 2006, p.56) O Index era um catálogo de livros impressos que os fiéis católicos estavam proibidos de ler. Esses catálogos eram editados principalmente pelo poder papal. O Index foi o meio encontrado pelo Catolicismo para controlar a expansão do protestantismo e a impressão gráfica. A repressão não estava confinada apenas aos livros. Ela estendia-se às artes, peças de teatro e até à música.

Em Portugal, as publicações musicais do final século do XVIII eram submetidas ao exame das mesas de desembargos para obterem a licença de concessão à impressão e circulação. Destacamos, então, três mesas de exames: a *Real Mesa Censória*,<sup>50</sup> *Mesa do Desembargo do Paço*<sup>51</sup> e a *Real Mesa da Comissão Geral, sobre o Exame, e Censura dos Livros*.<sup>52</sup>

Souza e Veloso mencionam que, mesmo com a atuação da censura religiosa ou secular, pode-se observar, paralelamente, a ação da comunicação clandestina, através do jornalismo panfletário. (SOUZA; VELOSO, 1987, p.32) Essa modalidade foi desenvolvendo-se à medida que a situação política portuguesa se degradava.

<sup>49</sup> Briggs, Asa; Burke, Peter. Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet. Ed. Zahar, RJ 2ª edição revisada e ampliada, 2006.

<sup>50</sup> Mesa examinadora do *Novo tratado de Musica Metrica e Rythmica*” de Francisco Solano (1779). Outras obras anteriores deste mesmo autor também foram submetidas à mesma mesa de censura.

<sup>51</sup> Mesa à qual o Método *Estudo de Guitarra*, de Antônio da Silva Leite (1796), e o *Compêndio de Música Theorica e prática*, de Domingos de S. José Varella (1806) foram submetidos.

<sup>52</sup> Mesa responsável pelo exame do método *Nova arte de Viola* de Manuel da Paixão Ribeiro (1789).

O terceiro grande salto do jornalismo português destacado por Souza e Veloso ocorre durante a década de 1820-1830, com a Revolução Liberal. Nela é aprovada a primeira lei de liberdade de imprensa do país, fato que proporcionou um desenvolvimento notório à prática jornalística em Portugal. Os jornais portugueses, durante a chamada “imprensa liberal”, passaram a utilizar suas publicações como “veículo ideológico e político” por influência dos emigrados políticos portugueses na França e Inglaterra, onde esta forma de imprensa se desenvolvera e passara a circular em Portugal, mesmo com as restrições anteriores. (SOUZA; VELOSO, 1987, p.32)

Esta década também marca o retorno da família real para Portugal (1821). É um período em que a estrutura industrial do país estava destruída, e o comércio da produção regrediu consideravelmente com a perda da principal base colonial de sua economia, o Brasil (1822). Nota-se uma reconversão econômica focada para o mercado interno para estimular o crescimento industrial até o surgimento de novas oportunidades de integração com o mercado externo.

Dentro desse levantamento feito por Sousa e Veloso não encontramos menção aos estudos em periódicos tendo como temática específica a música. As notícias relacionadas ao meio musical eram veiculadas em jornais de informação geral e cotidiana a exemplo da Gazeta de Lisboa.

### 2.1.2 – Um jornal em Coimbra

Com o intuito de encontrar alguma notícia veiculada a respeito do lançamento do Método *Nova Arte de Viola* aos habitantes da cidade de Coimbra, fizemos uma consulta aos periódicos publicados nesta localidade. Entretanto, o que se sabe até o momento é que o primeiro periódico publicado em Coimbra data de 1808, ou seja, posterior ao ano de lançamento do tratado (1789). O nome do periódico é *Minerva Lusitana* e o seu primeiro exemplar foi publicado no dia 11 de julho de 1808 pelo decreto de aprovação do então Governador da cidade e reitor da Universidade de Coimbra, Manuel Pais de Aragão Trigo.

O lançamento desse periódico é suscitado mediante aos acontecimentos da insurreição contra o exército de Junot,<sup>53</sup> a qual Coimbra aderiu em 23 de junho de 1808. Logo, em breve

---

<sup>53</sup> Jean-Andoche Junot, General francês responsável por coordenar o efetivo militar que tinha como missão invadir o território português e aprisionar a família real.  
[http://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira\\_invas%C3%A3o\\_francesa\\_de\\_Portugal](http://pt.wikipedia.org/wiki/Primeira_invas%C3%A3o_francesa_de_Portugal) 11/12/2012. 19:22h

se pensou na publicação de um periódico que pudesse ressaltar ao conhecimento público o valor, o patriotismo da nação e do estado nas operações militares ocorridas recentemente.

Assim, entre os dias 2 e 9 de julho de 1808, foram assinados os documentos que transcrevemos abaixo. Segundo levantamento jornalístico feito por Carneiro da Silva<sup>54</sup> sobre os jornais de Coimbra, os mesmos foram republicados n' *O Conimbreense* n° 4688, de 9 de agosto de 1892.

O administrador da Oficina Tipográfica da Universidade, faça imprimir as Proclamações, e editais inclusos; e os que mais lhe for mandado, e os faça publicar logo, e vender por conta da Casa, pelo preço que julgar razoável, fazendo de tudo coleção de quarto comum. Coimbra 2 de julho de 1808. Vice Reitor em Rubrica. (SILVA, 1947, p.90)

A seguir, no segundo documento transcrito, encontramos as especificações e atribuições dadas pelo reitor ao professor Dr. José Bernardo de Vasconcelos Corte Real para as atividades deste periódico.

Sendo necessário nas atuais circunstancias haver hum papel periódico, em que se mostre ao publico o valor do patriotismo de que a Nação Portuguesa se acha animada para a Restauração do seu Legitimo Governo, em que se anunciem as noticias que correrem relativas a tão importante objeto, e todos os povos por este meio adquiram, e conservem a maior coragem e energia, para se alcançar hum fim tão justo e glorioso: Atendendo ás qualidades, inteligência, e zelo, do Dr. José Bernardo de Vasconcelos Corte Real, opositor às cadeiras da Faculdade Leis e Vice Conservador da Universidade; Hei por bem do serviço da S. A. Real, e da Nação Portuguesa encarrega-lo deste trabalho sem prejuízo do expediente do cargo que se acha servindo; e esta se registara aonde convier. Coimbra 9 de julho de 1808. O governador de Coimbra = Vice reitor. (SILVA, 1947, p.91)

O nome dado a este primeiro periódico de Coimbra já fora utilizado anteriormente na cidade de Lisboa no ano de 1801. Embora não haja nenhuma relação comprovada entre os editores, até o dado momento, por serem pessoas distintas, a temática do texto apresentava aspectos semelhantes, como ressalta Silva. Ao todo, foram publicados 173 números entre os anos de 1808 a 1811.

### 2.1.3 – Notícias sobre a vida musical portuguesa

Até o dado instante da nossa pesquisa não encontramos nenhum periódico publicado em Portugal que pudesse noticiar exclusivamente os acontecimentos do cotidiano da vida

---

<sup>54</sup> SILVA, A. Carneiro da. Jornais e Revistas do distrito de Coimbra, Coimbra, 1947.

musical local de forma regular, tal como podemos observar nas informações levantadas pelos musicólogos portugueses Manuel Carlos de Brito e David Cranmer<sup>55</sup>, sobre um periódico musical que circulou em alguns países europeus e se fez presente em Portugal. O *Allgemeine Musikalische Zeitung* é um periódico alemão, resultado da parceria de dois jovens editores – Gottfried Härtel e Johann Rochlitz – com interesse em produzir um jornal musical.

Este periódico era publicado semanalmente e contava com as contribuições eventuais de seus cronistas no exterior para descrever e divulgar as práticas musicais oriundas de outras partes da Europa. Por meio desta fonte, tomamos conhecimento de algumas crônicas redigidas por um português ao jornal e que nos permitem conhecer alguns aspectos da música em Portugal ao término do século XVIII e parte do XIX.

Conforme apontam Brito e Cranmer, o interesse de Rochlitz estava em produzir um jornal de visão iluminista, voltado para o lado intelectual e idealista. Seu objetivo era educar o leigo acerca de tudo o que precisava saber sobre música e, sobretudo, divulgar o que estava sendo feito no campo musical. (BRITO; CRANMER, 1989, p.15) Suas ideias de coligir e publicar informações “completas” e “imparciais” eram produto do pensamento calcado no Racionalismo. Os editoriais estavam comprometidos na busca do ser neutro e da imparcialidade na descrição das informações. Procuravam também não ser dogmáticos, em virtude da preconização da razão, baseando-se assim no cientificismo.

As matérias do *Allgemeine Musikalische Zeitung* registram os seguintes assuntos: ensaios filosóficos e históricos sobre música; comentários sobre obras teóricas em publicação; novas obras musicais; notícias musicais de três tipos: informações biográficas sobre compositores e virtuosos, o gosto musical das cidades alemãs e no exterior, informação sobre instituições musicais e construção de instrumentos; e uma folha informativa dedicada aos acontecimentos musicais. (BRITO; CRANMER, 1989, p.16)

No intuito de produzir um semanário de qualidade cobrindo um conjunto tão vasto de tópicos musicais, era preciso contar com a colaboração de pessoas competentes e de confiança. Na primeira década, o periódico contou com 130 correspondentes, os quais forneciam informações aos editores. Brito e Cranmer destacam que neste período houve um aumento significativo das crônicas vindas do exterior.

O historiador Peter Burke<sup>56</sup> registra o aumento da importância dada pelos editores de jornais à publicação de propaganda nas páginas de seus respectivos periódicos. Para tanto, cita

---

<sup>55</sup> BRITO, Manuel Carlos de; CRANMER, David. Crônicas da Vida Musical Portuguesa na primeira metade do século XIX, 1989.

<sup>56</sup> BURKE, Peter. Uma História Social do Conhecimento: De Gutenberg a Diderot, Ed. Zahar, 2003.

o exemplo de um jornal da cidade de Londres. Por volta do ano de 1650, um periódico podia trazer aproximadamente seis anúncios em média, cem anos mais tarde alguns jornais contariam com aproximadamente cinquenta anúncios publicados em suas páginas. (BURKE, 2006, p.146)

Outro aspecto relevante destacado pelo historiador trata da prática de assinaturas, evento muito comum durante o século XVIII. Ela era exercida especialmente para os livros mais caros, com muitos volumes e de melhor acabamento. Nesses livros era comum constar a publicação da lista dos seus respectivos assinantes, muitas vezes impressa nos próprios volumes da coleção, na tentativa de estimular e incentivar novos adeptos. Nota-se que o sistema de assinaturas não era praticado apenas com os livros caros, mas com os periódicos também. A publicação e circulação de certas impressões dependiam de seus assinantes para sobreviver.

A contribuição de seus colaboradores estrangeiros e seus pouco mais de 550 assinantes permitiu ao *Allgemeine Musikalische Zeitung* a publicação semanal durante 50 anos, entre os anos de 1798-1848. Naturalmente, não é possível dimensionarmos o tamanho, o alcance e a repercussão de sua circulação entre os seus leitores, mesmo com um número pouco expressivo de assinantes se comparado a outros periódicos deste período. Como destaca Burke, era comum neste período, em reuniões feitas em casa, a leitura em voz alta, pública e coletiva de periódicos aos presentes. (BURKE, 2006, p.72)

Segundo Brito e Cranmer, entre os assinantes estavam músicos amadores e profissionais. Este número manteve-se constante durante boa parte de sua existência e era lido em “toda” Europa.

O *Allgemeine Musikalische Zeitung* teve circulação até 1848 e foi encerrado por seu terceiro editor, Gottfried Wilhelm Fink, com a justificativa de que “o seu objetivo original de educar o leigo tinha sido cumprido e, por conseguinte, a sua razão de ser deixara de existir”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.18) Entretanto, conforme apontam Cranmer e Brito, o verdadeiro motivo “tinha muito mais a ver com o facto de que os princípios por detrás dos objetivos de Rochlitz, ou seja, o Racionalismo, tinham deixado de ser relevantes durante época romântica”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.18)



#### 2.1.4 - As crônicas portuguesas em *Allgemeine Musikalische Zeitung*

Ao que se tem conhecimento das crônicas publicadas no *Allgemeine Musikalische Zeitung* oriundas do contribuinte português, elas datam dos anos de 1799 a 1846. Dentro da delimitação temporal proposta para este trabalho, vamos nos deter apenas a cinco crônicas, publicadas entre os anos de 1799–1816.<sup>57</sup> Embora estas não façam qualquer menção a cerca do tratado *Nova Arte de Viola*, elas nos permitem tomar conhecimento a respeito de eventos do cotidiano musical português pertinente ao espaço em que a modinha e a viola eram praticados.

As duas primeiras crônicas são muito pequenas e pouco informam sobre a música portuguesa. O que podemos destacar claramente é a presença de músicos estrangeiros que atuavam nesta localidade. Eles contavam com grande prestígio e admiração do público composto pelas tradicionais famílias portuguesas e a nobreza. Um exemplo dessa admiração é mencionado pelo correspondente na crônica datada de 1807.<sup>58</sup> O príncipe D. João e D. Carlota Joaquina “cobriram de presentes” a cantora italiana de ópera Madame Catalani pelo seu talento e pela presença enquanto cantora do Teatro.

A crônica, datada de 06 de abril de 1808, inicia com os seguintes dizeres: “Dado que neste momento a atenção está voltada para Portugal e que quem quer que tenha alguma informação daí dificilmente a guarda do público [...]”.<sup>59</sup> Ela nos remete ao período em que Portugal fora invadido pela França nas incursões napoleônicas.

Parece-nos um fato interessante a ação do correspondente ao utilizar seu canal de comunicação para expor os acontecimentos vigentes em seu país. Nota-se em Portugal, neste período, o crescimento de algumas manifestações públicas, conforme vimos anteriormente no *Minerva Lusitana* – jornal editado da cidade Coimbra -, convocando a população ao reconhecimento e a afirmação do patriotismo e da identidade nacional.

Nesta crônica o correspondente envia uma partitura pertencente a uma pequena coleção de P.G de Massarelos, apresentando-a como uma das mais preferidas canções nacionais portuguesas, uma canção de amor para duas vozes que “se assemelha às italianas”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.32)

<sup>57</sup> Embora tenham sido escritas seis crônicas durante o período destacado, selecionamos apenas as que faziam menção as diversas práticas musicais portuguesas que nos permitem relacionar a eventos sociais. antes ressaltados. O destaque nesta exposição de gêneros musicais populares presente nas crônicas é dado a Modinha.

<sup>58</sup> 03 de junho de 1807.

<sup>59</sup> BRITO; CRANMER (p.32). Crônica 06.Abr.1808.

O cronista fornece algumas instruções no que diz respeito à pronúncia do português cantado como em, “as vogais (evidentemente que com algumas exceções) soam como no italiano”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.32)

Ainda analisando a partitura, observamos que o texto desta canção está redigido tanto em português como em alemão. Um dado ressaltado por Fagerlande<sup>60</sup> parece-nos pertinente à impressão musical em língua portuguesa no exterior. O autor se deparou com uma publicação francesa feita pelos editores Naderman cujo título da obra (na capa), as indicações musicais e o texto do canto estavam em português. O autor completa que entre 1800-1850, mais de quinhentos e cinquenta títulos foram impressos em português na França dada as circunstâncias históricas motivadas pela invasão napoleônica ao Estado português. Essas publicações eram destinadas a refugiados e emigrados que habitavam o país durante este período.

Retomando a modinha publicada pelo cronista, gostaríamos de ressaltar dois aspectos sobre o acompanhamento. O primeiro é que o acompanhamento já se encontra harmonizado para o intérprete. Em outras publicações, como o *Jornal de Modinhas* e em *Nova Arte de Viola*, podemos encontrar somente a linha de contínuo escrita para a realização do acompanhamento. O segundo aspecto reporta-se ao instrumento acompanhador. Esta canção poderia ser realizada tanto em um instrumento de teclas, como em um instrumento de cordas dedilhadas, como é o caso da viola, em virtude da extensão registrada.

Ainda no mesmo ano, o cronista apresenta uma segunda canção, outra modinha, também da coleção de P. G. Massarelos ao periódico. (BRITO; CRANMER, 1989, p.34) É talvez, esta crônica a que melhor possa nos oferecer informações sobre as atividades musicais portuguesas sobre gêneros musicais nos mais diversos segmentos sociais lisboetas. Ela faz uma apresentação da vida musical portuguesa para os leitores do *Allgemeine Musikalische Zeitung*, estabelecendo constantemente relações entre a música praticada em Portugal com outros pontos da Europa.

Nesta crônica o autor trata de três segmentos sociais distintos, em que a música é executada com suas pluralidades e sua diversidade. É possível tomar conhecimento sobre a música praticada nos setores urbanos na esfera popular e nobre da cidade, assim como nas áreas rurais portuguesas.

O primeiro gênero mencionado pelo cronista é a *ópera seria*, gosto que ainda mantivera-se vivo e aquecido como em boa parte da Europa. As empresas de espetáculos

---

<sup>60</sup> FAGERLANDE, Marcelo. *Manoel Joaquim, improvisador de modinhas*. Revista Brasileira nº 27, p.11-24, 2008.

privilegiavam normalmente as montagens italianas. O cronista também destaca a preferência dada pelos compositores portugueses à língua italiana em vez da portuguesa em suas obras.

A *ópera cômica* e a *opereta* tinham um caráter mais popular. Como diz o cronista, “fazem decerto mais sucesso e atraem público mais numeroso, embora não mais respeitável”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.34) Esses gêneros musicais eram escritos sempre em língua portuguesa, porém, buscava-se a pronúncia mais próxima ao italiano.

Direcionando-se ao segmento rural da sociedade, o autor da crônica menciona que “mesmo nas aldeias é frequente encontrar pessoas de ambos os sexos capazes de improvisar uma segunda voz correta e agradável” e assim, descreve uma prática musical com melodias que não diferem muito da Idade Média. Trata-se de uma espécie de recitativo, em canto declamatório, “bastante a tempo e com acompanhamento geralmente em arpejos, para o qual improvisam a letra, ritmada e com rima, ou pelo menos com assonância”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.34)

O acompanhamento dessa prática musical desenvolvida nas aldeias e regiões rurais dava-se com a viola de características igualmente representadas no método *Nova Arte de Viola*, caracterizada por ter cinco ordens de cordas, das quais as três mais agudas eram duplas e as duas mais graves, triplas, como notamos na descrição das características dadas ao leitor. O cronista ainda relata o acompanhamento deste canto declamatório “formado por acordes isolados, tocados da frente para trás (rasgado) e por um pequeno refrão no fim das estrofes”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35)

Essa crônica nos permite também tomar conhecimento de outra prática comum nas festas populares portuguesas: a arte do *cantar ao desafio*. Nela, “os jovens colocavam-se em fila e improvisavam cada um por sua vez, retomando a última frase do parceiro e acrescentando-lhes a continuação”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35) Talvez, seja a respeito dessa prática improvisativa com as palavras, acompanhada possivelmente à viola, que o viajante inglês A.P.D.G se referiu em seu diário relativo ao período que esteve em Portugal. (ver p.37) E acrescente-se o relato de Adrien Balbi, o qual reforça a tradição e prática de improvisação de versos com acompanhamento instrumental:

[...] Pode-se dizer sem exageros que quase todo português, homem ou mulher, é um poeta lírico nato, pois em todo Portugal, sobretudo na província do Minho e da Beira-Alta, não é raro encontrar simples camponeses que, sem jamais haver estudado, cantam, acompanham-se de sua guitarra, versos mais ou menos apaixonados, que surpreendem pela força da imaginação de quem os produz [...] (apud Fagerlade, 2008, p.12)

As danças populares mais em uso são a *chula* e a *fofa*, parecidas com o *fandango espanhol*, e são executadas em dupla ou em grupo. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35)

Retornando ao contexto urbano português, o cronista comenta sobre a música popular executada na cidade de Lisboa. Ele a descreve como canções de viela cujo teor temático “contem alusões a acontecimentos e a pessoas importantes, e são também bastante picantes”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35) Segundo os autores Cranmer e Brito, pode-se admitir que essas canções sejam antecedentes do fado. Trata-se de um gênero que distingue claramente das modinhas de salão praticadas entre a classe “cultura” portuguesa. (BRITO; CRANMER, 1989, p.27)

Um fato curioso e comum a esta época remete-nos ao consumo caracterizado pela constante renovação do repertório dessas canções – a Modinha. Segundo o cronista, “quando já toda a gente as aprendeu e as canta, é difícil que alguém as deseje conservar”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35)

A música de concerto também é mencionada pelo cronista. Ele estabelece uma relação entre a prática musical em Portugal e na Alemanha, expondo algumas semelhanças identificadas por ele e ressaltando algumas dificuldades técnicas referentes à prática do repertório de concerto para os músicos.

Em Lisboa, como nas principais cidades alemãs, todo aquele que possui uma educação esmerada aprende e cultiva a música. Lá como cá, florescem concertos, óperas, missas, etc. Na música instrumental, os menos hábeis, lá como cá, gostam sobretudo de Boccherini e de Haydn, os mais hábeis de Haydn e de Mozart, só que na Alemanha, Boccherini tem menos procura e em Lisboa passa-se o mesmo com Mozart, sobretudo com suas sinfonias – o motivo, num caso e no outro, tem mais a ver com a habilidade dos músicos executantes do que com o gosto do público. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35)

A próxima crônica registra um intervalo de 8 anos em relação à anterior.<sup>61</sup> Nela podemos observar um tom severo nas críticas e descrições das práticas musicais portuguesas da “música culta” e ao público ouvinte.

O cronista ressalta inicialmente que os portugueses

possuem talento e inclinação para a música; mas só para a sua própria [...]. Para eles a música apenas serve para os emocionar ligeiramente, para lhes fornecer estímulos agradáveis e para os divertir; assim o querem a sua natureza, os seus hábitos e a sua quase total ausência de uma verdadeira formação nesta arte. (BRITO; CRANMER, 1989, p.38)

---

<sup>61</sup> Crônica datada de 26 de junho de 1816.

Suas críticas continuam com relação aos excessos promovidos pelos cantores na tentativa de serem apreciados pela multidão. Sobrecarregam a música com tantos ornamentos, floreios e graciosas ninharias, que “o autor não seria capaz de reconhecer sua própria obra”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.38) Revela também a inquietude do público perante as peças de execução instrumental. Segundo ele, tais obras “devam ter que possuir alguma relação com a dança, caso contrário são assobiadas e não escutadas em sossego, uma vez que o meio termo é pouco conhecido, e que as pessoas ou ficam entusiasmadas ou indignadas”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.38)

O cronista registra que ainda neste período era possível, principalmente em Lisboa, encontrar pequenos concertos para a recepção de convidados. A orquestra normalmente segue a formação de um quarteto de cordas constituído de dois violinos, viola e violoncelo, ao qual algumas vezes, adicionava-se uma flauta. O repertório consistia normalmente em quartetos concertantes, seguido pelas árias de ópera, assim como as aberturas italianas, que eram arranjadas para a formação executante. (BRITO; CRANMER, 1989, p.39)

A prática orquestral com todos os instrumentos neste período em Portugal encontrava-se muito debilitada pela ausência de profissionais capazes de executar com qualidade, entrosamento e harmonia um repertório mais complexo. Abaixo transcrevemos as críticas do correspondente português ressaltando a precariedade notada nas apresentações que se faziam.

É impossível ouvir boa música orquestral convenientemente executada, já que é impossível reunir uma boa orquestra com todos os instrumentos; em especial uma orquestra que toque de forma precisa e expressiva – ou mesmo simplesmente que toque afinada [...]. Daqui advém que seja praticamente impossível encontrar uma orquestra portuguesa capaz de tocar qualquer obra exatamente como foi escrita pelo compositor; por excesso de vivacidade, e do que quer que seja que anda associada a ela, nenhum instrumentista é capaz de deixar de ornamentar aqui e além de acrescentar algo de seu, conforme lhe agrada. Do mesmo modo, estes senhores são incapazes de afinar calmamente cada um por sua vez; pelo contrario, começam todos a tocar ao mesmo tempo e a preludiar além disso continuamente cada um a seu bel-prazer, o que faz com que em especial os instrumentos de sopro quase nunca estejam afinados uns pelos outros. (BRITO; CRANMER, 1989, p.39).

Podemos ressaltar que, nesse período da história de Portugal, a corte portuguesa estava no Brasil, na cidade do Rio de Janeiro. A capela Real da nova sede do governo português, agora em terras brasileiras, havia sido fundada com a chegada da família real no ano de 1808.

Com a transferência da Corte portuguesa para a cidade do Rio do Janeiro, D. João VI trouxe um número reduzido de musicistas em sua viagem, possivelmente com o intuito de aproveitar os que aqui se encontravam. Entretanto, o que se observa durante a permanência da coroa portuguesa no Brasil é o fluxo contínuo de músicos portugueses desembarcando no Rio

de Janeiro, oriundos da Capela Real de Lisboa e do Teatro Real, conforme destaca Fagerlande.<sup>62</sup> Esse deslocamento de músicos de Portugal promoveu o crescimento e o incentivo às atividades musicais na cidade do Rio de Janeiro do início do século XIX. Com base nessas informações, nota-se a dificuldade de encontrar concertos públicos com certa frequência em Portugal durante este período. O correspondente chega a mencionar a raridade deles em Lisboa.

Ainda nesta crônica, faz-se nova menção à “música que é natural e própria desta nação” (BRITO; CRANMER, 1989, p.44), ou seja, a Modinha. Segundo ele, a música nacional portuguesa deste período também era constituída pelas danças populares. A descrição do gênero já havia sido documentada e informada segundo ressalta o cronista por algumas narrativas de viagem e pelos ensaios anteriores direcionados ao jornal.

Ele nos dá uma descrição sobre a forma interpretativa e expressiva dessas canções. “Através do estilo muito próprio e frequentemente apaixonado de interpretação, conseguem ter bastante interesse, e, sobretudo, quando executadas por jovens do sexo oposto, um encanto indescritível. Infelizmente, é difícil exprimir por palavras esse encanto e descrevê-lo a quem não o tenha ouvido e visto”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.44) Essa descrição nos permite perceber a atuação da mulher na música, como nas fontes iconográficas pintadas em porcelana, e na literatura de Paixão Ribeiro, posta à luz na cidade de Coimbra, onde as mulheres também tocavam viola.

O cronista aproveita para descrever sobre a forma de acompanhamento das modinhas. “O canto é habitualmente acompanhado por uma guitarra,<sup>63</sup> e sabem ajustá-la tão intimamente ao canto que também ela aumenta e muito o agrado e encanto desta música, embora se limite a executar os acordes e arpejos mais simples”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.45)

A temática das canções mantém-se em um pequeno número de assuntos. As modinhas continuam a ser escritas e publicadas a uma ou a duas vozes. Quando não há uma segunda voz esta é acrescentada e improvisada por um dos intérpretes. A modinha estava difundida nos diferentes segmentos sociais da sociedade portuguesa, sendo cantada pelas camponesas no campo ou pela “gente comum” nas ruas da cidade à tardinha e à noite. As damas portuguesas também as apreciam e “sabendo muito bem quanto elas próprias ficam encantadoras e gentis ao interpretá-las, cantam-nas da melhor vontade”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.45)

---

<sup>62</sup> FAGERLANDE, Marcelo. *O método de piano-forte do padre José Mauricio Nunes Garcia*. Relume-Dumará, 1996. p. 12.

<sup>63</sup> Aqui não sabemos se o cronista se refere à viola ou já faz menção ao instrumento de seis ordens que começara a ganhar espaço e projeção em Portugal ao término do século XVIII.

O cronista fornece uma relação dos compositores portugueses que escreveram modinhas durante este período “de forma bem sucedida”, a saber: J. Coelho, J. Palomino, Baldi, J. Mauricio, Espírito Santo, J. de Mesquita, A. Mendonça, Franchi, S. Portugallo, Marcus Portugallo, Durão, J. de Rego, Camilo Cabral, Constantino Veluchi, A. da Silva, Bachicha, A. de Santa Teresa, Cláudio, J. Alvares, Inácio de Freitas.

Nesta crônica, ainda percebe-se a passagem de Herr Neukomm nas terras portuguesas, antes de se direcionar ao Brasil. Seus concertos, ocorridos em vários salões, foram muito aclamados e bem recebidos pelo público, do qual “recebeu toda a parte de aplausos bem merecidos e foi excepcionalmente bem acolhido”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.46)

Essas crônicas nos possibilitam fazer ainda muitas outras associações pertinentes ao contexto histórico social e musical da vida portuguesa. Elas nos permitem estabelecer e compreender as relações entre Portugal e Brasil durante a ausência da corte de D. João VI. Pudemos observar as esperanças depositadas na nova sede do governo, descritas como “terra da paz”,<sup>64</sup> “desejadas pelos artistas e homens de ciência”<sup>65</sup> na descrição do cronista. (BRITO; CRANMER, 1989, p.46) Através dessas crônicas, podemos observar a relação comparativa Portugal mantinha com outros países europeus cultivadores da dita música “cult”, além da presença de concertos e artistas que se fizeram presentes nesta praça ao longo da primeira metade do século XIX.

Nota-se que a presença da viola mesmo com todo seu apreço pela sociedade portuguesa, não aparece relacionada dentro das atividades e apresentações de concertos em Portugal. A viola normalmente é vista no acompanhamento de canções – Modinhas e Lundus – tanto no ambiente urbano, como rural e nas manifestações populares. Talvez, o espaço reservado à viola estivesse apenas concentrado para o entretenimento social, pela sua transmissão predominantemente calcada na tradição oral, já que os métodos publicados para o instrumento são escassos. Mesmo com excelentes violeiros nas terras portuguesas, muito hábeis como descreve Oliveira (1966), parece não existir uma espécie de movimento com o intuito de conduzir o instrumento para dentro dos teatros. Talvez, esse sentimento de promover o instrumento como solista nessas salas de concerto, como podemos notar na trajetória do violão, simplesmente não existia entre portugueses, já que havia grande aceitação e apreço pelo instrumento nas diversas camadas sociais.

---

<sup>64</sup> Crônica de 30 de junho de 1808.

<sup>65</sup> Crônica de 26 de junho de 1816.

## 2.2 – Sobre a impressão musical em Portugal

Como foi descrito na sessão anterior, na crônica endereçada a *Allgemeine*, havia um interesse constante no consumo do repertório musical entre a sociedade portuguesa. A circulação de obras musicais assim como de outros assuntos também se dava através produção de manuscritos, porém em um ritmo lento, em função da disponibilidade de um copista. Com o intuito de atender rapidamente a demanda do público, as publicações musicais também foram produzidas e comercializadas por editores. Essas eram normalmente postas à venda em suas próprias oficinas e empregaram diferentes técnicas de impressão.

Dentro do contexto de edições musicais publicadas na Portugal setecentista encontramos, à venda, nestas oficinas, exemplares de música instrumental e vocal, e tratados voltados ao ensino da música teórica e prática. No círculo de publicações tratadísticas dedicadas ao ensino da viola poucas foram as obras dedicadas exclusivamente a este assunto. Tendo em vista que essas obras foram postas à venda por oficinas de impressão, dedicamos um espaço para refletir a respeito de sua confecção nas oficinas, e quais técnicas eram empregadas por seus editores. Para tanto, gostaríamos de ressaltar algumas características localizadas temporalmente entre os anos de 1750-1834, feitas pela musicóloga Maria João Albuquerque<sup>66</sup>, com base em um olhar crítico sobre a qualidade das impressões produzidas.

Um fato muito importante a ser levado em consideração refere-se à dificuldade da construção das tábuas de impressão para a escrita musical. Trata-se de um processo extremamente complexo, seguido de uma série de problemas ao qual este deveria estar atento para “construir” uma publicação de qualidade aos seus consumidores. O processo de edição musical certamente era muito mais trabalhoso e oneroso aos impressores da época. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 43)

A produção de um simples texto é totalmente diferente de uma impressão musical. Na impressão musical, encontramos diversos símbolos com escrita diferente, disposto na horizontal, na vertical, com posições precisas entre linhas ou espaços. Essas linhas, nas quais os símbolos são escritos, devem ficar precisamente paralelas e equidistantes. Quando temos a adição da parte vocal, é preciso conjugar precisamente o texto a ser cantado com a notação musical já escrita. Na escrita com acompanhamento de baixo contínuo, os números das cifras devem ficar localizados na vertical sobre as suas notas correspondentes.

---

<sup>66</sup> ALBUQUERQUE, M. J. *A edição musical em Portugal (1750-1834)*, Lisboa, 2006.



Devido à tamanha complexidade desse processo, algumas técnicas de impressão foram desenvolvidas pelos editores com o passar do tempo, permitindo o desenvolvimento da escrita dos múltiplos símbolos utilizados na escrita musical.

Albuquerque destaca, então, quatro técnicas utilizadas ao longo da história da impressão musical portuguesa, relatando as suas dificuldades ao impressor, as suas particularidades e as eventuais falhas geradas no processo de impressão.

As técnicas descritas pela autora na impressão musical são a *tipografia*, a *xilogravura*, a *gravura a talha-doce* sobre chapa de metal e a *litografia* – esta surge em Portugal apenas no século XIX. Em um levantamento quantitativo realizado pela autora sobre a produção musical, a técnica mais empregada para o processo de impressão era a tipográfica<sup>67</sup>, representando 62% da produção de espécies, seguida da gravura com 19%, da xilogravura com 7% e da litografia<sup>68</sup> com 12%. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 43)

A seguir, faremos alguns breves comentários sobre essas técnicas de impressão e mencionaremos algumas obras citadas pela autora que se enquadram dentro das perspectivas do nosso trabalho.

### 2.2.1 - Tipografia

A técnica consiste basicamente na utilização dos tipos móveis para imprimir música utilizando-se uma simples impressão. Foi introduzida em Portugal por volta do século XVI pelo francês German Galharde, em 1533.

Este sistema de impressão foi criado por Octaviano Petrucci (1466-1539) em Veneza. Eram necessárias três passagens pela prensa para se obter a partitura. Na primeira passagem, imprimia-se o pentagrama, na segunda a notação musical e na terceira registravam-se o texto, sinais e numeração de páginas.

Conforme descreve a autora, esse processo “consistia em criar caracteres bastante pequenos, contendo uma figura musical e um fragmento de linhas do pentagrama, os quais eram dispostos numa matriz, assegurando que as linhas ficassem uniformes e sem quebras”. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 44) Essa técnica é conhecida como impressão em mosaico e é atribuída a Pierre Attaignant.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> A tipografia foi utilizada principalmente nos reinados de D. José e de D. Maria I.

<sup>68</sup> A litografia foi introduzida em Portugal após 1823. Só então consegue ganhar alguma expressão.

<sup>69</sup> Impressor, (1494-1551/52).

Albuquerque diz que as impressões por esse processo podem ser facilmente identificadas, pois “geralmente as linhas do pentagrama ou tetragrama apresentam uma ligeira descontinuidade provocada pela difícil composição dos tipos móveis”. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 44) A dificuldade dessa impressão estava na elaboração do mosaico, a fim de deixá-lo totalmente alinhado. Quanto mais símbolos musicais, mais difícil era a elaboração.

A autora constata que “a maioria das obras sacras e dos manuais contendo repertórios de cantochão, editados em Portugal nos finais do antigo Regime, foram impressos recorrendo à tipografia”. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 45) Segundo ela, as impressões apresentam baixa qualidade. Observa-se, claramente, a dificuldade na união das linhas do pentagrama, e o texto impresso apresenta tamanho desproporcional às pautas musicais.

A impressão da notação moderna por meio dessa técnica era mais complexa devido à necessidade de variação de símbolos para representar as durações das notas, fato que dificultava ainda mais a elaboração das matrizes para o processo de impressão. Poucas são as obras impressas por esse processo contendo esse tipo de notação.

Damos destaque a dois métodos feitos pela tipografia Régia, citados pela autora. Um de Francisco Ignácio Solano, *Novo tratado de musica metrica* (1779) e o *Compendio ou explicação methodica das regras gerais mais importantes e necessárias para a inteligência do cantochão*, de Luis Gonzaga e França (1831). Nesses métodos podem ser encontrados a inversão das hastes das colcheias e figuras de valores menores que a semínima.

### 2.2.2 - Xilogravura

A xilogravura é uma técnica de gravação em alto-relevo feita em placas de madeira com o auxílio de buril – instrumento de metal pontiagudo. A técnica começou a ser utilizada na confecção de livros de música a partir do século XV, na Europa. Em Portugal, a técnica começa a ser utilizada ao longo do século XVIII, para imprimir exemplos de música em livros de teoria musical.

Albuquerque ressalta que a vantagem dessa técnica consiste “em permitir a inserção da notação musical no corpo do texto”, já que se trata de blocos de madeira móveis que poderiam compor juntamente uma matriz com tipos metálicos. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 46) Essa técnica exigia grande destreza de seu gravador, pois era preciso gravar vários símbolos musicais na forma invertida. Naturalmente, os primeiros exemplares que se utilizam dessa técnica são de pouca qualidade.

A autora menciona alguns detalhes que nos permitem identificar os documentos que se utilizaram dessa técnica. É preciso estar atento ao desenho das notas, “pois devido à dificuldade do processo estas apresentam, por vezes, imperfeições”. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 46) Outro detalhe que pode ser frequentemente observado nesses documentos xilogravados é o relevo gerado no verso da impressão, resultado da pressão dos blocos de madeira contra a folha. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 46)

Os primeiros livros teóricos que utilizam a xilogravura em Portugal datam de 1751. Eles demonstram um tratamento especial dado por seus editores no acabamento da obra. Dois métodos de Francisco Solano apresentam exemplares de boa qualidade em notação moderna, feitos através da técnica de xilogravura. Um deles é *A nova instrução musical ou theorica pratica da musica rythmica*, editado em 1764, na Oficina de Miguel Menescal da Costa. A qualidade da impressão recebeu elogios que foram publicados no *Hebdomadário Lisboense*, com os seguintes dizeres coletados por Albuquerque:

sahio à luz hum livro intitulado Nova instrução Musical, ou theorica Pratica da Musica, Rithmica... com exemplos, abertos ao buril com perfeição athé aqui nunca executada nas demonstrações desta sciencia... (Hebdomadário Lisboense 13 (01.Jan.1764) apud ALBUQUERQUE, p.46)

O segundo método é a *Nova arte e breve compendio de musica para lição dos principiantes*, para o qual as matrizes foram reaproveitadas.

Outro método que utilizou esse processo, com bons resultados, é o *Estudo da guitarra*, do Mestre de Capela Antônio Silva Leite, datado de 1796. O método foi produzido na Oficina de Antônio Alvarez Ribeiro, na cidade do Porto. A autora descreve que todos os exemplos musicais “inseridos no corpo de texto, bem como o anexo final contendo 23 páginas de música impressos pelo processo de xilogravura, são todos gravados com correção e boa qualidade”. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 47)

### 2.2.3 - Gravura à talha-doce

O emprego e desenvolvimento dessa técnica de impressão em Portugal ocorreu durante o reinado de D. Maria I em virtude do favorecimento da música vocal e instrumental de caráter sacro. Este repertório conta com uma sucessão de notas de valores distintos e curtos e muitos acordes. Esses “novos” elementos vieram a dificultar ainda mais o ofício dos impressores musicais.

A técnica, também conhecida como calcografia, consistia na gravação a oco em chapas metálicas, recorrendo a um buril – como na técnica da xilogravura – ou por meio de punções.<sup>70</sup>

Conforme aponta Albuquerque, essa técnica já era aplicada para impressão musical na Europa desde o século XVI. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 47) Os resultados feitos pela gravação em buril, normalmente, tinham um acabamento bastante irregular. Ao longo do século XVIII, a prática da punção foi se generalizando, o que permitiu um acabamento mais apreciável às obras.

A autora relata que a gravação nas placas era um serviço trabalhoso e complicado, a começar pelo preparo, pela confecção e modelação da chapa de metal – cobre, estanho ou chumbo – a ser utilizada. Após a confecção da chapa, ela passava por um processo de polimento, para a retirada das imperfeições resultantes do processo de secagem. Primeiro, gravavam-se as linhas do pentagrama e depois as divisões de compasso. Na segunda fase, eram gravados as notas, as barras e os demais símbolos. Ao término da gravação, eliminavam-se as pontas de metal resultantes do processo de punção da chapa. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 47)

Depois de realizado todo o processo, passavam-se as chapas à prova, realizavam-se as correções necessárias e o processo era finalizado com a impressão definitiva em uma prensa manual. Ao que constata a autora, esse processo de gravação “se tornava muito dispêndios[o], quer em meios financeiros e humanos, quer em tempo necessário para a edição de uma obra musical”. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 47-48)

A autora destaca duas características resultantes da impressão feita por essa técnica. A primeira “são as marcas das chapas na margem do papel”, e a segunda é o “ligeiro relevo da notação musical na frente do fólio, provocado pela pressão exercida pela prensa no papel sobre uma matriz gravada a oco”. (ALBUQUERQUE, 2006, p.48)

Essa técnica desenvolve-se em Portugal apenas com o estabelecimento de Francisco Domingos Milcent, a partir de 1765. Neste período, surgem vários periódicos de música, principalmente os destinados à Modinha. Estes periódicos utilizavam o sistema de gravura à talha-doce. Segundo a autora, “a maioria apresenta espécies de razoável qualidade, sendo uma característica comum a inversão das hastes das colcheias”. (ALBUQUERQUE, 2006, p.48)

---

<sup>70</sup> Instrumento pontudo de metal que serve para furar ou gravar; Pedaco de aço, com letras gravadas em relevo, com que se batem as matrizes que servem para fundir os caracteres tipográficos. <http://www.dicio.com.br/puncao/> 02.12.2012, 21:27.

A técnica também foi empregada para a impressão de exemplos musicais contidos nas obras teóricas, como é o caso das *Regras para Acompanhar Cravo ou Órgão*, de Alberto José Gomes da Silva. Nesta obra, a autora relata que a técnica de xilogravura também fora empregada em alguns exemplos.

Após a reforma pombalina, a tipografia da Universidade de Coimbra edita alguns manuais de música que se utilizam dos recursos da gravura à talha-doce. A autora destaca pelo menos três obras publicadas pela Universidade, a saber, os *Elementos de Música*, de Almeida Campos (1786), *Nova Arte de Viola* (1789), de Manuel da Paixão Ribeiro e o *Methodo de Música* de José Maurício (1806). (ALBUQUERQUE, 2006, p. 48)

Segundo a autora, a qualidade encontrada nessas obras publicadas pela Universidade, em geral, é razoável. Podemos encontrar alguns erros de impressão como os “de inversão das hastes das colcheias e das figuras de duração mais curta” nos exemplos musicais.

#### 2.2.4 - Litografia

Essa técnica consiste em um processo de impressão sobre uma pedra calcária. Primeiramente, escreve-se sobre a pedra, utilizando-se uma tinta especial preparada com cera, sabão e tinta negra. Após o texto ser redigido na pedra, aplicava-se água-forte, um composto ácido, que corroía as partes da pedra que não estavam “protegidas” pela tinta. Dessa forma, o texto redigido passava a ficar em relevo, permitindo a impressão posteriormente.

Esse sistema de impressão foi inventado ao final do século XVIII, por Alois Senefelder, no ano de 1796. A técnica foi introduzida em Portugal, em 1824, por meio da criação da Oficina Régia Litográfica.

Desde o surgimento dessa técnica, ela tem sido aplicada à impressão musical. Assim, a autora ressalta algumas características pertinentes ao processo de impressão feito com o emprego dessa técnica. A primeira característica é que a impressão não deixa marcas no papel, uma vez que utiliza uma matriz plana no processo. A notação musical se torna mais uniforme. A cabeça de nota das figuras musicais passa a ter a forma oval. Normalmente, podemos encontrar as hastes das colcheias invertidas, mesmo em obras produzidas posteriormente, quando já se apresentava um padrão razoável de qualidade nas impressões que se utilizam da técnica no território português. (ALBUQUERQUE, 2006, p. 49)

A autora dá destaque à obra publicada pela Oficina Régia Litográfica intitulada *Rudimentos De Musica*, de Francisco de Sá Vicena. A obra utiliza-se da técnica litográfica, porém com a aparência de um manuscrito, já que o texto e a notação musical apresentam

“*escrita caligráfica*”. Albuquerque destaca que este processo fora “muito utilizado e aplicado às edições de caráter didático” neste período.

Em síntese, a autora conclui que cada uma dessas técnicas possui suas características particulares de impressão e foi aplicada a diferentes gêneros de publicação musical. Assim, Albuquerque destaca que a tipografia apresenta um repertório majoritariamente impresso para obras sacras em notação quadrada, com raras peças utilizando a notação moderna. A xilogravura foi a técnica mais comum aplicada pelos impressores aos manuais teóricos para imprimir os exemplos musicais “em notação mensural branca e em notação moderna”. Já a gravura à talha-doce e a litografia foram aplicadas na impressão da música vocal e instrumental, sacra e profana, em exemplos musicais nas obras teóricas, utilizando-se apenas da notação moderna.

### 2.3 – Algumas publicações musicais portuguesas do século XVIII

Mesmo com a produção tipográfica e o comércio de obras musicais na Portugal setecentista, ainda havia o hábito, por alguns membros das classes mais abastadas, de se produzirem suas próprias coleções musicais em manuscritos com obras escolhidas ao seu gosto e que foram armazenadas em suas bibliotecas pessoais. Como vimos anteriormente, as modinhas encaminhadas pelo correspondente português de Allgemeine faziam parte da coleção pessoal de P.G. Massarelos, um personagem sobre quem, até o momento, não encontramos informações para situá-lo historicamente em nossa pesquisa.

Vamos destacar duas obras que foram trazidas a público recentemente através de estudos musicológicos que estavam em manuscrito, encadernadas e pertenciam ao acervo pessoal de duas famílias nobres portuguesas do século XVIII. Através do estudo analítico e crítico feito nesses manuscritos pelos musicólogos João Manuel Borges de Azevedo e Manuel Morais, podemos tomar conhecimento do repertório praticado ao longo da segunda metade do século XVIII em residências portuguesas, que, possivelmente recebiam encontros musicais.

A primeira obra que mencionaremos é uma compilação de tablaturas para guitarra barroca de cinco ordens, chamada *Livro do Conde de Redondo*, em edição fac-simile, cujo estudo introdutório foi feito por Azevedo.<sup>71</sup> O segundo manuscrito a ser comentado é a

---

<sup>71</sup> AZEVEDO, J. M. B. *Uma tablatura para guitarra barroca “o livro do Conde de Redondo”*. Ministério da educação e Cultura, Lisboa, 1987.

coleção de modinhas de Domingos Caldas Barbosa chamado *Muzica Escolhida da Viola de Lerenó*, cujo estudo crítico foi realizado por Moraes.

As edições do *Jornal de Modinhas*, possivelmente, poderiam ser encontradas no acervo pessoal de alguns membros da corte portuguesa, ávidos pelo consumo dessas canções, já que havia uma constante necessidade pela renovação desse repertório, como descreveu o cronista português “quando já toda a gente as aprendeu e as canta, é difícil que alguém as deseje conservar”. (BRITO; CRANMER, 1989, p.35) Dessa forma, dedicamos um espaço para registrar as informações desse periódico, juntamente com os seus lançamentos nesse gênero tão apreciado pelos portugueses.

### 2.3.1 - Livro do Conde de Redondo

Trata-se de um manuscrito raro em tablatura italiana. Segundo Azevedo, com exceção de 4 peças, nenhuma outra obra redigida no livro apresenta figuração rítmica sobre a tablatura, fato que torna “muito problemática e subjetiva qualquer transcrição do conteúdo musical do Livro”. (AZEVEDO, 1987, p. V)

Embora não tenha nenhuma data referencial que possa comprovar precisamente sua publicação, Azevedo localiza o livro, temporalmente, no segundo quarto do século XVIII, em virtude do registro dos compositores Archangelo Corelli, Scarlatti e do violeiro José Ferreira, nomes citados na obra. Outro aspecto relevante para a datação é a marca d’agua presente no manuscrito e o tipo de grafia empregado na confecção do manuscrito. (AZEVEDO, 1987, p. V-VI)

O livro é composto por 85 peças, sendo elas 29 minuets, 8 rojões, 5 contradanças, 4 oitavados, 3 gigas, 3 estrangeiras, 2 amables, 2 sarabandas, 2 batalhas, 2 fantasias, 5 canções, mais as seguintes obras: “Sam Jozeph de Riba Mar, Não venda apretas, O patarata, Passe palaura, Diuiva filis, Serito, Cupiditho, Sonata, Augusto príncipe, Folias de Espanha, Obra, Marcha, Camzindo de Sofalla, Dança, Consonâncias, Baile Castelhana, Italiana, Trombetinhas e Cumbe”. (AZEVEDO, 1987, p.VI)

Segundo Azevedo, esse repertório pode ser dividido em três grandes grupos de diferentes zonas de influência: a dança francesa, as formas ibéricas e a influência afro-brasileira. (AZEVEDO, 1987, p. VII)

Azevedo conclui sua crítica ressaltando o conteúdo abrangente desse repertório, dividido em peças de teor “modais na tradição dos séculos XVI e XVII”, “obras

características do século XVIII”, “composições de caráter erudito” e “canções castelhanas e africanas”. (AZEVEDO, 1987, p. XIV)

### 2.3.2 - Muzica escolhida da viola de Lerenó (1799)

*Muzica Escolhida da Viola de Lerenó* foi uma obra publicada no ano de 1799, em Portugal, com poesias do poeta brasileiro Domingos Caldas Barbosa, postas em música por autores em sua maioria anônimos. A reprodução em cópia fac-simile e reedição centrada no estudo crítico e descritivo da obra foi publicada pelo musicólogo português Manuel Morais.<sup>72</sup>

Na descrição do conteúdo da obra, Morais ressalta que a cópia manuscrita conta com quarenta poesias de Caldas Barbosa musicalizadas por diferentes compositores, anônimos, no gênero Modinha. Essas canções estão realizadas a uma, duas ou três vezes com acompanhamento instrumental ao cravo ou piano forte. (MORAIS, 2003, p.19) Estas poesias musicalizadas estão registradas umas com acompanhamento realizado, outras dispendo apenas da linha de baixo contínuo, conforme menciona Morais.

Esse documento nos fornece subsídios que permitem refletir e tomar conhecimento sobre diferentes formas de realização praticadas pelos compositores da época para o acompanhamento desse gênero musical tão descrito por inúmeros viajantes que, durante o século XVIII e início do século XIX, passaram por Portugal. Dessa forma, faremos uma breve exposição a respeito do conteúdo da obra. As descrições dadas a seguir foram feitas pelo musicólogo português Manuel Morais, da qual selecionamos algumas para dar conhecimento à obra.

O Manuscrito é constituído por dois cadernos. (MORAIS, 2003, p.19) Neste caderno, encontra-se a dedicatória grafada a mão:

Para o vso da Ill.<sup>ma</sup> e Ex.<sup>ma</sup>  
 Snr<sup>a</sup> D. Marianna de Sousa Coitinho  
 offerece  
 seu afilhado, e Vmilde Servo  
 D.C.B.  
 Na Arcádia de Roma Lerenó Selinuntino.  
 1799.<sup>73</sup>

<sup>72</sup> MORAIS, Manuel. *Domingos Caldas Barbosa Muzica Escolhida da Viola de Lerenó (1799)*. Estudo Introdutório e revisão Manuel Morais. Ed. Estar, Portugal, 2003.

<sup>73</sup> Morais (2003, p.20).



Neste manuscrito encontram-se anotadas quarenta canções entre elas modas, modinhas e romances. O acompanhamento instrumental é para cembalo (cravo) ou piano forte, e só foi integralmente realizado em seis canções e, parcialmente, em três delas. A maior parte dessas canções está escrita com um simples baixo contínuo, sem realização harmônica. (MORAIS, 2003, p.22)

Segundo Morais, a cópia do manuscrito deve-se a três copistas diferentes em virtude da diferente caligrafia musical encontrada nas obras do manuscrito.

Nesta coletânea, Morais descreve que podem ser encontradas Modinhas de diferentes “gostos”, tanto do ponto de vista poético como musical. Encontram-se canções marciais, ternas e chorosas modinhas, dois pequenos minuetos a 3/4, uma modinha que predomina a “chulice tropical”, um lundu dengoso e estilizado. Segundo a crítica de Morais, estes poemas estão sob as convenções árcades, e evocam os lugares que foram queridos ao poeta. Eles escondem nomes de mulheres amadas, ou também aquela que aborda um tema caro a poesia peninsular. (MORAIS, 2003, p.30)

No tocante à dedicatória encontrada na primeira página, Manuel Morais aponta que nesta época havia em Lisboa várias famílias cujo sobrenome era Sousa Coutinho. Segundo o autor, teríamos pelo menos duas famílias às quais esta dedicatória pode ter sido oferecida. Talvez, aos Condes de Redondo e Marqueses de Borba ou a dos Condes de Linhares. Seriam estas duas possíveis dedicatórias do manuscrito e ambas de nome Mariana de Sousa Coutinho.

1. Uma delas filha do 1º marques de Borba (1753-1813), nascida na freguesia do Sagrado Coração de Jesus, a 28 de julho de 1781, a qual recebeu uma mercê de D.João VI em 1816 (AN / TT, registo Geral de Mercês, D. João VI, Lv. 12, f. 294. Pelo Alvara de 28-04-1816 recebeu uma pensão de 600\$000 réis. Esta senhora casou com Manuel José Seabra, filho de Caetano Mufino Seabra, ouriundo da cidade do Pará, cf. NA / TT, chancelaria D. João VI, Lv. 3, f.75.
2. A outra, irmã de D. Rodrigo de Sousa Coutinho (1745- 1812), 1º conde de Linhares e de D. Jospe Antonio de Meneses Sousa Coutinho (falecido em 1814), “Principal Diácono da Sta Igreja Patriarcal e Regente do Reino em 1811”. (MORAIS, 2003, p. 30)

Para Morais, aquela que parece ser a mais plausível das mecenas de Caldas Barbosa é a segunda:

D. Mariana de Sousa Coutinho, dama de Honor da rainha D. Maria I, e sem estado, que, por falecimento do irmão, o “principal” D. José A. M. de Sousa Coutinho, ficara de posse dos bens que com ele vinculara em morgado por provisão régia de 24 de agosto de 1814. (MORAIS, 2003, p. 30)

Conforme descreve Morais, Mariana de Sousa Coutinho era ainda irmã do primeiro conde de Linhares, em cuja biblioteca o manuscrito foi encontrado. Por outro lado, o pai de D. Mariana, D. Francisco Inocêncio de Sousa Coutinho, descendia da família dos Barbosas (talvez fosse aparentado com a família do pai do nosso poeta) e governara a Angola quando o pai de Caldas Barbosa ali vivera. Assim, Morais supõe que ela tenha sido a possível e provável homenageada na dedicatória da *Muzica Escolhida da Viola de Lerenó*. (MORAIS, 2003, p. 31)

As poesias são designadas sob os nomes de moda, modinha e romance e são postas em música por alguns autores anônimos.<sup>74</sup> Morais defende tal possibilidade pela diferente forma de tratamento musical empregado nos textos poéticos da coletânea.<sup>75</sup> É fácil aceitar que estes termos - moda, modinha e romance - sejam sinônimos e aqui usados para definir um gênero musical que na época mais se conhecia pelo título de Modinha (diminutivo de Moda): “canção estrófica, de temática essencialmente amorosa e sentimental muito em voga nos reinos de Portugal e do Brasil desde as duas últimas décadas do século XVIII e os inícios do XIX”. (Morais, 2003, p. 31)

Morais afirma que o vocábulo *modinha* não consta dos dicionários setecentistas portugueses, nem do primeiro quartel do século XIX. Entretanto, o termo *moda* já aparece nos léxicos da segunda metade do século XVIII, com os seguintes significados: “modas, cantigas, que se põe no cravo, viola, etc”; “Cantiga: [Isto é], copla de versos menores para se cantar”; “Cantiga: copla para se cantar”. (MORAIS, 2003, p. 32)

### 2.3.3 - Jornal de Modinhas (1792 - 1794)

Publicado por Francisco Domingos Milcent<sup>76</sup> entre os anos de 1792-1795, na *Real Fabrica e Impressão de Muzica* localizada no Largo de Jesus em Lisboa. Nessa fonte

<sup>74</sup> A coletânea apresenta modas de diferentes tipos poéticos e musicais. Constam canções de caráter marciais, outras de características ternas e chorosas, algumas de recorte dançante, outras que apresentam a “chulice tropical”, e naturalmente as que demonstram evocações de caráter árcaico.

<sup>75</sup> Morais ressalta 3 maneiras: 1) a maioria são canções estróficas e apresentam duas seções musicais separadas por barras duplas, ou não, em que A representa a estrofe inicial, e B, a seção para execução do estribilho. 2) podem estar divididas em três seções musicais em que A representa a primeira estrofe, B, a outra instancia ou parte da primeira, e C representa o estribilho. 3) em apenas uma canção apresenta-se uma seção na qual se canta a única estrofe copiada, sem repetir a música ou o texto.

<sup>76</sup> Chega a Portugal por volta de 1765, a convite da família real portuguesa para iniciar o projeto de uma fábrica de impressão musical vocal e instrumental em Lisboa. Antes de Milcent, a atividade de impressão musical não era bem definida como profissão no território português. No registro de pagamento de impostos das décimas, que nos permite fazer um levantamento das profissões referidas, encontramos profissionais atuando na edição

portuguesa, encontramos diversas modinhas feitas por compositores portugueses, ora a solo, duo, e até mesmo trio, redigidos em vozes paralelas - nos últimos dois casos. No que se refere ao acompanhamento das modinhas, podemos encontrá-los escritos em baixo contínuo cifrado ou não, ou totalmente realizado e escrito pelo compositor da obra. Os acompanhamentos redigidos são majoritariamente destinados ao cravo, porém é possível encontrarmos modinhas como as publicadas por Antônio da Silva Leite, nas quais o instrumento acompanhador é a guitarra portuguesa e a viola.

A circulação da Modinha se dava não apenas nos salões da corte ou através das publicações impressas com o intuito de atender as classes mais abastadas da sociedade, mas também se fazia presente no meio popular através da transmissão oral dos violeiros, como podemos observar na crônica.

Através das informações prestadas na capa do Jornal, nota-se que o periódico era dedicado às honras de “sua alteza real, princesa do Brasil”. A maioria das Modinhas publicadas é de autoria de compositores renomados na alta sociedade portuguesa, intitulados como os “melhores compositores” pelo impressor. Além da música de concerto, alguns desses compositores escreviam repertório sacro. Nas informações localizadas no próprio Jornal, podemos ler a titulação de mestre-de-capela associada a alguns desses nomes. No jornal também encontramos algumas canções de autoria desconhecida e transcrições de modinhas brasileiras também anônimas. O jornal era comercializado quinzenalmente ao preço de 250 Réis.

Conforme mencionamos anteriormente, em informação extraída do livro de Maria Albuquerque, Milcent empregava a técnica de impressão de gravação à talha-doce. Em algumas modinhas podemos observar os erros comuns de impressão pertinentes a esta técnica, como a inversão de haste da colcheia.

Ainda na capa, podemos observar a possibilidade de assinatura anual do Jornal “Na Real Fábrica e Armazém de música no largo de Jesus onde se poderá abonar para a coleção de cada ano pela quantia de 3600”.<sup>77</sup>

“A mesma Real Fábrica se acha toda qualidade de musica como também se abre e estampa toda sorte de obras”.<sup>78</sup> Através dessa afirmativa podemos supor que na oficina de Milcent além de encontrar outras obras musicais impressas por ele, haveria a possibilidade de imprimir outras obras.

---

musical que se apresentavam como “negociante”, com “armazém de muzica” ou “musico que vende instrumentos”. Albuquerque, 2006, p.47-48.

<sup>77</sup> Capa Jornal de Modinhas.

<sup>78</sup> Capa Jornal de Modinhas

Em anexo, a este trabalho fizemos um quadro expositivo das modinhas publicadas neste periódico, com bases nos arquivos disponíveis no acervo digital da Biblioteca Nacional de Portugal. Nesse quadro citamos o nome da canção, o compositor, os andamentos, a instrumentação e a tonalidade.

### CAPÍTULO 3 – Análise crítica do método Nova Arte de Viola

*“Tratado. Dissertação, lançada em papel sobre alguma matéria. [...] o papel, que contem os artigos, e condições em que se tem convindo.”*

*“Methodo ou método. Modo, [...], ordem, & arte de obrar, discursar, ou ensinar com mais brevidade, & facilidade.”*

Raphael Bluteau

Descrever um tratado musical criticamente e situá-lo no contexto em que foi produzido, apresenta um grande desafio à pesquisa musicológica. A compreensão de conceitos e o significado atribuído às palavras estão em constante mudança e nem sempre é possível acompanhar historicamente quando um termo deixa de representar efetivamente aquilo que ele definia.

Compreender os conceitos e as propostas metodológicas feitas pelo autor requer do pesquisador a sensibilidade de estabelecer alianças com outras disciplinas para amparar a sua interpretação. Dessa forma, neste estudo analítico, estamos afinados com alguns autores que refletiram criticamente sobre tratados musicais editados no século XVIII, apontando para o leitor a produção intelectual de compositores/teóricos setecentistas que publicaram as questões filosóficas e musicais de uma parcela da sociedade interessada no consumo de bens musicais. Nessas obras podemos observar diferenças e similaridades conceituais que nos permitiram estabelecer um diálogo crítico entre os tratados coevos à *Nova Arte de Viola* para esta análise.

Laura Rónai no livro *Em busca de um mundo perdido: métodos de flauta do barroco ao século XX*, apresenta um cenário musical pertinente aos músicos do século XVIII, dentro do tema da improvisação e da ornamentação. Ela descreve algumas dificuldades que nós, pesquisadores, enfrentamos atualmente para elaborar uma interpretação musical historicamente informada, mesmo tomando como base os subsídios fornecidos por esses autores em seus tratados. Segundo a autora, se para os músicos contemporâneos do século XVIII pode-se observar uma dificuldade em saber onde, como e quando improvisar seus ornamentos, para nós, que estamos distantes dessa prática, torna-se uma missão altamente subjetiva a interpretação dos métodos e compêndios que abordam o assunto. A autora ressalta, entretanto, que essas obras devem ser tratadas mais do que simples curiosidades históricas, elas “devem ser vist[a]s, como ferramentas de primordial utilidade para o intérprete consciencioso, que gostaria de se aproximar ao máximo de uma interpretação viva e autêntica,

tão fiel quanto possível às intenções do compositor”. (Rónai, 2008, p.209) Entretanto, ressalta:

por mais informações que possamos coletar, por maior que seja o acesso que possamos ter a livros escritos no passado, não existe fórmula mágica para a interpretação, e o “bom-gosto” invariavelmente evocado pelos autores [...] será sempre uma qualidade inacessível, indefinível, inconsútil, subjetiva. (RÓNAI, 2008, p.210)

O grande desafio para a autora está em desvendar os “mistérios” pertinentes à prática da improvisação descrita nesses tratados para penetrar os hábitos da musicalidade dos músicos do passado. Rónai afirma que o século XVIII assiste a uma transformação em relação ao público de concertos, assim como em relação ao status do músico. Como mencionamos anteriormente, a burguesia se afirma socialmente, os conservatórios se estabelecem, o ensino de música passa a ser disponível a uma nova parcela da sociedade não contemplada anteriormente, o músico profissional passa a ter o status de classe média. A publicação dos tratados com técnicas de improvisação aumenta neste período, pois visava essa nova classe em ascensão, com o intuito de esquematizar o ensino do instrumento. Segundo Rónai,

os métodos da época pretendiam ser manuais práticos de instrução, frequentemente dirigidos a principiantes ou músicos amadores, e não obras teóricas ou filosóficas sobre interpretação musical. [...] A habilidade de improvisar era justamente um dos principais critérios pelos quais se podia julgar o valor de um músico. (RÓNAI, 2008, p.229)

As pesquisas musicológicas têm mostrado que a música portuguesa setecentista desenvolveu-se em um cenário de proximidade com a música italiana, em virtude do apreço da família real portuguesa pela ópera daquele país e de sua estreita relação com a igreja romana.<sup>79</sup> Muito dessa prática musical foi sendo absorvida pelos compositores e intérpretes com o passar do tempo a ponto de encontrar tamanhos excessos na improvisação dos ornamentos como descreve a narrativa do cronista português sobre a vida musical local no início do século XIX. O excesso era visto como um defeito, quando traía a ideia musical principal, “o ornamento deveria ser exatamente o que o nome implica, um enfeite que acentua o caráter da peça, e não um veículo para a vaidade do intérprete”. (RÓNAI, 2008, p.217) Por

---

<sup>79</sup> O Século XVIII registra a aproximação entre a corte portuguesa durante o governo de D. João V com a Igreja Romana, estabelecendo uma forte relação através da embaixada portuguesa junto ao Papa. O contato com a música italiana, principalmente a romana, deu-se através do envio de compositores que se destacavam no Seminário Patriarcal como bolsistas à Itália. Observa-se também, neste período a contratação de músicos italianos para a Capela Real, cujo modelo pretendia seguir a Capela do Papa. (FAGERLANDE, 2011, p.35)

certo, os elementos da ornamentação italiana também se fizeram presentes nos tratados musicais. Rónai descreve a ornamentação italiana como uma prática

derivada diretamente das divisões renascentistas, com uma ênfase muito maior nos ornamentos que tem função harmônica (capazes de criar dissonâncias) e em ornamentos conectivos (que preenchem escalarmente um intervalo). Pondo em relevo a melodia, os gestos amplos e o lirismo indisfarçado. (RÓNAI, 2008, p.211)

Para a autora, era comum entre intérpretes e compositores do século XVIII a falta de preocupação em registrar suas intenções para a ornamentação, de forma que o caráter improvisativo poderia permitir execuções bem diferentes de uma mesma peça. Essas informações “omitidas” muitas vezes por eles em suas partituras poderiam ser consideradas cruciais para as execuções modernas segundo a autora. Segundo Rónai, isso acontecia porque os intérpretes dominavam a ornamentação como parte da linguagem. Desta forma era desnecessário escrever, porque,

para aqueles intérpretes que não eram refinados o suficiente para inventar seus ornamentos, de nada adiantaria notar previamente sugestões de ornamentação, uma vez que seriam inevitavelmente executadas de maneira tosca e incorreta. E para aqueles que eram sofisticados improvisadores, os ornamentos escritos seriam um entrave à leitura clara da melodia a ser executada. (RÓNAI, 2008, p.218-219)

Rónai cita as palavras registradas por Weitzler (1756) em seu tratado de flauta, ressaltando a futilidade de se notar a ornamentação livre.

Com relação aos ornamentos, acho recomendável escrevê-los apenas quando são passagens comuns rápidas; com outras que surgem parcialmente da natural facilidade dos dedos, parcialmente de invenção luxuriante, é inútil fazer isso. Ou não podem ser indicados por notas, ou então o ‘bom-gosto’ irá rejeitar tais ornamentos logo que percebemos que deveriam ser esses e não quaisquer outros, desta maneira e não de outra em um dado lugar; em resumo, logo que se perca a espontaneidade tão essencial a eles. Uma pessoa dotada musicalmente, com bons poderes interpretativos jamais irá tocar da mesma maneira, mas sempre fará modificações de acordo com o estado de seus sentimentos. (apud RÓNAI, p.223)

A omissão de informações por partes dos compositores também pode ser encontrada nos tratados setecentistas, como descreve Nikolaus Harnoncourt.

Sou muito cético sobre a possibilidade de uma compreensão total nos dias de hoje. Devemos ter em mente que todos esses tratados foram escritos para contemporâneos, de modo que um autor podia contar com a existência de um grande corpo de conhecimento que era familiar a todos, ele não precisava nem discutir a questão. [...] o que não era escrito, aquilo que era o óbvio, era provavelmente mais importante do que qualquer coisa jamais escrita! Afinal das contas, suas instruções eram dirigidas a contemporâneos, e não a nós! (apud RÓNAI, p. 223)

Dito de outro modo, o que não encontramos registrado nos tratados setecentistas pode ser considerado como algo significativo para a nossa compreensão, pois sugere uma informação tão conhecida que nem sequer merecia ocupar espaço nas páginas dessas obras. Suas instruções dirigiam-se a seus contemporâneos, aqueles que estavam interessados em consumir e praticar a música de seu tempo, logo, seu objetivo não estava em escrever para posteridade.

Rónai descreve uma relação pertinente a este período entre intérprete-compositor-obra, na qual a ornamentação era considerada apenas mais um dos aspectos expressivos da música, que, como os outros, era de responsabilidade do intérprete. Mary Cyr, no seu estudo sobre a performance da música barroca, diz que

além das omissões intencionais dos manuscritos, algumas obscuridades de notação resultam das convenções estilísticas da época. Em sonatas italianas, por exemplo, compositores frequentemente escreviam apenas um baixo e uma linha melódica simples, e esperavam que o intérprete ornamentasse a melodia. Não apenas o intérprete e compositor participavam do processo criativo, mas intérprete e instrumento estavam unidos no propósito de expressar a paixão ou *affekt* inerentes à música. (apud RÓNAI, 2008 p.234)

Já David Fuller aponta que

nos séculos XVII e XVIII, a colaboração entre compositor e intérprete, sem a qual não pode existir qualquer música que não seja improvisada ou composta diretamente em seu meio (como o caso da música eletrônica), se inclinava para o lado do intérprete com mais peso do que em qualquer outra época. (apud RÓNAI, p.235)

No contexto musical português, podemos observar que o emprego do baixo contínuo também era utilizado para o registro do acompanhamento das canções conhecidas como Modinhas. Na publicação dedicada ao gênero, o *Jornal de Modinhas*, produzido pelo editor Francisco Domingos Milcent, nota-se a transição do baixo contínuo para o acompanhamento harmonizado pelo compositor. Rónai considera algumas razões para o declínio dessa prática improvisativa na virada do século XVIII para o XIX.

Com o surgimento do estilo clássico, a participação do intérprete na forma inicial da obra musical decresce e aumenta a importância do compositor. É uma tendência que irá desembocar no romantismo, em que duas vertentes se definem claramente: a da música 'séria', na qual a fidelidade ao texto escrito é essencial, e a figura do compositor é proeminente; e a música 'de salão', virtuosística e ligeira, em que a figura do virtuose é festejada. (2008, p.237)

“No século XVIII, improvisar era parte da rotina de qualquer intérprete, e parte do aprendizado de qualquer estudante de música”. (2008, p.238) Entretanto, para a autora, a arte de improvisar vai sendo posta à parte, à medida que a ornamentação vai sendo incorporada à



própria composição. Este fenômeno ocorreu de forma gradual, ao longo de todo o século XVIII. Em decorrência da proliferação de edições dirigidas a músicos amadores provenientes da nova classe média que se estabelecia, criou-se uma necessidade de notação mais detalhada. O compositor não mais podia confiar na habilidade do intérprete em entender uma escrita esquemática e elaborá-la a contento. Segundo a autora, isso teria proporcionado o declínio do baixo cifrado, uma prática que estimulava naturalmente a improvisação. A respeito do enfraquecimento do baixo contínuo como um sistema prático, Fagerlande considera dois fatores. O primeiro se refere à formulação de Rameau do baixo fundamental (1722) como “uma tentativa de reduzir a crescente complexidade da formação do acorde a um sistema simples” (2011, p.30), ou seja, uma reação à sofisticação da harmonia que tornava o processo de leitura das cifras mais complexo aos acompanhadores através das várias regras e exceções que compunham a teoria tradicional do baixo contínuo. Outro fator que contribuiu para o gradual desaparecimento do contínuo, segundo Fagerlande, é o surgimento do estilo galante<sup>80</sup>, introduzido nas primeiras décadas do século XVIII.

### 3.1 – A musicalidade e tecnicidade nos tratados portugueses

Para melhor desenvolver o tema proposto neste capítulo, utilizaremos, como suporte para a exposição, os trabalhos de Marcelo Fagerlande (1996) e Antônio Seixas de Oliveira (2010), em que ambos aplicam o conceito de método na prática do ensino musical ao longo dos séculos XVIII e XIX. Em sua obra sobre o método de piano-forte do padre José Maurício, Fagerlande expõe duas formas claras e distintas do processo de ensino metodológico voltado à prática instrumental: a musicalidade e a técnica.

Até o final do século XVIII, o ensino musical era caracterizado por meio da transmissão direta e individual de informações que partiam do mestre, destinadas a seu discípulo. Antes da revolução Francesa (1789), o ensino musical na Europa era um privilégio da nobreza e do clero, e este “acontecia principalmente em caráter privado e individual, pois ainda não havia escolas públicas de música ou conservatórios no sentido conhecido hoje em dia”. (FAGERLANDE, 1996, p. 25)

Segundo Fagerlande, no século XVIII pode-se notar, nas obras didáticas compostas pelos professores que acumulavam a função de instrumentista e compositor, a intenção de

---

<sup>80</sup> Estilo de textura simples e harmonias baseadas nas tríades primárias privilegiando a melodia (Fagerlande, 2011, p.36)

unir as dificuldades técnicas, explorando a musicalidade por meio desses “exercícios” que eram destinados ao desenvolvimento de seus discípulos. Dessa forma, “aprendia-se a tocar o cravo, o clavicórdio, o órgão, através de peças de música que continham as exigências técnicas desejadas, mas sem esquecer o sentido artístico musical”. (FAGERLANDE, 1996, p. 25)

A maioria dos tratados anteriores a 1800 pressupõe a presença do mestre, como responsável pela orientação dos estudos de seu aluno,<sup>81</sup> “se no século XVIII havia uma preocupação de ligar todo e qualquer exercício de técnica a um problema específico encontrado no decorrer do estudo, no século seguinte a técnica passa a ser vista como uma atividade de caráter preventivo”. (RÓNAI, 2008 apud OLIVEIRA, 2010 p.22)

Essa mudança na concepção do ensino musical, em que se passa a priorizar a técnica em detrimento da musicalidade, surge em virtude da criação dos Conservatórios, instituições públicas voltadas ao ensino modelar, padronizado, através da elaboração de exercícios com caráter absolutamente sistemático, como podemos observar nas palavras de Jorquera a cerca do desenvolvimento musical na França após a criação do Conservatório Nacional de Música e Declamação e do seu respectivo método de ensino:

Se considerarmos, ainda, que já no fim do século XVIII realiza-se, na França, uma importante promoção do ensino de música e a partir deste momento – muito em consonância com o racionalismo cartesiano então promovido – se difunde a prática de elaborar exercícios para aprendizagem instrumental e vocal com caráter altamente sistemático. É assim que os textos – os métodos – chegam a constituir verdadeiros catálogos das possíveis combinações de sons e das ações para emití-los: encontramos frente à versão de método mais reduzida, ou seja, aqueles textos que contém uma compilação de exercícios ordenados por graus de dificuldade, dos mais simples aos mais complexos. Nesta Tarefa o Conservatório Nacional de Música e Declamação teve um papel determinante a partir de sua fundação em 1795 em Paris, e em particular durante o século XIX, quando a imprensa musical tornou-se mais acessível para professores e estudantes de música. (JORQUEIRA, 2004 apud OLIVEIRA, 2010 p. 18)

Essas mudanças retratadas acima por Jorquera no âmbito musical refletiram mudanças sociais ocorridas neste período (final do século XVIII, início do século XIX) na Europa ao longo da ascensão burguesa ao poder. Fagerlande também ressalta alguns aspectos relativos a esta classe emergente:

Enquanto no século XVIII a música estava centrada em círculos fechados da nobreza, com exceção da ópera e da música religiosa, em fins desse século e início do século XIX começaram a surgir as salas de concerto, um número maior de músicas foi publicado, tudo, para atender a uma nova classe, ávida por consumir também cultura.

---

<sup>81</sup> RÓNAI, 2008 apud OLIVEIRA (2010) p.16.

Há o aumento do alunado, tanto de amadores quanto de profissionais. É nesse contexto que florescem os métodos do século XIX. (FAGERLANDE, 1996 p. 26)

É no século XIX então que se dá a proliferação dos métodos didáticos por meio das facilidades de impressão, devido ao aumento da demanda da formação de músicos amadores ou profissionais pertencentes a uma nova classe que ascendera recentemente ao poder. Esses métodos, voltados mais aos aspectos técnicos do que musicais, visavam dentro de uma ótica cartesiana, a um ensino padronizado, partindo de lições com grau de dificuldade progressivo, ou seja, partindo do simples para o complexo. Daí, podemos perceber algumas considerações que parecem comuns quando nos referimos a métodos como descreve Jorquera:

[...] método – têm no âmbito da história do ensino musical conotações precisas que se relacionam sobre tudo, com o ensino instrumental e de solfejo, desde tempos antigos, que nos levam a entendê-los como um manual, ou seja, um texto monográfico que tem como meta facilitar a aprendizagem de uma determinada matéria, [...], mediante exercícios ordenados segundo o que o autor considera uma dificuldade crescente. O método, neste sentido, poderia ser descrito como um texto que segundo as épocas, contém só exercícios, ou ainda algumas reflexões que os acompanham, chegando assim, no último caso, a apresentar melhor um conceito de ensino – aprendizagem da matéria exposta no texto. (JORQUERA, 2004 apud OLIVEIRA, 2010 p. 19)

Dentro dessa concepção cartesiana de método, que segue um processo de aprendizagem sequencial baseado em dificuldades crescentes, em que o passo a passo é apresentado pelo autor, pelo que este julga ser a melhor forma de proceder por meio de suas lições elaboradas, não foge à estruturação de obras musicais práticas. Esse modelo de estudo, datado do final do século XVIII, determina que todos os alunos têm as mesmas dificuldades, e aquilo que é difícil para um deles, por exemplo, será igualmente difícil para todo o restante. Essas propostas seguem alguns preceitos básicos desenvolvidos pelo filósofo francês René Descartes (1596-1650), de forma a conduzir os pensamentos por ordem, iniciando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para atingir gradativamente o conhecimento dos mais complexos, e presumindo até mesmo uma ordem entre os que não se precedem naturalmente uns aos outros.

Dessa forma, cada método possui suas especificidades e particularidades expressas por meio da linguagem de seu autor, que julgam quais são os elementos necessários e a ordem pelo qual seu aluno deve trilhar a fim de chegar ao resultado desejado. Durante o desenvolvimento do processo, o autor esclarece através de seu método apenas o que melhor lhe convém, já que:

cada método é uma linguagem e a realidade responde na língua em que é perguntada. Só uma constelação de métodos pode captar o silêncio que persiste entre cada língua

que pergunta. Numa fase de revolução científica como a que atravessamos essa pluralidade de métodos só é possível mediante transgressão metodológica. Sendo certo que cada método esclarece o que lhe convém e quando esclarece fá-lo sem surpresas de maior, a inovação científica consiste em inventar contextos persuasivos que conduzam à aplicação dos métodos fora do seu habitat natural.<sup>82</sup> (SOUZA SANTOS, 2003, p.18)

Dentro dessa concepção de educação, podemos observar claramente que o centro do processo está nas mãos do professor. Este processo calcado na pedagogia liberal tradicional segue alguns parâmetros como podemos ver logo a seguir na exposição de Libâneo (1990):

baseiam-se na exposição verbal da matéria e/ou demonstração. Tanto a exposição quanto a análise feitas pelo professor, observando os seguintes passos: a) preparação do aluno (definição do trabalho, recordação da matéria anterior, despertar interesse); b) apresentação (realce de pontos chave, demonstração); c) associação (combinação do conhecimento novo com o já conhecido por comparação e abstração); d) generalização (dos aspectos particulares chega-se ao conceito geral, é a exposição sistematizada); e) aplicação (explicação de fatos adicionais e/ou resoluções de exercícios). A ênfase nos exercícios, na repetição de conceitos ou formulas na memorização visa disciplinar a mente e formar hábitos. (apud OLIVEIRA, 2010, p.26)

O problema dos métodos caracterizados nas práticas modelares surge quando a técnica se transforma em um fim em si mesmo, ou seja, a técnica pela técnica, e esta passa a diminuir a expressão e a iniciativa dos alunos como vemos nessa citação de Penna<sup>83</sup> a Almeida sobre a prática modelar que tem como figura central o professor:

Na prática modelar, o professor oferece o modelo não como uma das possibilidades, mas como a única possível. São múltiplas as formas como esse modelo se apresenta. Ele ocorre, por exemplo, quando a professora determina o que e como fazer (...) O ensino modelar também se observa em atividades que enfatizam a técnica pela técnica. Nada contra a aprendizagem técnica, pois o domínio delas é fundamental para a execução de qualquer trabalho. O problema surge quando a técnica se transforma em um fim em si mesma, quando a expressão e iniciativa dos alunos são relegadas a segundo plano e atividade passa a ser mecânica, desprovida de sentido para os alunos. (ALMEIDA, 2001 apud OLIVEIRA, 2010, p.33)

Este aspecto leva em consideração o desenvolvimento da prática musical inserido no contexto social no qual o aluno está presente, e buscar dentro deste contexto os elementos capazes de motivar o despertar a tais práticas, mantendo vivas as motivações extra-musicais de forma perceptível, já que o interesse do aluno pode estar calcado não apenas na música em si, mas nas atividades sociais que permeiam esta atividade. Afinal, este aluno é um indivíduo que é parte integrante, pertencente a um grupo, a uma sociedade que possui suas

<sup>82</sup> SOUZA SANTOS, Boaventura de. Um discurso sobre as Ciências. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

<sup>83</sup> PENNA, M, 2006 Apud OLIVEIRA (2010) p.33.

características e formas de identificação. Segundo Queiroz, a música pode ser vista como um fenômeno sociocultural.

Ainda segundo o autor (Blacking), o contexto social é gerador de aspectos motivadores para a experiência musical, sendo uma característica intrínseca à música dentro do seu sistema cultural. Blacking acredita que ‘[...] o interesse das pessoas pode estar mais nas atividades sociais associadas a música do que nela em si mesma’. O autor enfatiza, também, que ‘[...] habilidades musicais nunca podem ser desenvolvidas sem alguma motivação extra musical’ (Blacking, 1995, p.43 – tradução nossa). Essa visão demonstra a necessidade de incorporarmos às práticas educativas da música sentido que inter-relacionam o fazer musical e aspectos mais abrangentes da cultura dos alunos, fazendo das atividades educativo-musicais algo relevante e significativo socialmente. Assim, estaremos fugindo da cultura musical frágil e superficial consolidada muitas vezes, dentro das aulas de música em instituições formalizadas. (QUEIROZ, 2005 apud OLIVEIRA, 2010, p.29)

### 3.2 – A música teórica e prática nos tratados musicais

Neste ponto iremos tratar de alguns aspectos que nos permitem refletir sobre as concepções de elaboração do método *Nova Arte de Viola*. Discutiremos algumas características comuns às publicações editadas durante parte do século XVIII e início do XIX, buscando expor algumas visões interpretativas que nos possibilitem novas reflexões sobre a circulação dessas obras de caráter teórico-musical e prático neste período da história portuguesa.

Destacaremos os conceitos comumente abordados nas páginas dessas publicações musicais, seus objetivos e a relação metodológica entre a musicalidade e tecnicidade no pensamento filosófico e ideológico das publicações do século XVIII e XIX. Utilizaremos para formulação desta análise os aspectos abordados por Marcelo Fagerlande<sup>84</sup> sobre os tratados em português publicados entre 1751-1851.

Fagerlande assinala que as publicações sobre baixo contínuo do período podem se enquadrar em dois grupos distintos. Os diversos tratados musicais publicados em Portugal podem possuir conteúdos bem diferentes, com abordagens variadas, e preocupações distintas retratadas por seus autores. Enquanto algumas obras estão mais direcionadas à prática do acompanhamento, como é o caso do método *Nova Arte*, outras podem se concentrar apenas nos conhecimentos teóricos sobre o assunto, sem oferecer grandes subsídios práticos aos músicos, ou seja, as publicações podem se concentrar exclusivamente na prática instrumental ou apenas na reflexão do conhecimento teórico, no campo filosófico. Para isso, é importante

---

<sup>84</sup> FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo Contínuo no Brasil 1751-1851: Os tratados em Portugues*, Ed 7 letras, RJ, 2011.

tomarmos conhecimento sobre os conceitos de *prática* e *teórico* para os músicos-escritores do século XVIII.

Para descrever esses conceitos, Fagerlande utiliza três importantes autores do século XVIII. O alemão Johann Gottfried Walther, o francês Jean Jacques Rousseau, escritores de importantes dicionários de música neste período, e o grande tratadista português, Francisco Ignácio Solano.

Johann Gottfried Walther foi o autor do *Musikalische Lexikon*. A obra foi publicada no ano de 1732 e é o primeiro grande dicionário em alemão a incluir termos musicais, bem como a biografia de músicos do passado e presente em uma mesma edição. O dicionário apresenta os verbetes sobre teoria e prática.

Para theorie, este autor sugere como sinônimo o termo contemplatio, esclarecendo que, por tal conceito compreende a pura observação de algo sem que se considere seu exercício. Seu verbete *Musica Contemplativa* inclui como sinônimos *Musica Speculativa* e *Theorica*, explicando que é aquela que se dedica a examinar os sons, sua natureza, propriedade e efeitos, sem admitir a pratica. (FAGERLANDE, 2011 p.50)

Já a descrição de *Musica Ativa* ou *Prattica* consiste “apenas na praxi ou executione, no cantar ou tocar, sem uma preocupação a respeito dos princípios ou causas de seu bom efeito”. (Fagerlande, 2011 p.50)

Fagerlande ressalta que o francês Jean Jacques Rousseau (1712-1778) também divide a música em duas partes no seu dicionário datado de 1768. Os conceitos aparecem como música *teórica ou especulativa e prática*.

Por música especulativa entende o conhecimento da matéria musical, que inclui além dos elementos básicos, as combinações possíveis de sons e também o que as suas impressões podem causar no ouvido e na alma. Define música prática como a arte de aplicar e colocar em uso os princípios da musica especulativa. Inclui na categoria pratica tanto a composição quanto a execução. Rousseau cita como fundamentos da composição o conhecimento da harmonia e de suas regras e define execução como produção de sons pela voz ou por instrumentos, considerando a parte puramente mecânica e operacional, sem a exigência de um rigor de outros conhecimentos. (FAGERLANDE, 2011 p.50)

Conforme veremos adiante, as divisões das partes do método *Nova Arte* correspondem à terminologia descrita acima por Rousseau. A parte especulativa concentra-se no campo teórico, e a prática, no que se refere ao acompanhamento de minuetos e modinhas editados nas estampas do método.

A terceira obra citada por Fagerlande é a do português Francisco Solano, cujo título é “*Exame instructivo sobre a musica multiforme, métrica e rythmica*” (1790). O conceito de

música novamente é descrito em duas partes: *theorica* e *pratica*, sendo o primeiro considerando ciência, e o segundo, arte.

musica pratica he o exercicio de cantar, tanger, e compor, exercitando-a com destreza de qualquer sorte, como arte. [...] musica theorica he comprehender o verdadeiro conhecimento della e dar a razão fysica de tudo que lhe pertence, como sciencia (apud FAGERLANDE, 2011 p 51)

Vamos abordar alguns tratados musicais que estão próximos à data de publicação de *Nova Arte de Viola* para melhor situá-lo e compreendê-lo no contexto de edições musicais. Das obras selecionadas, duas são de caráter teórico-especulativo, e outras duas dedicam-se ao campo prático da música de acompanhamento. Nosso objetivo é localizar a importância do método Nova Arte frente junto às demais publicações musicais no contexto da impressão de tratados teórico-musicais em Portugal.

### 3.3 – Apresentação do método Nova Arte de Viola

*Nova Arte de Viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre* é o título da obra publicada por Manuel da Paixão Ribeiro. Pouco se sabe a cerca do autor até os dias de hoje. As informações citadas a respeito dele nas pesquisas musicológicas mencionam apenas o que ele próprio revelou sobre si mesmo. Ao longo dessa pesquisa procuramos buscar informações sobre o autor. Entretanto, não conseguimos encontrar nenhum documento que pudesse atualizar o quadro de informações a seu respeito.

Paixão Ribeiro era professor licenciado de Gramática Latina e de ler e escrever, e contar na Cidade de Coimbra. Podemos imaginar que o autor tenha se graduado na própria universidade para exercer a sua profissão. Ele se considerava um curioso apaixonado pela arte de tocar a viola, instrumento de corda dedilhada para acompanhamento de canções tradicionais da região onde morava. Seu conhecimento musical se deu através das lições tidas com o mestre de capela português José Maurício<sup>85</sup> (que, posteriormente fora professor da cadeira de música da Universidade), da consulta ao dicionário de Rousseau e dos Elementos de Música de Rameau.

---

<sup>85</sup> Especulamos que Paixão Ribeiro possa ter estudado com José Mauricio no período de 12 anos em que este lecionou no paço episcopal de Coimbra ainda antes de ingressar como lente da cadeira de Musica na Universidade.

A obra publicada pela Real Universidade de Coimbra em 1789 conta com 51 páginas em um único volume, dividido em duas partes, e acompanha oito estampas dobráveis contendo notação musical. Tivemos acesso inicialmente à obra através da edição em fac-símile,<sup>86</sup> disponível no sítio da Biblioteca Nacional de Portugal. Segundo consta no registro de catalogação do respectivo estabelecimento, a obra pertenceu anteriormente a Ernesto Vieira (1848-1915), Ivo Cruz (1901-1985) e Manuel Ramos Guimarães. O tratado também pode ser encontrado nos arquivos do Real Gabinete Português no Rio de Janeiro<sup>87</sup> e em outras bibliotecas (checar anexos).

### 3.3.1 Capa

Diferente do que podemos observar comumente nos diversos tratados musicais publicados no mesmo período, a obra de Paixão Ribeiro não está dedicada especificamente a uma personalidade da sociedade portuguesa, como um príncipe, um monarca ou um representante eclesiástico<sup>88</sup>. O tratado está dedicado a uma parcela da sociedade portuguesa “obra útil a toda qualidade de pessoas; e muito principalmente às que seguem a vida litterária, e ainda às Senhoras”. No que podemos sugerir, a obra está endereçada à aristocracia e/ou a burguesia, já que muitos estudos da musicologia histórica sobre o Portugal setecentista

---

<sup>86</sup> <http://purl.pt/168>

<sup>87</sup> A obra possui encadernação posterior, em capa dura revestida de couro. A consulta à obra, devido sua raridade, é restrita, havendo a necessidade de autorização prévia da direção do acervo da instituição para leitura. Internamente, a obra encontra-se visivelmente danificada pela ação de insetos. De forma geral, na primeira e segunda parte da obra, podemos observar no texto diversas marcas de corrosão. Em várias páginas nota-se as laterais bem danificadas, com ausência de pedaços, porém, sem comprometer o texto das regras. As estampas, localizadas ao final da obra, estão em ótimo estado de conservação, com pouquíssimos pontos de corrosão. A obra passou por processo de restauração química em laboratório. Infelizmente, o Real Gabinete Português não possui registro específico de saída de suas obras para tal processo de restauração. Nova Arte passou a fazer parte do acervo da instituição através da doação de Alfredo de Barros Martins, um antigo sócio da instituição, cuja dedicatória, datada em 1º de junho de 1916, encontra-se registrada em folha adicionada à encadernação. Após nossa consulta à obra, em 17 de outubro de 2013, a catalogação digital do acervo foi atualizada pela bibliotecária Vera, e agora se pode ler o nome completo do tratado, o doador e a data de doação.

<sup>88</sup> Ao longo da pesquisa, tivemos contato com diversos tratados desse período. As obras lidas apresentam diversas informações em suas capas, como os objetivos de sua publicação, ou seja, ela pode estar endereçada a um grupo de pessoas que queiram aprender a executar um gênero musical (modinhas e minúete); pode estar direcionada a atender as necessidades de um aspirante à composição; pode ser dirigida a um público instrumentista específico ou variado; pode ser concebida e dedicada a iniciantes com o intuito de ampliar e atender às necessidades de uma educação musical mais ampla; pode ser voltada para músicos mais experientes, em virtude do conteúdo detalhado e profundo abordado; pode ser também dirigida para prática da música religiosa. Nas capas dos tratados, encontramos também a dedicatória da obra. As obras podem estar dedicadas a diferentes segmentos sociais, como o rei, a mocidade, a sociedade civil, as senhoras ou alguma personalidade da vida religiosa.



descrevem estas atividades relacionadas à declamação e musicalização de poemas aos membros desses grupos sociais.<sup>89</sup>

Podemos especular também que através dessa dedicatória, o método talvez tenha sido publicado com um valor acessível à população letrada da cidade de Coimbra, interessadas em aprender o acompanhamento de canções no instrumento. Nova Arte não apresenta um valor impresso, como se pode observar na contracapa do tratado de Antônio da Silva Leite. O método do mestre de capela portuense era comercializado por 1200 réis. Em um levantamento de dados feito pelo musicólogo português Manuel Carlos de Brito<sup>90</sup> sobre a vida musical portuguesa do século XVIII, o pesquisador traçou uma relação de ganhos financeiros com base no salário anual do que um músico da Real Câmara recebia com outras profissões também pagas pelo Ministério das Finanças.

um instrumentista da Real Câmara recebia em média neste período 260\$450 réis de salário anual (cerca de 21\$704 réis por mês, ou 713 réis por dia). Por sua vez um trabalhador agrícola ganhava entre 80 e 160 réis por dia, um operário da construção civil entre 200 e 300 réis, e um mestre construtor 400 réis. Os músicos eram portanto relativamente bem pagos. (SCHERPEREEL apud BRITO, 1989, p.157)

Caso *Nova Arte* tivesse sido comercializado por um valor similar ao tratado de Antônio da Silva Leite, podemos crer, com base nestes cálculos, que um membro da aristocracia portuguesa, da burguesia, ou um músico com rendimentos fixos, poderia comprar o tratado sem maiores problemas. Entretanto, podemos ler na obra “*Os músicos portugueses*” de Joaquim de Vasconcellos, no verbete referente a Paixão Ribeiro, que o método estava disponível no *Catalogue d'une belle collection de musique* editado em Paris, no ano de 1869. O preço em que o tratado estava sendo comercializado correspondia a 30fr, valor considerado absurdamente caro, fato que levou o autor do catálogo a justificar a quantia cobrada, explicando, assim, a raridade da obra “*traité important et fort rare*”.

Na capa do tratado, na parte inferior, encontramos o registro de autorização da publicação pela mesa censória local responsável pela viabilização da edição. Isso novamente nos confirmou que, no período em que o método de Manoel da Paixão Ribeiro fora publicado na cidade de Coimbra, este também passou pela aprovação da *Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros*. Entendemos que este órgão, instituído pela monarquia portuguesa, afirma o compromisso entre o poder Absolutista do Estado com o Catolicismo Romano, conforme descrevemos no capítulo anterior. A função desse órgão, como em outros

<sup>89</sup> Moraes, 2003, p.87.

<sup>90</sup> “Alguns dados inéditos sobre instrumentos musicais em Portugal no século XVIII”, In: *Estudos de História da Música em Portugal*. Imprensa Universitária, editorial Estampa, 1989. p.157-165.

países regidos pelo catolicismo, ou onde a Igreja estava próxima à Monarquia, era fiscalizar e relacionar livros ao Index – lista de livros proibidos – proposta inicialmente pelo Concílio de Trento, convocado no período da Contra-Reforma, com os objetivos de evitar a expansão dos ideais da Reforma Protestante e da propagação da literatura que fossem contra os dogmas pregados pelo catolicismo, vindo a “perverter o homem”. Assim como a *Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros*, podemos encontrar em Portugal outras mesas censórias que realizavam a fiscalização do conteúdo informativo das literaturas publicadas neste período.



Ilustração 3 – Capa Nova Arte de Viola

### 3.3.2 Contracapa

Na contracapa do tratado encontramos registradas duas citações, uma em dialeto toscano e outra em latim. As abreviaturas encontradas ao término de cada citação não nos permitiram endereçá-las a seus respectivos autores e/ou obras das quais foram extraídas.

“Che sieno nidi co i figliuoli, e sonando color la cetera, à altro tal instrumento, que i piccioli, ò gioninetti Cigni escono del nido, e se acostan loro cantando dolcissimamente al suono di quelle cetera” Ruscel, nas suas Empr.<sup>91</sup>

“Coelestis anima, qua universitas animatur, originem sumpsit ex musica.” Cic, I, tufc. qq.<sup>92</sup>

### 3.3.3 Prólogo

“O ardente desejo, Curioso Leitor, e paixão que tenho por saber tocar bem Viola; e o ver ao mesmo tempo que o não podia conseguir nesta Cidade pela raridade de professores dela, que além de raros se faziam misteriosos;” como podemos ver, o autor aponta já no início do prólogo de seu método, a dificuldade que encontrara em conseguir professores de viola disponíveis na Cidade de Coimbra, que além de raros, faziam-se misteriosos para expor seu conhecimento aos interessados.

Através dessa perspectiva exposta por Paixão Ribeiro, pode-se levantar a questão sobre as formas de ensino da viola na cidade de Coimbra no final do século XVIII. Entendemos que as colocações feitas por Paixão Ribeiro refletem uma visão pessoal e particular, relativa a estes “raros” professores do instrumento. Que motivos nos permitem crer na raridade de professores disponíveis a tal arte na cidade de Coimbra durante este período? No decorrer da pesquisa, não encontramos documentos similares nos arquivos portugueses tais como o *Almanak da cidade do Rio de Janeiro* e o *Almanak Laemmert*, ambos publicados na cidade do Rio de Janeiro entre os séculos XVIII e XIX, que são ferramentas de grande valia, já que descrevem, entre outros assuntos, o anúncio de violeiros e professores do instrumento nesta localidade. Dessa forma, não podemos afirmar, até o dado instantâneo, se as palavras de Paixão Ribeiro confirmam realmente este quadro deficiente de professores ou se trata apenas de uma forma de propaganda pessoal para divulgar a sua obra recém-publicada. Entretanto, sabemos da popularidade do instrumento, que pode ser atestada pela consulta aos regimentos de violeiros.

Devido a sua grande “paixão” em querer saber tocar bem o instrumento, o autor vê-se “obrigado” a desenvolver uma busca pessoal pelos conhecimentos que lhe permitiriam desenvolver a arte de tocar a viola. Podemos notar esse compromisso em suas palavras: “me

<sup>91</sup> Que lindo ninho com os filhotes e tocando com eles a citara, outros tais instrumentos que os pequeninos, oh, juvenzinhos os cisnes saem do ninho e se aproximam deles, cantando dulcissimamente ao som daquela citara.

<sup>92</sup> A alma celeste, pelo qual o universo é animado, ele tomou da origem da música. (tradução nossa)

obrigaram a empregar o tempo, que restava das minhas ocupações, ajudado de alguns princípios de Musica, que já tinha, em indagar as Regras necessárias para pôr em execução o meu desígnio.” Essa paixão pelo instrumento o fez aplicar-se “seriamente” e a consultar alguns princípios de música que não lhe permitiram executar o acompanhamento de qualquer peça de Música.

Apliquei-me seriamente; revolvi a Enciclopédia Parisiense, o dicionário de M. Rousseau, e os Elementos de Musica de M. Rameau; e deles tirei com efeito algumas ideias, que correspondiam ao meu desejo. Não sendo porém estas suficientes para executar o Acompanhamento de qualquer peça de Musica, procurei não perder toda a ocasião, que se me oferecia de ouvir executar algum professor: e combinando depois as observações, que alcançava com as ideias, que já tinha; fui insensivelmente entrando no conhecimento dos pontos, ou posturas, quero dizer, dos Signos com as suas Espécies. (1789, prólogo, p.1)

Segundo o autor, ele contou com a ajuda de alguns amigos que conheciam o seu desejo em desenvolver a arte de tocar bem a viola e forneciam a ele os subsídios necessários para fazer os apontamentos de sua Coleção. Após reunir as informações, destacou as que julgava serem importantes para desenvolvimento da arte.

O método, segundo nos consta, foi desenvolvido pelo autor, inicialmente para o seu uso pessoal. Entretanto, devido à fama que foi se espalhando na cidade por ele conseguir acompanhar modinhas, fato devido aos apontamentos de sua “coleção”, passou a ser procurado por outros “curiosos” do instrumento, principalmente senhoras.

Devido à impossibilidade de atender a tantas pessoas em virtude de suas atividades profissionais, o autor foi persuadido pelos que se mostravam interessados no aprendizado do instrumento a expor seus apontamentos. Dessa forma, o método foi publicado pela Real Oficina da Universidade de Coimbra em 1789.

Abaixo destacamos o texto do prólogo comentado:

Alguns amigos também Curiosos, que conheciam meu desejo, se encarregaram de comunicar-me os subsídios, que pudessem alcançar, e com efeito o fizeram. Fui fazendo meus apontamentos de tudo o que pude adquirir; e por último fiz a presente Coleção somente para meu uso. Mas vendo algumas pessoas desta Cidade, e entre estas, alguns dos referidos Curiosos, que eu já acompanhava algumas modinhas, e que á dita Coleção era devido este bom princípio; começaram primeiramente a importunar-me, para que lhes ensinasse esse pouco, que sabia, e com efeito o fiz a alguns. Depois, porém vendo, que eu não podia satisfazer a tantos, quantos me importunavam, por conta de minha ocupação; me persuadiram desse à luz a referida Coleção, afirmando-me, que só deste modo poderia evitar os muitos empenhos, principalmente de Senhoras, que cada dia me sobrevinham, e que já chegavam a ponto de odiar-me com algumas pessoas, a que absolutamente não podia satisfazer, por me julgarem misterioso. (1789, prólogo, p.2)

### 3.3.4 Conteúdo

*Nova Arte de Viola* é um Método de Música, essencialmente prático, voltado para o ensino do instrumento “sem a provisão de um mestre”. O tratado está dividido em duas partes, uma denominada “*Das Regras externas e especulativas*”, que registra nove regras destinadas ao conhecimento do instrumento e de elementos da teoria musical foram selecionadas pelo seu autor como necessárias e importantes para o desenvolvimento do leitor. Já na segunda parte, denominada “*Das Regras internas, e practicas*”, lemos a explicação da parte prática do instrumento e das regras abordadas no início do método.

Após a segunda parte, encontramos oito estampas dobráveis – figuras impressas – com o intuito de explicar melhor as regras da teoria abordadas na primeira parte. Nessas estampas, apresentam-se as posturas (forma dos acordes), a localização das notas ao longo do braço do instrumento, dois minuetos e duas modinhas por música (escritas em partitura com acompanhamento registrado em baixo contínuo sem cifra). Abaixo descrevemos, inicialmente, os temas abordados em cada parte.

Parte Primeira: Das Regras Externas, e Especulativas.

**Regra I** – “Para pontear a viola”

**Regra II** – “Do conhecimento das cordas”

**Regra III** – “Do modo de encordoar”

**Regra IV** – “Do modo de temperar ou afinar a viola”

**Regra V** – “Do conhecimento dos Signos Naturais”

**Regra VI** – “Do modo de conhecer os Signos na viola”

**Regra VII** – “Que coisa seja espécie, e quantas tenha cada Signo”

**Regra VIII** – “Tratado dos pontos naturais”

**Regra IX** – “Tratado dos pontos bmolados”

Parte Segunda – Que trata das Regras Internas, e Práticas.

**Regra I** – “Modo de dizer os signos ás direitas, e ás avessas”

**Regra II** – “Practica dos Signos”

**Regra III** – “Do Compasso, e do Valor das Figuras”

**Regra IV** – “Do acompanhamento”

**Regra V** – “Das Posturas, ou pontos tanto naturaes, como bmolados, e varias abbreviaturas do Acompanhamento”

Oito estampas com seus respectivos títulos:

1. Estampa 1 – Escala Iº lugar dos signos na viola
2. Estampa 2 – Escala 2ª para obviar a alguma duvida
3. Estampa 3 – Minuettes da Rozinha, e Contra-Rozinha.
4. Estampa 4 – Modinhas a Duo, e acompanhamento
5. Estampa 5 – Posturas, ou practica dos pontos naturaes com todas as suas especies
6. Estampa 6 – Posturas, ou practica dos pontos bmolados com todas as suas espécies
7. Estampa 7 – Escala 3ª das posturas de arbítrio com todas as suas espécies.
8. Estampa 8 – Minuette do Mattos por muzica, e por cifra.

Após a exposição do conhecimento desenvolvido pelo autor em suas duas partes, a primeira, de caráter especulativo, e a segunda, prático, o método apresenta uma “Taboa do que se contém neste livro”, o que entendemos atualmente como um índice, em que se apresentam as regras, com as suas respectivas páginas de localização para direcionar rapidamente o leitor ao assunto desejado.

A seguir, comentaremos, detalhadamente, cada regra presente no método, em suas respectivas partes, seguidas de comentários elucidativos que nos permitam melhor compreender cada uma das “Regras” desenvolvidas por Paixão Ribeiro.

#### 3.4 - Para a compreensão das regras - descrição e análise

Para compreender as lições propostas no Método *Nova Arte de Viola* pareceu-nos necessário analisar cada uma das regras com o intuito de propor uma “tradução” dos termos para o nosso tempo, com vistas à compreensão de seu conteúdo. Na terminologia empregada por Paixão Ribeiro, alguns conceitos apresentam diferentes sentidos, que vão sendo elucidados no decorrer da exposição, como por exemplo, a palavra “pontos”, empregada inicialmente com o sentido de nomear a divisão do braço da viola em casas; em um segundo momento, o mesmo termo apresenta-se relacionado à expressão “pontos naturais” e “pontos bemolados”, que significam acordes maiores e menores, respectivamente.

Para melhor alcançar esse objetivo, nos amparamos em dicionários musicais e métodos contemporâneos em língua portuguesa e espanhola publicados anterior e posteriormente à Nova Arte. Nesses tratados, encontramos terminologias mais próximas ou mais claras da compreensão de sentido que atribuímos atualmente. Supomos que essa

proximidade de sentido, presente nos métodos escritos posteriormente, possa apresentar aspectos comuns com os recém-chegados métodos de violão e guitarra publicados na virada do século XIX. Assim sendo, com o auxílio dessas fontes, estamos sugerindo algumas interpretações e avaliando o sentido expresso nas palavras de Paixão Ribeiro, de forma a contextualizar em termos atuais as propostas do autor.

Com o intuito de facilitar a leitura, atualizamos a escrita de todas as citações dos tratados, mantendo apenas a ortografia original dos títulos de cada uma das regras que compõe as duas partes da obra de Paixão Ribeiro.

Utilizaremos, ao longo desta análise crítica, algumas obras coevas, com o objetivo de elucidar as questões que vieram à tona ao longo da leitura de *Nova Arte*. As obras de apoio são *Elementos De Música*,<sup>93</sup> de João Ribeiro de Almeida Campos (1786), *Estudo de Guitarra*,<sup>94</sup> de Antônio da Silva Leite (1796), *Compendio de Música Theorica, e Prática*,<sup>95</sup> de Domingos Varella (1806), e o *Methodo de Música*,<sup>96</sup> de José Maurício (1806).

---

<sup>93</sup> *Elementos de Música* foi impresso pela Universidade de Coimbra, em 1786, com a licença da Real Mesa Censória. O Tratado está entre as três publicações musicais de destaque da tipografia dessa Universidade. Essa obra foi escrita por João Ribeiro de Almeida e Campos, estudante na universidade de Coimbra e mestre de cantar na aula do paço episcopal. A obra é dedicada ao excelentíssimo e reverendíssimo senhor D. Francisco de Lemos de Faria Pereira Coutinho, bispo de Coimbra, Conde de Arganil, Senhor de Coja, do Conselho de sua majestade como pode ser lido na capa e no prólogo. O objetivo dessa publicação, segundo relata o próprio autor, é direcionar as respectivas aulas referentes à sua atribuição do paço episcopal, já que fora nomeado pelo bispo homenageado em capa para assumir a cadeira de música da catedral da diocese. A obra, que conta com nove capítulos, possui ao final do texto um index (índice) para consulta rápida de seus leitores e um anexo contendo os exemplos musicais mencionados durante a exposição textual das regras. Esse tratado é essencialmente teórico, centrado no campo “especulativo”, no qual são expostos conhecimentos básicos e elementares da teoria musical.

<sup>94</sup> *Estudo de Guitarra, em que expõem o meio mais fácil de aprender a tocar este instrumento* é de autoria do mestre de capela, natural da cidade do Porto, Antônio da Silva Leite. A obra, impressa na mesma região de naturalidade de seu autor, data de 1796, sendo posta à luz pela oficina tipográfica de Antônio Alvarez Ribeiro, com a devida licença da Mesa do Desembargo do Paço. Segundo informação posta à capa, a obra podia ser encontrada à venda na mesma oficina, situada ao endereço da rua de S.Miguel, nas casas nº 260 e na rua das Flores, na loja de Livros à esquina da travessa do Ferraz. O tratado está dividido em duas partes, a primeira contém 28 capítulos, com a descrição das principais regras de música e acompanhamento. A segunda parte conta com 26 capítulos e concentra-se essencialmente na parte prática, apresentando uma coleção de Minuetos, Marchas, Allegros, Contradanças e outras peças mais usuais, conforme definição do autor, voltada para os principiantes. A obra foi dedicada a D. Antônia Magdalena de Quadros e Souza, Senhora de Tavarede.

<sup>95</sup> *Compendio de Musica, Theorica e Pratica* é de autoria do Monge Beneditino Domingos de S. José Varella. Conforme as informações registradas em capa, o tratado contém lições para tirar música, lições de acompanhamento em órgão, cravo, guitarra, ou qualquer outro instrumento em que se pode obter harmonia. A obra conta com comentários a respeito das medidas matemáticas necessárias para a divisão do braço das violas e guitarras, e da canária do órgão. A obra foi publicada em 1806, na cidade do Porto, na tipografia de Antonio Alvarez Ribeiro, com a devida autorização da Mesa do Desembargo do Paço. A obra não registra na capa nenhuma dedicatória, porém apresenta uma interessante descrição do processo referente à avaliação do tratado pela mesa censória da coroa, com as datas de assinatura, a autorização, os seus avaliadores e os valores pagos pelos direitos de publicação. O tratado não apresenta uma divisão em capítulos, mas em partes que ressaltam os termos propostos pelo autor apresentados na capa. Esses assuntos estão divididos internamente em parágrafos que descrevem o tema abordado.

<sup>96</sup> O *Methodo de Musica* de autoria do português José Mauricio, Mestre da Real Capela da Universidade de Coimbra, e também da Catedral de Coimbra, foi impresso pela tipografia da Universidade em 1806. A obra é dedicada à alteza real, o príncipe regente. Ao início de sua obra, o autor descreve a paixão pela música,

### 3.5 - Primeira parte “Das Regras externas, e especulativas”

Logo na introdução sobre as regras especulativas, Paixão Ribeiro orienta seu leitor para a importância da viola ser feita com a devida proporção e executada por artífice hábil, perito de suas regras. Embora o autor não descreva precisamente esta recomendação, podemos supor que tais cuidados sejam os mesmos sugeridos por Antônio da Silva Leite em seu tratado. Leite ressalta três aspectos relevantes que evidenciam a boa qualidade do instrumento: 1º) boa madeira na construção; 2º) proporção nas suas partes; e 3º) que o cavalete esteja, em relação ao mesmo ponto, no seu lugar competente. Leite descreve que muitos artífices portugueses não atentavam às devidas proporções dos instrumentos, produzindo assim exemplares de baixa qualidade e irregulares. Talvez, por esse motivo, Paixão Ribeiro tenha feito essa breve ressalva logo ao início de seu tratado.

#### 3.5.1 - Regra I – Para pontear a viola.

Ao longo da obra, o termo pontear vai aparecer com diferentes significados, como veremos adiante. Nesta regra, o termo descrito pelo autor possui o sentido de dividir o braço do instrumento em pontos, ou seja, delimitar o tamanho das casas, de forma que contabilize após as dimensões sugeridas, 12 casas. Segundo Paixão Ribeiro, a viola pode ser ponteadada de duas formas “com cordas de tripa, chamadas vulgarmente de Viola” ou “se pontêa de arame ou prata”.

Segundo a regra, para pontear o instrumento com cordas de tripas, utiliza-se primeiramente um bordão de tripa “mais ou menos grosso” para a delimitação do primeiro ponto. Ribeiro ressalta que para este bordão seja mantida sua proporção mediante a altura da pestana – base que mantém a elevação das cordas, próxima à região das cravelhas, dando início ao braço do instrumento – de forma que as cordas não o toquem no ponto, sem serem pressionadas. Para completar o processo de pontear a viola, o autor diz que as cordas responsáveis pela divisão do braço do instrumento devem diminuir gradativamente em sua

---

ressaltando a proximidade desta arte entre os monarcas portugueses. Neste ponto, o autor revela que, desde a criação da disciplina (Música), não havia uma ementa determinada para a regulamentação das aulas. Seu objetivo com o método é orientar e direcionar as lições referentes à aula de música a qual fora nomeado por decreto informado na carta régia de 18 de março de 1802, assinada pelo príncipe regente. A obra em questão está essencialmente concentrada no discurso especulativo e filosófico da música. Ao final, no apêndice, encontram-se todos os exemplos musicais citados e referidos ao longo das explicações teóricas. A obra conta ao todo com 17 capítulos que abordam os temas pertinentes ao aprendizado teórico-musical e regras elementares para o exercício do solfejo, cujas lições concentram-se nos últimos cinco capítulos.



espessura para cada ponto, “de sorte que duodécimo e último venha a ser feito de uma corda ordinária”, ou seja, mais singela e de menor espessura.

Para pontear a viola com arame ou prata, o leitor não precisa atentar para a grossura das chapas, mas apenas para sua altura. Elas precisam manter uma proporcionalidade decrescente de altura em relação à chapa antecedente, ou seja, ser menores em relação à anterior, com o intuito de não tocarem nas cordas do instrumento. Essas chapas ficam entranhadas no braço do instrumento, logo, são fixas como os trastes de um violão. Assim sendo, os pontos de arame diferenciam-se dos pontos feitos por cordas de tripa por não possuírem mobilidade. A denominação atual do termo é “trasto” e todos os cuidados descritos acima pelo autor têm por objetivo evitar que o instrumento trasteje, ou seja, que as cordas esbarrem involuntariamente nos pontos de tripa ou metal, ocasionando ruído indesejado.

A dimensão de cada ponto, ou casa, segundo Paixão Ribeiro, deve seguir a “distância entre uns, e outros sejam de dois dedos, pouco mais, ou menos”. Sobre essa relação de distância entre os pontos da viola, Varella apresenta um capítulo destinado ao “Modo de dividir os braços das violas, e guitarras”. Diferente de Paixão Ribeiro, que segue uma proposta de divisão mais intuitiva dos pontos, Varella propõe o emprego de uma técnica para dimensionar os pontos ao longo do braço do instrumento, seguindo um processo matemático de divisão em partes, assegurando, assim, a melhor afinação para o instrumento. Abaixo, reproduzimos a seguinte regra, conforme consta no tratado de Varella:

Divida-se uma linha de dois palmos de comprimento sobre uma tábua forte em 18 partes iguais, e note-se o ponto, em que o compasso dá a 17ª parte, e este ponto será o lugar da primeira divisão, ou traste da viola. Até esta divisão achada se torne a dividir a linha em 18 partes iguais, aonde se achar a 17ª parte, nesse ponto será a segunda divisão, ou traste. E desta maneira se continua.

Isto feito, tome-se uma corda do comprimento da sobredita linha, e segure-se em dois cavaletes iguais sobre a linha dividida, e tomando um cavalete móvel da mesma altura dos dois cavaletes; em que a corda está firme, se ajustará na primeira divisão da linha, e o som que a corda der nesta divisão, servirá de marca a divisão, que se deve pôr na Viola, ou Guitarra, aonde der o mesmo tom. Desta mesma sorte se continua pelas mais divisões até chegar a 11ª divisão. A 12ª divisão na guitarra será, aonde a corda faz a 8ª justa da corda solta; a 13ª será, aonde a corda faz a 8ª justa da primeira divisão, etc.

Este método é o mais seguro, porque desta sorte se calcula bem o comprimento das cordas, abatendo logo a diferença do som, que faz a compressão da corda da Guitarra, quando se carrega.

Este instrumento, que acaba de descrever-se, e que serve para bem, e justamente dividir os braços das Violas, e Guitarras para bem afinarem em todos os tons, pode servir igualmente, para por ele se afinarem todos os instrumentos; chama-se *monocorde*, ou *canon harmônico*, ou *sonômetro*. (VARELLA, 1806, p.51)

A proposta, com base na divisão matemática da escala também é sugerida por Antônio Leite em *Estudo de Guitarra* (1796), entre os cuidados necessários para se adquirir um instrumento de qualidade.

Para a afinação ser regular e completa, deve procurar-se que a duodécima divisão do ponto para a parte do cavalete, haja a mesma distância de corda, que há da pestana para a mesma divisão; porque, segundo a Física, e Matemática, divisão de uma corda, estando esta presa de ambos os extremos, e pondo-se lhe bem no meio um cavalete, de sorte que fique tanta corda para uma, como para outra parte, dará em cada uma destas partes uma oitava; dividindo-a da mesma sorte em três partes iguais, dará uma 5ª, oitava acima da 5ª do som da corda solta; dividindo-a em quatro, dará uma 4ª; e em cinco, dará uma terça; porque é uma verdade demonstrada, e geralmente admitida, que quanto mais pequena for uma corda, mais vibrações ela há de fazer em um mesmo tempo [...] por tanto o som será mais agudo: e porque a maior parte dos artificios, principalmente do meu país, ignoram estes preceitos físicos e matemáticos, é por esta razão, que as guitarras lhe saem tão irregulares, e tão desafinadas nos distintos tons mencionados Divisões, que atravessam o ponto; circunstância que se deve bem averiguar, pois que é o mais essencial, e necessário neste instrumento: e por que para fazer música o seu devido efeito, é preciso que o instrumento seja, além de bem fabricado, bem afinado; atendendo-se bem ao que neste paragrafo exponho, poderá qualquer sujeito comprar alguma guitarra, que se lhe ofereça, que estou certo não errará, mas antes tirará dela o preciso efeito, qual é p deleitar-se com suave harmonia dos seus regulares sons. (LEITE, 1796, p.26)

### 3.5.2 - Regra II – Do conhecimento das cordas.

Esta regra destina-se a orientar o leitor de Nova Arte a escolher entre as cordas verdadeiras e falsas, ou seja, entre as cordas boas e ruins. Paixão Ribeiro ressalta que esse cuidado aplica-se exclusivamente às cordas de tripa. O autor propõe duas recomendações. A primeira “que sejam cristalinas, iguais, bem torcidas, e cor de trigo”. Para atentar à qualidade de cristalina, Paixão Ribeiro recomenda por a corda contra a claridade. Para observar a igualdade, basta correr os dedos sobre a corda. Quanto atestar se está “bem torcida” basta não encontrar malhas brancas por modo de fios. A segunda recomendação sobre a originalidade das cordas é

que pegando-se nelas se estendam nas mãos, e se batam com o dedo mínimo: e todas as eu assim batidas mostrarem aparentemente só duas cordas distintas, se dirão boas e verdadeiras; e todas as que aparentemente mostrarem mais de duas, se dirão falsas, e só poderão servir para pontear (RIBEIRO, 1789, p.4)

Após a aplicação deste procedimento, o leitor pode separar as cordas que não são úteis para encordoar o instrumento. Descartando-as como “falsas”, como sugere o autor, elas ainda possuem serventia para pontear o instrumento.

Em relação às cordas de arame, Paixão Ribeiro não faz nenhuma ressalva. Ele considera todas elas boas para o uso. Marcia Taborda (2011) sugere que a utilização desse tipo de encordoamento tenha um fator relevante para a difusão do instrumento.

Entretanto, o leitor deve estar atento à forma de tratar as cordas, ou seja, como armazená-las para garantir, assim, maior durabilidade e para que as cordas “verdadeiras” não se tornem posteriormente “falsas”. A recomendação do autor para as cordas de tripa é que elas sejam conservadas em uma lata, ou bexiga de boi, untadas com óleo comum. Já as de arame, que permaneçam embrulhadas em papel pardo, que não seja áspero, para não alcançarem ferrugem.

### 3.5.3 - Regra III – Do modo de encordoar.

Nesta regra, o autor descreve o procedimento de encordoamento do instrumento. Nela encontramos os nomes de cada ordem de corda, e sua ordem de fixação ao instrumento. As cordas são conhecidas pelos seguintes nomes entre os contemporâneos de Paixão Ribeiro: *Primas*; *Segundas*; *Terceiras* (Toeiras); *Contras* (Requintas); e *Baxos* (Simeiras).

Acerca do nome das cordas, Marcia Taborda apresenta uma casualidade interessante sobre o instrumento presente na peça Filomeno de Camões. Ao que se pode perceber em uma primeira leitura, o instrumento estaria desprovido da primeira e da última corda.

A viola, Senhor, vem  
Sem primas nem derradeiras  
Mas sabe que lhe convém?  
Se quer, Senhor, tanger bem,  
Há de haver mister terceiras

Entretanto, conforme descreve Taborda, “terceiras” também era uma denominação corrente dada às mulheres que eram intermediárias nas relações amorosas escondidas. (TABORDA, 2011, p.37)

Durante o processo de encordoamento do instrumento, o autor propõe a seguinte ordem para fixação das cordas: 1) inicia-se com as *Terceiras* (Toeiras), escolhendo, para tanto, duas cordas mais grossas; 2) em segundo lugar, colocam-se os *Baxos* (Simeiras), fixando apenas as duas cordas simples, de menor espessura que as *Terceiras*; 3) em seguida, colocamos as *Segundas*, com menor espessura que as afixadas nos *Baxos*; 4) posteriormente, colocam-se as *Contras* (Requintas), mas somente as duas cordas simples com menor

espessura que as *Segundas*; 5) logo em seguida, colocam-se as *Primas*; 6) e encerrando o processo de encordoamento do instrumento, juntaremos aos *Baxos*, um bordão de prata e uma corda grossa, como a utilizada para fazer o primeiro “ponto” – casa – juntamente com as *Requintas*. Esta última corda, como sugere Paixão Ribeiro, também pode ser de prata, porém, com menor espessura que a fixada nos *Baxos*.

Para encordoar a viola com cordas de arame, o autor mantém a mesma ordem de fixação e sugere a seguinte espessura para cada ordem: para as *Terceiras*, um carrinho de nº 5 amarelo, para os *Baxos*, um de nº 6 amarelo; para as *Segundas*, um de nº 8 branco; este mesmo servirá para as *Contras*; para as *Primas*, um de nº 9 branco. Quanto aos bordões, estes podem ser os mesmos como para a fixação em corda de tripa.

Essa ordem de fixação das cordas proposta pelo autor é a mesma sugerida pelo espanhol Gaspar Sanz em seu método “*Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española*”<sup>97</sup>, escrito no ano de 1674. Podemos pensar a sugestão presente nesta regra e em outros tratados como um cuidado relativo à tensão que as cordas geram no instrumento; colocando-as alternadamente, entre agudos e graves, ajudaria a manter o equilíbrio da taboa do tampo.

Ainda nesta regra, o autor cita o valor gasto para os referidos encordoamentos: “teremos duas encordaduras por cento e vinte, quando uma das outras importa em duzentos e quarenta”. Através da informação prestada pelo autor sabe-se que, as cordas de arame possuem menor valor frente às de tripa. Elas são mais duráveis que e exigem adaptação do interprete em um primeiro instante, devido à dificuldade de extrair bom som:

é verdade, que estas cordas [arame] requerem grande modificação nos dedos para sacarem boas vozes, o que se não consegue logo que se entra a usar delas; porém também não há dúvida, que costumando-se qualquer a elas consegue isto, e a Viola se não diferencia de um Cravo. (RIBEIRO, 1789, p.7)

### 3.5.4 - Regra IV – Do modo de temperar ou afinar a viola.

Ao contrário de outros tratados contemporâneos escritos em língua portuguesa, Paixão Ribeiro não menciona nenhum sistema padrão de afinação, ou a relação de batimentos relativos aos intervalos, embora esse assunto tenha sido uma questão importante para músicos

<sup>97</sup> Regla segunda del templar - Prevenidas, y escogidas yà las cuerdas, aprenderàs a templar de esta suerte: Començaràs por las terceras, y estas las igualaràs de modo, que hagan una misma voz, no subiendolas mucho, para que las demas cuerdas puedan llegar a tono. Despues las quintas en vacio, se igualan com las terceras, pissadas en segundo traste. Despues las quartas en vacio con las segundas, pissadas en tercero traste. Y ultimamente, la prima en vacio, com las quartas pissadas en segundo traste[...]

e teóricos desse período. Talvez, por se tratar de um método essencialmente voltado para as questões práticas, o autor não tenha se empenhado em descrever teoricamente um processo minucioso de afinação e divisão do braço do instrumento como lemos anteriormente no método de Varella.

Nessa regra, Paixão Ribeiro explica a seus leitores a forma de afinar o instrumento após a fixação das cordas. A ordem de afinação segue a mesma descrita para fixação. A afinação é feita por equivalência sonora. Após afinar as *Toeiras* – terceira corda – deve-se pressionar a segunda casa para iniciar a afinação das cordas simples dos *Baxos*. Em seguida, pressiona-se a segunda casa, encontrando a nome referente à afinação das *Segundas*. Depois de afinada, pressiona-se a terceira casa, encontrando a altura referente às *Contras* – *Requintas*. Por último, afina-se a primeira corda. Sua nota equivalente encontra-se pressionada na segunda casa das *Contras*.

Essas cordas simples afinam-se “numa mesma voz”, ou seja, em uníssono, cada uma respeitando sua altura definida. Os bordões – *Baxos* e *Requintas* – são as últimas cordas a serem afinadas e devem ter sua altura correspondente em oitava abaixo das cordas simples que compõem a sua respectiva ordem.

Segundo o autor, em virtude da elasticidade das cordas, que tendem a retornar a sua naturalidade, o que acarreta novamente na desafinação do instrumento, a afinação deve se dar do mesmo modo até que permaneçam sem alteração para altura proposta.

### 3.5.5 - Regra V – Do conhecimento dos Signos naturais.

Nesta regra encontramos um resumo dos principais conceitos de teoria musical, considerados pelo autor como os “mais necessários da Música”. Os assuntos discutidos por Paixão Ribeiro são:

Definição dos Signos<sup>98</sup> (são sete: A-B-C-D-E-F-G. Atualmente, utilizamos essas letras como cifras). Na antiga solmização por mudança, as sete primeiras letras do alfabeto precediam as sílabas das notas musicais que se transformavam em: *Alamiré*, *Bfami*, *Csolfaut*,

<sup>98</sup> Definição de José Maurício (1806) “chamam-se signos as primeiras sete letras do Alfabeto Latino A, B, C, D, E, F, G. Estes sete signos formão uma escala, qual se dispõe pelas linhas e espaços, subindo pela ordem do Alfabeto [...] e descendo as avessas. Esta escala renova-se subindo, tornando a repetir, em quanto houver linhas e espaços, em que se possa dispor.” (Mauricio, 1806, p.2) Já Raphael Bluteau em seu dicionário define signos como “vocábulo que contém em si os nomes das vozes – conforme descrito acima – não podiam estes signos ser mais, nem menos que sete, porque dentro dos sete se acham as três deduções, e propriedades, com suas seis vozes cada um.”

*Dlasolré, Elami, Ffaut, Gsolreut*,<sup>99</sup> segundo as propriedades do referido sistema. Por exemplo, em Alamiré temos uma letra e três vozes. A é a letra e La Mi Ré são as vozes, assim como em Bfami, B é a letra e Fá Mi são as vozes.<sup>100</sup>

As vozes são sete (Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si são as notas da escala); As três claves e seus respectivos locais de assinatura (Sol – 1ª e 2ª linha, Fá – 3ª e 4ª linha, Dó – 1ª, 3ª e 4ª linha); linhas naturais e espaços (pauta musical); linhas acidentais superiores e inferiores (linhas suplementares superiores e inferiores); tempos (Compasso binário, ternário e Quaternário); figuras musicais e suas pausas (contabilizam-se oito ao todo – breve, semibreve, mínima, semínima, colcheia, semicolcheia, fusa e semifusa. O autor faz uma breve nota explicando a divisão proporcional entre elas); acidentes (sinais de alteração – sustenido, bemol e bequadro. Sustenido e bemol acontecem *por acidente* – quando acontece no meio de qualquer peça e alterando o signo que estiver depois dele dentro do compasso - ou *origem* – quando assinam-se na clave, assim serão sempre alterados em todo o curso da peça; escala (ou Gama); transposição por origem (as alterações estão registradas no começo da pauta musical, formando a armadura de clave) e transposição por acidente (é uma alteração ocorrida em qualquer trecho musical por sinais de alteração); ordem dos sustenidos e bemóis; fermata; guião (sinal antigamente usado para indicar no fim de uma linha a primeira nota da linha seguinte);<sup>101</sup> repetição (ritornelo); ponto de augmentação (ponto de aumento); apojeatura (apogiatura); trezquialtera (quiáltera de 3), sexquialtera (quiáltera de 6); Ligadura;

Ainda neste tópico, Paixão Ribeiro descreve dois elementos da ornamentação: o trinado e o mordente. O autor os define da seguinte forma: o trinado “se faz trinando com o dedo seguinte na figura, a que está junto [...]; e o mordente se faz carregando a corda, e movendo o dedo com movimento tremulo, e ligeiro, sem tirá-lo, nem deixar de carregar”.

Logo após a exposição da Regra V, podemos ver estampada uma marca d’água. Nenhuma das demais regras especulativas ou práticas do método possui algo parecido ao término de seus respectivos textos. A estampa não possui as mesmas características da que está impressa na capa do método de Paixão Ribeiro. Nela encontramos um ramo em forma circular, com um laço posicionado na parte inferior e uma coroa real posta na parte superior.

<sup>99</sup> Las primeras letras del abecedario precedendo á las sílabas de ciertas notas musicales, componían antiguamente el alfabeto musical. Estas letras, com sus notas correspondientes, eran en un principio, A, B, C, D, E, F, G, que en el sistema de solmisación por mudanzas se transformaban, segun las propiedades del referido sistema, em: A la mi re (lá), etc. Actualmente han desaparecido todas esas enrevesadas denominaciones y la nomenclatura del sistema moderno sólo consta de estas siete sílabas, expresión de las siete notas do, re, mi, fa, sol, la, si. Diccionario técnico de la musica. Felipe Pedrell. 2ª ed. Isidoro Torres Oriol.

<sup>100</sup> MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista. Universitat de Barcelona. Tese de doutorado Vol. II Apendice 12, 2012.

<sup>101</sup> Verbete dicionário musical E. Vieira.

Em um estudo sobre marcas d'água, Arlete Silva Santos<sup>102</sup> revela que muitos dos desenhos empregados na composição desses registros possuem grande variedade como brasões, símbolos bíblicos entre outros, cujo intuito é atrair proteção e sorte. O termo “marca d'água”, segundo Santos, se refere às “diversas maneiras de se gravar estampas nos diversos papéis e suas técnicas”. Ele também pode ser empregado “para indicar a impressão de linhas ou figuras sobre o papel”. Conforme Santos e outros estudiosos, a marca d'água podia representar brasões de famílias ou simplesmente a arte de quem trabalhava com o papel. A autora menciona a importância do estudo dessas marcas, pois elas têm ajudado pesquisadores há localizar temporalmente o ano e a fabricação do papel, bem como a sua autenticidade.

### **3.5.6 - Regra VI – Do modo de conhecer os Signos na viola.**

Nesta regra, o autor define, pela primeira vez, em seu tratado, as alturas determinadas para cada corda da viola. Neste tópico, ele apresentará ao leitor todos os Signos – notas musicais – passando pelas 12 casas de cada corda afixada no instrumento, como podemos ver na estampa II, reproduzida abaixo. Através dessa informação, fornecida por Paixão Ribeiro, podemos conhecer a afinação proposta para o instrumento. A viola afina-se da seguinte maneira pelas suas cordas soltas: quinta corda – A (lá); quarta corda – D (ré); terceira corda – G (sol); segunda corda – B (si); e primeira corda – E (mi).

---

<sup>102</sup> “Revelações de um documento do século XVIII” localizado em [http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ7\\_05.htm](http://www.filologia.org.br/vcnlf/anais%20v/civ7_05.htm)

	2ª Corda	3ª Corda	4ª Corda	5ª Corda	6ª Corda	7ª Corda	8ª Corda	
	A.	D.	G.	B.	Cb.	E.	Fb.	Signos nas cordas solas
1º	A.	Bb.	D.	Eb.	G.	A.	B.	posturas
2º	B.	Cb.	E.	Fb.	A.	C.	D.	1º posto
3º	C.	B.	F.	E.	A.	Bb.	D.	2º
4º	C.	D.	F.	Gb.	B.	Cb.	D.	3º
5º	D.	G.	B.	C.	E.	Fb.	A.	4º
6º	D.	E.	G.	A.	C.	D.	F.	5º
7º	E.	Fb.	A.	D.	F.	Gb.	B.	6º
8º	F.	E.	A.	Bb.	D.	Eb.	G.	7º
9º	F.	Gb.	B.	Cb.	E.	Fb.	G.	8º
10º	G.	C.	B.	F.	E.	A.	D.	9º
11º	G.	A.	C.	D.	F.	Gb.	A.	10º
12º	A.	D.	G.	B.	Cb.	E.	Fb.	11º

Ilustração 4. Estampa II – Nova Arte de Viola

### 3.5.7 - Regra VII – Que coisa seja espécie, e quantas tenha cada Signo.

Neste ponto, Paixão Ribeiro explica a formação do que nós, hoje, entendemos como acordes. Sua definição começa assim: “Espécie é uma consonância, que se ajunta ao baixo de cada Signo para ficar mais cheio, e mais forte”. O termo “espécie”, neste caso, pode ser compreendido como intervalo ou a voz que forma o acorde. “Signo” refere-se às notas relacionadas ao alfabeto (cifra) e, durante a exposição da regra, possui o sentido do que entendemos atualmente como acordes.

Para Paixão Ribeiro, cada Signo possui três espécies: terceira maior ou menor, quinta e oitava ou *alto* (mesmo que *contralto*. Conquanto esta palavra seja originalmente italiana, são os franceses principalmente que a empregam; os italianos dizem sempre *contralto* e do mesmo modo se diz usualmente em português), *baxo* e *tiple* (soprano).



### 3.5.8 - Regra VIII – Tratado dos pontos naturais.

Aqui o autor começa a falar dos pontos ou posturas (acordes), em que cada um possui sua respectiva figura, que será apresentada na estampa destinada aos pontos naturais (acordes maiores). O autor totaliza 24 pontos (acordes), sendo, estes, 12 naturais (acordes maiores), e 12 bemolados (acordes menores).

Nesta regra, o autor ensina a nomenclatura que será utilizada para denominar os dedos da mão esquerda e empregada durante a formação dos acordes. *Index* (indicador) ou dedo 4; *largo* (médio) ou dedo 3; *anular* (anelar) ou dedo 2; *mínimo* (mínimo) ou dedo 1. A ordem numérica empregada por Paixão Ribeiro para os dedos da mão esquerda segue a ordem inversa comumente empregada para a respectiva mão nos tratados de teclado. Podemos notar em obras escritas pouco depois de Nova Arte, como no Estudo de Guitarra de Antônio Leite, as denominações empregadas atualmente seguindo a numeração em que

se observará, que os dedos que lhe competem se numeram, e não de entender deste modo: como o dedo plex, chamado vulgarmente polegar, não faz figura na mão esquerda, por estar fora da posição de ferir as cordas, por isso se deve entender, que o primeiro dedo da mão esquerda, é o que fica logo acima do polegar, chamado index; e pela sua ordem os outros, sendo o mínimo, chamado vulgarmente mendinho, o 4º, ou último. (LEITE, 1796, p.32)

Podemos observar essa mesma ordem em um tratado datado de 1826, escrito por S. M. M. P.<sup>103</sup>. A obra também foi publicada pela imprensa da Universidade de Coimbra, cujo título é “*Methodo Pratico de Conhecer e Formar os Tons ou Acordes na Viola*”. No capítulo 4, artigo 22, podemos ler que a numeração dos dedos segue a ordem inversa sugerida por Paixão Ribeiro, conforme podemos ler abaixo,

Numeraremos os dedos pela ordem seguinte; o index ou o que está junto ao mais curto e grosso, será o primeiro dedo; o imediato, ou máximo segundo dedo; o que se lhe segue, ou anular, terceiro dedo; o mínimo quarto dedo; e finalmente o mais grosso, ou o polegar, será o quinto dedo. (S.M.M.P, 1826, p.11)

Paixão Ribeiro pode ter sugerido essa nomenclatura em virtude de ser uma informação comumente reproduzida em tratados escritos para teclado, que sugerem essa ordem de numeração aos dedos da mão esquerda. Sugerimos essa hipótese pelas informações entorno da parcela da sociedade à qual este tratado foi destinado, ou seja, às Senhoras, e à sociedade interessada por literatura, frequentadora dos saraus – reunião onde modinhas e outras canções eram entoadas com acompanhamento também do cravo.

<sup>103</sup> Não conseguimos até este momento associar a abreviação impressa em capa ao nome do escritor da obra.

Durante a explicação que esclarece ao leitor a formação das posturas, o autor utiliza tanto a numeração sugerida aos dedos, como a nomenclatura a qual ele os denomina. Abaixo, fizemos um quadro dos acordes maiores (pontos naturais) com base nas instruções fornecidas por Paixão Ribeiro. Os acordes estão escritos em pauta musical. Logo acima, indicamos a respectiva postura do acorde acompanhado de sua cifra (Signo).

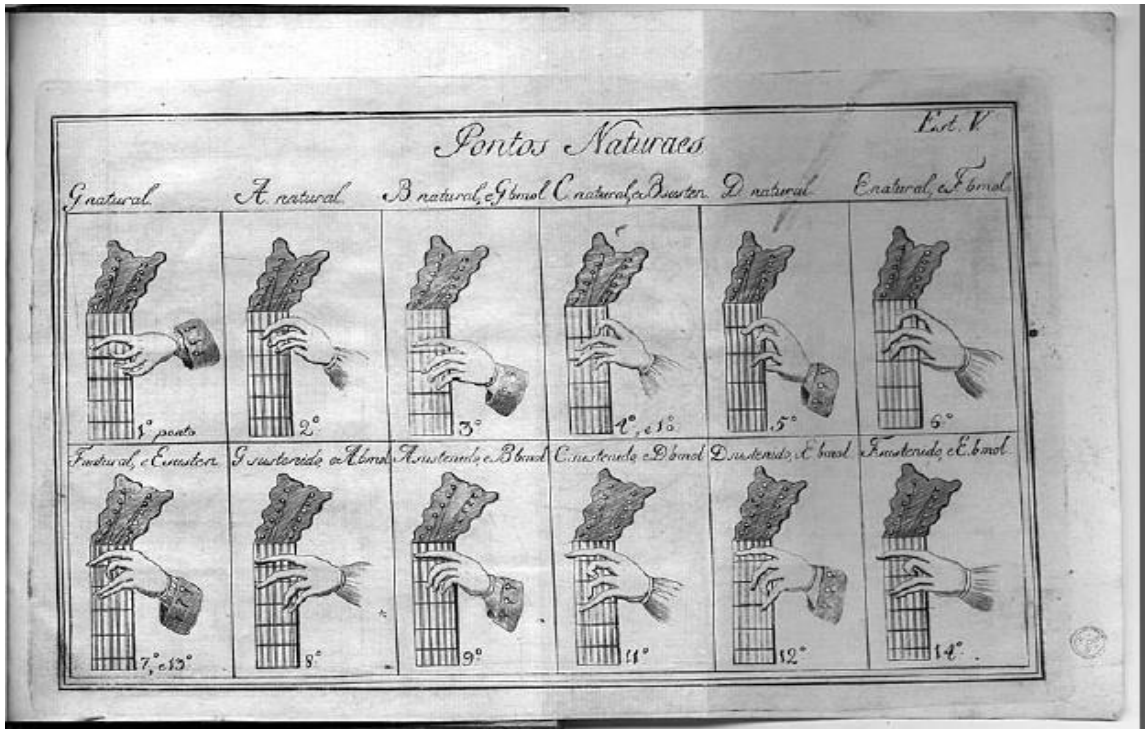


Ilustração 5. Estampa V – Nova Arte de Viola

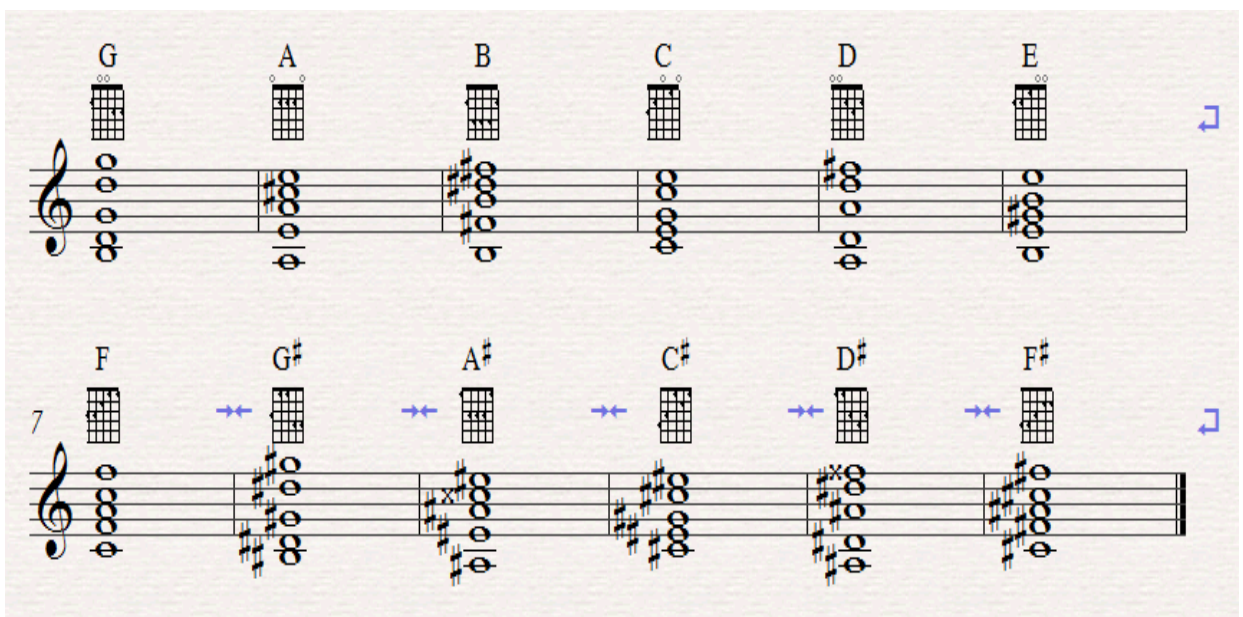


Ilustração 6. Realização dos acordes maiores

**3.5.9 - Regra IX – Tratado dos pontos bemolados.**

A primeira parte do método encerra-se com esta regra que ensina o leitor a formar as posturas dos pontos bemolados, ou seja, dos acordes menores. Assim como nos acordes maiores, as posturas totalizam 12 e estão reproduzidas a seguir nas figura abaixo.

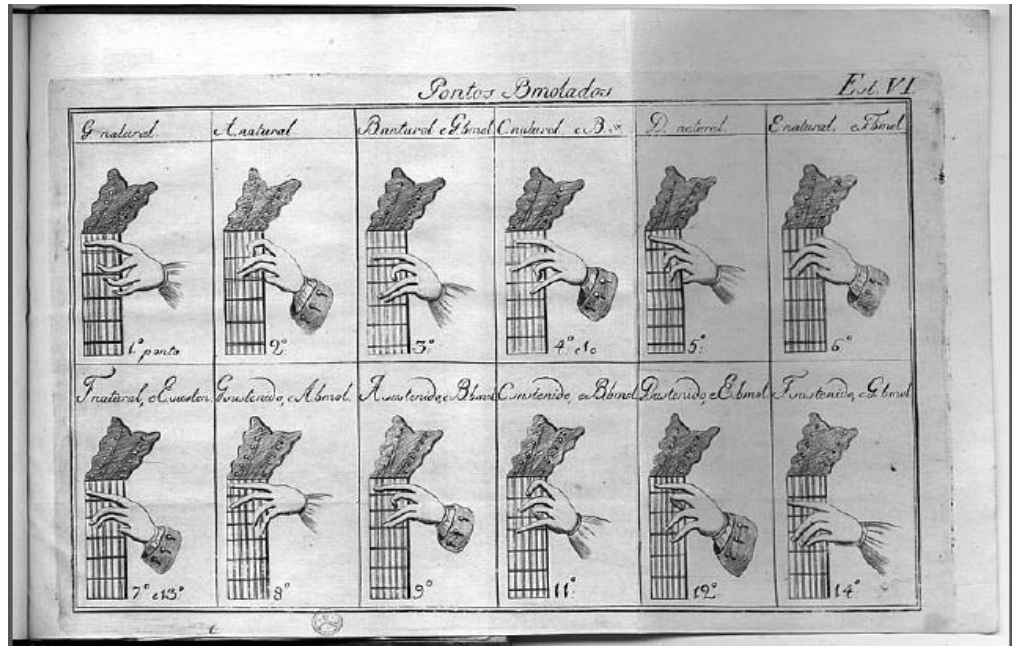


Ilustração 7. Estampa VI – Nova Arte de Viola

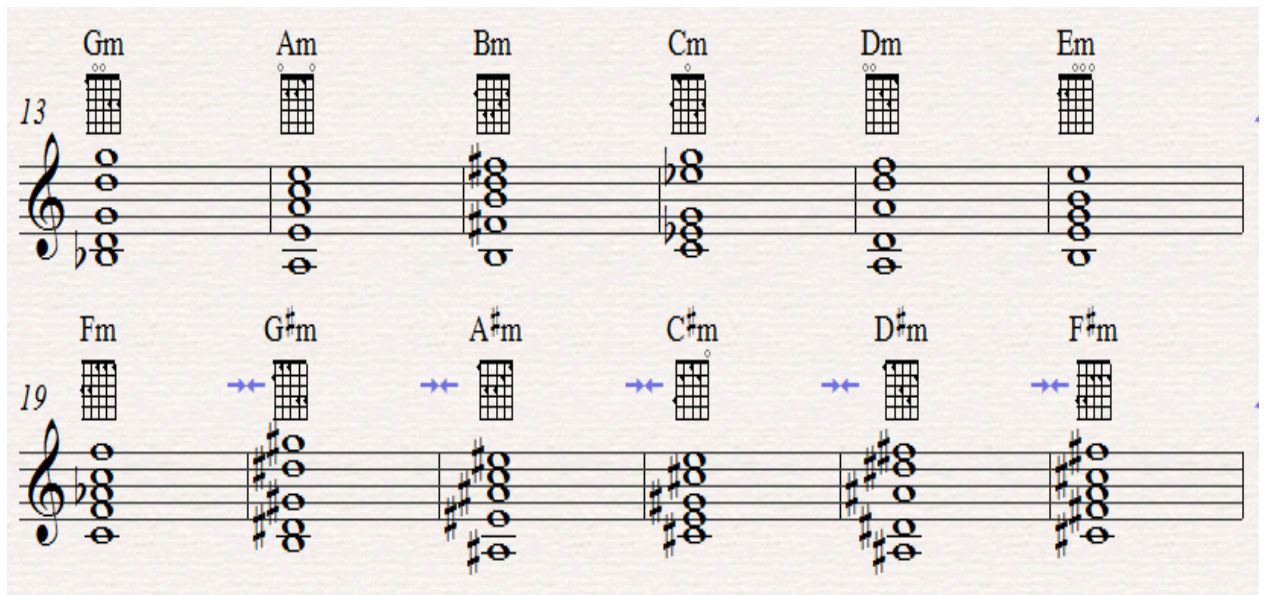


Ilustração 8. Realização dos acordes menores

Depois de feita a exposição das nove regras destinadas ao conhecimento geral do instrumento - forma de dividir em pontos, escolher as cordas, fixação das cordas, afinação – e de teoria musical, Paixão Ribeiro inicia a explicação da parte prática partindo das exposições feitas da regra 5 em diante. O autor considera que as regras mencionadas anteriormente na primeira parte não teriam valor se não houvesse esta parte do método que mostra a devida aplicação dos conhecimentos teóricos na prática do instrumento, “As nove regras externas, que ensinamos, seriam quase inúteis, senão mostrássemos nesta segunda parte o uso delas, e o modo com que se devem executar”. (RIBEIRO, p.33)

### 3.6 - Segunda parte: Das Regras Internas e Practicas.

#### 3.6.1 - Regra I – Modo de dizer os signos ás direitas, e ás avessas.

Esta regra trata de ensinar o leitor os signos escritos às direitas (ascendente) e as avessas (descendentes) nas claves de Dó, Fá, e Sol assinadas em suas respectivas linhas, conforme ensinado pelo autor na regra V da primeira parte. Paixão Ribeiro ressalta a importância de o leitor conhecer bem a localização dos signos na viola em cada corda conforme as instruções dadas na regra VI. Após o leitor ter tomado conhecimento dos signos de forma ascendente e descendente, o autor sugere a prática dos signos com auxílio da estampa I.

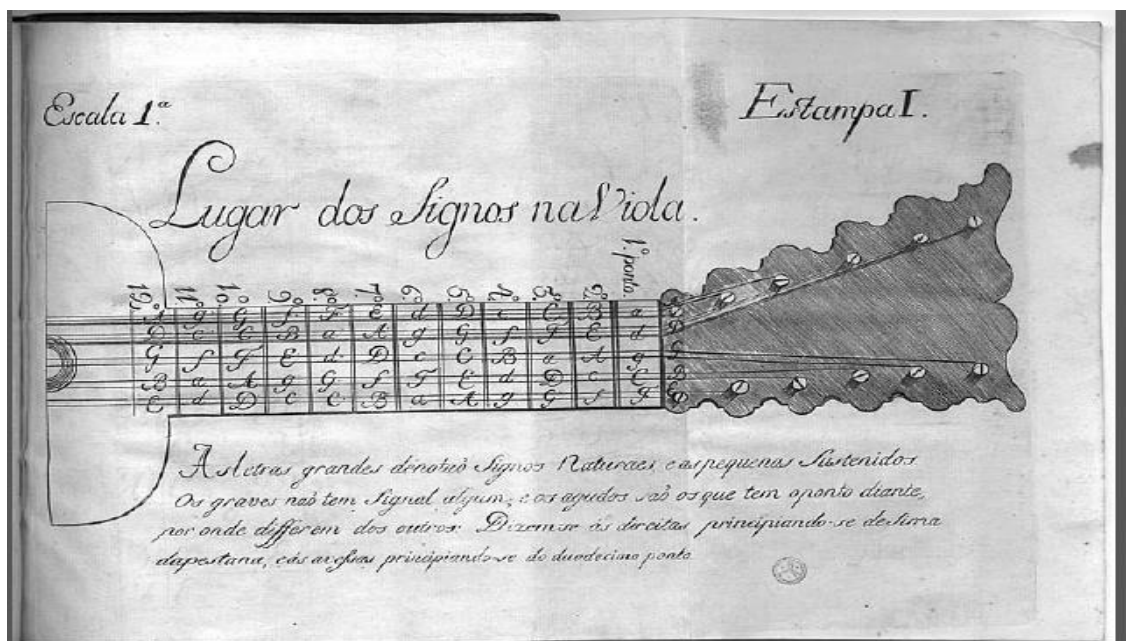


Ilustração 9. Estampa I – Nova Arte de Viola

Paixão Ribeiro escreve as escalas ascendentes e descendentes assinando as claves em todas as linhas, mesmo nas raramente utilizadas para leitura, como a clave de Fá na 3ª linha e Sol na 1ª linha.<sup>104</sup> Almeida Campos<sup>105</sup>, em seu tratado, também publicado pela Universidade de Coimbra em 1786, cita a localização das claves nos seus diferentes registros, embora aplique somente um registro para cada clave.<sup>106</sup> Na exposição dos conhecimentos teóricos de Antônio Leite (1796), podemos ler que o autor sequer faz menção à assinatura dessas claves pouco utilizadas.<sup>107</sup> José Maurício, professor dos conceitos teóricos de Paixão Ribeiro, em seu tratado de 1806, também publicado pela Universidade de Coimbra, ressalta a pouca utilização dessas claves.<sup>108</sup> Nossa curiosidade fica em aberto neste ponto, pois se Nova Arte é um método voltado para questões essencialmente práticas, por que então empregar exercício de leitura musical em um registro raramente utilizado?<sup>109</sup>

Na exposição das escalas ascendentes e descendentes, Paixão Ribeiro não sugere nenhuma digitação para a execução dos signos ao instrumento. Isso permite ao leitor liberdade de poder começar a leitura da nota escrita em diferentes pontos do braço da viola.

Com relação à altura dos sons registrados nos exercícios de leitura em diferentes claves propostos por Paixão Ribeiro, notamos que a extensão registrada nas claves de Sol – 1ª e 2ª linhas – e Dó – 1ª, 3ª e 4ª linhas – sugere a execução em oitava abaixo do som real, em virtude da extensão sugerida ao longo do exercício. Já os registros feitos em clave de Fá – 3ª e 4ª linhas – estão em altura real, como podemos deduzir, já que na leitura proposta em clave de Fá assinada na 4ª linha encontramos a nota Lá1 – 5ª corda da viola solta – registro mais grave do instrumento.

---

<sup>104</sup> No verbete Clave de seu Dicionário Musical (1899), Ernesto Veiga de Oliveira faz uma descrição histórica das claves. A respeito da pouca utilização dessas claves mencionadas ele diz: “O uso de certas claves têm sido abandonado. Há mais de um século que as claves de Fá na terceira, Dó na segunda e Sol na primeira deixaram totalmente de existir fora dos compêndios e solfejos: assim diz Solano (1764): ‘das três claves as que hoje em pratica para a música de que vou tratando, são a Clave de Csolfaut assinada na primeira linha para a voz de Tiple, a de Csolfaut na terceira linha para a voz de Contralto a mesma de Csolfaut na quarta linha para a voz de tenor e a de Faut na quarta linha para a voz de Contrabaixo, e instrumentos graves, ficando a de Gsolreut na segunda linha para instrumentos agudos’”

<sup>105</sup> Elementos de Musica, 1786. Universidade de Coimbra.

<sup>106</sup> “As claves são três, a saber, a clave de F, de C, e de G [...]. Cada uma destas claves indica o lugar aonde se deve pôr o signo de que ela tem o nome, e por consequência no primeiro exemplo toda a nota que acharmos na quarta linha será F; no segundo, toda a que estiver na primeira há de ser C.; e no terceiro, toda a que estiver na segunda será G. [...] contudo, cada uma dela se pode assinar em diversos lugares, de maneira que a clave de F se assina na terceira ou na quarta linha. A clave de C na primeira, segunda, terceira ou quarta. A clave de G na primeira, ou segunda.” (Almeida Campos, 1786, p. 38-39)

<sup>107</sup> “Há na música três claves, a saber: a clave de Fá, clave de Dó, e clave de sol. A clave de Fá, assina-se na quarta linha; a de Dó, pode-se assinar na 1ª, 3ª, ou 4ª; e a de Sol, que é a clave própria da guitarra, assina-se na 2ª.” (Leite, 1796, p.10)

<sup>108</sup> As claves de C na 2ª linha, de F na 3ª e de G na 1ª, são pouco usadas.

<sup>109</sup> Em depoimento pessoal, Marcelo Fagerlande levantou a hipótese de que o possível emprego da clave de Sol na primeira linha pode estar relacionado ao fato de a clave em questão ser comumente encontrada em edições francesas para violino barroco.



Ilustração 10. Clave de G 1ª linha – Nova Arte de Viola p.35

38 NOVA ARTE DE VIOLA

Dizer os Signos ás direitas pela Clave de F. na 3.ª linha.

Clave de F. na 3.ª linha.

F. G. A. B. C. D. E. F. G.

Dizellos ás aveſſas pela meſma Clave.

G. F. E. D. C. B. A. G. F. E. D.

Dizellos ás direitas pela meſma Clave na 4.ª linha.

Clave de F. na 4.ª linha.

F. G. A. B. C. D. E. F.

Dizellos ás aveſſas pela meſma Clave.

F. E. D. C. B. A. G. F. E. D. C. B. A.

Ilustração 11. Clave de Fá na 3ª e 4ª linha – Nova Arte de Viola p.38

O autor conclui essa regra, expondo ao leitor a necessidade e importância de saber ler nas demais claves:

“A Clave de Fá é a de que nos havemos de servir para acompanhar; mas por isso não é desnecessário o exercício das outras duas: porque a de sol serve para tirarmos os Minuetes; e a de C. serve nas mudanças de Clave, que ordinariamente se fazem pelo meio das peças de Musica”. (RIBEIRO, 1789, p.39)

### 3.6.2 - Regra II – Practica dos signos.

Após ter passado pelo processo de conhecimento dos signos em ordem ascendente e descendente no instrumento, Paixão Ribeiro, nesta regra, instrui seu leitor a desenvolver a leitura musical em “qualquer papel de música” – o que entendemos aqui como dedicar-se a leitura de qualquer partitura. Dessa forma, o leitor passará a “ferir” (tocar) os pontos sem o apoio da primeira escala, e, em caso de dúvida, este deverá recorrer agora a 2ª escala. Paixão Ribeiro sugere que a segunda escala permaneça sempre a frente enquanto o leitor não estiver bem familiarizado dentro do conhecimento dos signos.

Após estar bem instruído no conhecimento dos signos, Paixão Ribeiro sugere um próximo passo a seu leitor: que este comece a tirar alguns minuetos, porém sem adentrar nas espécies, ou seja, sem preencher as notas com os intervalos necessários para formar os acordes (intervalos de 3ª, 5ª e 8ª, conforme mencionado na regra VI da primeira parte). Nesse estudo inicial, o fator importante ressaltado pelo autor é que seu leitor tome principalmente cuidado com os compassos, respeitando suas divisões em dois, três ou quatro tempos. O intuito é que o leitor comece a se acostumar com o compasso, ou seja, a marcação e divisão correta dos tempos. Paixão Ribeiro considera compasso como “a alma da musica, bem como a Ortografia da escrita” (Ribeiro, 1789, p.40). O autor recobra ao leitor consultar novamente a regra V, no resumo que descreve o assunto para evitar possíveis desconfortos pela falta de precisão, o que pode lhe causar a falta de aplausos ou o aborrecimento dos ouvintes em virtude da má execução.

### **3.6.3 - Regra III – Do Compasso, e do Valor das Figuras.**

Após ter orientado o seu leitor, na regra anterior, sobre a importância de executar as peças em seu compasso correto, Paixão Ribeiro recorre, novamente, neste ponto, à regra V da parte especulativa, para apresentar uma Taboa – tabela – no qual é possível observar facilmente a divisão proporcional dos valores de cada figura musical. Entretanto, encontramos nessa Taboa um erro de referência à figura semibreve; ela aparece sendo chamada como breve. Durante a explicação da tabela, o erro acontece novamente como reproduzimos a seguir: “é visível, que valendo a Breve um compasso, todas as figuras inferiores tem o mesmo valor, sendo necessárias, para igualar o dito valor duas mínima [...]”.

Nessa regra, o autor descreve a quantidade de figuras necessárias para preencher um compasso quaternário ( $\frac{4}{4}$ ), e em seguida, apresenta a proporção necessária para preencher os compassos ternário simples ( $\frac{3}{4}$ ) e composto ( $\frac{3}{8}$ ), comumente encontrados nos Minuetos.

Paixão Ribeiro comenta sobre os dois minuetos tidos por ele como breves, fáceis e triviais, expostos na Estampa III. As pequenas peças em questão são chamadas “*da Rozinha*” e “*Contra-Rozinha*”.

Para o estudo das peças, Paixão Ribeiro sugere a seu leitor que inicie o exercício de proporcionalidade dos valores musicais lendo somente o violino, deixando por ora o acompanhamento. Tendo o leitor tirado os violinos, terá como próximo passo ler as primeiras e segundas vozes das Modinhas, que se encontram na Estampa IV. Dessa forma, terá o leitor, depois de concluída a tarefa, praticado a leitura nas claves de G e C.

#### **3.6.4 - Regra IV – Do acompanhamento.**

A regra IV para o autor é o ponto principal de sua obra, pois chega a seu objetivo, ensinar ao leitor a arte do acompanhamento à viola. Acompanhamento é definido pelo autor como “ajuntar-se ao Baixo de cada Signo as Espécies convenientes para ficar mais cheio, e mais forte [...]”. Para tanto, recobra a memória de seu leitor para consultar novamente as regras VII e VIII, nas quais foi explicada, respectivamente, a formação dos acordes com base nos Signos e nas Espécies necessárias, e as posturas dos pontos naturais. A aplicação dessas regras pode ser observada na Estampa V, na qual podemos observar as posturas dos Acordes Maiores, denominados pelo autor como Pontos Naturais.

Na estampa VI, encontramos registrada a postura dos acordes menores, denominados pelo autor como Pontos Bemolados, cuja explicação fora feita através da regra IX.

#### **3.6.5 - Regra V – Das Posturas, ou pontos tanto naturaes, como bmolados, e varias abbreviaturas do Acompanhamento.**

Neste ponto da obra, encontramos orientações para os leitores sobre a forma em que se deve executar o acompanhamento. Na primeira etapa para o acompanhamento das pequenas peças impressas no método exige-se que o leitor já tenha o pleno conhecimento de todos os



pontos naturais e bemolados. Tendo feito isso, ele pode retornar a Estampa III e dar início à leitura dos Minuetos. Paixão Ribeiro dá algumas advertências para a forma de acompanhar, conforme transcrevemos abaixo:

às semínimas sempre se dão com todas as espécies; porém as colcheias devem ser ponteadas, isto é, dadas por si só na Viola naquele Signo em que estiverem, quando forem seguidas de outras, que estejam em diferentes signos: porque estando no mesmo signo, podem dar-se todas com espécies. Isto que digo das colcheias há de servir também a respeito das semicolcheias, fusas e semifusas, assim como o que dissemos das semínimas se há de praticar a respeito das mínimas, e das Breves. Mas deve advertir, que as 8as, que se derem na 4<sup>a</sup>, e 5<sup>a</sup> corda, será a aguda, ou alta dada só nas ditas cordas; e a grave, ou baixa só nos bordões, como se pode praticar nos finais dos ditos Minuetos. (RIBEIRO, 1789, p.44)

Podemos observar aqui que as instruções de Paixão Ribeiro são bem claras para a realização do acompanhamento. As notas de maior duração que representam o Signo devem ser preenchidas com as espécies – intervalos de 3<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup>, 8<sup>a</sup> – necessárias. Notas de menor duração como a colcheia devem ser “ponteadas [...] dadas por si só”, ou seja, tocadas sozinhas no caso destas serem diferentes das notas anteriores em altura e duração. Sendo a nota de menor duração encontrada na mesma altura que a sua anterior de maior duração, as espécies também podem ser aplicadas a esta.

Ainda nesta regra, Paixão Ribeiro apresenta sete abreviaturas comumente aplicadas pelos copistas de seu tempo com o intuito de não gastarem tempo a reproduzir compassos ou partes deles semelhantes. Nenhum dos símbolos mencionados neste ponto está presente nas peças impressas nas Estampas.

### 3.7 - Das Estampas

Das oito estampas impressas no tratado, já tivemos a oportunidade de apresentar quatro ao longo da exposição das regras práticas, de forma que pudessem facilitar a visualização e compreensão do tema abordado. Ainda nos restam quatro estampas que não apresentam uma ligação direta com as regras teóricas descritas pelo autor. Elas possuem o conteúdo prático do tratado, que cumpre o objetivo do autor, apresentando o acompanhamento dos gêneros propostos. Todas as estampas possuem uma marca d'água impressa formada por um símbolo em formato circular que possui uma divisão em três partes, das quais cada uma possui um ponto indicado ao centro. Não podemos afirmar se este símbolo representa que a obra fora impressa pela universidade de Coimbra neste período, pois

em consulta aos tratados impressos anterior e posteriormente à Nova Arte editados pela mesma tipografia, não localizamos o referido símbolo nas estampas que compõem estas obras.

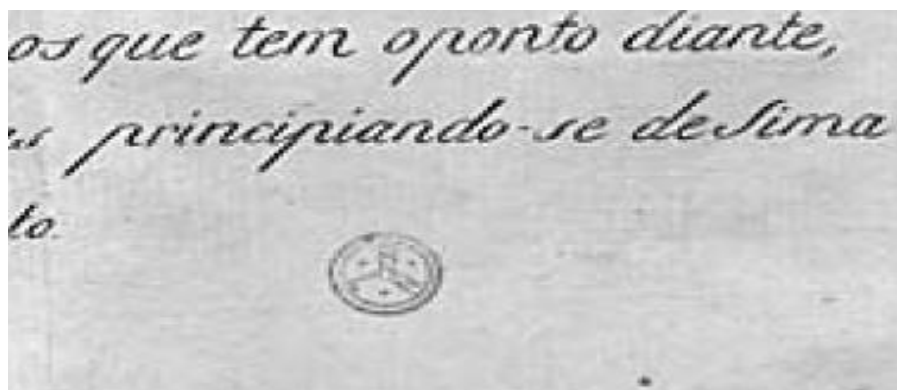


Ilustração 12. Marca d'água impressa na estampa I – Nova Arte de Viola

Descreveremos inicialmente as estampas III, IV e VIII por conterem o repertório de modinhas e minuetos, para tratarmos, em seguida, do conteúdo pertencente à estampa VII, que descreve os acordes que compõem a regra de oitava.

### 3.7.1 - Estampa III

Nesta estampa, encontramos registrados os dois minuetos mencionados pelo autor. O primeiro se chama “*Da Rozinha*”, o segundo, “*Contra Rozinha*”. Ernesto Vieira, em seu dicionário musical define o gênero como uma

dança muito usada durante o século XVIII e ainda no princípio do século atual (XIX); a aria com que se dançava era em compasso ternário, andamento vagaroso e solene, começando no primeiro tempo do compasso e com forte acentuação em cada tempo. Compunha-se primeiramente de dois períodos ou partes que se chamavam replicas porque eram repetidas, tendo oito compassos cada uma; depois para lhe dar mais variedade juntaram-lhe outras duas partes em tom diferente que foram denominadas trio. Estas quatro partes repertiam-se incessantemente em quanto durava a dança, que era só por duas pessoas e exigia uma grande elegância e distinção. [...] é praxe estabelecida na execução dos minuetes, não fazer repetições nas duas primeiras partes quando se volta ao princípio; os compositores mais antigos indicaram essa circunstancia escrevendo no fim do trio: Minuetto da capo senza replica – Minueto desde o princípio sem repetição.

Conforme podemos observar na reprodução da estampa que disponibilizamos dividida abaixo, ambas estão registradas em compasso ternário, na tonalidade de Fá Maior e tem o violino como instrumento responsável pela execução da melodia.

O minueto “da Rozinha” é composto por três partes seguindo possivelmente essa estrutura mais “moderna” do gênero como na descrição de Ernesto Vieira. A dança inicia-se no tom de Fá Maior. Ao início da segunda parte podemos observar uma modulação para o tom da dominante – dó maior. Nesse trecho, encontramos, nos compassos 10 e 12, uma ligadura com o que parece ser um número 6, em uma possível indicação de quiáltera. Entretanto, pela composição rítmica do compasso em colcheias, supomos que seja uma ligadura para indicar legato em um trecho melódico escalar ascendente e descendente. Na terceira parte, o tom retorna para Fá maior com o baixo indicado na primeira inversão em ascensão escalar nos dois compassos seguintes, configurando a utilização harmônica da regra de oitava como veremos adiante. Nos compassos 19 e 23 no primeiro tempo de ambos, encontramos registradas quatro fusas, fato que deixaria o compasso incompleto. Acreditamos que possa ter havido algum problema na impressão, e que essas fusas na verdade sejam semicolcheias. A construção musical desse minueto é respectivamente de 8 – 10 – 8 compassos, totalizando vinte e seis compassos. No que se refere ao emprego da técnica de impressão para a composição da estampa, podemos destacar a pouca, ou quase nula percepção dos pontos de aumento nas mínimas que compõem o acompanhamento nos compassos 2, 3, 6, 7 e 8 da edição fac-símile da Biblioteca de Portugal.<sup>110</sup> Com relação às figuras rítmicas, ressaltamos apenas a inversão da mínima, posta com hastes invertidas abaixo da terceira linha, no compasso 6, fato comum, destacado por Albuquerque nas impressões que empregam a gravura à talha-doce.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Através da consulta à edição localizada no Real Gabinete Português, podemos observar que os pontos de aumento encontram-se registrados próximos as suas respectivas mínimas, aparecendo, entretanto, de forma muito sutil e leve na estampa em questão. Esta característica foi observada nas demais estampas que apresentam figuras rítmicas com o emprego do ponto de aumento.

<sup>111</sup> Ver seção 2.2.3 – Gravura à talha-doce.



Ilustração 13. Estampa III – Minueto da Rozinha – Nova Arte de Viola

O minueto “Contra Rozinha” segue a construção tradicional em duas seções, como vemos na descrição dada por Ernesto Vieira, sendo cada uma delas composta por oito compassos, totalizando 16. Na primeira seção, o que podemos ressaltar de curioso na pauta do acompanhamento é o emprego da nota Dó1 no segundo tempo do último compasso, registro que foge à extensão da viola, caso mantida a afinação sugerida pelas informações prestadas nas estampas 1 e 2 do tratado. Entretanto, podemos conjecturar, com base na tradição dos cordofones dedilhados que circularam pela Península Ibérica, a alteração da afinação das cordas, o que permitiria o alcance desse registro.<sup>112</sup> Na segunda seção, na melodia do violino encontramos dois pontos distintos com problemas na divisão rítmica. O primeiro encontra-se nos compassos 9 e 11, nos quais registra-se uma semínima ligada a um conjunto de 3 colcheias. Supomos que isso possa ter sido um problema durante a confecção da estampa, e que a divisão exata seja possivelmente uma semínima ligada a duas colcheias seguidas de uma semínima. O segundo problema que nos chamou a atenção na linha melódica do violino está nos compassos 13 e 14, pois novamente, o que está registrado não permite que os tempos do compasso sejam completos. No compasso 13, as duas semicolcheias que seguem a semínima possivelmente devem ser duas colcheias, fato que possivelmente deveria se repetir

<sup>112</sup> Cabe ressaltar que Paixão Ribeiro não menciona em seu tratado outras possibilidades de afinação para o instrumento. Como observamos anteriormente na exposição da Regra VI “Do Modo de conhecer os Signos na Viola”, o autor desenvolve suas lições e estampas com base na afinação: mi3-si2-sol2-ré2-lá1. Entretanto, na tradição ibérica, como descreve Oliveira (1966) sobre o estudo da vihuela e Budasz (2001) sobre a viola, ambos demonstram as diversas possibilidades de afinação que poderiam ser empregadas para facilitar a execução do repertório pelo intérprete.

no compasso seguinte. O terceiro tempo do compasso 14 contém as mesmas notas do terceiro tempo do compasso anterior. Dessa forma, supomos que o ritmo também seja o mesmo, não as três colcheias que se encontram registrados nele, sem a indicação de quiáltera, como a que está indica no compasso seguinte, o 15. Não encontramos neste minueto inversão de hastes decorrentes de possíveis falhas na impressão.

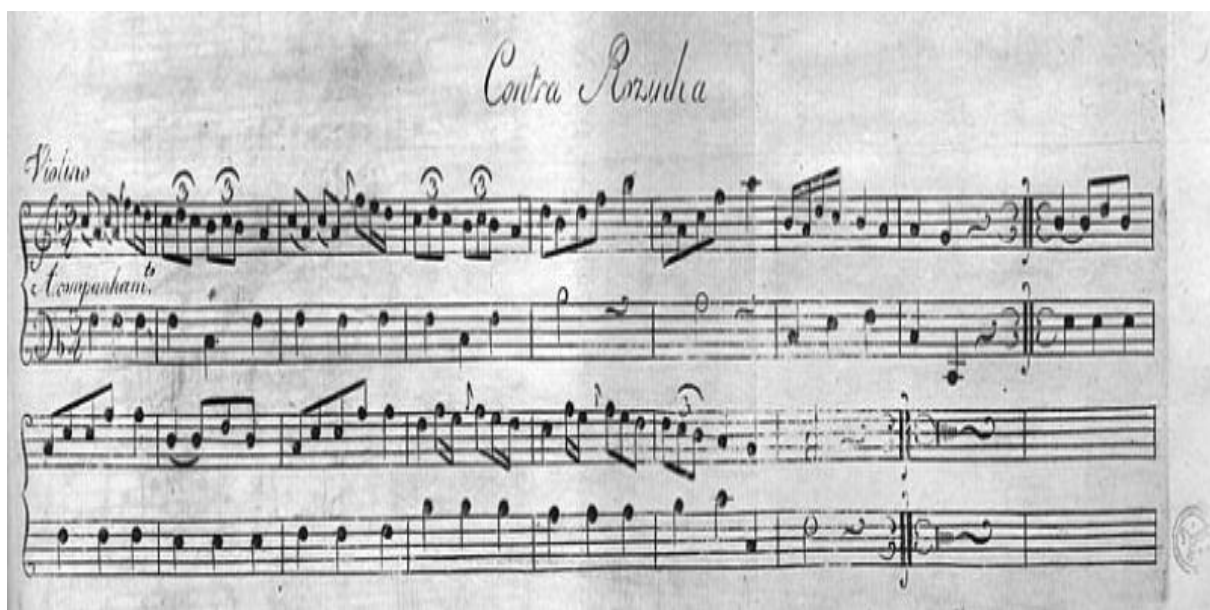


Ilustração 14. Estampa III – Minueto Contra Rozinha - Nova Arte de Viola

### 3.7.2 - Estampa IV

Na estampa IV, encontramos as duas modinhas que estão impressas em Nova Arte. Consultando alguns dicionários musicais coevos e livros atuais que refletem sobre o gênero, encontramos algumas descrições a respeito do caráter e estilo da modinha setecentista. O musicólogo português Ernesto Vieira, em seu *Dicionário Musical*, a descreve da seguinte forma: “ária, espécie de romança portuguesa muito em voga durante os fins do século passado e primeira metade do atual. A modinha era uma melodia triste, sentimental, frequentemente no modo menor, com letra amorosa”. Ainda no mesmo verbete, Ernesto Vieira faz referência as palavras de Adrien Balbi em seu *Essai Estatistique sur le Royaume du Portugal*:

os portugueses primam sobre tudo n’um gênero de canto a que eles chamam de modinha. É uma espécie de canção que tem um caráter particular pelo qual se distingue das canções populares de todas as outras nações. Estas modinhas, principalmente as chamadas brasileiras, são cheias de melodia e de sentimento, e quando são bem cantadas comovem fundamentalmente quem lhes pode compreender o sentido. As mais bonitas e mais apaixonadas são as de Coelho, Pires, Ayres, Antonio

Joaquim Nunes, José Edolo, em Portugal, e Leal, D. Marianna, Joaquim Manuel, e padre Telles no Brasil.

O musicólogo português Manuel Moraes, na obra *A muzica Escolhida da Viola de Lerenó* – descrita no capítulo anterior – também define a modinha utilizando-se de dicionários coevos para tratar das poesias musicadas de Domingos Caldas Barbosa neste manuscrito. Entretanto, Manuel Moraes ressalta que o termo *modinha* não constava dos dicionários setecentistas, nem das edições impressas no primeiro quarto do século XIX. Segundo o autor, o primeiro registro feito ao termo encontra-se apenas na quarta edição do dicionário de Moraes Silva de 1831. O vocábulo foi redigido por Theotônio José de Oliveira Velho, que assim a descreve: “Modínha, s.f. dimin. de Moda, cantiga, letrinha poética, que se canta, e é nova de ordinário”. (Silva apud Moraes, 2003, p.32) Assim como podemos ler na definição de Vieira, que compara o gênero a um tipo de “romance” Manuel Moraes faz uma consulta ao termo, expondo as semelhanças destes distintos gêneros musicais aos olhos dos contemporâneos do século XVIII.

Os dicionários portugueses do século XVIII descrevem *romance* como “canção poética”, possivelmente em uma tradução direta para a língua portuguesa do termo italiano *Romanza* ou do francês *Romance*.<sup>113</sup> Segundo o filósofo Rousseau, em seu dicionário, *romance*:

air sur lequel on chante un petit Poëme du même nom, divise par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse e souvent tragique. Comme la romance doit être écrit d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles [...]. il ne faut, pour le Chant de la romance, qu'une Voix juste, nette, qui prononce bie, et qui chante simplement. (MORAES, 2003, p.31)

Moraes Silva define modinha como “canção estrófica, com ou sem refrão, de temática essencialmente amorosa e sentimental em voga nos reinos de Portugal e do Brasil desde as duas últimas décadas de setecentos e os inícios do século XIX”. (MORAIS, 2003, p.31)

As duas modinhas que se encontram publicadas na estampa IV são de autoria de um compositor português, o padre José Maurício (Coimbra, 19.Mar.1752 - Figueira da Foz, 12.Set.1815), organista e mestre de capela da Sé de Coimbra. Em 1802, José Maurício foi indicado pelo ainda príncipe regente D. João VI ao cargo de professor de música na Universidade de Coimbra, mesmo local onde publicou anos mais tarde seu método de música,

---

<sup>113</sup> Gênero de canção estrófica, simples, praticada em França desde a primeira metade do século XVIII até 1830. (Moraes, 2003. Pag. 31)

em 1806. Nas edições do *Jornal de Modinha* podemos encontrar outras canções compostas pelo autor para o mesmo gênero.<sup>114</sup>

Essas duas modinhas estampadas no tratado de Paixão Ribeiro são para duo de sopranos. As vozes estão redigidas em clave de Dó na primeira linha, e seus respectivos acompanhamentos em baixo contínuo sem cifra. As claves de Fá indicadas no início das pautas de acompanhamento nas duas canções estão escritas na forma inversa – possível falha no processo de confecção da estampa.

A primeira modinha *a duo* está no tom de Ré maior. Os sustenidos indicados na armadura de clave estão registrados na ordem inversa, ou seja, o Dó# aparece primeiro, posicionado a frente do Fá#. A canção conta com 20 compassos ao todo. Ao início da peça, em compasso 2/4, encontramos a indicação de andamento *Andante* para a execução dos compassos 1 - 8. Dos compassos 9 - 20 temos mudança de andamento para *Allegro Moderato*, e alteração na fração de compasso para 3/8.

Na linha melódica do soprano, o trecho em *Andante* é composto por duas frases. A primeira está localizada da anacruse até o compasso 4. As vozes estão dispostas em sextas paralelas até o compasso 3. No compasso seguinte, elas estão em intervalos de 3ª. Na segunda frase c.5-8, observamos uma marcha harmônica cujo modelo está nos compassos 5 - 6 e é reproduzida integralmente nos compassos 7 - 8 em ambas as vozes. Nos compassos 4, 6 e 8, podemos observar indicações de ornamentos e apogiaturas em ambas as vozes.

No trecho em *Allegro Moderato* as vozes estão dispostas em intervalo de sextas paralelas entre os compassos 9 - 12. Nos compassos 13 - 15 observa-se que a relação intervalar entre as vozes está em terças. Ao compasso 16, as vozes retornam a movimentação em 6ª paralela e do compasso 17 em diante tornam a estar dispostas em intervalo de 3ª.

Por se tratar de uma canção, iremos transcrever o texto musicado:

Marília bela vou retratar-te  
Se a tanto a arte puder chegar.

---

<sup>114</sup> Em um levantamento preliminar, feito nos arquivos dispostos pelo sitio digital da Biblioteca Nacional de Portugal ao *Jornal de Modinhas*, encontramos cinco modinhas com acompanhamento para cravo de autoria do padre José Mauricio, que apresentaremos a seguir: 1) “Sobre as asas da ternura voando meu coração” está no tom de Gm e possui baixo contínuo cifrado na parte do acompanhamento. A canção possui mudança de andamento, iniciando em Andantino, passando a Allegretto. 2) “Que fiz eu a natureza?” é uma canção para voz solo, está no tom de Dm com acompanhamento realizado, não apresenta mudança de andamento. Lemos no início da peça o termo Lento. 3) “Atende oh filho de Vênus minha humilde petição”, canção para duo de soprano no tom de Eb, apresenta mudança de andamento Moderato e Allegretto. A canção possui acompanhamento em baixo contínuo com cifra. 4) “He amor a lei suave que os homens pode ligar”, para solo de soprano, está no tom de A, não apresenta alteração de andamento, sendo este registrado em Larghetto. O acompanhamento encontra-se realizado harmonicamente. 5) “A paixão que sinto em mim”, em andamento Larghetto non troppo, está no tom de Bb e possui acompanhamento realizado harmonicamente.

Trazei-me amores quanto vos peço  
Tudo careço para pintar

Com relação ao acompanhamento desta modinha, ressaltamos apenas o registro da nota Ré1, presente nos compassos 1, 4 e 16. Este registro foge à extensão da viola para a tessitura grave.

Ilustração 15. Estampa IV - Modinha – Nova Arte de Viola

A segunda modinha a ser analisada está no tom de Fá maior. Diferente da primeira obra analisada, esta modinha não possui qualquer indicação de andamento. Ela está em compasso binário 2/4 e possui ao todo 16 compassos, com início anacrústico. Assim como a modinha anterior, ela também está escrita para duo de sopranos.

A canção pode ser dividida em duas seções as quais denominaremos, respectivamente, A e B. Na seção A, do compasso 1 - 8.1, temos um período de construção paralela. A primeira frase encontra-se da anacruse de 1 ao compasso 4.1. A segunda frase é a reprodução da primeira, de forma idêntica em ambas as vozes e localiza-se dos compassos 4.2 ao 8.1. Destacamos a diferença rítmica entre as vozes nos compassos 1 e 5, e o trecho de ornamentações nos compassos 2 - 3, 6 - 7, muito comuns nesse gênero.

Na seção B, que segue dos compassos 8.2 - 16.1, destacamos o caráter contrastante em relação à parte anterior, devida à modulação para o tom de D menor. Encontramos uma marcha harmônica em seus compassos iniciais entre 8.2 - 10.1. Ela é reproduzida em um tom abaixo, nos compassos 10.2 - 12.1, com uma ligeira alteração no início do trecho destacado.



Analisando a estrutura melódica entre as duas vozes, elas encontram-se predominantemente em movimento paralelo e seguindo a relação intervalar de terças, característica pertinente ao gênero.

Abaixo, destacamos o texto musicado por José Maurício nesta modinha:

Já que estou dando ais  
 Ao som de cruéis tormentos  
 Passarinhos que voaes  
 Escutai meus sentimentos  
 Vinde, vinde enternecidos  
 Assisti a meus lamento

Com relação ao acompanhamento dessa canção, encontramos várias notas que fogem à tessitura da viola na região dos baixos, como o F<sup>4</sup>1 presente nos compassos 2, 4, 6, 8, 14 e 16; e o D<sup>4</sup>1 registrado no compasso 15. Nos compassos 10 e 12 - imagem abaixo - da edição fac-símile da Biblioteca Nacional de Portugal, não podemos identificar as notas que compõem o acompanhamento, devido ao corte na parte inferior da estampa. Entretanto, a edição localizada no Real Gabinete Português – sem cortes na referida parte - indica no compasso 10 duas notas em registro Ré<sup>1</sup> e, no compasso 12, duas notas em registro D<sup>4</sup>1, confirmando assim nossa suposição anterior baseada na relação intervalar entre as vozes do soprano e pela indicação de registro das notas apontando para linhas suplementares inferiores.

Ilustração 16. Estampa IV - Modinha – Nova Arte de Viola

### 3.7.3 - Estampa VIII

A estampa VIII inicia com um minueto de Mattos. Não sabemos, ao certo, quem seja o compositor da obra. O minueto está em compasso 3/8 e apresenta duas partes. A primeira composta por oito compassos e, a segunda, por dezesseis, totalizando vinte e quatro. O minueto possui acompanhamento para dois instrumentos, que imaginamos estar destinados a dois violinos, como foram nas duas danças impressas na estampa III. O minueto inicia-se no tom de Sol menor e modula na segunda parte para o tom do relativo maior – Si bemol maior.

Com relação à impressão da peça, encontramos algumas falhas nos compassos 1, 11, 13, 17, 19, 21, nas quais falta ou é praticamente imperceptível na edição fac-símile que estamos utilizando notar o ponto de aumento na colcheia localizada ao início do grupamento seguido por três semicolcheias.

A estampa VIII apresenta ainda uma série de incógnitas não desvendadas pelos estudos musicológicos, conforme podemos ler na indicação direcionada ao leitor logo após o Minuete do Mattos

para se pôr por cifra o dito minuete, saberemos, que as linhas cantadas debaixo para cima são as cordas da Viola, que a clave de Sol se deve pôr na 3ª linha, que é propriamente Sol, que os números significam os pontos, p1 pancada uma, p2 pancada duas, que os branco significam cordas tocadas soltas

Em nenhum momento do tratado, dentro das regras especulativas e práticas, podemos encontrar alguma menção a este tipo de escrita sugerida por Paixão Ribeiro, uma forma que mistura e sugere uma proposta de tablatura em as cinco linhas da pauta sejam relacionadas com as cinco cordas da viola, utilizando-se divisões rítmicas com indicação de posição dos pontos por números e cordas soltas com figuras brancas. O que conseguimos interpretar inicialmente sobre esta forma de escrita é que as notas postas nos espaços da pauta, e não nas linhas como supomos que deveria ser impressa inicialmente pela indicação textual, não representam a altura definida pela clave de Sol escrita na terceira linha. Estas notas sugerem apenas a corda que deve ser tocada já que apresentam, junto a elas, uma indicação numérica que, segundo o autor, representa o ponto que deve ser pressionado. A clave de Sol serve apenas para indicar a localização da terceira corda, que tem por altura definida a nota sol. Podemos especular que esta forma de escrita possa ter sido possivelmente desenvolvida pelo próprio autor, ou talvez, seja uma escrita comum aos violeiros de Coimbra contemporâneos a ele, no qual se utilizou para expor musicalmente uma peça em seu método. A ausência de explicação dessa forma de escrita ao longo do tratado vem corroborar com as colocações

feitas por Rónai, no qual os autores setecentistas não escrevem detalhadamente sobre o que é óbvio e comum dentro da linguagem pertencente aos seus contemporâneos.

Esta forma de escrita pode estar associada de uma forma direta ou indireta à estampa VII, na qual o autor escreve a regra de oitava como veremos adiante.

Com relação às duas formas de pancada sugeridas por Paixão Ribeiro, não encontramos durante a pesquisa nenhuma fonte ou estudo que pudesse nos orientar para expor o efeito percussivo que elas certamente dariam à peça. O que podemos supor é que por se tratar de um Minueto, ou seja, uma peça que está relacionada a um tipo de dança, essas “pancadas” dadas nas cordas do instrumento correspondam talvez aos passos e movimentos executados pelos dançarinos. Dessa forma, imaginamos que essa proposta possa sugerir uma mistura entre a forma de se tocar em ponteados, normalmente associado à música de salão, com o som percussivo relacionado às camadas populares, podendo, assim, remeter a colocação de Ernesto Veiga de Oliveira onde os hábeis tocadores são capazes de combinar diferentes toques como “o dedilhado, o pontiado e o rasgado” (OLIVEIRA, 1966, p.198) destacando ainda a linha do canto.

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a manuscript for a Minuetto. The page is titled "Modo de pôr por cifra qualquer Minueto, e. Minueto de S. Maria" and "F. 1. 8.º". The notation is written in a historical style, featuring several staves of music with various annotations and fingerings. A large section of the page is filled with dense handwritten notation, including a section labeled "Accompagnamento".

Ilustração 17. Estampa VIII – Nova Arte de Viola

### 3.7.4 - Estampa VII – REGRA DE OITAVA

Para explicarmos melhor as informações presentes nesta estampa, destinada a apresentar ao leitor do tratado a regra de oitava, utilizaremos como referência o livro de Marcelo Fagerlande, *O Baixo Contínuo no Brasil (1751-1851): Os Tratados em Português*. Essa regra é empregada na realização de baixo não cifrado, atribuindo a cada nota de uma escala maior ou menor, um acorde ao seu respectivo grau. Ela é publicada em vários tratados e obras musicais do século XVIII, e, naturalmente não encontramos uniformidade entre os autores.

A primeira publicação da regra data de 1716 pelo teorbista francês François Campion, em seu *Traité d'accompagnement et de composition selon la règle des octaves de musique*. Antes da obra de Campion, outros autores haviam publicado exemplos sobre ela, porém, não com a escala completa. (FAGERLANDE, 2011, p.74)

Fagerlande menciona que a regra “funciona como um modo de aprender a sucessão comum de acordes, como uma maneira de lidar com os baixos não cifrados e ainda como uma base para a improvisação”. (FAGERLANDE, 2011, p.75) Através dela impulsionou-se a “discussão a respeito da harmonia e da estrutura tonal”. (FAGERLANDE, 2011, p.75) Seu sucesso em virtude das possíveis simplificações que exigia, “acelerou bastante a fixação da tonalidade sobre os graus principais”. (FICHET apud FAGERLANDE, 2011, p. 75)

A seguir, temos uma definição dada por Fagerlande sobre a regra:

A regra da oitava consistia em uma escala de baixo ascendente e descendente com uma harmonia fixa escolhida para cada grau, o que possibilitava a visualização de todos os baixos e acordes possíveis, sobre todas as notas de uma oitava. Há duas características principais: normalmente são poucos os graus utilizados – apenas I, IV e V. A segunda característica é que a escala ascendente tem harmonia diferente da descendente. (LESTER, 1992; FISCHT, 2000 apud FAGERLANDE p.74)

Fagerlande ressalta que embora tenha sido utilizada e divulgada largamente durante todo o século XVIII, a regra “não funciona para todas as circunstâncias, tais como [...] quando o baixo se desenvolve em saltos”. (FAGERLANDE, 2011, p.85) Para tanto, os tratadistas setecentistas desenvolveram formas para explicar ao leitor como harmonizar nos casos em que a regra não se aplica, deixando algumas sugestões. É o caso de Solano, que recomenda utilizar acordes de 5 6 em sequências ascendentes e de 7 6 nas passagens descendentes. Outras recomendações dadas pelo mesmo autor é que “em situações nas quais não há cifras e há dúvidas com relação à harmonia correta, realizar o acompanhamento tocando apenas as terças paralelas com o baixo” ou então, “não se obrigue a adivinhar, porque he indispensavel

dar mil erros”, ou seja, a recomendação neste último caso é que o intérprete dobre o baixo executando uma oitava.

Abaixo apresentamos um exemplo de regra de oitava transcrito do método de Solano no modo maior e menor:

EXEMPLO De 3a Maior.

6	5	3	3	8	8	3	3	3	4	6	4	8		
8	4	6	3	8	8	6	5	8	8	8	2	3	3	5
5	3	3	8	8	8	6	5	8	8	8	2	3	3	5
3	8	8	6	5	6	5	3	6	6#	5	6	8	8	3

EXEMPLO De 3a Menor

15

Ilustração 18 – exemplo de Regra de Oitava

Na sétima estampa presente no método Nova Arte de Viola, encontramos um exemplo de regra de oitava redigido apenas em escala ascendente, passando pelas 7 notas naturais, partindo de G, concluindo em F. As escalas em cada tonalidade são apresentadas nos modos maiores e menores. Acima dos acordes, encontramos as cifras que reportam as mesmas harmonias sugeridas no exemplo do método de Solano.

Nessa estampa, Paixão Ribeiro utiliza o próprio pentagrama em que a nota do baixo está escrita como uma tablatura, indicando a casa em que as notas que compõem o acorde se encontram no braço da viola. As notas mais agudas encontram-se na 1ª linha e as mais graves na 5ª. Dessa forma, é possível compreender e visualizar perfeitamente a postura dos acordes referidos pelo autor na segunda parte do método, nas regras internas.

Durante a exposição das regras, seja nas externas ou internas, Paixão Ribeiro não faz nenhuma menção ou qualquer tipo de esclarecimento ao seu leitor sobre a utilização e o emprego da regra de oitava, diferente do que podemos observar nos tratados de Varela e Antônio da Silva Leite, que reservam um espaço para esclarecer o assunto. Varela diz que: "A regra de oitava é como uma fórmula harmônica, pela qual se dá o competente acompanhamento a cada nota do tom, principalmente quando as mesmas notas sobem, ou descem por intervalos de 2ª continuamente". (VARELA, 1806, p. 29) Por sua vez, Silva

Leite escreve: "A regra da oitava é uma fórmula harmônica, publicada a primeira vez por Delaire em 1700, a qual na marcha diatônica do baixo determina o acorde conveniente a cada grau do tom, tanto de 3ª maior, como menor; e tanto subindo, como descendo". (LEITE, 1796, p. 19) As duas definições estão em consonância com a que Jean Jacques Rousseau escreveu em seu dicionário de música. "Formule harmonique publiée la premiere fois par le sieur Delaire en 1700, laquelle détermine, sur la marche diatonique de la basse, l'accord convenable à chaque degré du ton, tant en mode majeur qu'en mode mineur, & tant en montant qu'en descendant".

No primeiro exemplo, apresentamos a transcrição de uma escala em modo maior encontrada no método em baixo contínuo com cifra. Ao lado da nota que representa a harmonia está a digitação como tablatura. No exemplo seguinte, em clave de Sol, demonstramos a realização das harmonias pertencentes à escala.

The image shows a musical staff in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notes of the scale are G, A, B, C, D, E, F#, G. Above each note is a figure (8, 4, 8, 6, 8, 8, 6, 8) and a set of three numbers representing fingering (e.g., 3 3 4 5 for G, 2 1 2 0 0 for A, etc.). The notes are connected by stems and beams, with some notes having accidentals (sharps) to indicate the correct pitch.

Ilustração 19. Exemplo 1

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It displays eight chords corresponding to the notes of the G major scale: G major, A minor, B minor, C major, D major, E major, F# major, and G major. Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

Ilustração 20. Exemplo 2

*Excelsa 3<sup>a</sup> Est VII*

*As linhas são as cordas da viola; os números nelas postos significam os pontos; as cifras significam as cordas que se tocam; as que não tem números, ou cifras não se tocam.*

*Não obstante a denominação de todas os tons apontados, estes se reduzem somente a duas qualidades, a saber Tom de 3<sup>a</sup> maior, e tom de 3<sup>a</sup> menor.*

Ilustração 21. Estampa VII – Nova Arte de Viola

Reproduzimos abaixo o texto registrado na estampa: “As linhas são as cordas da viola; os números nelas postos significam os pontos; as cifras significam as cordas que se tocam; as que não tem números, ou cifras não se tocam.” e “Não obstante a denominação de todas os tons apontados, estes se reduzem somente a duas qualidades, a saber tom de 3<sup>a</sup> maior, e tom de 3<sup>a</sup> menor.”

#### 4. Algumas Considerações Sobre o Método

Por se tratar de um método a ser comercializado, voltado ao ensino de um instrumento musical sem o acompanhamento de um mestre, o autor necessariamente precisa descrever e transmitir ao leitor de sua obra algumas informações básicas que poderiam ser comunicadas oralmente durante os encontros entre aluno e professor. Tais informações podem ser observadas nas regras iniciais do tratado que se dedicam a explicar a forma de encordoar o instrumento, como escolher as cordas, como dividir os pontos no braço do instrumento. Outras informações que pudemos subentender através da leitura de tratados coevos, como quais características atentar para aquisição de um instrumento adequado, os parâmetros de afinação, etc também podem ser relacionadas nesse quadro informativo. Entretanto, conforme a tese desenvolvida por Laura Rónai, nem todas as informações que julgamos hoje ser necessárias para o melhor entendimento do tratado se fazem presentes no texto da obra. Isso nos permite acreditar que tais informações omitidas ou escassas em Nova Arte faziam parte da linguagem corrente, no meio musical português, ao tema proposto. Porém, isso não impede o pesquisador de avançar na compreensão conceitual dos assuntos, já que eles podem ser acessadas através de outras obras coevas, pois, cada método retrata a estrutura de pensamento de seu autor, onde este seleciona e julga o que será importante para desenvolver seu objetivo.

A metodologia empregada por Paixão Ribeiro enquadra-se em uma linha de pensamento modelar, em que o professor julga quais são os elementos necessários e a ordem de assuntos pela qual o seu aluno deve trilhar a fim de chegar ao resultado desejado.

Podemos observar este pensamento quando, na quarta Regra, da segunda parte do método, o autor direciona seus leitores a procederem lendo inicialmente as pautas referentes ao Violino nos dois Minuetos, chamados Rozinha e Contra-Rozinha, passando, posteriormente, a tirar a primeira e segunda voz das Modinhas. Após realizar tal procedimento, o leitor deverá dirigir a sua atenção à leitura do acompanhamento proposto nas canções.

Segundo o autor, nesta tarefa proposta, o objetivo é exercitar e estimular a leitura nas diferentes claves, progressivamente. Após ter completado satisfatoriamente essas “lições”, o aluno pode dar continuidade ao verdadeiro objetivo desta arte, direcionando-se a leitura do acompanhamento das Modinhas e Minuetos propostos. Esses exercícios propostos desenvolvem uma linha de pensamento baseada no modelo cartesiano, no qual parte-se de exercícios gradativos, do simples para o complexo.



O método não apresenta uma série de exercícios de caráter técnico progressivo, tampouco, informa a postura da mão ao tocar as cordas, ou formas para extrair melhor sonoridade das vozes, mesmo com a utilização da corda de arame, fato que segundo Paixão Ribeiro levaria um tempo até que o leitor pudesse se adaptar à nova postura. Ao longo da leitura não encontramos nada que instrua o leitor sobre a postura ou a forma de segurar o instrumento para tocá-lo.

Mesmo possuindo um número de páginas maior direcionada a explicação interna do instrumento e conceitual frente às que apresentam discurso musical, as informações presentes no tratado concentram-se em direcionar seu leitor para o lado prático do instrumento. Nova Arte não apresenta exercícios que se concentrem no desenvolvimento da técnica, como formas de rasgueados, dedilhados, e outras formas de toque na corda. Essas informações, ao que podemos supor, pertenciam ao cotidiano do instrumento e faziam parte da linguagem corrente entre os que tinham interesse pelo instrumento. Prova disso são as “pancadas 1 e 2” e a tablatura, ambas mencionadas na última estampa do tratado e que não apresentam nenhuma descrição ao longo de todo o texto da obra.

O método utiliza-se das suas regras básicas, descritas pelo autor e das músicas para desenvolver o aprendizado musical de seus leitores com o objetivo que estes possam acompanhar canções à viola, através da noção e dos conhecimentos adquiridos pela leitura.

Em Nova Arte não encontramos nenhuma lição voltada ao ensino do contraponto com uma descrição do movimento e da condução das vozes. Por se tratar de um método específico ao ensino do acompanhamento, não encontramos nele elementos voltados para o ensino da composição sobre como escrever um baixo, a realização de um cânon, fuga, imitação, ou como compor para outros gêneros musicais (área, solo, dueto, recitativo, sinfonia e minúete).

Como mencionamos anteriormente, o tratado de Paixão Ribeiro apresenta duas modinhas e dois minuetos impressos em suas estampas. O acompanhamento encontra-se registrado em baixo contínuo<sup>115</sup> sem cifra. Durante a exposição das regras, não encontramos

---

<sup>115</sup> Verbete *baixo contínuo* [E.Vieira] – denominação que antigamente se dava a uma parte de baixo escrita para ser executada por um ou mais instrumentos acompanhando as vozes; tinha este nome porque nunca se interrompia, ainda que as vozes tivessem pausas. O baixo contínuo era o único acompanhamento instrumental que os compositores antigos escreviam na música vocal; a harmonia neste caso devia ser improvisada pelos executantes, guiados unicamente pelas cifras quando as tinham. Atribuiu-se a invenção do baixo contínuo, assim como das cifras, ao compositor Viadana que publicou uma coleção das suas obras no princípio do século XVII (1608); mas em muitas obras escritas e publicadas anteriormente se encontram cifras e baixo contínuo. Nas músicas portuguesas do século XVII, a parte escrita do baixo contínuo era designada com o nome de Guião; executava-a quase sempre uma viola baixa, um fagote, ou qualquer outro instrumento grave denominado genericamente baixão.

nele nenhuma informação sobre como tratar o baixo não cifrado, ou seja, como proceder harmonicamente em certas progressões do baixo.

Ao que os estudos musicológicos descrevem, a música portuguesa conviveu de forma próxima aos elementos da música italiana. A improvisação e ornamentação características do estilo italiano não aparecem citadas no método. No que observamos na parte teórica do tratado, apenas a descrição da apogiatura e do mordente é mencionada, seguida de suas respectivas definições. Por certo, as improvisações harmônicas acompanhadas de elementos melódicos apareciam apenas no contexto prático, de forma a destacar os bons tocadores que tocavam a viola de rasgado, destacando na primeira corda a linha do canto em ponteados, como descreveu Oliveira (1966).

A respeito da recepção do método, o português Joaquim de Vasconcellos, no livro *Os Muzicos portuguesez*, avalia Nova Arte como um método “simplesmente medíocre” (1870, p.149), sem estabelecer quaisquer critérios comparativos ou descritivos suficientes para o seu julgamento. Talvez esse comentário a respeito do método seja devido ao fato de Paixão Ribeiro não ser músico/teórico ou compositor que dominasse a ciência musical, mas apenas um simples curioso que se propôs a fazer uma compilação de elementos musicais e que recebeu ajuda, conselhos e subsídio de alguns colegas para a composição da obra.

Vasconcellos partilha da mesma ideia que Inocêncio Francisco da Silva<sup>116</sup> sobre a doutrina do acompanhamento descrita no método. Ambos consideram que este não seja exclusivamente da autoria de Paixão Ribeiro, mas também de seus colegas mantenedores. Essa proposição nos permite refletir sobre a possibilidade de que os acompanhamentos sugeridos na estampa VIII talvez circulassem entre outros tocadores de viola e, por isso, fora posto no tratado sem quaisquer explicações, isto é, por se tratar de uma linguagem simbólica comum a este grupo.

Dentro do contexto de obras publicadas para viola no Portugal setecentista, *Nova Arte de Viola* não pode ser tachada simplesmente como medíocre; talvez, a obra possa ser caracterizada assim se comparada com outras, dedicadas a cordofones dedilhados, dentro da tradição de publicações na Península Ibérica. Mas, diante da escassez de material didático editado para o instrumento, a compilação de Paixão Ribeiro, em nossa opinião, cumpre o seu objetivo de informar aos interessados em acompanhar modinhas, os subsídios necessários para tal prática. A metodologia empregada para a leitura nas diferentes claves e em forma progressiva, utilizando-se da diagramação das vozes em toda a extensão do braço, permitindo

---

<sup>116</sup> Organizador do Dicionário Bibliográfico Português, obra que conta com 23 volumes.

a fácil compreensão do leitor diante do instrumento, contribui satisfatoriamente para a rápida assimilação e localização das notas. As informações prestadas à formação das posturas, juntamente com as estampas que as retratam ao leitor são de fácil compreensão, diferente do que pudemos ler nas páginas do *Methodo Pratico de Conhecer e Formar os Tons, ou Acordes na Viola* (1826), publicado também na Imprensa da Universidade de Coimbra.

Dentre as obras coevas que se dedicam à temática do acompanhamento, *Nova Arte* apresenta uma série de lacunas para a compreensão imediata do leitor contemporâneo, já que o conteúdo não se encontra expresso de forma aprofundada. Entretanto, essas lacunas não tiram o mérito de sua publicação.

### Considerações Finais

A viola, durante sua trajetória, foi documentada nos textos teatrais, nas crônicas reais, nos diários de viagem, nas cartas dos jesuítas, nos textos acadêmicos, etc. O apreço demonstrado pela sociedade portuguesa ao portá-la em diferentes espaços, como salões aristocratas e festas populares testificam a grata afeição que marca a identidade deste povo no período documentado, e que legou tamanho sentimento também aos brasileiros.

Embora transporte através de sua história, uma longa tradição que a conecte de forma muito próxima às classes populares, a viola basicamente têm sido ensinada com base nas instruções orais de seus tocadores. Entretanto, o instrumento também contou com a produção de alguns tratados didáticos que procuraram sistematizar metodologicamente esse conhecimento que transitava socialmente.

A obra de Paixão Ribeiro foi dedicada a uma parcela da sociedade ávida pela vida literária e pelo consumo de música. A viola e a modinha no Portugal setecentista parecem ser uma dupla indissociável, nos diferentes segmentos sociais, como podemos observar na documentação utilizada em nossa pesquisa. O acompanhamento dessas belas canções, de temática essencialmente amorosa por seus tocadores, comoveram muitas vezes aqueles que se propuseram a registrá-la. Dessa forma, não poderíamos ter nos fechado a este tema que vislumbra a prática do repertório desse instrumento, à qual o método se propôs atender. Tanto a viola de doze cordas armadas em cinco ordens, quanto a modinha foram noticiadas pelo correspondente português aos leitores de *Allgemeine* como parte da vida musical portuguesa.

Dedicado especialmente às senhoras da sociedade conimbricense, socialmente, o método atende também ao preenchimento do tempo de ócio dessa parcela da sociedade. Diante de uma nova sociabilidade urbana que emerge a partir da segunda metade do século

XVIII, como propõe o musicólogo Manuel Morais, a prática de um instrumento tornara-se indispensável para a boa formação da mulher, principalmente no período em que o método foi posto à luz. Isso talvez possa traduzir o comentário de Paixão Ribeiro sobre os insistentes pedidos feitos pelas senhoras desta cidade para que lhes fosse ensinada a arte de acompanhar canções à viola.

Nosso intuito, nesta pesquisa, foi situar o método *Nova Arte de Viola* dentro do contexto didático, voltado para a sistematização do instrumento. Aos nossos olhos, o tratado de Paixão Ribeiro cumpre categoricamente o seu papel em apresentar o instrumento e fornecer os elementos básicos necessários ao leitor para inicia-lo no acompanhamento dos gêneros Modinha e Minueto. Como descrevemos anteriormente, existem algumas lacunas no conteúdo do método que possivelmente não foram detalhadas em virtude de conceitos e assuntos que já circulavam constantemente entre a parcela que possivelmente se interessou em adquirir a obra. Entretanto, nenhum método é absolutamente completo e capaz de compreender a totalidade de um determinado assunto. Isso, porém, não o desmerece ou o coloca em um nível inferior.

De fato, *Nova Arte* ocupa um espaço importante na literatura para a viola e, juntamente com outros tratados, reflete a efervescência presenciada na produção literária-musical nas oficinas tipográficas e o pensamento filosófico da teoria musical portuguesa deste período. Mesmo não trazendo novas contribuições conceituais para os assuntos mencionados, a contribuição de *Nova Arte* no campo da teoria musical está na forma em que os temas são apresentados ao leitor, de maneira simples e objetiva. Com exceção das pequenas falhas ocorridas na confecção das estampas, conforme mencionamos anteriormente, o emprego da técnica de gravura à talha-doce garantiu aos exemplos musicais e às estampas do método um resultado satisfatório e de boa qualidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Maria João. **A Edição Musical em Portugal (1750-1834)**. Imprensa Nacional – Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2006

ARAÚJO, Mozart de. **A modinha e o Lundu no século XVIII: uma pesquisa histórica e bibliográfica**. Ricordi, SP, 1963.

AZEVEDO, João Manuel Borges de. **Uma tablatura para guitarra barroca “o livro do Conde de Redondo”**. Ministério da educação e Cultura, Lisboa, 1987.

BARATA, Maria do R. T. **Portugal e a Europa na época moderna**, in: História de Portugal org. José Tengarrinha., Edusc, 2000. p.105-127

BUDASZ, Rogério. **The Five-Course Guitar (Viola) In Portugal And Brazil In The Late Seventeenth And Early Eighteenth Centuries**. Tese de Dourado apresentada à Faculty Of The Graduate School University Of Southern California, 2001.

BLOCH, Marc. **Apologia à História ou Ofício do Historiador**. Ed. Zahar, 2011, RJ.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. **Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet**. Ed. Zahar, 2ª edição revisada e ampliada, 2006, RJ.

BRITO, Manuel Carlos de. **Estudos de História da Música em Portugal**, Imprensa Universitária Editorial Estampa, 1989, Lisboa.

BURKE, Peter. **Uma História Social do Conhecimento: De Gutenberg a Diderot**, Ed. Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. **Formas de hacer História**, Ed. Alianza Editorial, 1991, Espanha.

CARDOSO, André. **A música na corte de D. João VI**. Ed. Martins fontes, SP, 2008.

CASTAGNA, Paulo; SOUZA, Maria José Ferro de; PEREIRA, Maria Teresa Gonçalves. **Domingos Ferreira: um violeiro português em Vila Rica**. Colóquio Internacional As Músicas Luso-Brasileiras No Final Do Antigo Regime: Repertórios, Práticas E Representações, Lisboa, 7 a 9 de junho de 2008, Fundação Calouste-Gulbenkian, 2012. p.667-704. ISBN: 978-972-27-2026-7.

CRANMER, David; e BRITO, Manuel Carlos de. **Crônicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX**, Coleção Arte e Artista, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1989.

FAGERLANDE, Marcelo. **O método de pianoforte de José Maurício Nunes Garcia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumara, 1995

\_\_\_\_\_. **Três sistemas de afinação portugueses: Solano (1779), Varella (1806) e Machado (1843).** Em *Brasiliana: Revista da Academia Brasileira de Música*, nº 5, p.14-31, 2000.

\_\_\_\_\_. **Joaquim Manoel, improvisador de Modinhas.** Publicado em *Brasiliana: Revista da Academia Brasileira de Música*, nº27, p.11-24, 2008.

\_\_\_\_\_. **O Baixo contínuo no Brasil (1751-1851): os tratados em português.** Ed. 7 letras, Rio de Janeiro, 2011.

FALCON, Francisco Calazans. **Portugal e a Europa na época moderna**, in: *História de Portugal org. José Tengarinha.*, p. 151-168, Edusc, 2000.

FREIRE, Vanda Bellard (org.). **Horizontes da Pesquisa em Música.** Ed. 7 letras, 2010, RJ

\_\_\_\_\_. **A história da música em questão uma reflexão metodológica.** Publicado em *Fundamentos da Educação Musical*, vol. 2, Porto Alegre: ABEM / 1994; p. 113-p.135 )

HOBBSAWM, Eric J. **A era das Revoluções: 1789-1848.** Ed. Paz e Terra, 2010.

HOLLER, Marcos Tadeu. **Uma história de Cantares de Sion na Terra dos Brasis: A música na atuação dos jesuítas na América Portuguesa (1549-1759).** Tese de doutorado, UNICAMP, 2006.

MAZUELA-ANGUITA, Ascensión. **Artes de canto (1492-1626) y mujeres en la cultura musical del mundo ibérico renacentista.** Tese de doutorado Vol. II, Universitat de Barcelona, 2012.

MONTEIRO, Nuno Gonçalo Freitas. **A consolidação da dinastia de Bragança e o apogeu do Portugal Barroco: centros de poder e trajetórias sociais (1668-1750)**, in: *História de Portugal org. José Tengarinha.* Edusc, 2000. p.127-148

MORAIS, Manuel. **Domingos Caldas Barbosa: Muzica Escolhida da Viola de Lerenó (1799).** Estudo Introdutório e Revisão Manuel Morais. Ed. Estar, Portugal, 2003.

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. **A viola con anima: uma construção simbólica.** Tese de doutorado, USP, 2008.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga. **Instrumentos Musicais Populares Portugueses.** Centro de Estudos de Etnologia Peninsular e Centro de Estudos de Antropologia Cultural. Lisboa. Fundação Calouste Gulbenkian, 1966.

OLIVEIRA, Antônio Henrique Seixas de Oliveira. **Métodos e Ensino de Trombone no Brasil: Uma reflexão pedagógica.** Dissertação de mestrado, UFRJ, 2010.

REMOND, Réne. **O antigo regime e a Revolução (1750-1815).** Cultrix, SP, 1976.

RÓNAI, Laura. **Em busca de um mundo perdido: Métodos de flauta do Barroco ao século XX.** Topbooks, RJ, 2008.

SAGE, Jack. **A New Look at Humanism in 16th-Century Lute and Vihuela Books**. Early Music, Vol. 20, Nº. 4, Iberian Discoveries I (Novembro, 1992), pp. 633-641. Oxford University Press.

SILVA, A. Carneiro da. **Jornais e Revistas do distrito de Coimbra**. Coimbra, 1947.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Um discurso sobre as Ciências**. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

SOUZA, José Manuel de Motta de; VELOSO, Lucia Maria Mariano. **História Da Imprensa Periódica Portuguesa**. Coimbra, 1987.

TABORDA, Marcia Ermelindo. **Introdução do Violão no Rio de Janeiro**. Revista Brasileira. Rio de Janeiro. nº 15, 2003.

\_\_\_\_\_. **Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930**. Civilização Brasileira, RJ, 2011.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. Tese de Doutorado, USP, 2011.

#### Tratados Musicais Portugueses

CAMPOS, João Ribeiro de Almeida. **Elementos De Música**. Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1786.

LEITE, Antônio da Silva. **Estudo de Guitarra**. Typografia de Antonio Alvarez Ribeiro, Porto, 1796.

MAURÍCIO, José. **Methodo de Música**. Real Imprensa da Universidade, Coimbra, 1806.

RIBEIRO, Manoel da Paixão. **Nova Arte de Viola**. Typografia da Real Officina da Universidade, Coimbra, 1789.

SANZ, Gaspar. **Instruccion de musica sobre la guitarra española**. Diego Dormer, Zaragoza, 1697.

VARELLA, Domingos de S. José. **Compendio de Música Theorica, e Prática**. Typografia de Antonio Alvarez Ribeiro, Porto, 1806.

#### Dicionários Coevos

BLUTEAU, Raphael – **Vocabulário Portuguez e Latino**, 1731.

VIEIRA, Ernesto. **Dicionário Musical Português**, Lisboa, 1899.

#### Periódicos

Jornal de Modinhas

## ANEXOS

Qtd.	Bens móveis	Valor
2	camizas de Bertanha uzadas	1\$200
1	camiza de pano de linho velha	\$300
2	pares de meia de algodão e Linha velhas	\$300
1	imxergão velho	\$300
2	fronhas Riscadas	\$150
2	toalhas de algodão velhas	\$300
13	massos de cordas de viola de tripa para emcordar as violas	23\$400
5	Bordões cobertos de prata para as violas	\$375
37	pares de tampos de veneza para violas	16\$550
6	pares de costilhas	1\$125
1	boceta de cabeleira com duas perucas curtas	1\$500
3	violas grandes vistas e avaliadas cada hua a preço de duas oitavas e tres quartos de ouro	9\$900
6	violas grandes por incordar e aparelhar que forão vistas e avaliadas pelos mesmos Louvados cada hua a preço de oitava e quatro de ouro	9\$000
10	meias violas incordadas que forão vistas e avaleadas pelos mesmos Louvados cada hua a preso de hua oitava e tres quartos de ouro	21\$000
5	sinco ditas meias violas por incordoar que forão vistas e avaleadas pelos mesmos Louvados cada Hua a preço de hua oitava e quarto de ouro	7\$500
38	descantes alguns emcordoados e outros com cordas quebradas os quais forão vistos e avaleados pelos mesmos Louvados a preço de tres quartos de ouro cada hum	34\$200
17	Machinhos de quatro cordas e alguns emcordoados que forão vistos e avaliados pelos mesmos Louvados a preço de meia oitava de ouro e cada hu <sup>12</sup>	5\$100
1	prato de Estanho	\$225

Ilustração 22 – Inventário Domingos Ferreira. Fonte: Paulo Castana (2008)



Ilustração 23 – Novo Tratado de Musica Metrica, e Rythmica



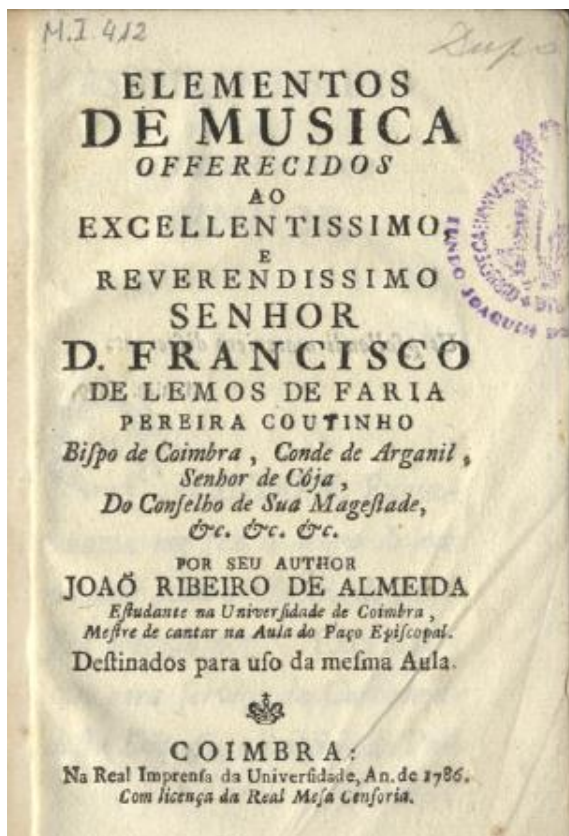


Ilustração 24 – Elementos de Música

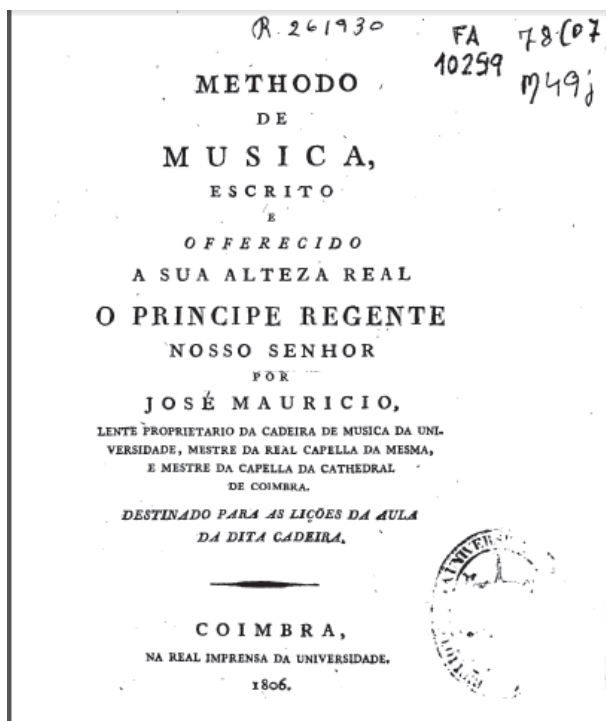


Ilustração 25 – Methodo de Música

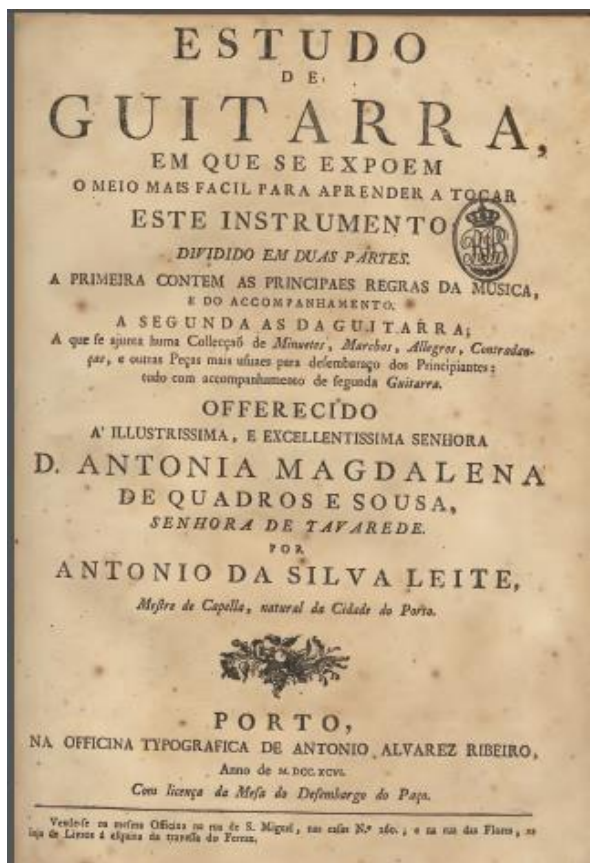


Ilustração 26 – Estudo de Guitarra



Ilustração 27 – Compendio de Musica

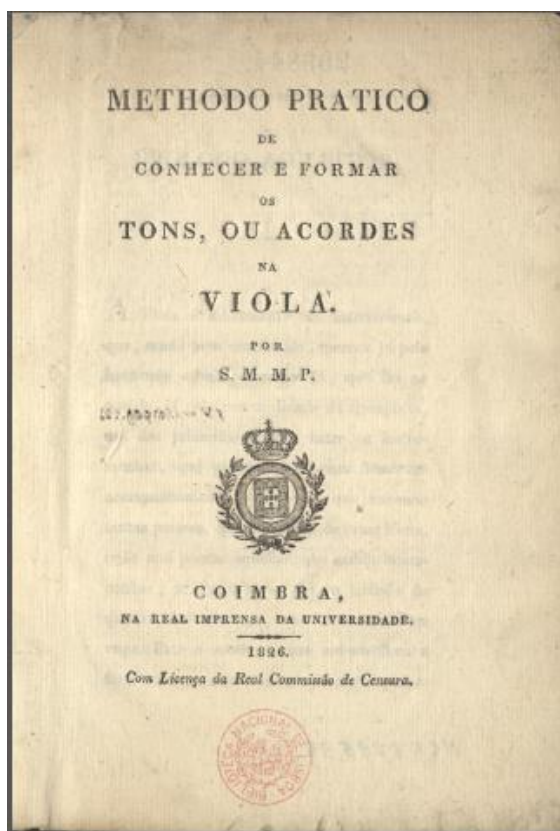


Ilustração 28 – Methodo Pratico de conhecer e formar os tons, ou acordes na Viola

## Localização de NOVA ARTE DE VIOLA em acervos de bibliotecas

As tabelas abaixo apresentam a descrição catalográfica de exemplares do tratado Nova Arte de Viola depositados nos acervos de bibliotecas localizadas no Brasil, em Portugal e Estados Unidos. Ao longo da pesquisa conseguimos localizar oito exemplares da obra disponíveis para consulta em cinco acervos. Em Portugal, Nova Arte de Viola pode ser encontrado na Biblioteca Nacional de Portugal em três exemplares, tendo disponível para consulta e download um fac-símile em sua respectiva Biblioteca Digital. A Biblioteca João Paulo II da Universidade Católica de Portugal possui um exemplar e a Biblioteca da Universidade de Coimbra, responsável pela publicação da obra, consta também de um exemplar apenas. No Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, localizamos dois exemplares no acervo do Real Gabinete Português. Nos Estados Unidos, a Biblioteca do Congresso Americano também dispõe de um exemplar.

## BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL

Título	Nova arte de viola que ensina a tocalla com fundamento sem mestre... / dada à luz por Manoel da Paixão Ribeiro
Autor(es)	Ribeiro, Manuel da Paixão, fl. 1789; Maurício, José, 1752-1815, compositor; Coimbra. Real Oficina da Universidade, impr.
Antigos POSSUIDOR(ES)	Guimarães, Manuel Ramos, fl. 18, ant. possuidor; Cruz, Ivo, 1901-1985, ant. possuidor; Vieira, Ernesto, 1848-1915, ant. possuidor
Publicação	Coimbra: Na Real Officina da Universidade, 1789
Descrição Física	[2], V, 51 p.: not. mus.; 4o (21 cm) + 8 f. desdobr. not. mus.
Referência externa	Dic. Biogr. Mus. Portugueses II 259
Notas	Assin: [ ] //4, A-F//4, G//2
Contém	Dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica: com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns minuettes, e modinhas por musica, e por cifra...; . - Contém Modinha a duo de Joze Mauricio
Assuntos	Viola dedilhada -- Execução Viola dedilhada -- Execução
CDU	787.61(07)
Endereço eletrônico	<a href="http://purl.pt/168">http://purl.pt/168</a>

AUTOR(ES):	Ribeiro, Manuel da Paixão, fl. 1789; Maurício, José, 1752-1815, compositor
ANT.POSSUIDOR(ES):	Vieira, Ernesto, 1848-1915, ant. possuidor
PUBLICAÇÃO:	Coimbra: not. mus. 1789
DESCR. FÍSICA:	[18], 48 p.; 230 mm + 9 f. desdobr. desenhos e exemplos musicais
REF.EXT.:	Obra impressa em M. 1900 V., M. 2097 V. e C.I.C. 17 V.
NOTAS:	Manchado de tinta na parte inferior das folhas Pert.: "De Ernesto Vieira 1066--1479" : PTBN: M.M. 4823
CONTÉM:	"Dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica: com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes; e com alguns minuettes, e modinhas por musica, e por cifra..."; . - Contém Modinha a duo de Joze Mauricio
ASSUNTOS:	Viola dedilhada -- Execução

Exemplares disponíveis em Biblioteca Nacional de Portugal [Consulta PORBASE]

Biblioteca Nacional de Portugal	F. 6187 [Microfilme]
Biblioteca Nacional de Portugal	PTBN: C.I.C. 17 V. (fac-simile) [Erro de paginação: p. 46; Digitalizado em: PURL 168] Pertencia: Ivo Cruz Estado: Encadernação recente em pele, bom estado de conservação.
Biblioteca Nacional de Portugal	PTBN M. 1900 V. Pertencia: ms. no rosto "De Ernesto Vieira Ob. 1:066 vol. 631" Estado: Encadernação da época em pele, mutilada.
Biblioteca Nacional de Portugal	PTBN: M. 2097 V. [IPPC sem cota] Pertencia: ms. no rosto "Manoel Ramos Guimarães" Estado: Encadernação da época em pele, mau estado de conservação.

## UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA. - BIBLIOTECA JOÃO PAULO II

Título	Nova Arte de Viola: Que Ensina a Tocalla Com Fundamento Sem Mestre: Dividida Em Duas Partes Huma Especulativa e Outra Practica / Por Manoel da Paixão Ribeiro
Autor(es)	Ribeiro, Manuel da Paixão; Real Oficina da Universidade de Coimbra, impr.
Publicação	Coimbra: Na Real Officina da Universidade de Coimbra, 1789
Descrição Física	51 p.: il. estamp. e escalas; 4o (22 cm)
Notas	Com estampas das posturas ou pontos naturaes e accidentaes..
CDU	787.2

## BIBLIOTECA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Autor	Ribeiro, Manuel da Paixão, fl. 1789-
Título	Nova arte de viola, que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica : com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes: e com alguns minuettes, e modinhas por musica, e por cifra, obra util a toda a qualidade de pessoas : e muito principalmente ás que seguem a vida litteraria, e ainda das senhoras / dada a luz por Manoel da Paixão Ribeiro.
Publicação/Produção	Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.
Descrição Física	[2], V,51 p., 8 est.desd. : il. 20 cm
Outro Autor	Palha, Francisco, 1826-1890, antigo possuidor. Coimbra, Real Oficina da Universidade, editor comercial.
cota	R-25-24

## REAL GABINETE PORTUGUÊS

Autor	Ribeiro, Manoel da Paixão
Título	Nova arte de viola, que ensina a tocalla com fundamento sem mestre, dividida em duas partes, huma especulativa, e outra practica : com estampas das posturas, ou pontos naturaes, e accidentaes: e com alguns minuettes, e modinhas por musica, e por cifra, obra util a toda a qualidade de pessoas :

	e muito principalmente ás que seguem a vida litteraria, e ainda das senhoras / dada a luz por Manoel da Paixão Ribeiro.
Publicação/Produção	Real Officina da Universidade, 1789
Antigo possuidor	Obra doada para o Real Gabinete Português de Leitura por Alfredo de Barros Martins em 01 de junho de 1916
Assuntos	Instrumentos musicais Teoria musical Viola
Qualidade	Obra rara
Localização	<i>RGPL</i> ARM 4 E 36
Registro	90615
CDU	787.2

Através da consulta à ficha catalográfica da obra, pode-se observar que no acervo do Real Gabinete Português há um segundo exemplar do tratado. Segundo informação prestada pela bibliotecária-chefe da instituição, o exemplar em questão encontra-se extraviado.

#### BIBLIOTECA DO CONGRESSO AMERICANO

LC control nº	11027703
LCCN permalink	<a href="http://lccn.loc.gov/11027703">http://lccn.loc.gov/11027703</a>
Type of material	Book (Print, Microform, Electronic, etc.)
Main title	Nova arte de viola, que ensina e tocalla com fundamento sem mestre
Published/Created	Coimbra, Na Real oflicina da Universidade, 1789
Description	1 p.l., v, 51 p. 8 fold. pl. 22 cm
CALL NUMBER	<a href="#">MT640 .P34 Case</a>
	Copy 1
Request in	Performing Arts Reading Room (Madison, LM113)
Status:	Not Charged

QUADRO 1 - JORNAL DE MODINHAS

<b>Nome da peça</b>	<b>Compositor</b>	<b>Andamento</b>	<b>Acompanhamento</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Tonalidade</b>
Sinto amor de dia	Anônimo	Andante Gracioso/ Allegro expressivo (solo)	Contínuo sem cifra	Cravo Acomp. Violino	G maior
Se a fé jurada não te guardei	João de Souza de Carvalho	Andante (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G maior
Ternas aves que cantais	Jozé de Mesquita	Andantino (duo)	Harmonizado	Cravo	Cm
Cosi dolce amante sposo	Marcos Antonio	Dueto Italiano	Contínuo sem cifra	Cravo	Fm
Cupido para os amantes	Francisco Xavier Baptista – organista da Basílica Patriarcal de Sta. Maria	Allegreto (Duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	F
Cuidados tristes cuidados	Marcos Antonio	(solo)	Harmonizado	Cravo	Am
Como a tua companhia eu não posso (lundu)	Jozé de Mesquita	Andante ma pouco (duo)	Harmonizado	Cravo	A
He somente aminha vida	Francisco Xavier Baptista	Andante (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Fm



Ouvi duras penhas os meu ais magoados	Antonio Galassi	Andantino (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Já frenetico de amor (Ao Som do Zabumba)	Anônimo	Andante Scherzando (duo)	Harmonizado	Cravo	
Só me vejo nesta gruta	Jozé Caetano Cabral de Mendonça	Adagio (duo)	Harmonizado	Cravo	F
Tempo que breve passaste	António da Silva Leite (mestre de capela do Porto)	Adagio com expressão (solo)	Harmonizado	Para guitarra	Fm
Amor concedeu a mim um prêmio a custa de tristes ais	Antonio da Silva Leite	Andantino (duo)	Contínuo sem cifra, guitarras harmonizada	Para 2 guitarras, viola e baixo	G
Nem de dia nem de noite	António Galassi	Andantino (dueto)	Contínuo sem cifra	Cravo	Gm
Quem a vontade livre te oferece	Anônimo	Adagio/ Piu Andante	Contínuo sem cifra	Cravo	Eb
Canta Mirtillo ternos amores	Anônimo	Andantino (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Gm
Nas margens doiradas das Almeno	Jozé de Mesquita	Larghetto Comodo/ Andante (dueto)	Contínuo sem cifra	Cravo	Eb
Em quanto a vida durar	Anônimo	Adagio/ Andante (dueto)	Contínuo sem cifra	Cravo	Bb

Duvidou a minha [...] quis a minha fé provar	Jozé de Mesquita	Largueto/ Andante / allegreto / Andante (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Se te comovem meus ais, tem já de mim compaixão	Anônimo	Allegro (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	F
Nos olhos dos namorados não se esconde amante ardor	Anônimo	Pouco andante (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Convida embora convida	Antonio Jozé da Silva	Andante/ Allegro (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Gm
De correr Marcia o meu pranto vê meus tormentos fataes	Luis António Barboza (mestre de capela da Sé de Braga)	Andantino/ allegro (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Cm
Se alguém ostentar vaidoso de ter livre o coração	Antonio Bernardo da Silva	Andantino/ Allegreto (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	F
Onde vais linda negrinha com esse teu desamor (Xula Carioca)	Antonio da Silva Leite	Allegro	Contínuo sem cifra	Para duas guitarras e uma viola	F

Ouve so uma o que eu soffro pois to dis meu coração	Jozé Rois de Jezus	Andantino /Allegro	Harmonizado	Cravo	Bb
As bandeiras de cupido desaparecer ão traidores (modinha do Zabumba)	Jozé Rois de Jezus	Allegreto/ Allegro (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Bosques que ouvistes gemidos meus	Luiz António Barboza (mestre de capela da Sé de Braga)	Andante/ Allegreto (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Gm
Marília se queres a vida aumentar	Antonio Galassi	Andantino/ Allegro/ Adagio (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	F
Em ce acabando amizade	Jozé Rois de Jezus	Moderato/ allegro asai (duo)	Harmonizado	Cravo	G
A [...] e Marilia o triste luzino	Antonio Galassi	Andantino/ allegreto (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Desprezar do mundo a glória, não fazer caso da fama	Antonio da Silva Leite (mestre de capela do Porto)	Andante (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Eb
Viverei se for teu gosto	Antonio Galassi	Andante com Moto/ Allegro (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
D'hum ingrato abandona do	Coricelli	Andante/ (solo)	Harmonizado	Cravo	G
Quem me ouvir com meus suspiros	Antonio da Silva Leite	Adagio/ Allegro (duo)	Harmonizado	Cravo	Gm

Venturoso quem inda não teve nem conhece as cadeias d' amor	Marcos Antonio	Andante sostenuto (solo)	Harmonizado	Oboé, violino, corn	G
Amor pastores sim, zelos angustias rivais	Jozé Roiz d' Jezus	Moderato/ Allegro Molto (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	C
Sobre as asas da ternura voando o meu coração	Jozé Mauricio (mestre de capela da Sé de Coimbra)	Andantino/ Allegreto	Contínuo com cifra	Cravo	Gm
Num tronco d'um freixo que sombra lhe dava	Anônimo	Afectuoso (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Bela armania eu me ausento ouve meu ultimo adeus	Antonio Galassi	Andantino (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Que fiz eu a natureza?	Jozé Mauricio (mestre de capela da Sé de Coimbra)	Lento/ (solo)	Harmonizado	Cravo	Dm
Olha a ninfa que a soberba he mil vezes castigada	Luiz Antonio Barboza (mestre de capela da sé de Braga)	Andantino/ Allegreto (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
Atende o filho de Venus minha humilde petição	Jozé Mauricio (mestre de capela da Sé de Coimbra)	Moderato/ Allegreto (duo)	Contínuo com cifra	Cravo	Eb

Marilia conserva solto em teu peito o coração	Jozé Roiz de Jezus	Andantino (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Eb
Negras tristezas infelizmente viver	Antonio Galassi	Largueto Afectuoso/ Allegreto (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G
He amor a lei suave que os homens pode ligar	Jozé Mauricio (mestre de capela da Sé de Coimbra)	Largueto (solo)	Harmonizado	Cravo	A
Dialogo Jococerio	Antonio da Silva Leite	Allegreto/ (duo)	Contínuo sem cifra	2 Mandolinos e basso	G
Amor mau correspondido só eu tenho suportado	Jozé Roiz de Jezus	Giusto/ Allegreto (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	F
Por outro pastor Marilia quiseste me abandonar	Antonio da silva Leite (mestre de capela no Porto)	Moderato/ Allegro (duo)	Contínuo com cifra	Cravo	F
Já gozei da liberdade quando ria c'os pastores (Improviso)	Jozé Roiz de Jezus	Largueto/ (duo)	Harmonizado	Para viola	G
Quando vi o teu semblante	Jozé Roiz de Jezus	Andantino/ allegro (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	Dm
Marcia prejura as leis d'amor foi me infiel	Antonio Galassi	Allegro/ (terceto)	Contínuo sem cifra	Cravo	G

QUADRO 2 - JORNAL DE MODINHA (ARQUIVO 2)

Eu já resisti, não posso [...]	Anônimo	Moderato (duo)	Harmonizado	Cravo	Bb
Nem fora ditoso o mundo nem tivera morador	Marcos António	Allegro Comodo (duo)	Harmonizado	Cravo	D
Já nesta vida não tenho gosto	Anônimo	Giusto (duo)	Harmonizado	Cravo	Eb
Vem meu bem que eu te perdo	Marcos António	Andante com molto quase Allegro (duo)	Harmonizado	Cravo com 2 mandolinos	C

QUADRO 3 - JORNAL DE MODINHA (ARQUIVO 3)

A sombra daquela	Antonio Galassi (Mestre de capela da Sé Primaz de Brás)	Andantino molto expressivo/ (duo)	Harmonizado	Cravo	F
Sinto amor de dia, em dia	Jozé Palomino	Allegreto/ (Duo)	Harmonizado	Cravo	F
Fui me confessar que assim me convinha	Marcos Antonio	Allegreto (duo)	Harmonizado/ continuo sem cifra	Cravo	G
Neste tronco desfolhado gravado	Antonio Galassi	Andantino/ Allegreto (Duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	F
Entre a selva de Diana vive	Anônimo	Andante piu molto Cantabile/ Allegro/ largo Agitado (duo)	Harmonizado	Cravo	C#m
Você trata amor em brinco	Marcos Antonio	Andantino Gracioso/ (duo)	Harmonizado	Cravo	F

Ora a Deus senhora	Antonio Jozé do Rego	Allegreto gracioso/ (duo)	Harmonizado	Cravo	C
Marilia, tu não conheces meu amante	Anônimo	Andantino poco allegreto (Duo)	Harmonizado	Cravo	Eb
A paixão que sinto em mim	Jozé Mauricio	Larghetto non troppo	Harmonizado	Cravo	Bb
Trabalho para merecer (moda brasileira)	Anônimo	Cantabile/ allegro/ Grave/ Andantino (Duo)	Harmonizado (P.A. Marchal)	Cravo	E
Quem de amor tenta esquivar-se	Jozé Palomino	Andante com molto (Duo)	Harmonizado	Cravo	Gm
Se dos males que padeço	Marcos Antonio	Allegreto (Duo)	Harmonizado	Cravo	G
A nova conquista marcham os amores (moda do Zabumba)	Antonio Leal Moreira	Poco Andante/ allegreto (duo) [3ª voz disponível a parte na loja]	Harmonizado	Cravo	G
Nasce o sol e a luz radiante nunca foi mais refulgente (moda brasileira)	Anônimo	Andante poco largo/ allegreto (duo)	Harmonizado (acomp. De P.A. Machal)	Cravo	C
Nestas serras do Gêrez	Antonio Gallassi	Andantino expressivo/ Allegreto (Duo)	Harmonizado	Cravo	Bb
Não temas, não temas	Jozé Palomino	Andante com motto/ Allegro	Harmonizado	Cravo	Eb

		poco (Duo)			
Eu gosto muito de Armenia	Marcos Antonio	Larghetto ma non molto/ allegreto (solo)	Harmonizado	Cravo	Bb
Belo encanto da minha alma	Antonio Jozé do Rego	Largo/ Allegro Agitado / Largo/ Piu Allegro (duo)	Harmonizado	Cravo	F
De mim já se não lembra	Antonio Jozé da Silva	Andantino (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	C
Já se quebram os laços de nossa antiga prisão (lundu)	Jozé de Mesquita	Andante com motto	Harmonizado	Cravo	F
Canzoncina	Antonio Puzzi (ao serviço real)	Largo non tanto (solo)	Harmonizado	Cravo	Am
Nos alpes entre serranias, os meus ais vou espalhar	Joze de Mesquita	Comodo Larghetto/ Allegreto (duo)	Harmonizado	Cravo	G
Sinto amor de dia	Anônimo	Andante Gracioso/ Allegro expressivo (duo)	Contínuo sem cifra	Acomp de violino	G
Se a fé jurada não te guardei	João de Souza de Carvalho (mestre de S. M e Altezas Reais)	Andante (duo)	Contínuo sem cifra	Cravo	G