

**Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Programa em Estudos Comparatistas
Dissertação em Co-tutela na Universidade de Nice
Sophia Antipolis**



**Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical
em Portugal nos Séculos XVII-XIX**

ANEXOS

Ana Margarida Madeira Minhós da Paixão

**Doutoramento em Estudos Literários
na Especialidade de Literatura Comparada**

Dezembro de 2008

**Universidade de Lisboa
Faculdade de Letras
Programa em Estudos Comparatistas
Dissertação em Co-tutela na Universidade de Nice
Sophia Antipolis**



**Retórica e Técnicas de Escrita Literária e Musical
em Portugal nos Séculos XVII-XIX**

ANEXOS

Ana Margarida Madeira Minhós da Paixão

**Doutoramento em Estudos Literários
na Especialidade de Literatura Comparada**

Tese orientada pelo Professor Doutor Manuel Frias Martins
e pelo Professor Doutor Patrick Quillier em co-tutela

Dezembro de 2008

Indice

INTRODUÇÃO	5
ANEXO 0: Análise estatística do Corpus	7
CAPÍTULO 1	15
ANEXO 1: Outros exemplos relativos ao Capítulo 1	16
CAPÍTULO 2	27
ANEXO 2 A: Intersecções históricas literárias e musicais	28
ANEXO 2B: Intersecções terminológicas, teóricas e técnicas	64
ANEXO 2 C: Intersecções literárias em Artes musicais notadas em partitura	73
ANEXO 2 D: Textos literários inseridos em Artes musicais portuguesas	82
CAPÍTULO 3	98
ANEXO 3: Outros exemplos relativos ao Capítulo 3	99
CAPÍTULO 4	109
ANEXO 4 A: Ornamento	110
ANEXO 4 B: Conectores sígnicos	123
ANEXO 4 C: Suspensão	127
ANEXO 4 D: Repetição	133
ANEXO 4 E: Variação	151
ANEXO 4 F: Progressão	157
ANEXO 4 G: Supressão	164
ANEXO 4 H: Inversão	172
CAPÍTULO 5	180
ANEXO 5 A: Outros exemplos de performance	181
ANEXO 5 B: Outros exemplos de efeitos do discurso	187
ANEXO 5 C: Efeitos das técnicas analisadas	197

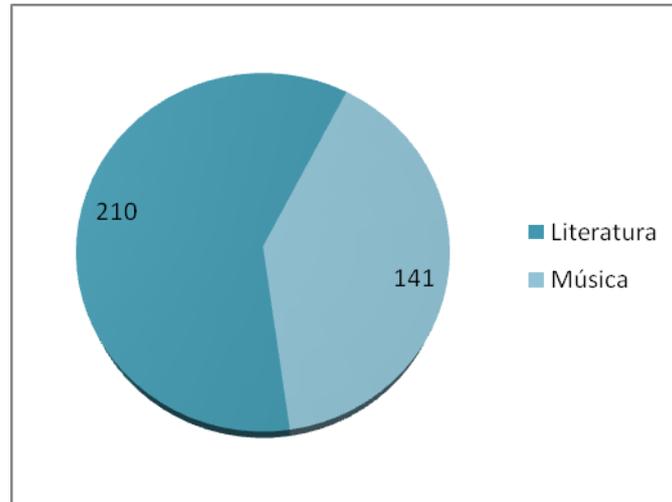
INTRODUÇÃO

ANEXO 0: Análise estatística do Corpus

Análise estatística do corpus

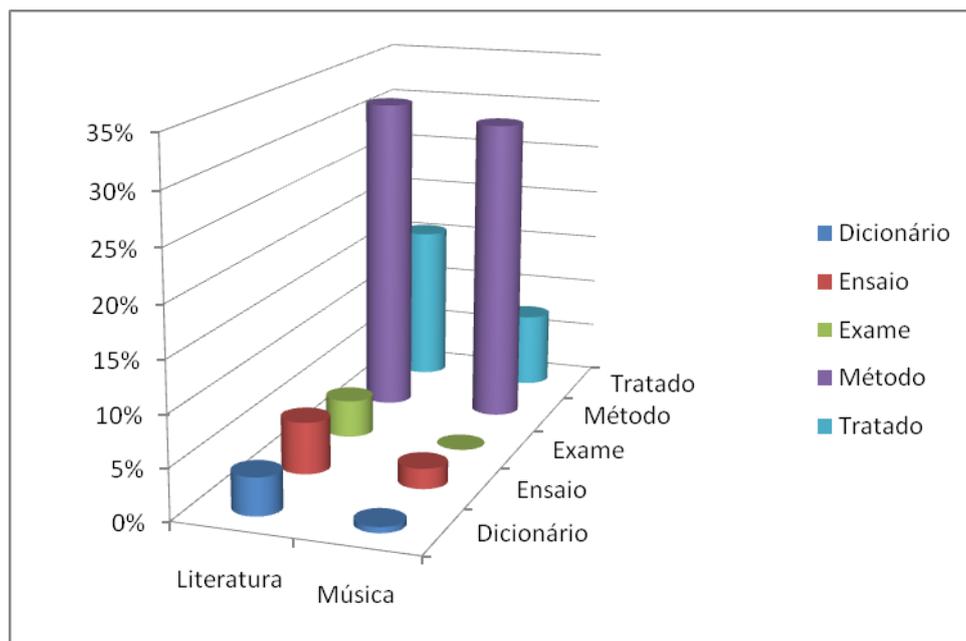
Exemplo 1

Número de obras literárias e musicais em análise



Exemplo 2

Géneros das Artes de escrita em análise



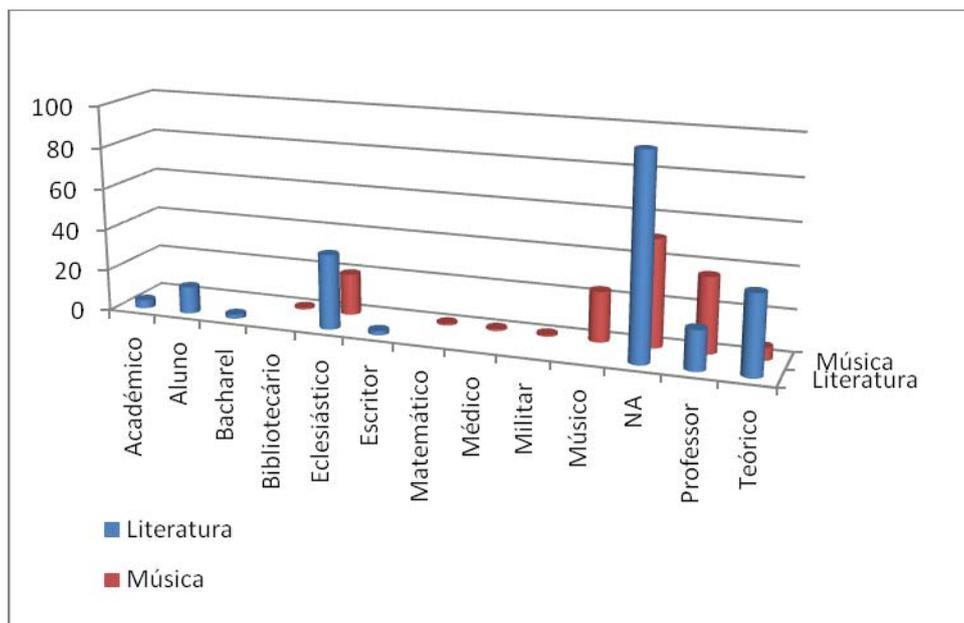
Exemplo 3

Motivações que presidiram à produção das Artes de escrita

Número de Obras				
	Didáticas	Doutrina	Teóricas	Total
Literatura	109	31	70	210
XVI	11	7	14	32
XVII	8	1	8	17
XVIII	53	23	37	113
XIX	37		11	48
Música	101	23	17	141
XVI	3		1	4
XVII	4	3	5	12
XVIII	16	12	1	29
XIX	78	8	10	96
Total	210	54	87	351

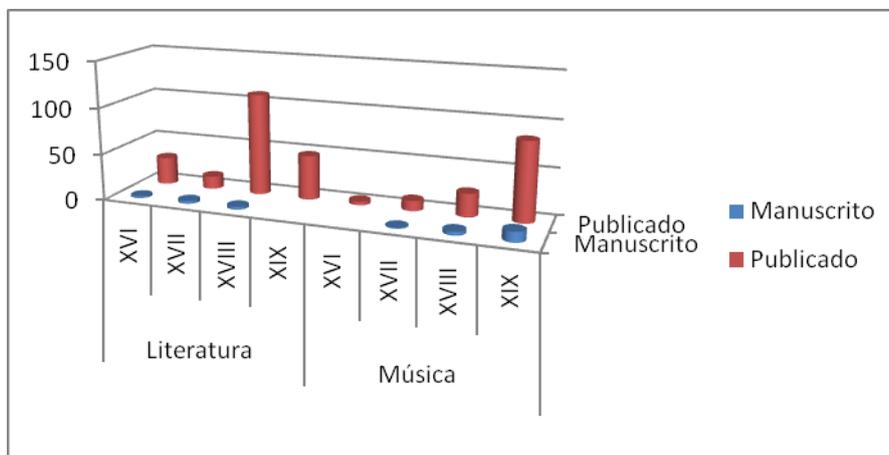
Exemplo 4

Funções dos autores de Artes de escrita



Exemplo 5

Artes de escrita publicadas e manuscritas



Exemplo 6

Locais de publicação das Artes de escrita¹

	Número de Obras		
	Literatura	Música	Total
Angra do Heroísmo	1		1
Antuérpia	2		2
Barcelona	1		1
Bononiae	1		1
Braga		4	4
Bruxelas		1	1
Coimbra	27	13	40
Colónia	1		1
Évora	4		4
Goa	1		1
Hamburgo		1	1
Lisboa	139	75	214
Londres		1	1
Macau		2	2
Medina del Campo	1		1
NA	8	15	23
Nova-Goa		1	1
Paris	4	2	6
Porto	7	20	27
Rio de Janeiro	1	2	3
Roma	3	1	4
Salamanca	4	1	5
Veneza	1	2	3
Viseu	1		1
madrid	1		1
Valença	2		2
Total	210	141	351

¹ As obras que surgem com a indicação «NA» correspondem aos manuscritos.

Exemplo 7

Língua em que as Artes de escrita foram produzidas

Número de Obras					
	XVI	XVII	XVIII	XIX	Total
Literatura	32	17	113	48	210
Espanhol	5	2			7
Francês			9	1	10
Latim	22	6	15	5	48
Português	5	9	88	42	144
(blank)			1		1
Música	4	12	29	96	141
Espanhol	2	2		3	7
Francês				9	9
Italiano	1	1		7	9
Latim	1	1			2
Português		8	29	77	114
Total	36	29	142	144	351

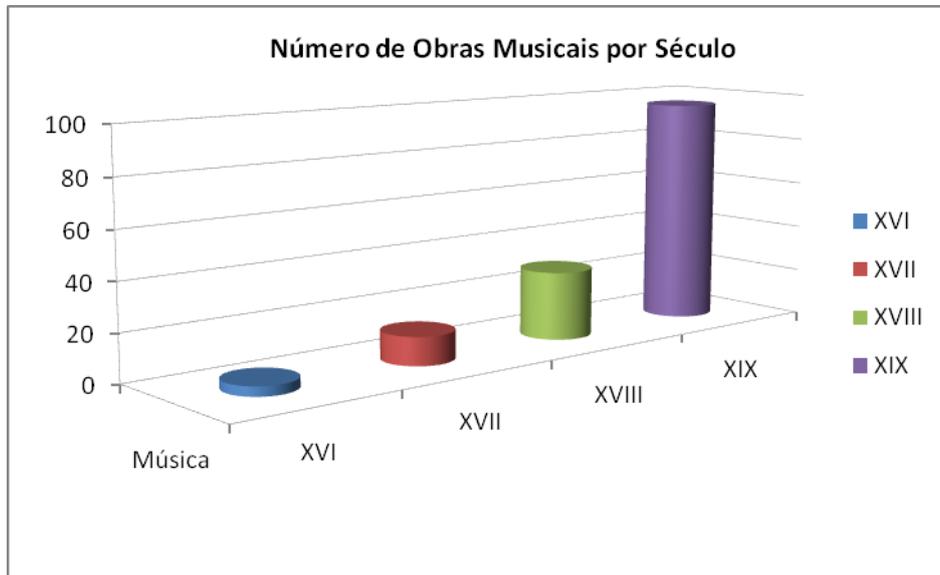
Exemplo 8

Traduções de Artes de escrita

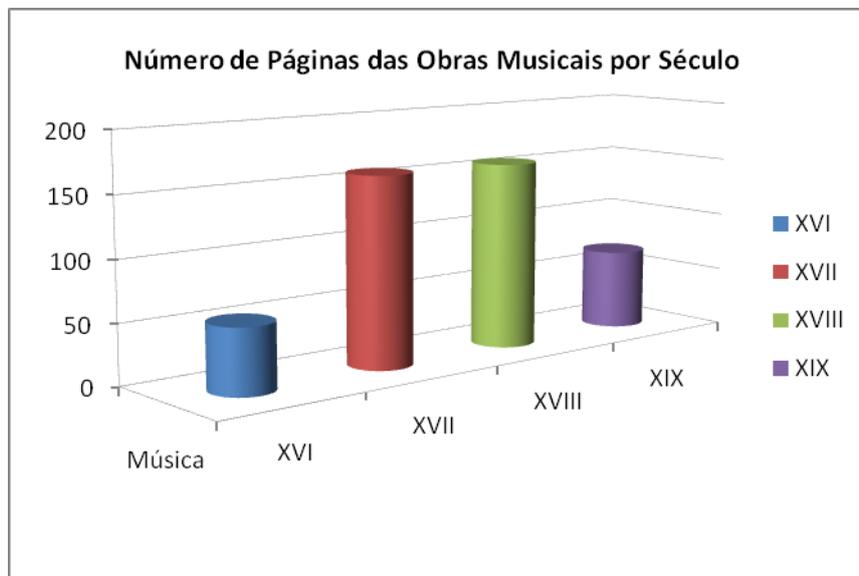
Número de Obras					
	XVI	XVII	XVIII	XIX	Total
Literatura	1		19	4	24
Português	1		19	4	24
Música		2		18	20
Espanhol		1			1
Português		1		18	19
Total	1	2	19	22	44

Exemplo 9

Número de Artes musicais escritas por século

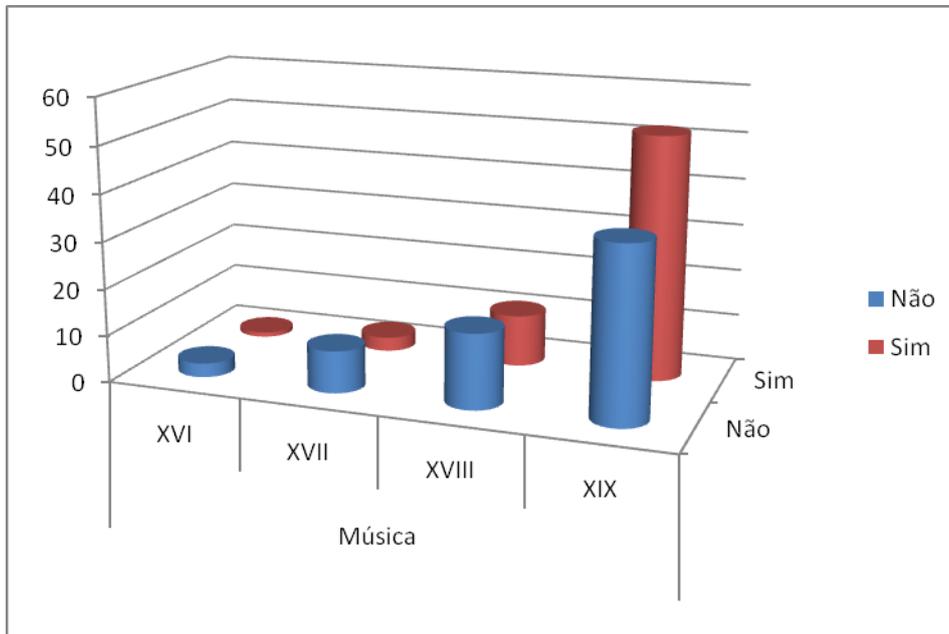


Número médio de páginas de Artes de escrita musical



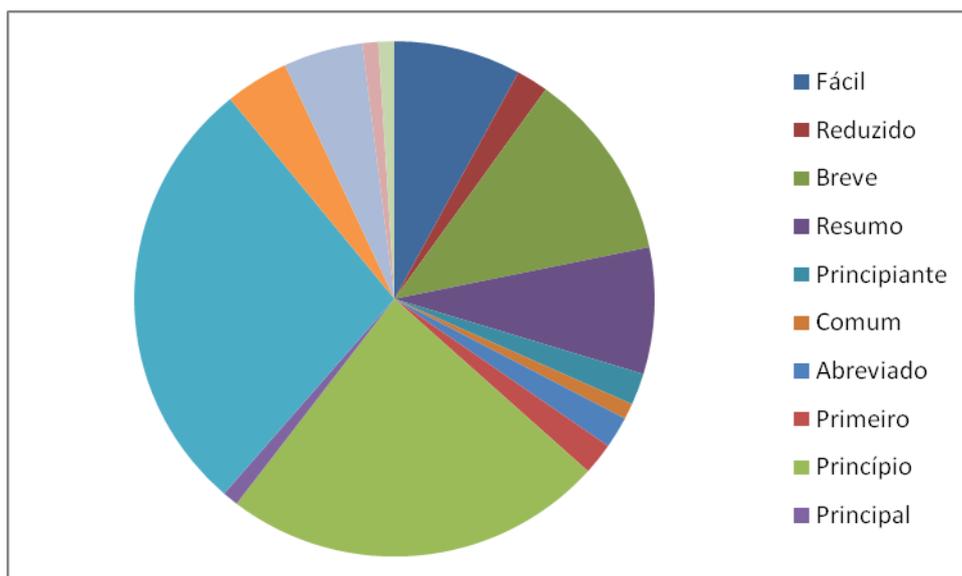
Exemplo 10

Número de Artes de escrita musical que apresenta «expressões de abreviação» no título



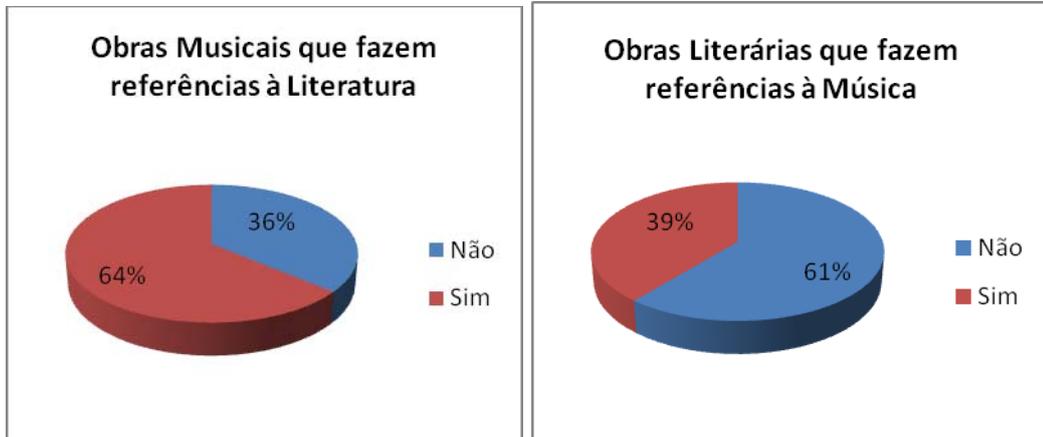
Exemplo 11

Expressões de abreviação



Exemplo 12

Alusões ou referências à outra arte



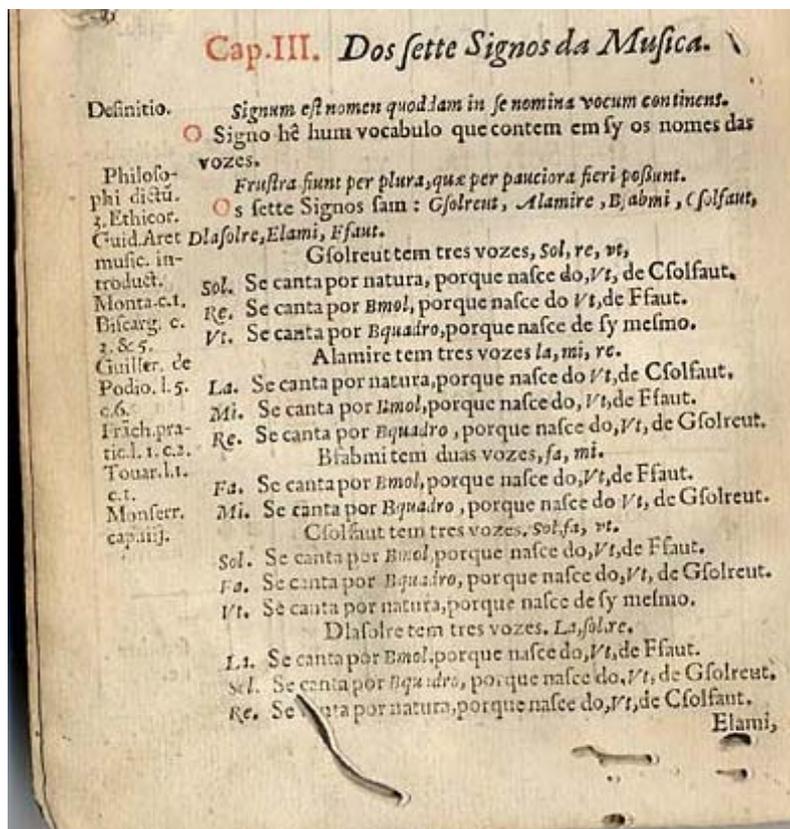
CAPÍTULO 1

ANEXO 1: Outros exemplos relativos ao
Capítulo 1

Outros exemplos relativos ao Capítulo 1

Exemplo 1 - Signo

O conceito de signo surge em variadas *Artes* musicais apesar de as reflexões em torno do conceito serem quase inexistentes. É o que ocorre na *Arte de Canto Chão* de Pedro Talésio (cf, Talésio, 1618: 8).

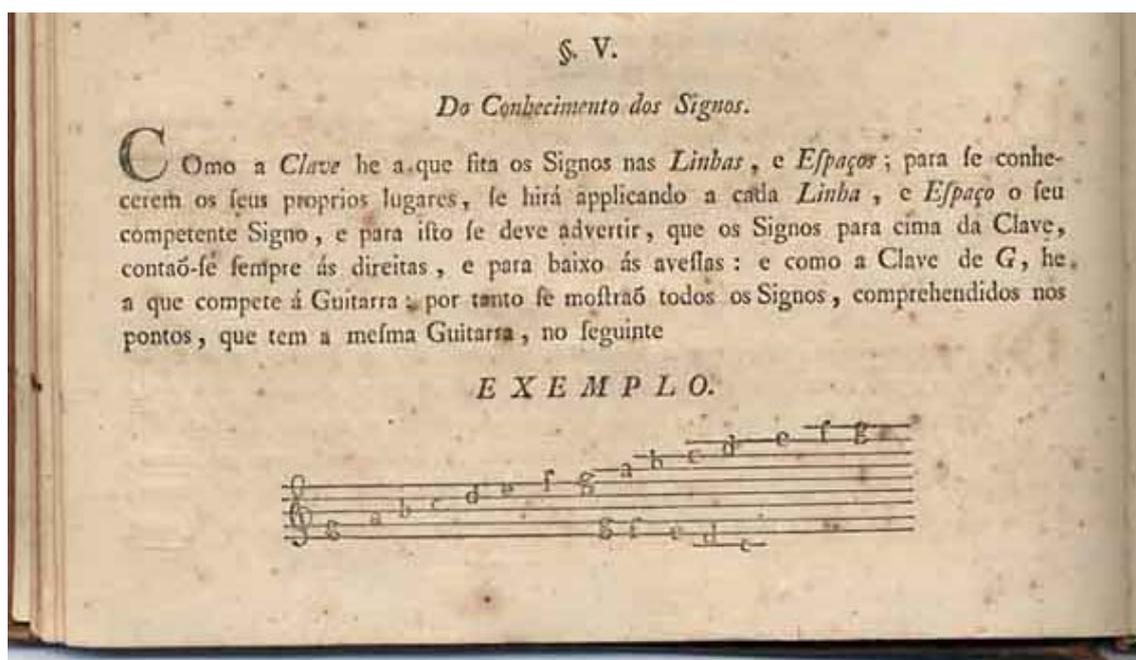


Verificamos ainda a existência de referências ao conceito de signo na *Arte de Canto Chão* de Matias Villa-Lobos (1688); no *Rezumo da Arte de Canto de Organ*, anónimo (1680-1720); no *Methodo breve, e claro* de João Cruz (1745); ou no *Solfejo* de Marcos Portugal (1811). Como se pode verificar: «[...] o principiante, [deve ocupar-se] he em saber a mão com os seus signos as direitas, & as avessas, as propriedades, as vozes, as deduções, quantas vozes tem cada signo, porque propriedades se cantam,

Capítulo 1: Anexo 1

quantas sam as mudanças, & quantas sam as claves, quantos os intervallos cantaveis, pera saber medir os pontos, & dar a cada hum a quãtidade, ou de semtono [semitono], ou detono, &c.» (Villa-Lobos, 1688: 7); «A Muzica se ordena com sette signos» (Anónimo, 1680-1720: s.p.); «A estas letras, ou numeros chama a Arte Signos; porque significaõ, ou assignaõ numericamente os pontos da voz. E para que nos costumassemos a articular com a lingua os pontos, que a voz entoa, se inventarão humas syllabas, entre si diversas, para se proferirem os pontos, que são as seguintes. Ut. re. mi. fa. sol. la.» (Cruz, 1745: 4); «Escala para o conhecimento dos Signos» (Portugal, 1811: s.p.).

António da Silva Leite no seu *Estudo de Guitarra* apresenta ainda o mesmo conceito (1796: 10)



Também Francisco Inácio Solano apresenta esquematicamente os signos na sua *Nova Instrucção Musical* (1764: 7)

Nova instrucção Musical.

7

REGRA II.

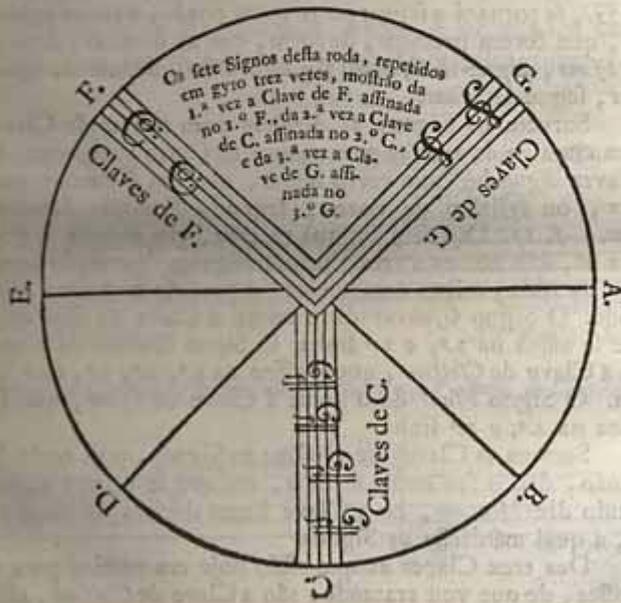
Das Signos, ou letras Gregorianas do Alfabeto Musical, e das trez Claves, que servem na Musica.

OS Signos, ou letras Musicas, são sete, e as Claves são trez.

SIGNOS.

Gsolreut, Alamiré, Bfa&mi, Csolfaur, Dlasolré, Elami, Ffaut.

SIGNOS, E CLAVES.



O nu-

Exemplo 2 – Combinatoriedade

Artes musicais

Domingos Luiz Laureti aponta a combinatoriedade dos signos musicais ao afirmar o seguinte: «Música é a arte de combinar os sons, dos quaes resulta a *Melodia* e a *Harmonia*» (18--: 1). Para José Mauricio, «A Musica pode definir-se *Arte de combinar os sons de hum modo agradavel ao ouvido*» (1806: XXX). Também Bomtempo aponta uma definição semelhante: «Musica he uma *combinação* particular de sons» (1816: 1). Rodrigo Ferreira da Costa atribui ao «imperio da razão» a tarefa de combinar os sons em detrimento do ouvido: «ainda que o Ouvido determine o que he ou não conforme com a nossa organização, fica comtudo a Musica sujeita ao imperio da razão [...] por ser o verdadeiro guia, que pode conduzir-nos ao exame das combinações possiveis de sons, a que em harmonia damos extensa consideração.» (1820, vol. I: 40, 41). Gonzaga e França aponta para uma definição de música que inclui igualmente o conceito de *combinatoriedade*: «*Musica* he a sciencia da sucessão e *combinação* agradavel dos sons de diversa duração relativa em harmonia.» (1831: 103). No mesmo sentido surge a enunciação de Leoni: «[Música] He a Arte, que ensina a conhecer os Sons, e a combina-los de maneira, que causem ao ouvido prazer, e excitem na alma determinados sentimentos e affeições.» (1833: 5). Em *Principios Gerais da Musica*, D. João da Soledade Moraes apresenta a mesma definição de Bomtempo: «A Musica he huma *combinação* particular de sons.» (1833: 3). Idêntica é a afirmação de José Silva: «Musica he a sciencia da sucessão e *combinação* agradavel de sons.» (1836: 5). A *combinatoriedade* é ainda enunciada em *Principios da Música abreviados*: «A Musica é a arte de comover, e excitar pela combinação dos sons» (Pinto, 1850-60: 1). Hygino da Silva, no seu *Breve Tratado de Musicographia*, aproxima a *combinatoriedade* dos sons

Capítulo 1: Anexo 1

à das palavras: «É a musica a linguagem dos sons, com os quaes nós exprimimos os nossos affectos: assim considerada, ella tem uma grammatica que nos ensina o som das letras, a combinação destas formando syllabas e palavras, sua natureza, e finalmente a concordância da oração melódica» (1854: 7). Em *Noções de Musica*, obra datada de 1882, afirma-se a relação entre «a combinação dos sons» e «a comoção íntima que d'essa combinação resulta para quem a escuta» (Anónimo, 1882: 4). Também José Pereira Netto declara: «Musica é a arte de mover a alma por meio de sons combinados *melodica* ou *harmonicamente*» (1882: 5). No tratado de Maria Luiza da Costa, *Perguntas e Respostas sobre os Elementos de Música*, a definição é semelhante: «[Música] é a arte de combinar os sons, dos quaes resulta a melodia, que é a *combinação* de sons successivos; e a harmonia, *combinação* de sons simultaneos» (1883: 3). O enunciado de Eduardo Macedo é bastante sintético: «*Música* é a *combinação* agradável de sons» (1886: 7). No mesmo sentido apontam as formulações de João Maria dos Anjos – «Música é a arte de combinar os sons, de que resulta melodia ou harmonia» (1889: 5) –, de Alfredo Gazul – «Musica é a arte de combinar sons» (189-: 3) – e de Ernesto Vieira – «Musica, *s.f.* Arte de combinar os sons» (1899: 361).

Artes literárias

Antonio Leite Ribeiro, em *Theoria do Discurso*, aponta para a combinatoriedade na literatura como a melhor estratégia de escrita para criar movimento: «Todo o movimento se pode achar na escolha das palavras, ou na *combinação* dellas sons, que lhe correspondão» (1836: 216). Em *Noções Elementares de Estylistica*, Arsenio Mascarenhas afirma o relevo da *combinação* para a harmonia textual: «Harmonia, em geral, é o concerto de cousas varias. No Estylo é uma disposição ordenada de sons que agradão ao ouvido por seu accordo reciproco, por sua

combinação e pela sua relação com as cousas que exprimem.» (1888: 50). J. Simões Dias, em *Theoria da Composição Litteraria*, afirma que para a harmonia do discurso é fundamental ter em consideração «a collocação e *combinação* das palavras na phrase» (1897: 26).

Exemplo 3 – Duração e sucessão

A noção de duração surge com muita frequência nas *Artes* musicais. José Mauricio menciona a referida noção, no seu *Methodo de Musica* impresso em 1806, definindo tempo como duração do som: «O Tempo he a Duração do Som das Figuras e do Silencio das Pausas, regulada pelo Grao de movimento, que se lhe applica» (1806: 12).

Rodrigo Ferreira da Costa, em *Principios de Musica*, obra publicada em 1820, refere-se às «sucessões sonoras» (vol. I: 13), dissertando acerca dos efeitos provocados pelo tempo, ritmo e metro nos ouvintes e salientando uma vez mais o carácter de duração associado aos sons musicais: «Erão bem escassos os effeitos da Musica, quando os sons lizongendo o ouvido somente por serem afinados, produção pela igualdade de suas durações insipida monotonia, como succede no cantochão. Da variedade de suas demoras nascêrão novas delicias para o coração, summamente affeioado por natureza ás doçuras do metro na Musica, e em todas as bellas Artes. O Metro he pois uma das tres principaes potencias da expressão musica. Da queda *rhythmica*, marcada nos cantos suaves pela sucessão das clausulas acompassadamente annunciadas e suspendidas, lhe porvêm este terno *accento*, que encanta e surprende a alma, e faz ter o compasso como a vida da Musica. O metro he logo belleza essencial ao canto regular: e exige por tanto nelle muitos signaes, com que se exprima a variedade

Capítulo 1: Anexo 1

das demoras de sons, e silêncios» (id.: 49). Para Rodrigo Ferreira da Costa, o tempo afirma-se, assim, enquanto elemento essencial da música, e o compasso constitui-se até «como a vida da Musica».

Em *Principios de Musica Theorica e Pratica* e em *Novo Methodo para aprender facil* entende-se a música enquanto «sciencia da successão» (Leoni, 1833: 40; Silva, 1836: 5). D. João da Soledade Morais aponta no mesmo sentido ao enunciar que a melodia se forma «Quando se combinão sons singularmente successivos» (1833: 3). Quase idêntico é o enunciado de Francisco Pinto: «A Melodia é o resultado dos sons successivos» (1850-60: 1). O *Tratado de Melodia coordenado das regras dadas por Antonio Reicha* apresenta uma definição semelhante, alargando agora o conceito de successão também à harmonia e aos enunciados verbais: «A melodia he uma successão de sons, como a Harmonia he uma successão d'accordes ou como o discurso uma successão de palavras» (Almeida, 1868: 2). Costa e Silva Júnior aponta igualmente para a successão de acordes e de sons que constituem respectivamente a harmonia e a melodia: «Tambem se chama *harmonia* à reunião e successão de accordes que acompanham uma melodia [...]. Em geral, a harmonia estuda os sons simultaneos, a melodia estuda os sons ouvidos successivamente.» (1868: 9). João Maria dos Anjos e Ernesto Vieira definem melodia quase do mesmo modo, evidenciando uma vez mais a successão e continuidade inerentes à escrita musical: «Melodia é a *combinação* de sons successivos» (1889: 5), «Melodia, *s.f.*, Successão dos sons musicaes. Arte de combinar os sons successivamente» (1899, 333).

Nas Artes literárias é igualmente possível encontrar as noções de duração e successão. Antonio das Neves Pereira, em *Mechanica das palavras*, refere-se precisamente à duração dos sons enquanto factor decisivo para a harmonia do estilo que «comprehende a escolha, e *combinação* dos sons, as suas várias intoações, a sua

Capítulo 1: Anexo 1

duração, a conexão das palavras, os seus numeros, a contextura dos periodos, a ordem de seus membros, a sua cadência.» (1787: 2). Aristides Bastos salienta que no verso «é necessario que se procure o concerto suave dos varios sons successivos, e se atente na conveniente medida dos tempos» (1867: 17). Há ainda outros autores que salientam a noção de «corrente»: «[...] tambem como elles [os autores illustres] podemos fazer escolha dos termos mais bellos, mais sonoros, e mais syllabicos, que segundo o character das ideas, ou fação a corrente do periodo mais rapida, ou mais serena, e vagarosa, por meio dos sons, ora mais constantes, e volumosos, ora mais fugitivos» (Pereira, 1787: 29, 30). «E, se em todo o espaço da phrase ou do periodo é necessario o numero, o fecho é todavia a parte em que elle mais se requiere e se faz mais sensivel: já porque pela perfeição e acabamento do periodo se avalia a perfeição do pensamento: já porque os ouvintes estão sempre á espera do fim e nelle repousam: podendo elles então julgar melhor do numero, quando já têm parado a impetuosa corrente do discurso, e lhes deu tempo de observ-o» (Figueiredo, 1876: 160, 161).

Exemplo 4 – Fusão de Tempo e Espaço

O termo espaço surge como equivalente ao de tempo a propósito de sinais como o de «Communia, ou signal de suspensão». No *Rezumo de todas as regras* de António da Silva Leite surge a seguinte definição: «Denota parar por algum pequeno espaço na Figura, ou Pauza, que estiver de baixo do Signal.» (1787: 20).

Nas *Artes* literárias é possível encontrarmos a mesma fusão entre os dois elementos ainda que seja a propósito de um termo musical. Bluteau, no seu *Vocabulário Portuguez e Latino*, define compasso do seguinte modo: «COMPASSO (Termo da Musica) He, o que governa o canto mensural com dous descãos, & dous movimentos, hũ baxando, outro levantando. Fazer compasso, baxando, & levantando a mão por hum

Capítulo 1: Anexo 1

certo espaço de tempo, com que se regula o canto.» (1712-1728: 415). É o que ocorre nas obras de M. C. P. P. C. e de José António Francisco Saure: «Comunia, serve para parar por algum pequeno espaço» (1832: 31); «Communia serve para parar por hum pequeno espaço.» (1851: 15). Em *Noções de Música*, obra datada de 1882, menciona-se igualmente que: «O andamento (ou movimento) é o espaço de tempo maior ou menor que deve durar cada compasso de qualquer peça de musica.» (Corazzi, 1882: 28). Também Alfredo Gazul realça uma mesma associação entre os termos tempo e espaço a propósito da definição de andamento: «Andamento é o maior ou menor espaço de tempo em que deve ser executado um compasso» (189-: 8).

Também na literatura as noções de tempo e de espaço surgem fundidas. Em *Systema Rhetorico*, Lourenço Sotomayor substitui o termo espaço por tempo, ao relatar que: «*Substentação* he quando suspendemos os animos dos ouvintes por algum breve espaço, & logo nos declaramos.» (1719: 128). Guilherme Bandeira, por sua vez, refere-se ao espaço da duração de determinadas partes do discurso: «a Divisão há de ser proposta com muito espaço, para que possa ficar impressa no Auditorio» (1745: 35). Antonio das Neves Pereira, em *Mechanica das palavras em ordem à Harmonia do discurso eloquente*, volta a assimilar espaço e tempo na definição de «ritmo» e «metro»: «[...] o Rythmo, considerado em si mesmo, não he outra cousa mais do que hum espaço terminado, conforme certas leis; o Metro porem não só he hum espaço terminado, conforme certas leis, mas hum espaço que consta de partes, cada huma das quaes he regulada por certas leis; de sorte que o Rythmo consta só de espaço de tempos; o Metro de espaço, e ordem de tempos juntamente, e consequentemente todo o Metro, he Rythmo; mas nem todo o Rythmo he metro» (1787: 113, 114). Semelhante a esta é a afirmação de António Borges de Figueiredo a propósito de ritmo e de metro: «o

rhythmo attende só ao espaço dos tempos; o metro porém não só a isso, senão também á ordem das palavras e das syllabas.» (1876: 160).

Exemplo 5 – Espaço material da obra

A explicação da forma de notar os signos musicais em «linhas» e «espaços» surge desde a *Arte Mínima* do Padre Manuel Nunes da Silva, em 1685, até ao *Diccionario Musical* de Ernesto Vieira, datado de 1899. Numa curiosa afirmação a este propósito, refere Francisco Ignacio Solano: «Linhas, e espaços são as primeiras bases, sobre que se sustenta toda a Musica. [...] Servem pois estas linhas, e espaços de casas, e aposentos aos Signos» (1764: 5, 6). Informação semelhante surge nos *Principios de Musica* de José Monteiro Pereira ao afirmar o seguinte: «A musica firma-se em *Linhas*, e *Espaços*» (1805: 3).

Exemplo 6 – Espaço da performance

António da Anunciação alerta para «o eco da voz no espaço» (1765: 105), salientando que para «os que tem a voz delgada» lhes «sahe a pronuncia mui fria» (*loc. cit.*) em locais com pouca reverberação. O mesmo autor observa o que «se há de observar no governo da voz» (*loc. cit.*), acentuando: «assim se há de accommodar a voz á capacidade do lugar» (*loc. cit.*). António Borges de Figueiredo faz uma referência semelhante, alertando o **performer** para que «a voz e o gesto condigam, não só com a natureza do assumpto e do discurso, senão também com as circumstancias das pessoas, logar, tempo, etc» (1876: 6).

CAPÍTULO 2

**ANEXO 2 A: Intersecções históricas literárias e
musicais**

Intersecções históricas literárias e musicais²

As relações seculares entre a teoria literária e a teoria musical não constituem um todo único, mas apresentam características particulares de acordo com os diferentes períodos históricos. Na Antiguidade Clássica, a música surge com frequência como termo de comparação nas Artes literárias, nomeadamente nas Artes de retórica. Aristóteles³, na sua *Retórica* (aproximadamente 329-323 a. C.), compara o proémio com o prelúdio musical: «O proémio é o início do discurso, que corresponde na poesia ao prólogo e na música de aulo ao prelúdio» (1998: 208). Aristóteles aproxima, assim, as teorias literária e musical do ponto de vista da organização global do discurso e da disposição das suas partes.

Aristoxeno, autor contemporâneo de Aristóteles, na sua obra *Elementa Rhythmica*, aproxima as duas artes precisamente do ponto de vista do ritmo, ao salientar o seguinte: «O tempo está dividido em *rhythmizomena* em partes de cada particular *rhythmizomenon*. Há três tipos de *rhythmizomena*: discurso, melodia, movimento corporal. Consequentemente o discurso dividirá o tempo nas suas partes próprias, nomeadamente em letras, sílabas e palavras, e por aí adiante. A melodia dividi-lo-á nas suas partes próprias: notas e intervalos silenciosos, e grupos de notas» (Aristoxenus, 1990: 7).

² Estas intersecções terão sobretudo em perspectiva os autores e as obras abordadas nas Artes de Escrita nacionais que integram o **corpus** desta dissertação.

³ Aristóteles é dos autores mais citados pelos tratadistas portugueses tanto de Tratados de retórica e de poética como de música. Referem-se apenas os mais significativos: Tratados literários – André de Cristo (séc. XVII), João Fonseca, Guilherme Bandeira, Francisco Mello, Fr. José de S. Lourenço (séc. XVIII), Pedro José da Fonseca, João Vasconcelos (séc. XIX); Tratados musicais – Pedro Talésio, Matias de Sousa Villa-Lobos, João Frovo, Manuel Nunes da Silva (séc. XVII), Manuel de Morais Pedroso, Francisco Inácio Solano, Frei Bernardo da Conceição (séc. XVIII) e José Maurício (séc. XIX).

Capítulo 2: Anexo 2A

Pelos finais do século I a.C., Dionísio de Halicarnasso encara a aproximação teórica entre a literatura e a música de uma outra perspectiva. Para este autor, a composição sonora é partilhada pelas duas artes, pelo que o criador de textos retóricos deve procurar um «estilo». Este último é entendido como um conjunto de sucessões de efeitos fonéticos e musicais. Desta forma, a componente fonética do discurso retórico torna-se num dos aspectos fundamentais da «ciência da eloquência pública; ela distingue-se da música vocal ou instrumental apenas por uma diferença de grau, não de natureza» (Halicarnasso, 1986: 11, 13). A “musicalidade” inerente aos discursos musical e literário aproxima as duas artes ao ponto de ambas pertencerem à mesma «natureza», e apenas apresentarem diferenças de «grau». Ainda o mesmo autor, em *Opúsculos retóricos*, continua a tecer reflexões em torno do estilo, salientando que: «Na minha opinião dar boa disposição e beleza ao estilo, os quatro factores mais gerais e mais poderosos são a melodia, o ritmo, a variedade e, companheira obrigatória dos três, a conveniência» (Halicarnasso, 1981: VI, 10, 4).

Ao considerar a música como parte integrante da poesia, Horácio enuncia na sua *Arte Poética*⁴ uma das principais aproximações entre teoria literária e musical. Este princípio converter-se-á num dos **topos** essenciais das Artes de poética a partir de então. A referência a instrumentos musicais e as comparações com a música são uma constante na referida obra. Horácio salienta a presença da flauta e da lira na Tragédia:

Não era a frauta antiga, como agora,
Ornada de latão, nem da trombeta
A mesma sorte [...]
Tocou á grave lyra: introduzio-se
No Coro da Tragédia nunca ouvido
Precipitado estilo, e com pretexto

⁴ Esta obra de Horácio foi traduzida para português em 1778 por Cândido Lusitano, em 1790 por Pedro José da Fonseca e em 1815 por Jerónimo Soares Barbosa numa obra que consiste fundamentalmente num comentário crítico acompanhado da tradução de passagens de *Arte Poética*. A referida obra é ainda citada por tratadistas musicais como Manuel Nunes da Silva, Matias de Sousa Villa-Lobos (século XVII), Nicolau Fernandes Colares, Carlos de Jesus Maria, Manuel de Morais Pedroso, Francisco Solano (século XVIII), Rafael Coelho Machado ou Moura (século XIX).

Capítulo 2: Anexo 2A

(1778: 103, 109)

A flauta e a lira surgem como instrumentos privilegiados para o acompanhamento do que Cândido Lusitano designa por «Poesia Drammatica», chegando mesmo a ser fundamentais para a persuasão, capacidade que a poesia partilha com a retórica. De acordo com Horácio, «Não basta que o Poema seja bello» (*id.*: 49), mas também «Deve ser persuasivo, de maneira/ Que as paixões, que quizer, no ouvinte mova» (*id.*: 51). Ora a música pode contribuir igualmente para mover paixões, pois como é sublinhado a propósito da flauta, a esta competia uma dupla função – acompanhar o coro e «encher os vãos assentos»:

Competidora, mas delgada e simples,
 Sahindo o tenue som por poucos furos.
 A acompanhar o Coro assim servia,
 E de ouvintes a encher os vãos assentos;
 Pois nesse tempo o povo como pouco,
 Honesto, moderado, e vergonhoso,
 Em grande multidão não concorria. (*id.*: 105)

A flauta, ao mesmo tempo que tem a função de acompanhar o coro, surge como instrumento decisivo para atrair o público, sublinhando a capacidade persuasiva inerente tanto ao texto poético como ao texto musical. A música e a literatura encontram-se assim em torno de um mesmo objectivo – a persuasão do auditório.

Além da integração da música no texto poético e do reconhecimento do poder persuasivo dos discursos musicais e poéticos, o elemento musical assume ainda um grande relevo na *Arte Poética* de Horácio ao surgir como termo de comparação privilegiado. O autor recorre a exemplos do domínio da música de forma a ilustrar aspectos literários, como ocorre no seguinte caso:

E o Musico, que sempre desafina [...]
 Nas mesmas cordas, he de riso objecto;
 Assim soffrer não posso, o que em seus versos
 Rechahe nas mesmas faltas [...]
 Assim como em banquete desagrada
 Musica dissonante, oleo cheiroso
 Já corrupto, e temprada dormideira
 Com mel amargo, porque bem podia
 Fazer-se hum bom festim sem estas cousas:

Capítulo 2: Anexo 2A

Do mesmo modo os versos, que nascerão
 Para alívio dos animos, se hum pouco
 Descahem do ponto summo de bondade,
 Precipitar-se vão no extremo opposto.
 (Arte Poética, op. cit.: 161, 163, 169)

Horácio realça ainda que a aprendizagem da música é muito semelhante à da poética, ao destacar o que ocorre no estudo da flauta:

O que na frauta
 Toca Pythias Cançoens, para ser destro,
 Primeiro soffreo mestre, e longo estudo. (id.: 183)

Para o autor da *Arte Poética*, o recurso às comparações com a música é utilizado com o propósito de elucidar o seu leitor a respeito da poética, baseando-se numa arte que supõe ser conhecida por parte dos que o lêem. Simultaneamente, estas comparações constituem bons exemplos de aproximação entre a música e a literatura, pois possibilitam o relacionamento dos princípios teóricos de ambas, com base numa semelhança de vários tipos. Salientam-se, a título de exemplo, modos de expressão estrofiados («Músico, que sempre desafina» idêntico ao poeta que «recahe nas mesmas faltas»), tipos de construção defeituosos («Música dissonante» equivalente a «versos, que nascerão/ Para alívio dos animos») e formas de aprendizagem (referências à necessidade de «mestre, e longo estudo» para ambas). A *Arte Poética* de Horácio e as suas alusões, associações e comparações que reúnem música e poesia converter-se-ão em paradigmas que serão seguidos pelas Artes de poética ao longo dos tempos, como adiante veremos.

No decurso do século I d. C., o autor do *Tratado do Sublime*⁵ considera, na esteira de Horácio, que os efeitos do discurso literário e musical constituem uma forma de proximidade entre a teoria das duas artes, dado que tanto a literatura (ou a

⁵ O *Tratado do Sublime* foi traduzido em Portugal por Custódio José de Oliveira, no século XVIII, e por Filinto Elísio, no século XIX.

Capítulo 2: Anexo 2A

retórica, para especificarmos) como a música possuem a capacidade de «abalar as almas». Atente-se no seguinte excerto, na tradução de Filinto Elísio:

Não vemos nós abalarem-se as almas dos que as [palavras] ouvem ao som das flautas, e como se de si mesmos estivessem fora, se tomarem de furor? Que entranhando-se-lhes pelos ouvidos o movimento da cadência, esta os obriga a que a sigam, e com ela conformem de seus corpos o movimento. E não somente o som das flautas, mas quasi quantos diferentes sons há, como v.g. o da lira, semelhante efeito causam. Ainda que esses sons por si mesmos nada significam, pelos mudados tons uns com outros embatendo-se, e consonância entremeando, vemos a miúdo em admirável enlevo transportarem a alma. E contudo meras imagens são, e meros arremedos da voz, que nada persuadem; e sendo sons (para assim dizer) bastardos, e não, como já disse, efeitos do que no Homem é natural. E que não diremos nós da Composição, dessa harmonia do discurso e de que tão natural é no Homem o uso dela? Ela não só toques dá no ouvido, também no espírito os dá; revolve, à uma tão variados nomes? Tantos objectos, tantas belezas, tantas elegâncias, com cujas tem nossa alma certa união, e como parentesco, que ela, pela miscelânea, e diversidade de sons, se insinua nos ânimos, e inspira nos que ouvem, as paixões que o Orador disfer; e que nesse sublime acervo de palavras, edifica o grande, o maravilhoso que buscamos (Tratado do Sublime, 2001: 322).

A aproximação entre a teoria literária e musical é assim realizada através dos efeitos do discurso. A capacidade de *movere* associada aos textos literários e musicais converter-se-á num elemento de aproximação que se revelará bastante profícuo ao longo da história das duas artes, como adiante constataremos de forma mais aprofundada.

Em *Institutio Oratoria*, obra datada do final do século I e uma das mais influentes no domínio da retórica⁶, Marco Fábio Quintiliano dedica uma grande parte do

⁶ Trata-se de uma das obras mais citadas pelos tratadistas nacionais. Referem-se como exemplos: Cipriano Soares (séc. XVI), João Fonseca, Rafael Bluteau, João Baptista Castro, Cândido Lusitano, Francisco Mello, João Vasconcelos, Fr. Sebastião de Santo António, Thoma Bari, Miguel António, Manuel do Cenáculo, Bento Menezes (séc. XVIII) e Jerónimo Andrade, Jerónimo Soares Barbosa, José Lage, J. Simões Dias (séc. XIX). Foi ainda integralmente traduzida no século XVIII por Jerónimo Soares Barbosa, e parcialmente (apenas três livros) por João Rosado Vasconcelos também no mesmo século. João Fonseca ainda no século XVIII apresenta como título da sua obra *Quintiliano novamente traduzido e explicado*, apesar de se tratar de uma síntese esquematizada dos princípios de *Institutio Oratoria*. Os tratadistas musicais a citá-lo são João Frovo (séc. XVII), que refere explicitamente «Fabio Quintiliano», e Francisco Inácio Solano (séc. XVIII), que se refere ao quinto livro de *Institutio* em *Dissertação sobre o carácter, qualidades e antiguidades da música*. Pedro Talésio na sua *Arte de Cantochão* refere-se a Quintiliano como um dos autores de referência da sua obra, sem no entanto especificar se se trata de Marco Fábio ou de Aristides, autor do *De Musica* (séc. II-III d. C.).

Capítulo 2: Anexo 2A

décimo capítulo do primeiro livro às relações entre a retórica e a música. Para este autor, a aproximação entre a teoria literária, nomeadamente retórica, e a teoria musical é concretizada do ponto de vista da técnica a usar pelo intérprete, neste caso, pelo orador: «É de facto graças à melodia e ao ritmo que se cantam os assuntos grandes de modo solene» (2001: 232). Ainda para o mesmo autor, a proximidade teórica entre as duas artes encontra-se também no plano dos efeitos do discurso literário e musical, tal como já havíamos verificado no *Tratado do Sublime*:

[...] durante os discursos levantar e baixar a voz o mudar a inflexão serve para suscitar sentimentos no auditório, e com uma cadência na disposição das palavras e na voz procuramos o desdém do juiz, enquanto com outra procuramos piedade, dando-nos conta de que os ânimos variam influenciados pelos instrumentos musicais (loc. cit.).

De acordo com Marco Fábio Quintiliano, à semelhança da música também a retórica pode provocar «sentimentos no auditório», princípio que será amplamente analisado e discutido pelas Artes literárias e musicais ao longo dos tempos.

Aristides Quintiliano⁷, em *De Musica* (aproximadamente II-III d.C.), apresenta igualmente algumas proximidades entre a teoria musical e literária na perspectiva dos efeitos do discurso. Entre os capítulos IX e XVI do segundo livro, Aristides Quintiliano anuncia quais «Os meios de agir sobre as afecções da alma» de que a música dispõe, numa clara aproximação com a teoria retórica. O autor chega mesmo a definir como etapas da criação musical a «Ideia» (Livro II, capítulos IX-X) e a «Elocução» (Livro II, capítulo XI) (Aristides Quintiliano, 1999). Para o mesmo autor, «A música é a arte do conveniente» (*id.*: 26), sugerindo uma noção de decoro idêntica à da retórica clássica. De acordo com a perspectiva apresentada no *De Musica*, estabelece-se uma relação entre as teorias musical e literária não só no âmbito da retórica, mas também da poética,

⁷ Aristides Quintiliano é poucas vezes citado pelos tratadistas portugueses. Encontramos como exceções Matias de Sousa Villa-Lobos que a ele se refere como «Aristido Quintiliano» e Ernesto Vieira no seu *Dicionário Musical*.

Capítulo 2: Anexo 2A

uma vez que entre os capítulos XX a XXIX do primeiro livro, Aristides Quintiliano apresenta os princípios da métrica com o objectivo de os sistematizar numa obra de teoria musical.

Em finais de 400, Santo Agostinho⁸ sublinha em *Confissões* a proximidade entre os efeitos do discurso musical e literário já anteriormente enunciada no *Tratado do Sublime* e nas obras de Marco Fábio Quintiliano e de Aristides Quintiliano. Não obstante, Santo Agostinho introduz uma distinção inexistente nos autores já abordados, ao considerar válida e positiva a «comoção» causada pelo texto literário, nomeadamente pelo texto sagrado, e pecaminosa a «emoção» provocada pelo discurso musical. Como refere o autor:

Às vezes, porém, evitando com algum exagero esta mesma falácia, erro por excessiva severidade, mas, muitíssimas vezes, gostaria de afastar dos meus ouvidos e dos da própria Igreja toda a melodia das músicas suaves que acompanham o saltério de David [...]. Contudo, quando me lembro das minhas lágrimas, que derramei perante os cânticos da Igreja, nos primórdios da recuperação da minha fé, e quando mesmo agora me comovo, não com o canto, mas com as coisas que se cantam, quando são cantadas com uma voz clara e uma modulação perfeitamente adequada, reconheço de novo a grande utilidade desta prática. [...] Todavia, quando me acontece que a música me comova mais do que as palavras, confesso que peço de forma a merecer castigo e, então, preferiria não ouvir cantar (2001: 268, 269).

Música e literatura encontram-se assim em torno dos efeitos provocados pelos discursos de ambas, num princípio teórico que se converte num **topos** de referência das obras que abordam estas duas artes.

⁸ Santo Agostinho é referido por Rafael Bluteau no seu *Vocabulario Portuguez e Latino* a propósito da definição de «Rhythmo». Outros exemplos de tratadistas de retórica e poética são: Guilherme Bandeira, Tomás Aquino ou Miguel António (séc. XVIII). Para os tratados musicais podemos referir: João Frovo, Matias de Sousa Villa-Lobos (séc. XVII), João Vaz Barradas Morato, Frei Domingos do Rosário, Francisco Inácio Solano, Frei Bernardo da Conceição (séc. XVIII) e Rodrigo Ferreira da Costa, João d'Abreu Pessoa, Domingos Paiva (séc. XIX).

Em *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, obra datada do século V, Martianus Capella⁹ associa igualmente as teorias musical e literária, ao relacionar a música com a gramática e com a retórica. Num discurso de Gramática acerca de si própria, encontramos a seguinte definição de acento:

O acento é, segundo alguns, a alma da voz e a origem da música, porque toda a melodia é composta a partir das pontas agudas da voz e da sua gravidade: é por esta razão que lhe deram o nome de «acento» [accentus], que se assemelha a «a-canto» [adcantus]. (1925: 3,268)

O acento, um dos elementos mais importantes da gramática, constitui igualmente o que Capella designa por «seminarium musices» [origem da música] na medida em que constitui a base de toda a «melodia». O mais surpreendente nesta definição é a paronomásia em latim encontrada pelo autor ao assemelhar «accentus» e «adcantus», mostrando assim de forma explícita as relações entre gramática e música. Na conclusão do livro III encontramos ainda outro testemunho claro da proximidade entre os domínios gramatical e musical. Com efeito, quando Minerva vem interromper o discurso de Gramática, apresenta como justificação para esta interrupção o facto de esta última se intrometer no domínio da Música:

[...] pois se te aventuras em desenvolvimentos sobre o ritmo ou a métrica, serás reduzida a cinzas pela Música, porque estás a intrometer-te em demasia no domínio dela. (id.: 3,326)

Martianus apresenta o ritmo e a métrica como partes comuns à gramática e à música, ainda que a chamada de atenção de Minerva pareça atribuir estes dois domínios mais à música do que à gramática. No entanto, ainda que considerados sobretudo musicais, são enunciados pela Gramática, mostrando a sua existência nas duas disciplinas.

Em *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, a aproximação entre música e retórica é feita também pelo ritmo. Efectivamente, as diferentes cláusulas expostas pela

⁹ Martianus Cappela é citado por autores musicais como Manuel Nunes da Silva, Matias de Sousa Villalobos (séc. XVII) e João Ribeiro de Almeida (séc. XVIII)

Capítulo 2: Anexo 2A

personagem Retórica são fundadas em ritmos que serão expostos por Harmonia no livro IX, consagrado à Música. É o que ocorre com o dátilo e com o anapesto, por exemplo (cf. 9,981). Ao longo de todo curioso diálogo que se estabelece na obra entre as diferentes artes e disciplinas é possível encontrar referências constantes ao ritmo, melodia e harmonia da língua, numa fusão terminológica e conceptual entre gramática, retórica e música, que se verifica sobretudo nos livros III e IX.

Também datado aproximadamente do século V, o comentário ao *Sonho de Cipião*¹⁰, de Marco Túlio Cícero, feito por Macróbio aborda importantes questões que aproximam música e literatura. No *Sonho de Cipião* é explicada a harmonia que provém das esferas celestes: «E aquelles oyto cursos dos çeos de que os dous Mercurio e Venus tem huñ mesmo toñ fazê sete soõs per seus intervalos» (Cícero, 1531: 5). Macróbio desenvolve a partir desta obra a doutrina pitagórica da harmonia das esferas, dando os elementos fundamentais da teoria harmónica da Antiguidade, que se funda na matemática para definir intervalos. No segundo livro do seu comentário, o autor afirma que a sua obra é um «tratado» de música – «musica tractatus succinctus» (Macróbio, 1868: II, 4, 10) –, ao contrário do que ocorria com o texto de Cícero que evoca a harmonia das esferas de um ponto de vista puramente teórico. Ainda no segundo livro, Macróbio ilustra poeticamente a harmonia das esferas, ao salientar a designação e os epítetos das musas de acordo com a *Teogonia* de Hesíodo. O autor destaca nesta secção que nos hinos aos próprios deuses é feita a aplicação «na estrofe e na antístrofe dos metros em versos harmoniosos de forma a que a estrofe proclama o movimento regular da esfera estrelada, e a antístrofe os desvios incertos dos astros errantes» (II, 3, 5). No *Comentário ao Sonho de Cipião*, Macróbio adapta a harmonia das esferas à poética, ao considerar a construção dos hinos teológicos como uma aplicação directa da música que

¹⁰ O *Sonho de Cipião* foi traduzido para português por Duarte de Resende em 1531.

Capítulo 2: Anexo 2A

se desprende dos corpos celestes. A poética encontra-se desta forma estreitamente relacionada com a música, imitando a harmonia que emana das esferas. Os sons celestiais convertem-se em princípios de construção poética e, conseqüentemente, em modos de escrita literária. O *Comentário ao Sonho de Cipião* aproxima música e poética precisamente pela semelhança de técnicas rítmicas de composição comuns às duas artes.

No século VI, Boécio escreve o *De Musica*, uma das obras mais lidas, citadas e glosadas ao longo da história da música¹¹. Nesta obra, Boécio aproxima a teoria musical da poética ao fazer a seguinte distinção:

Há então três géneros que se relacionam com a arte da música: um é aquele que tem a ver com os instrumentos, outro que cria os poemas, e um terceiro que detém a compreensão da obra, dos instrumentos e do poema (2003: I, 34).

Para este autor, a poesia pertence assim ao domínio da própria escrita musical, pois tal como refere a esse propósito: «O segundo tipo dos que fazem música é o dos poetas» (*loc. cit.*). A poesia é de tal forma parte integrante da própria música que apenas pode ser músico aquele que tem a capacidade de julgar o poema:

É músico aquele que tem a faculdade de julgar, segundo a especulação e um raciocínio prévio e adequado à música, acerca dos modos e dos géneros de melodia e das misturas e de tudo o mais que adiante se há-de explicar, bem como dos versos dos poetas (*loc. cit.*).

Ao tecer estas considerações, Boécio não só aproxima literatura e música de um ponto de vista prático (ao encarar a obra musical enquanto reunião de textos musicais e poéticos), mas também teórico, uma vez que apenas é músico aquele que manifesta um

¹¹ Nos Tratados musicais portugueses é um dos autores mais citados, sendo possível encontrar referências às suas obras e teorias até ao final do século XIX, apesar de a partir de 1800 essas citações se enquadrarem fundamentalmente numa perspectiva histórica e não enquanto conjunto de princípios válidos aplicáveis à teoria musical. A título de exemplo, pode-se referir que Boécio constituiu uma das fontes dos tratados de Mateus de Aranda (séc. XVI), Pedro Talésio, António Fernandes, João Frovo, Manuel Nunes da Silva, Matias de Sousa Villa-Lobos (séc. XVII), Francisco Inácio Solano, Carlos de Jesus Maria, Frei Bernardo da Conceição (séc. XVIII), Gaspar Sottomaior, Ernesto Vieira (séc. XIX). Ainda encontramos referências a Boécio num tratado literário – *Theatro da Eloquencia, ou Arte de Rhetorica*, de Francisco de Pina Mello, no século XVIII.

Capítulo 2: Anexo 2A

«raciocínio prévio e adequado à música», bem como aquele que apresenta a «faculdade de julgar» os «versos dos poetas». Deste modo, o músico tem de dominar as teorias musical e literária para poder compor.

Nas Artes medievais, a poesia não foi apenas considerada enquanto elemento integrante da obra musical. Para Guido d'Arezzo, em *Micrologus*, uma das Artes mais lidas e citadas ao longo de toda a Idade Média (cf. Jean-Christophe Jolivet in Arezzo, 1996: 8)¹², a poesia é também encarada como um texto de carácter musical, dado conter em si própria elementos específicos da música. Arezzo destaca efectivamente a “musicalidade” dos textos literários, nomeadamente poéticos: «[...] assim, em métrica, vemos muitas vezes versos tão consonantes e que se respondem mutuamente a um tal ponto que neles admiramos uma espécie de melodia (*symphoniam*) da linguagem.» (1996: 78, 79). Tal como verificámos para a poesia, as marcas da influência da gramática e da retórica sobre a música estão espalhados pelas Artes medievais – e também renascentistas, como veremos mais à frente. No *Micrologus*, Guido d'Arezzo evidencia essas influências gramaticais e retóricas, salientando semelhanças entre a música e a gramática:

E não é de admirar que a música tire as suas regras da última nota, visto que, também nas divisões gramaticais, discernimos quase sempre o alcance do sentido graças às últimas letras ou sílabas, graças aos casos, ao número, às pessoas, aos tempos. (id.: 50).

Além desta aproximação entre a música e a gramática, o autor chega mesmo a debater questões do domínio exclusivamente gramatical na sua obra:

[...] é igualmente com um pequeno número de letras – ainda que a partir daí não se possa formar um grande número de sílabas, pois pode-se contar o número das sílabas – que um número infinito de partes foi formado, a partir das sílabas. E em

¹² Em Portugal encontramos referências a Guido d'Arezzo, nomeadamente à «mão guidoniana», em Mateus de Aranda (séc. XVI), João Martins, Pedro Talésio, João Frovo, D. João IV, Manuel Nunes da Silva, Matias de Sousa Villa-Lobos (séc. XVII), Fr. Gabriel da Anunciação, João Vaz Barradas Morato, Francisco Inácio Solano, Frei Bernardo da Conceição (séc. XVIII) e Rodrigo Ferreira da Costa, Luis Gonzaga e França, José Martins Leóni (séc. XIX), entre outros.

Capítulo 2: Anexo 2A

métrica, a partir de um pequeno número de pés, quantos géneros de metros saíram? E num só género, encontramos um metro diversificado e numerosas variantes, por exemplo o hexâmetro. Como é que isto pode ser? Os gramáticos que o vejam. (id.: 72).

Guido d'Arezzo aproxima ainda a teoria literária da teoria musical ao afirmar: «Então, há oito modos – da mesma forma que há oito partes do discurso e oito formas de beatitude» (id.: 54)¹³. Além da divisão do discurso, Arezzo faz ainda referência a outros modos de proximidade entre as teorias das duas artes. São várias as comparações que o demonstram:

É preciso que o canto seja escandido como se se tratasse de pés métricos. [...]

O músico deve perguntar-se com quais destas divisões regulamentará o andamento do seu canto, do mesmo modo que o poeta se questiona com que pés deve compor o seu verso. [...]

Com efeito, da mesma forma que os poetas líricos juntaram quer uns pés quer outros, do mesmo modo também os que compõem música devem misturar racionalmente os diversos neumas que diferenciámos. Mas o paralelo entre a poesia e os cantos não é pequeno visto que os neumas [neumae] representam o papel dos pés, e as frases [distinctiones] o dos versos (id.: 64, 67, 69).

Como se vê, Guido d'Arezzo estabelece um paralelo entre a composição musical e a escrita poética, associando assim as técnicas de produção das duas artes.

Com a redescoberta de *Institutio Oratoria* de Quintiliano em 1416 por Poggio Bracciolini (cf. Meyer, 2002: 95, 96), inaugurar-se-á uma nova forma de relacionamento entre teoria musical e literária, nomeadamente entre música e retórica. Como evidencia Ivanka Stoïanova, a arte oratória era já aplicada «na polifonia da Escola de Notre-Dame no início do século XIII, depois na música polifónica dos séculos XIV e XV» (2000: 15), mas será fundamentalmente a partir dos *Rudimenta musices* de Nicolaus Listenius, em 1533, que surgirá uma nova concepção representando a actividade criadora musical

¹³ Esta divisão do discurso, que poderíamos considerar do domínio da retórica, foi inicialmente enunciada por Aristóteles na sua *Poética* (cf. Aristóteles, 2003: 119). Ao longo de todo o período medieval podemos verificar uma estreita dependência da poética em relação à retórica. Bons exemplos desse facto são, por exemplo, os Tratados de Mateus de Vendôme – *Ars Versificatoria* –, e de Geoffroi de Vinsauf – *Poetria Nova* (cf. Vinsauf, 1991).

Capítulo 2: Anexo 2A

– a *musica poetica*¹⁴. Listenius define três “tipos” de música: teórica, prática e poética (cf. Listenius, 1975). A teórica contenta-se com a reflexão, a prática com o canto, a poética com a criação poético-musical. Como afirma Gallus Dressler a este propósito: «O que é a Música poética? É a arte de elaborar um *poema* musical. Ela distingue-se das outras partes da Música. A teórica considera, a prática canta.» (2001: 97). Esta disciplina músico-poética alicerça-se nas estruturas técnicas dos dois pilares do *trivium*: a gramática e a retórica. Na perspectiva humanista, a música passa ao estatuto de expressão «poética», isto é, de criação de acordo com os princípios retóricos.

Ainda ao longo do século XVI, podemos encontrar três outras obras decisivas para o desenvolvimento do mesmo conceito: *Musica poëtica* de Henrich Faber em 1548; *Musica poëtica* de Gallus Dressler, em 1563-64; e *Melopoïia* de Seth Calvisius, em 1592. Deter-nos-emos na segunda obra, uma vez que inaugura a introdução na música de um sistema decalcado do da arte oratória. Gallus Dressler será o primeiro a aplicar de uma forma sistemática os princípios da retórica à composição contrapontística do Renascimento. Para este autor, o intuito primeiro das correspondências da música com a retórica consiste em colmatar as lacunas terminológicas da arte musical, sobretudo no que diz respeito à composição. Por este motivo, apresenta correspondências com algumas das partes da retórica tais como a invenção, a disposição e a elocução, extraindo o seu vocabulário e concepções de autores latinos como Cícero, Horácio e Quintiliano, amplamente citados na sua obra *Musica Poëtica*. Dressler adapta várias expressões e conceitos tais como:

«oratio», «periodus», «comma», «virgula», «clausula»:

¹⁴ A referência a este conceito é praticamente inexistente nos tratados portugueses. A obra de Rafael Bluteau, *Vocabulário Portuguez e Latino*, constitui uma exceção ao salientar no artigo «Música» a existência das seguintes subdivisões da mesma: «Rithmica, Metrica, Organica, Poetica, Hypocritica, & Harmonica» (1712: 650). De acordo com a referida definição, a música poética seria então aquela que «media os versos» (*loc. cit.*)

Tal como a oração possui as oito partes do discurso, e como o período [usa] commas e vírgulas que a articulam, tal como membros ligados por articulações, do mesmo modo, o discurso musical se inscreve, por sua vez, nos oito tons ou mais [e ordena-se com] intervalos e cláusulas a partir das quais se constrói a harmonia. O que chamamos período e comma no discurso corresponde em música poética às cláusulas que, como uma parte, organizam o corpus na sua totalidade (id.: 155).

O que são comma, virgula e período que determinam as cláusulas, mais vale aprendê-lo na gramática do que na música (loc. cit.).

«**Inventio**»: «A invenção das fugas» (id.: 163, 167)

«**exordium**»:

A elaboração dos exórdios. Horácio diz com felicidade: «Dimidium facti qui bene coepit habet?» (Bem começar é ter já feito metade). Como este provérbio simples parece aplicar-se tanto ao nosso objecto como ao de outros, chamamos aqui exórdio o início de qualquer peça vocal, até à primeira cláusula. Enquanto a primeira cadência não tiver chegado, é o exórdio. [...] como vemos os poetas colocar uma proposição nos exórdios e mesmo desde os primeiros versos, por exemplo Virgílio no início da Eneida «Arma virumque cano» [...]. Assim, nesta arte musical parente próxima da poesia, afirmamos o tom no próprio exórdio. (id.: 169)

«**medium**»:

Construção do medium. «In medio consistit virtus»: este velho provérbio aplica-se bem ao nosso objecto. Com efeito, quando se diz que a parte mediana representa tudo o que se encontra entre o exórdio e o final, cada um percebe que o trecho de escolhas da composição é a elaboração do medium. Como o exórdio apresenta dois aspectos, o primeiro feito de fugas e o outro de uma simples combinação de consonâncias, do mesmo modo a parte mediana da peça é fugada ou formada por conjunção de consonâncias. (id.: 171)

«**finis**»:

Construção do final. É no final que se cantam todos os louvores; é também aqui que aparece o tom com o qual as terminações devem ser construídas com grande cuidado, como o atestam as antigas máximas. Como todas as cláusulas são o refúgio das vozes errantes, deve-se encarar o final no lugar onde cada parte deve não só respirar, mas também parar por fim, esgotada, como num asilo desejado. É preciso por isso esforçarmo-nos por construir finais com correcção e discernimento. [...] não é possível passarmos em revista todos os Epifonemas (o termo vem do grego e significa moral, frase final na retórica antiga) e corolários, mas vamos acrescentar alguns exemplos para incitar os jovens a acrescentarem mais (id.: 179).

Capítulo 2: Anexo 2A

«convenientia», «decorum», «suavis», «elegantia», «delectatio», «varietas»: termos que surgem abundantemente em *Musica poëtica* e que são claramente do domínio da retórica. O autor aliás emprega-os na sua obra como se esta se tratasse de uma Arte retórica.

Gallus Dressler encontra no vocabulário e conceitos retóricos uma forma de suprir as lacunas terminológicas da teoria musical. O recurso à retórica prende-se fundamentalmente com uma tentativa de criação de um quadro de pensamento teórico em que a escrita e a reflexão musical assentassem. Nesta perspectiva, a obra de Dressler e as Artes de Listenius, Faber e Calvisius, que abordam a questão da *musica poetica* ao longo do século XVI, não se afastam demasiadamente das restantes Artes da época, que recorrerão também à retórica e à poética como fontes teóricas terminológicas, conceptuais e comparativas. A grande inovação das obras acerca da *musica poetica* consiste na forma consciente e deliberada como estabelecem pontes com a teoria literária, ao apropriarem-se de todo um quadro teórico nocional ao qual reconhecem seguramente consistência, fiabilidade e universalidade, características que pretendem associar também à teoria musical. Essa associação, como já referimos, será igualmente realizada por outras obras renascentistas de teoria musical que, no entanto, não recorrem de modo explícito ao conceito de *musica poetica*. Abordaremos apenas o mais significativo destas Artes – *Le Istitutione Harmoniche* de Gioseffo Zarlino, publicada em 1558¹⁵.

A obra de Zarlino, além de se ter constituído como uma das obras de referência e de ter feito autoridade por ter fixado as regras em matéria de consonâncias e de

¹⁵ As citações desta obra encontram-se tanto em Tratados portugueses musicais como literários. Manuel do Cenáculo, em *Cuidados Literários do Prelado de Beja*, refere-se a este tratado a propósito das emoções provocadas pela música. Os tratadistas musicais a referi-lo são: Pedro Talésio, João Alvares Frovo, D. João IV, Matias de Sousa Villa-Lobos (séc. XVII), Carlos de Jesus Maria, Frei Domingos do Rosário, Francisco Inácio Solano (séc. XVIII), Rodrigo Ferreira da Costa, José Maria Martins Leóni e Ernesto Vieira (séc. XIX).

Capítulo 2: Anexo 2A

dissonâncias (cf. Lattard, 2003: 41; Palisca, 1991: 24), aprofundou as relações entre a música e a teoria literária, evidenciando um conhecimento aprofundado desta última por parte do seu autor. Zarlino, no segundo capítulo da primeira parte de *Le Istitutione Harmoniche*, começa por salientar a musicalidade inerente aos discursos literários:

[...] ouve-se grande harmonia no ajuntamento e ordem proporcionados pelas palavras, aos quais se o Gramático não obedece, faz ouvir aos ouvidos um desagradável som [...] O Orador pois na sua Oração usando os acentos músicos nos tempos devidos proporciona um maravilhoso deleite aos ouvintes. [...] Mas assim a poesia é tão unida à música, que ainda que a quiséssemos separar, ficaria como o corpo separado da alma. Isto é confirmado por Platão no Górgias dizendo que se alguém levasse de toda a poesia a harmonia e o número não haveria qualquer diferença entre aquela e o falar doméstico e popular. E assim se vê que os poetas usaram de grande diligência e maravilhoso artifício no acomodar das palavras nos versos, e disposição dos pés de acordo com a conveniência do falar (1562: 4, 5).

Zarlino realça ainda a união entre a música e a poesia desde a Antiguidade:

Mas para que continuo a dissertar, se Terêncio, poeta cómico já demonstrou que a Poesia e a Música eram unidas, e como uma mesma coisa, a denominou Estudo musical. Não é então uma maravilha se os Músicos e os Poetas eram antigamente julgados ser uma mesma coisa? (id.: 69).

Esta união entre música e poesia continua a ser defendida por Zarlino, ao considerar que o discurso musical por si só não possui a capacidade de produzir efeitos expressivos:

Se queremos examinar a totalidade, veremos que são Quatro as coisas que sempre concorrem juntas para tais efeitos; faltando uma destas, nenhuma daquelas ou poucas se poderiam ver. É então a primeira a Harmonia, que nasce dos sons, ou das vozes; A segunda o Número determinado contido no Verso, o qual se designa Metro; a Terceira a Narração de alguma coisa, na qual se contenha algum costume, e esta é a Oração, ou o Falar; a Quarta e última pois é um assunto bem disposto de modo a conter alguma paixão. E isto digo: ainda que tenhamos a simples Harmonia, sem lhe acrescentar alguma outra coisa, não poderemos provocar qualquer efeito extrínseco dos supra narrados (id.: 71).

Deste modo, a capacidade de *movere* da música está intrinsecamente ligada à do texto literário que a ela se associa. Também alguma da terminologia de teoria literária

Capítulo 2: Anexo 2A

que encontramos em Dressler é utilizada por Zarlino, nomeadamente: a «**Invention**», no sentido de encontrar um «soggetto» para a composição (*id.*: 171, 172); que procedimentos utilizar para compor as diferentes partes («parti») da obra (*id.*: 182-184) e a forma como «accommodar le parti della cantilena» (*id.*: 337); o final e «De que maneira se deve terminar cada obra»:

[...] terminaremos o nosso Contraponto por uma das chamadas Consonâncias: porque são as mais perfeitas de todas. Esta Regra verdadeiramente foi muito bem instituída: uma vez que se a obra terminasse de outra forma, os ouvidos dos ouvintes estariam suspensos, e desejariam a sua perfeição. [...] também aqueles que ouvem recitar alguma Oração, que estando com o ânimo atento ao ouvir, desejam e esperam a determinada altura o seu Epílogo e a Conclusão, na qual a Oração se reduz à sua perfeição. (*id.*: 191).

Além das partes do discurso semelhantes às da retórica, o autor de *Le Istitutione Harmoniche* utiliza outros termos do domínio retórico, tais como: os termos «dilettar»/ «delettevole»/ «diletatione» (*id.*: 172, 173, 227) que surgem variadas vezes; fala de um estilo «elegante» nas fugas (*id.*: 212); disserta sobre a «varietà» (*id.*: 227); enuncia quais as «figuras cantáveis» («figuri cantabile») (*id.*: 340) referindo-se à ornamentação; utiliza frequentemente os termos «periodi» e «clausule» em relação ao texto musical. Zarlino aborda ainda a questão da correspondência entre o texto musical e o texto literário explicando pormenorizadamente a «maneira como a Harmonia se acomoda às Palavras» (*id.*: 339). Por último, no capítulo 35 do quarto livro, o autor salienta a importância do conhecimento da Gramática e da Retórica para uma boa formação musical, mencionando serem áreas essenciais ao compositor «para poder exprimir-se com ordem» (*id.*: 343).

Como pudemos verificar através de *Le Istitutione Harmoniche*, o recurso à teoria literária, enquanto tentativa para suprir algumas lacunas terminológicas e conceptuais do discurso em torno da escrita e análise musical, não é exclusivo das Artes que abordam a *musica poetica*. Efectivamente, ao longo do século XVI, e com a

Capítulo 2: Anexo 2A

redescoberta das Artes de retórica clássicos, prolifera todo um quadro teórico literário que será aplicado à teoria musical. Com a entrada no século seguinte, a aproximação da música à literatura, nomeadamente à retórica, vai conhecer novos contornos. A retórica deixa de interessar aos tratadistas musicais apenas enquanto fonte de definições genéricas, como as partes do discurso, e de terminologia. Nas Artes musicais do século XVII salienta-se sobretudo a função persuasiva associada às técnicas retóricas, estreitamente associada às figuras do discurso. Trata-se, assim, de uma passagem da **Inventio** e da **Dispositio** para a **Elocutio** e para a **Actio**. A mais célebre das Artes acerca da música poética é disso um bom exemplo. Joachim Burmeister escreve, em 1606, uma obra em que a música se funde com a retórica – e também com a poética, gramática e lógica, enquanto disciplinas familiarmente próximas, e que livremente trocam conceitos e se sustentam de modo simultâneo. Em *Musica Poëtica*, Burmeister cria um método de análise das obras musicais que parece ter claramente fins pedagógicos, ao fornecer, por exemplo, uma lista dos tópicos a examinar numa obra: modo, género de tom, tipo de contraponto, entre outros aspectos. O autor procura criar e instaurar um quadro conceptual baseado nos princípios da retórica que permita aos seus alunos não apenas analisar obras de outros autores como também imitá-las posteriormente, recorrendo ao método de aprendizagem mais difundido e praticado ao longo de séculos pelos mestres de retórica. Burmeister preconiza o estudo e análise de outros compositores de modo a que seja possível ao aluno imitar as obras que analisa:

A imitação é o estudo e a tentativa de assimilar os padrões e os modelos das composições musicais das obras dos mestres compositores, que são seccionados de forma útil durante a análise (1993: 207).

Burmeister começa por definir *musica poetica* como «parte da música que ensina a pôr [o tema] num conjunto de uma peça musical, ao combinar as linhas melódicas com a harmonia adornada com várias afeições ou períodos, de forma a

Capítulo 2: Anexo 2A

inclinam as mentes e os corações humanos para várias emoções.» (*id.*:17). Logo a partir da definição verificamos a importância da **Elocutio** («harmonia adornada») e da persuasão («inclinam as mentes e os corações humanos para várias emoções»). Efectivamente em *Musica Poëtica* enunciam-se 26 figuras musicais distribuídas em três categorias – «ornamentos da harmonia», «ornamentos da melodia» e «ornamentos da harmonia e da melodia» – numa tentativa de agrupamento análoga à das figuras retóricas. A este propósito, Burmeister enuncia a seguinte definição: «Um ornamento musical ou figura é uma passagem, tanto na harmonia como na melodia, que se encontra contida num período definido que começa numa cadência e acaba numa cadência.» (*id.*: 155). Para o autor, os ornamentos da harmonia são dezasseis:

1 fuga realis, 2 metalepsis, 3 hypallage, 4 apocope, 5 noëma, 6 analepsis, 7 mimesis, 8 anadiplosis, 9 symblema, 10 syncopa ou syneresis, 11 pelonasmus, 12 auxesis, 13 pathopoeia, 14 hypotyposis, 15 aposiopsis, 16 anaploke (*id.*: 156)¹⁶.

Esta evidente valorização da **Elocutio** é ainda reforçada com a enumeração dos solecismos a evitar. Para Burmeister, um solecismo é «uma tortuosa distorção de duas consonâncias, uma seguindo imediatamente depois da outra.» (*id.*: 79), num procedimento que «torna obscura [obscurat] a harmonia por causa do movimento indevido» (*loc. cit.*)¹⁷. Além das figuras e dos solecismos, Burmeister estabelece ainda variadas analogias com a retórica e com as disciplinas que lhe são próximas. Define, por exemplo, a «sintaxe musical» como «o método de combinar os tons de duas ou mais linhas melódicas numa harmonia para produzir movimento musical.» (*id.*: 57). Enuncia

¹⁶ Nos ornamentos da melodia distinguem-se seis figuras: «1 parebole, 2 palillogia, 3 climax, 4 parrhesia, 5 hyperbole, 6 hypobole» (*loc. cit.*). E, por último, quatro figuras pertencem aos dois tipos: «1 congeries, 2 homostichaonta, que significa simultaneamente progressão, ou homoiokineomena, que significa simultaneamente movimento, ou fauxbourdon, 3 anaphora, 4 fuga imaginaria.» (*loc. cit.*).

¹⁷ Tal como para as figuras, o autor enumera os tipos de solecismo, esclarecendo a que domínio afectam: «Os tipos de solecismo são: 1 tautoëpia, 2 strophe, 3 syzygia praeceps, 4 catachresis quartae, 5 symplote disparatorum, 6 aspecton intervallum, 7 diplasis concentuum imperfectorum, 8 kakokrypsis dissonantiarum, 9 disparatorum kakosynthesis, 10 elleimma, 11 tonoparatas. Alguns destes solecismos são ofensas contra a melodia, outros contra a harmonia. Os seguintes são contra a melodia [6, 9, 11]. Os restantes afectam apenas a harmonia» (*loc. cit.*).

Capítulo 2: Anexo 2A

uma cadência como uma «cláusula, uma palavra derivada de “fechamento [claudendo]”» que consiste numa «passagem musical que contém três partes (ou sons), nomeadamente, o início, o meio e o fim. É usado para terminar as afeições (isto é, os períodos) das melodias e para acabar a própria harmonia.» (*id.*: 107). Aplica ainda os termos «comma», «colon» e «período» à terminologia musical: «O momento para as introduzir [às cadências] é claro logo desde a definição, isto é, quando o texto apresentar uma divisão, quer isto aconteça com um comma, colon ou período.» (*id.*: 117). Tece ainda considerações acerca da ortografia: «Ortografia é o que ensina a forma correcta de escrever uma peça de música.» (*id.*: 155).

Após ter estabelecido estes princípios, enumerado e exemplificado os solecismos e as figuras, Burmeister expõe, como último tema da sua Arte, as diferentes partes que compõem uma obra: «Uma peça tem três partes: 1 o exórdio, 2 o corpo da peça, 3 o final.» (*id.*: 203). Ao remeter as diferentes partes da obra para o final e ao abordar esta questão de forma sucinta, o autor evidencia uma clara mudança no paradigma retórico que se pretende reproduzir musicalmente – a **Elocutio** ocupa o lugar central no quadro teórico, quase eliminando a **Inventio** e relegando a **Dispositio** para o final da Arte. Em *Musica Poëtica*, as considerações acerca das partes do discurso são de muito pouca extensão quando confrontadas com a dimensão ocupada pelas figuras. Burmeister limita-se a breves explicações acerca de cada um dos momentos da **Dispositio**. Acerca do exórdio, refere o seguinte:

O exórdio é o primeiro período ou afeição da peça. É muitas vezes adornado pela fuga, de modo que os ouvidos e a mente do ouvinte se tornem atentos à canção, e os seus propósitos vençam. O exórdio estende-se até ao ponto em que um tema fugado acaba com a introdução de uma verdadeira cadência ou por uma passagem harmónica que tem as marcas de uma cadência. Isto parece acontecer quando um novo tema definitivamente diferente do tema da fuga é introduzido (*id.*: 204).

Relativamente à parte que Dressler designava por «medium», diz Burmeister:

Capítulo 2: Anexo 2A

O corpo da peça musical é a série de afeições ou períodos entre o exórdio e o final. Nesta secção, as passagens textuais semelhantes aos vários argumentos da confirmação na retórica são integrados na mente do ouvinte de modo a que a proposição [sententia] seja melhor apreciada e considerada. O corpo não deve ser demasiadamente prolongado, tanto que cause desprazer ao ouvinte. Porque tudo o que é excessivo é odioso e normalmente transforma-se em vício. (id.: 204, 205)

Por último, no que diz respeito ao «finis» de Gallus Dressler, Burmeister esclarece apenas:

O final da cadência principal [ocorre] quando todo o movimento musical cessa ou quando uma ou duas vozes param enquanto as outras continuam com uma breve passagem chamada supplementum (loc. cit.).

Para além das partes do discurso, o autor evidencia, à semelhança das Artes de retórica, a existência de vários estilos aplicados ao discurso musical: «Há quatro géneros de estilo: baixo, grande, médio, misturado.» (loc. cit.).

Musica Poëtica apresenta, assim, um quadro de análise das obras musicais baseado na terminologia e princípios teóricos da retórica. Como já havíamos salientado a propósito da obra de Dressler, a adopção dos conceitos e do vocabulário retóricos é realizado inicialmente com o propósito de suprir vazios nocionais e terminológicos nas Artes musicais. A obra de Burmeister vai mais longe em relação às precedentes ao considerar a retórica não apenas enquanto manual teórico de análise musicológica, mas também como fonte de princípios discursivos que a música irá adoptar. Ao texto retórico, o teórico musical reconhece a capacidade de persuasão, elemento que passará a ser decisivo também para o discurso musical a partir deste período, nomeadamente com a música barroca. Não obstante, é curioso notar como Burmeister aplica os seus princípios retóricos centrados na **Elocutio** à análise de obras de autores renascentistas como Clemens non Papa, Pevernage, Meiland, Wert ou sobretudo Orlando di Lasso. E, se por um lado este facto pode indiciar uma aplicação prematura de princípios teóricos a um período a que não pertencem, por outro aponta para a criação de um quadro de

Capítulo 2: Anexo 2A

análise ao qual subjazem conceitos e técnicas de escrita comuns à literatura e à música. Burmeister encontra novas e sustentadas formas de compreensão das obras de arte musicais a partir de um sistema retórico, demonstrando a universalidade destes princípios. O autor tem, no entanto, consciência da dificuldade e do âmbito do seu projecto, pelo que termina a obra com uma exortação para que os futuros leitores continuem o que ele apenas começou, deixando em aberto a criação e a descoberta de novos conceitos de análise musical baseados em princípios de escrita do domínio literário.

Outras três obras abordam a questão da música poética ao longo da primeira metade de seiscentos. Trata-se de *Synopsis musicae novae*, de Johannes Lippius, em 1612, de *Musices poeticae [...] praeceptiones*, de Johannes Nucius, em 1613, e de *Musica poëtica*, de Johann Andreas Herbst, obra datada de 1646. O tratado de Burmeister constitui o ponto de partida essencial destas obras, afirmando-se logo após a sua publicação como o modelo paradigmático dos princípios de *musica poetica*.

Ainda no século XVII, a Arte de Michael Praetorius *Syntagma Musicum*, datado de 1614-15, apesar de não se dedicar exactamente à problemática da *musica poetica*, evidencia as relações entre a música e a retórica, ao estudar, como partes do discurso musical, a **Inventio** e a **Dispositio**, no segundo livro da sua obra, e a **Elocutio** no terceiro (Praetorius, 1960). Este autor dedica ainda o quarto e último livro de *Syntagma Musicum* à *musica poetica*, intitulando-o de «Musicam, sive compositionis musica institutorum poeticam» (*loc. cit.*). O próprio título da obra aponta para as relações entre a música e a literatura, nomeadamente a gramática, ao aplicar a noção de «sintagma» ao quadro de análise musical.

No *Compendium musicae* datado de 1618, Descartes, à semelhança do que já havia feito Burmeister, volta a colocar a tónica das relações entre música e retórica na

Capítulo 2: Anexo 2A

noção de persuasão ao destacar os «afectos» inerentes ao discurso musical. Começa por referir qual o fim da música: «O seu fim é agradar, e mover em nós paixões variadas» (1987: 54). O autor preocupa-se não só com a enumeração dos diferentes afectos susceptíveis de serem provocados pelo discurso musical, mas também com a descrição de diferentes técnicas de escrita que visam determinado efeito. Menciona, para este fim, aspectos como o compasso ou as consonâncias:

[...] em geral um compasso lento excita em nós igualmente paixões lentas, como o são a preguiça, a tristeza, o medo, o orgulho, etc. e [...] o compasso rápido faz nascer também paixões rápidas, como a alegria, etc. (id.: 62)

[...] é preciso falar agora das diversas virtudes das consonâncias para excitar as paixões; [...] estas virtudes são tão variadas e dependentes de circunstâncias tão leves que um volume inteiro não serviria para esgotar a questão. (id.: 88)

Descartes sublinha ainda a proximidade entre as figuras de retórica e as figuras musicais:

Não apenas este repouso ou cadência agrada no final; mas mesmo no meio de um canto, a fuga de certa cadência traz um prazer que não é de ignorar, quando uma parte parece querer repousar e a outra continua a avançar. E esta espécie de figura na música é comparável com as figuras da retórica no discurso; do mesmo género ainda são a consequência, a imitação e outras semelhantes figuras, que se fazem quando duas partes cantam sucessivamente (id.: 134)

Em *Compendium musicae*, a poética é assimilada pela retórica e ambas são consideradas equivalentes do ponto de vista persuasivo. Descartes refere precisamente que «esta arte [a poética], como a nossa música, foi inventada para excitar os movimentos da alma.» (id.: 136).

Em 1627, Marin Mersenne, no seu *Traité de l'harmonie universelle*, sublinha igualmente as interdependências entre a teoria musical e a teoria literária. O «perfeito músico» necessita de outras artes como a gramática, a retórica e a poética (cf. 2003: 50):

A Gramática é muito necessária ao músico visto haver uma grande multiplicidade de dicções [...] A retórica ensina como é preciso dispor o assunto para o pôr em música, e ensina ao músico como é preciso imitar as figuras da retórica, fazendo

Capítulo 2: Anexo 2A

diversas passagens, diminuições, fugas, etc. A Poesia é-lhe ainda mais necessária, pois é mais própria a ser cantada que a prosa; também o perfeito músico deve ser excelente poeta, como o eram os antigos músicos (loc. cit.)

Por outro lado, a música é também essencial para o conhecimento da gramática, da retórica e da poética:

Os gramáticos não saberiam ler como deve ser, se não aprendessem dos músicos a maneira de pronunciar. [...] A retórica, que faz prédicas e sermões, não saberia tomar o tom por onde deve começar, nem mudar a voz de acordo com os diversos períodos e matérias, nem fazer acentos, para exprimir as figuras e as paixões, se não fosse buscar estes conhecimentos à música. (id.: 52, 53)

Para Mersenne, a teoria musical e a teoria literária apresentam ainda em comum a capacidade persuasiva¹⁸. No seu Teorema XXII onde «Declara o que deve fazer o compositor quando quer compor qualquer peça de música», o autor sublinha precisamente esse facto:

É preciso primeiramente que [o compositor] imagine ser como o orador que nada esquece na sua oração de tudo o que crê poder-lhe servir para agradar aos seus ouvintes, e para os comover para o que pretende. (id.: 179)

Athanasius Kircher escreve *Musurgia Universalis* em 1650¹⁹, obra onde aborda também as relações entre a música e a retórica. Kircher apresenta dois modos de aproximação da música aos princípios retóricos: a persuasão e os modos de organização textual. No capítulo VIII, o autor trata de uma «Musurgia Rhetorica», abordando os «vários afectos para os quais a música inclina» e as partes da referida «Musurgia Rhetorica», onde se salientam «Inventione, Dispositione, & Elocutione» (Kircher, 1650: 143). Kircher menciona ainda o exórdio da melodia – «De Exordio Melodiae» –, os ornatos – «De ornatu» – e, à semelhança de Burmeister, distingue várias figuras aplicáveis ao discurso musical:

¹⁸ Manuel do Cenáculo, em *Cuidados Literários do Prelado de Beja*, obra datada de 1791, refere-se justamente ao «P. Mersenne» (cf. 1791: 38, 39) para salientar as considerações do referido autor a propósito dos efeitos da música, nomeadamente do canto, nos «órgãos físicos» (loc. cit.).

¹⁹ Esta obra de Kircher é amplamente citada pelos tratadistas musicais portugueses. Como exemplos podem-se referir: Manuel Nunes da Silva (séc. XVII), Caetano de Melo de Jesus, João Vaz Barradas Morato, Domingos do Rosário e Francisco Inácio Solano (séc. XVIII).

Capítulo 2: Anexo 2A

Pausa, Repetitio, Climax, Complexus, Polysyndeton,
 Symploce, Omoioptoton, Antitheton, Anabasis, Catabasis,
 Fuga. (id.: 144)

Por último, tal como o autor de *Musica Poëtica* de 1606, Kircher expõe exemplos numa tentativa de explicação das figuras – «*explicatio figurarum*» –, ainda que nunca se refira à *musica poetica* propriamente dita. Esta noção voltará a reesurgir no século XVIII ligada a obras que seguem de perto os princípios de Burmeister, amplificando o quadro teórico elaborado em 1606. Podem mencionar-se exemplos como *Musikalisches Lexicon* (1732) de Johann Gottfried Walther, ou *Der Volkommene Cappelmeister* (1739) de Johann Mattheson, obras que mantêm com as anteriores uma verdadeira relação filial. Walther amplia o número de figuras enunciadas por Burmeister ao considerar, por exemplo, a «*exclamatio*» como uma figura musical correspondente a uma sexta menor (cf. 1953: 233). Já Mattheson aplica todas as partes do discurso oratório à música, aumentando o quadro teórico criado por Burmeister: «*Exordium, Narratio, Propositio, Confirmatio, Confutatio & Peroratio*» (1965: 234). Além da valorização da **Elocutio**, as Artes salientadas sublinham a capacidade de *movere* do discurso musical associada precisamente às figuras inventariadas e relacionadas de modo muito directo com a estética barroca dominante neste período.

As relações entre a música e a retórica estão ainda presentes noutras Artes do século XVIII que não se encontram directamente ligadas ao princípio da *musica poetica*. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer la flûte traversière*, obra escrita em 1752 por Jean Joachim Quantz constitui um bom exemplo de aproximação entre as duas artes sem recurso às referências instituídas pelo conceito anteriormente analisado. Nesta obra a aproximação teórica é feita fundamentalmente por dois aspectos: a expressão e os efeitos produzidos pelo discurso. Joachim Quantz refere o seguinte:

A expressão em música pode ser comparada à de um orador. O orador e o músico têm ambos o mesmo objectivo, tanto em relação à composição das suas produções como à própria

expressão. Querem apoderar-se dos corações, excitar ou apaziguar os movimentos da alma, e fazer passar o ouvinte de uma paixão à outra. [...] Sabe-se bastante acerca dos bons efeitos que produz sobre os espíritos dos ouvintes um discurso bem pronunciado: por outro lado, não se ignora de que forma um discurso pode ser destruído, ainda que esteja bem escrito, se tiver uma má declamação. Sabe-se ainda que se o mesmo discurso for pronunciado por diferentes pessoas, se prefira sempre ouvir pronunciar um em vez do outro. O mesmo ocorre com a expressão na música: [...] se uma peça é cantada ou tocada por diferentes pessoas, produz sempre efeitos diferentes. (1975: 102)

Dada a proximidade entre as duas artes no plano da expressão e nos efeitos produzidos pelo discurso, o autor releva ainda a utilidade, para o músico e para o orador, do conhecimento respectivo dos princípios de oratória e de música: «É vantajoso quando se tem algumas noções dos conhecimentos da outra.» (*loc. cit.*).

Também para Jean-Jacques Rousseau²⁰ em *Essai sur l'origine des langues*, obra datada de 1765, os efeitos do discurso são comuns à música e à literatura. A música tem o poder de agir directamente sobre os sentimentos – «Os sons na melodia não agem sobre nós como sons, mas como signos dos nossos afectos, dos nossos sentimentos» (Rousseau, 1990: 126) –, tal como a literatura o faz. Precisamente por este motivo, o autor considera que «os versos, os cantos, a palavra têm uma origem comum» (*id.*: 114). A semelhança entre a possibilidade de agir ou de suscitar afectos decorrente das obras literárias e musicais é contudo equacionada de forma bastante distinta da de autores como Burmeister, Mattheson ou Walther. A capacidade de provocar determinados efeitos já não se encontra associado à retórica e aos princípios oratórios. Pelo contrário, Rousseau afasta-se de forma determinante da **Elocutio** e da noção de persuasão, rejeitando duramente qualquer aproximação com a retórica e com os seus princípios, ao afirmar:

²⁰ Rousseau é citado por Manuel da Paixão Ribeiro (séc. XVIII), José Maurício, Domingos Varela, Rodrigo Ferreira da Costa, José Maria Martins Léoni, nas *Noções de Música* – obra anónima editada por David Corazzi em 1882, e por Ernesto Vieira (séc. XIX). Também Jerónimo Soares Barbosa na tradução das *Instituições Oratórias* de Quintiliano, em 1788, faz referência ao «*Diccionario Musical*» do autor.

Capítulo 2: Anexo 2A

Nos tempos antigos onde a persuasão tinha lugar de força pública, a eloquência era necessária. De que serviria ela hoje em dia quando a força pública ultrapassou a persuasão? Não precisamos nem de arte nem de figura para dizer “este é o meu prazer”. (id.: 143)

Rousseau situa-se já numa nova corrente de pensamento que recusa terminantemente os conceitos e as técnicas de análise e escrita associados aos princípios e às figuras barrocas. No capítulo XX da mesma obra, Rousseau anuncia assim o declínio da retórica que, para o autor, se tornou incapaz de preencher uma função primordial: «persuadir homens em comunidade» (*loc. cit.*). Constatada esta incapacidade, a retórica revela-se ineficaz e a música, que com ela partilhava os mesmos princípios, degenerou. Para Rousseau, os princípios persuasivos orientadores tanto da música como da literatura deixaram de ser válidos. Como o autor afirma: «Ao cultivar a arte de convencer perdemos a de comover.» (*id.*: 139). Por esse motivo, no *Essai* é feito um apelo à sensação, numa exigência afectiva em que os meios de expressão devem ser comunicados de forma integral na impressão produzida. A música e a literatura têm a capacidade de gerar efeitos que devem ser comunicados do «coração» ao «coração» sem a mediação dos processos ou dos elementos da **Elocutio**. O discurso deve despojar-se de figuras, ornamentos e técnicas persuasivas porque, como o autor refere, «Não começámos por pensar, mas por sentir.» (*id.*: 66). Ao afirmar este critério de exigência afectiva, Rousseau aproxima igualmente literatura e música, pois em ambas este princípio deve ser seguido. Além disso, entre as duas artes há também uma ligação de inerência proporcionada por uma origem comum e por uma relação de imitação que permite fundir música e palavra. Textos literários e musicais devem ser próximos e relacionados de forma obrigatória. É disso mesmo que Rousseau nos dá conta quando nos fala acerca do «Recitativo Obligato» no *Dictionnaire de Musique* (*cf.* Rousseau, 1768). Por causa desta obrigatoriedade de imitação, as normas literárias são

Capítulo 2: Anexo 2A

assimiladas aos princípios musicais, criando igualmente formas de contiguidade entre os dois discursos.

Para além de Rousseau, ao longo do século XVIII, outros autores franceses foram comentados e alguns deles traduzidos para português. De entre estes últimos podemos salientar Jacinto de São Miguel, Prévost, Crévier e Balthasar Gibert os quais aludem a pontos de contacto entre a teoria literária e musical. Em 1777, Jacinto de São Miguel²¹ traduz a *Arte de Pregar, ou Verdadeiro Modo de Pregar*, obra onde podemos encontrar referências à terminologia musical e comparações entre as técnicas de escrita musicais e retóricas. A propósito da colocação das palavras na frase, o autor fala da necessidade de «sorpender os ouvidos» através de «huma cadencia» (cf. São Miguel, 1777: 305). E a esse propósito cita Cícero que gerou a «admiração extraordinária de toda uma grande assemblea» com «A cadencia de huma grande palavra de quatro syllabas» (id.: 305, 306). Ao expor o que é uma figura retórica, o autor da *Arte de Pregar, ou Verdadeiro Modo de Pregar* recorre a uma comparação com a música:

Assim como na Musica huma consonancia funebre, e hum canto alegre são igualmente obras de huma mesma sciencia, e ambas compostas dos mesmos tons, e das mesmas notas; mas a differença consiste, em que se poem mais a miudo consonancias graves, e medidas lentas, quando se quer excitar a dor, do que quando se pertende dar prazer. Do mesmo modo a eloquencia tem absolutamente hum certo numero de figuras, e serve-se em tudo das mesmas expressoens; mas há humas mais uteis, e que se empregão mais a miudo em cada genero, humas na pregação, outras no foro judicial. (id.: 19, 20)

Tanto a música como a eloquência utilizam um conjunto de elementos – tons e notas, por um lado, e expressões, por outro – que permitem a escrita musical e retórica. Com esses elementos é possível criarem-se obras musicais de diferente índole, e pregações ou discursos retóricos do foro judicial. De acordo com esta obra, os modos de

²¹ Na obra podemos encontrar a seguinte indicação: «*Arte de Pregar, ou Verdadeiro Modo de Pregar*. Traduzida de francez em portuguez por Miguel Joachino de Freitas». Não obstante, a obra encontra-se catalogada na Biblioteca Nacional com o nome de Jacinto de São Miguel. Miguel Joachino de Freitas e Jacinto de São Miguel são efectivamente o mesmo autor.

Capítulo 2: Anexo 2A

escrita musicais e literários são idênticos ao partirem de um conjunto de elementos (signos) que são passíveis de produzir textos de cariz diferente.

Na *Arte de Agradar na Conversação*, de Prévost, obra traduzida para português em 1783 por José Vicente Rodrigues, a preocupação com a sonoridade das palavras é uma constante. O autor salienta a importância da escolha dos signos literários: «Também devemos procurar com muita atenção aquellas palavras, que mais agradão ao ouvido.» (Prévost, 1783: 22). Ainda com o intuito de agradar ao ouvido, Prévost preconiza um afastamento da monotonia sonora: «Procuremos sempre dar ás nossas palavras huma doce harmonia, que insensivelmente varie de tom, para que sejam gratas ao ouvido.» (*id.*: 28). Com esta preocupação fónica, o autor evidencia a musicalidade latente nas palavras e a consequente aproximação da escrita dos signos linguísticos com a dos signos musicais.

Para Luiz Crévier, há que ter em conta igualmente a sonoridade do discurso retórico. Em *Preceitos de Rhetorica tirados de Aristóteles, Cícero, e Quintiliano*, tradução publicada em Portugal em 1786, o autor sublinha a necessidade de uma boa pronúncia, para que a voz seja capaz de «mover o ouvido» (Crévier, 1786: 449). Para esse efeito, a voz deve ser «expressada recta, e claramente com todos os sons», ao mesmo tempo que não deve cair na «Monotonia», nem degenerar «em huma cantata» (*loc. cit.*). Ao acentuar quais as preocupações a ter com a pronúncia, Crévier sublinha, à semelhança de Prévost, a componente fónica dos signos linguísticos.

Também em *Rhetorica ou regra da eloquencia*, obra «traduzida do francez» em 1789, Balthasar Gibert salienta a musicalidade do discurso oratório e sublinha que essa característica é vantajosa do ponto de vista da enunciação e da recepção:

Não se pode duvidar, que o que faz o Discurso facil de reter, assim como de recitar, não contribua ao mesmo tempo a dar-lhe suavidade, e a fazê-lo agradável. Deve-se pensar, e dizer o mesmo daquillo, que o faz harmonioso, e derrama nelle huma

Capítulo 2: Anexo 2A

especie de symetria, que faz que as frases se correspondão
humas ás outras (Gibert, 1789: 295)

Tanto a escrita como a enunciação dos discursos retóricos deve assim ter em conta as características sonoras das palavras e da *combinação* das mesmas, numa selecção e capacidade combinatória que permitem aproximar literatura e música. Com efeito, a obra de Gibert, à semelhança de muitas Artes retóricas, sublinha o carácter musical do discurso oratório, quer na perspectiva da elaboração textual quer na da pronunciação ou **Actio**.

A *Arte Poética* de Boileau destaca igualmente as propriedades musicais do discurso literário, mas agora no plano da poética. Esta obra, traduzida para português pelo Conde da Ericeira e publicada em Portugal em 1818, evidencia precisamente essa característica “musical” do texto poético, como podemos constatar nos seguintes exemplos:

Os ouvidos severos na cadencia,
Com propriedade o numero partido,
Porque suspenda a metrica eloquencia
No hemistiquio descancem os ouvidos:
Não pervertais de huma vogal a essencia,
Quando outra encontra, e sejam escolhidos
Os termos, que as idéas harmoniosas
Se perdem entre as vozes escabrosas. [...]
Malherbe em França emfim a dissonancia
Soube ajustar dos versos na cadencia,
E ás vozes igualando a consonancia,
Mostrou á Musa as regras da eloquencia [...]
Ronsarde em instrumentos sem primores
Com goticos Idilios nos opprime,
E a Licidas, a Philis com porfia
Mudando os nomes perde a melodia. (1818: 11, 12, 20)

Cadência, harmonia, consonância, dissonância e melodia constituem um conjunto vocabular específico do domínio musical, embora a obra de Boileau evidencie que esta terminologia pode ser igualmente aplicada à poética numa clara aproximação entre as teorias das duas artes.

Capítulo 2: Anexo 2A

Ao longo do século XIX é possível encontrar vários tratados musicais nacionais e estrangeiros que se afirmam como gramáticas musicais logo a partir do título ou no texto da obra. Relativamente ao título, podem-se referir os seguintes exemplos: *Grammatica Musical* de Luigi di Macchi traduzida para português por M. J. dos Santos, em 1856; *Grammatica da musica ou Elementos Theoricos d'esta bella arte* de Nicolau Eustachio Cattaneo, obra publicada em português em 1861; *Grammatica musical ou Elementos de Musica* de José Theodoro Hygino da Silva, em 1856²². O primeiro destas Artes expõe catorze «lições» destinadas a iniciação absoluta em música. O princípio declaradamente pedagógico desta obra encontra ainda os seus alicerces na forma dialogada que preside à sua organização, numa semelhança nítida com as Artes de retórica. O título e o modo de construção do próprio texto evidenciam de modo explícito uma tentativa de teorização baseada em princípios teóricos literários.

O mesmo procedimento é concretizado por Nicolau Cattaneo na sua *Grammatica da musica ou Elementos Theoricos d'esta bella arte*. Além do título, a obra encontra-se construída de forma dialogada, à semelhança da de Luigi di Macchi. O autor procura ainda justificar o estatuto de gramática para a sua obra pela apresentação da música enquanto língua também ela dotada de acentos:

P. Que coisa se entende por accentos musicaes?

R. Entende-se tudo o que, junto á justa entoação dos sons, e á sua exacta medida de tempo, contribue a dar expressão, tanto á melodia, como á harmonia; por outra maneira: são todas aquellas modificações que dão alma ás phrases musicaes e que fazem da musica uma lingoagem que, deleitando o ouvido, sabe ao mesmo tempo fallar ao coração elevando-a d'esta maneira ao nobre grao de arte imitativa (Cattaneo, 1861: 61, 62)

Pelo carácter imitativo, a música aproxima-se também da poesia, considerada desde Platão a «arte imitativa» por excelência. Cattaneo procura assim adoptar para a teoria musical alguns dos princípios da teoria literária, indo buscar noções à gramática

²² Esta obra é abordada no ponto dois do segundo capítulo desta dissertação, em conjunto com os restantes tratados musicais portugueses.

Capítulo 2: Anexo 2A

(ao intitular a sua obra *Grammatica da musica*), à retórica (ao construir a Arte de forma dialogada) e à poética (ao considerar a possibilidade da música ser uma «arte imitativa»).

Também para Émile Durand, «um tratado de harmonia deve ser, ao mesmo tempo, uma *grammatica* e um dicionário dos *accordes*.» (1897: prefácio). No seu *Tratado Completo de Harmonia*, com uma tradução portuguesa de Julio Neuparth elaborada quase no final do século XIX, o autor aproxima de forma muito explícita os princípios teóricos das duas artes. Considera a existência de «periodos», «phrases» e «membros de phrase» (*cf. id.:* 122) no discurso musical da seguinte forma:

As grandes divisões de um discurso musical desenvolvido chamam-se periodos. Cada periodo contem ordinariamente varias phrases. As phrases podem ser de differentes dimensões, segundo a forma e o character do trecho. [...] Há phrases que só teem um membro de phrase; outras que possuem dois, tres, quatro. Comprehende-se que as cadencias que teem um sentido não terminado convem mais aos primeiros membros de uma phrase do que ao que a termina, sendo menos proprias do que as outras para bem sentir o fim de um periodo. (*id.:* 123)

Émile Durand compara também as cadências à pontuação do texto literário:

É preciso ainda que as cadencias sejam collocadas a proposito, porque as cadencias são para o discurso musical o que a pontuação é para o discurso litterário. É sabido que não se poderia collocar uma virgula em lugar de um ponto ou vice-versa sem prejudicar ou obscurecer o sentido de uma phrase. O mesmo succederia empregando uma cadencia em vez de outra, se estas duas cadencias tiverem um sentido differente ou oposito. (*loc. cit.*)

Deste modo, as unidades mínimas de escrita do texto literário, assim como as normas de pontuação do mesmo, são transferidas para a teoria musical.

Ainda que não considerem a obra de teoria musical como uma Arte literária, outros autores traduzidos para português salientam igualmente formas de relacionamento entre teoria literária e musical. Joaquim Romero no seu *Tratado elementar de Música*, traduzido por Manoel Joaquim dos Santos em 1856, estabelece a criação poética como a primeira etapa de elaboração de uma obra musical. A

performance/ enunciação surge como momento posterior ao da criação dos dois textos, numa junção feita pelo «actor músico»:

Quando o Poeta ha retratado em seus versos a imagem fiel dos diversos affectos que comovem o coração, o compositor musico inventa os tons mais adequados para que esta imagem penetre com viveza e comova o animo dos que o escutão: depois o actor musico dando vida com a sua voz a estas expressões e tons, animando-os com o gesto e ademanes que lhes são proprios produz tal grao d'iluzão nos expectadores que chegão a figurar-se o canto como a lingoagem sublime de outros seres superiores ao homem que só existem realmente na imaginação dos artistas que os crearão. (Romero, 1856: 8, 9)

A escrita literária integra, assim, a própria composição, tal como o texto literário se torna parte da obra musical, e ambas se fundem na mesma enunciação através do canto. Ao considerar a fusão numa mesma obra, Joaquim Romero sugere simultaneamente uma aproximação entre as duas artes, ao considerar que o «canto» pode ser afigurado enquanto «lingoagem sublime» que abarca ambas. Essa única «lingoagem» seria então musico-literária e consideraria a fusão de ambas num novo código discursivo único.

Nas três obras de *A Geneuphonia ou Geração da Boa-sonancia Musical*, a primeira traduzida para português em 1856 e as restantes em 1876, surgem importantes referências à teoria literária. José Joaquim de Virues e Spinola explica a “tolerância” do ouvido às notas de passagem recorrendo a um exemplo de poética. No capítulo XIX da primeira obra questionam-se as razões pelas quais o ouvido aprova «semelhante infracção da ordem regular» (1856: 29) que, segundo o autor, é provocada pelas notas de passagem. A esta pergunta, Spinola responde da seguinte forma:

Resposta: pela mesma razão que aprova em poesia a sinalepha ou união das vogaes sob um só accento que desvanece a duração e quantidade de uma d'ellas como, por exemplo, este verso de Garcilaso: «Tanto pudiese el son que en un momento»

Em o qual há tres letras desvanecidas em quanto ao rithmo, quantidade e duração do verso, que resulta d'este modo: Letras desvanecidas ..i.....e.....e

Capítulo 2: Anexo 2A

Verso: «Tanto pud-----es-----el son que-----n un momento». Do mesmo modo, pois, em musica as notas de transito, como todas as dissonancias, não se contam como quantidade harmonica (loc. cit.)

Ainda a propósito do mesmo exemplo, o autor tece um comentário em relação à complexidade da teoria musical do seu tempo, alegando uma menor dificuldade no estudo da teoria literária. José Spinola ressalta então o seguinte:

Pobre Garcilaso, e pobre poesia hespanhola, se se tivesse de estudar dez annos o valor e uso d'essas tres letras para compor o seu verso, dando-lhes determinada collocação! (id.: 29, 30)

Com o intuito de simplificar precisamente essa complexidade, o autor sugere toda uma nova teoria “geneufónica” que se propõe facilitar a aprendizagem musical com base numa terminologia que recorre também à literatura. Por exemplo, no capítulo VII do segundo livro, Spinola aborda as temáticas «Consonancia, dissonancia e cacophonia em geral», fazendo alusão ao conceito de cacofonia aplicado à música. *A Geração da Boa-sonancia* ou da *Consonancia Musical* alicerça-se igualmente em princípios que surgem nas Artes literárias, comprovando novamente que no final do século XIX as aproximações entre a teoria das duas artes continuam a ser operativas.

Esta análise comparativa, realizada a partir de autores e de obras fonte dos Artes de Escrita literárias e musicais portuguesas do período em estudo, permitiu verificar de que modo alguns dos princípios, noções e técnicas que presidem a cada uma das artes se cruzam entre si. O facto de estas intersecções figurarem fundamentalmente em obras citadas ou traduzidas para português torna-se relevante para a nossa análise, na medida em que permite deixar em aberto a possibilidade de os tratadistas portugueses estarem familiarizados com estes princípios, noções, terminologia e técnicas.

O conceito de «música poética» constitui, contudo, uma excepção importante, na medida em que nunca surge claramente referido nas Artes portuguesas. Pareceu-nos

Capítulo 2: Anexo 2A

ainda assim essencial inserir o mencionado conceito nesta abordagem, dado o seu relevo no panorama de um estudo comparativo entre música, retórica e poética, como se demonstra sobretudo no início do capítulo dois desta dissertação.

Estas reflexões em torno de espaços de intersecção ao longo da história, permitiram-nos identificar modos diferenciados de relacionamento entre literatura e música, assim como estabelecer cadeias de filiação de princípios, noções, terminologia e técnicas entre as diferentes Artes fonte e entre essas obras e as Artes nacionais

**ANEXO 2B: Intersecções terminológicas, teóricas
e técnicas**

Outros exemplos de intersecções terminológicas, teóricas e técnicas

ARTES DE RETÓRICA E DE POÉTICA

Paralelismos

Exemplo I

CARNEIRO, Bernardino Joaquim da Silva
(1843) *Poetica para uso das Escolas*. Coimbra: Na Imprensa da Universidade.

«Irmãs gémeas, saídas assim do mesmo berço, a música e a poesia, cresceram em sua influencia, por meio de sua mutua união. Os primeiros poetas cantavam suas proprias composições, que, por serem acompanhadas da musica, devião caber nos seus compassos, e por isso sujeitar-se a uma medida» (1843: 1)

Exemplo II

VASCONCELOS, Duarte de
(1866) *Compendio dos principios elementares da arte poetica, versificação, estylo, etc.* Coimbra: Imprensa da Universidade.

«A Musica e a Poesia [...] tiveram a mesma origem; irmãs gémeas, nasceram das mesmas circunstancias, e viveram de mãos dadas unidas no canto: o mesmo entusiasmo, que produziu o estylo poetico, gerou uma melodia conveniente, ou modulações de sons adaptados ás diversas emoções de alegria ou de tristeza, de admiração ou de aborrecimento, de amor, ou de cólera» (1866: 3).

Exemplo III

RODRIGUES, Jeronimo [Jeronymo] José
(1782) *Exercicio Público de Rhetorica, e Poetica*. Na Sala dos Actos do Real Collegio de Mafra, aos 16 de Julho. Presidente D. Luiz da Senhora do Carmo. Lisboa: Na Regia Officina Typografica.

«A Opera, composição moderna, pertence ao Lyrico, por ser feita de proposito para se cantar. Ainda que ou o prejuizo, ou algumas razões apparentes tem obrigado a julgar-se inverosimil o canto, com que nos diverte por hum novo agrado esta poesia; com tudo, depois da convenção, que parece fazermos com os Aretistas, para nos deixarmos illudir das suas obras, segundo o assim, ou menos, que ellas representarem vivamente a natureza, fica indubitavel que a Solfa a imita muitas vezes melhor que qualquer das outras ideas descubertas no mundo para semelhante intento» (1782: § VII).

Exemplo IV

COSTA, Antonio da

(1785) *Conclusões de Rhetorica, e Poetica*. Presidente D. Luiz da Sra do Carmo. Exame publico, no Real Collegio de Mafra, aos 18 de Julho. Lisboa: Na Off. de Lino da Silva Godinho.

«A Lyrica he huma Poesia, em que o Poeta totalmente se descobre fallando só, e foi muito estimavel dos antigos, pela liberdade, em que deixava o seu entusiasmo, sem o ligar aos costumes das Personagens introduzidas no Theatro. Se esta composição para com os mesmos antigos tinha a sua execução no Canto, nós não achamos isto inverosimil, como alguns Authores, quando duvidão poder dizer-se seriamente, que a Musica imita perfeitamente as paixões. Ainda a mesma Opera; Poesia, que só resta hoje entre nós desta classe, não a achamos com esta inverosimelhança; crendo, que o mesmo bom gosto, que sentir a energia da Musica, conhecerá a justiça da Opera cantada, assim como a podem ser outras composições» (1785: 25, 26).

Exemplo V

VISITAÇÃO, Fr. Antonio da; PEREIRA, Mariano José

(1787) *Regras da Rhetorica, e Poetica*. Lisboa: Na Off. Lino da Silva Godinho.

«Do que fica dito sobre a Musica se vê que não a incluímos como huma das inverosimelhanças da Opera; antes a supomos ahi natural, por mais que os Actores se afflijão, chorem, batalhem, dêem ordens ás suas tropas, sitiem praças, ou fação outra qualquer acção das que se excogitão menos proprias de lhes convir o Canto. Posta esta idea, que aqui damos da Musica, unida a esta especie de Poesia; até nos lembra ser bem fundada a opinião dos que entendem que o Theatro antigo era cantado, ainda nas Comedias» (1787: 45, 46).

Comparação ou referência**Exemplo I**

CENÁCULO, Manuel do [Vilas Boas]

(1776) *Memorias Históricas do Ministerio do Pulpito por hum Religioso da Ordem Terceira de S. Francisco*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica.

«O conceito, que hoje se forma da Musica dos Nossos Antigos, he como de cousa muito rude. No principio deste Seculo decimo oitavo ainda se gostava das Composições, e execução antiga: ellas hoje talvez sejam saudosas ás pessoas, que fizeram merecimento do costume. Esta Arte cultivou-se com paixão no Seculo decimo sexto. João de Barros deixou-nos a memoria do quanto se applicou a este exercicio a Senhora Infanta D. Maria. Se fosse deste lugar, eu repetiria extensamente a recommendação, com que nesta Faculdade foi tratado Damião de Goes. O nosso Instrumental do Seculo de quinhentos tem neste titulo a sua qualificação pela qualidade dos instrumentos, que a lição offerece aos Sabios. A musica vocal era mais bem entendida; ainda que mal tratada, como se

explica Mattheus de Aranda, Mestre da Capella na Sé de Lisboa. Porém elle, e Antonio Ferro; e dos portuguezes Manoel Cardoso, Mestre de Musica na Capella d'ElRey D. João Terceiro; Manoel Tavares, Chantre da mesma Real Capella no mesmo tempo, e depois Mestre nas Cathedraes de Murcia, e de Cuenca; e Vicente de Olivença, que passou a Italia, onde imprimio Obras de Contraponto no meio Seculo decimo sexto, sendo Professor respeitado em Padua, e Viterbo: estes Mestres, digo, promoveram a sua Arte com curiosidade» (1776: 135).

Integração ou Apropriação

Exemplo I

BARROS, João de

(1917) *Diálogo em Louvor da Nossa Linguagem*. Introdução de Luciano Pereira da Silva. Coimbra: Imprensa da Universidade.

«P. A hi começará tu de sentir o louvór da nóssa linguagem [...] E o sinál onde isto mais cláro ue, é, na música, que naturalmente acerca de cada naçám, ségüe o modo da fála: linguágẽ grave, musica gráve, e sentida, F. Da hy viria logo o provérbio que dizem, Espanhóes chóram, Italianos huyuam, Franceses cantam.

P. Bém adecáste o provérbio: e ainda que nã seia pera a linguágem, verdadeiramente assy ô pódes ter na musica. porque a prolaçám e ár que temos da linguágẽ diferente das outras nações, temos no módo de cantár, ca muy estranha compostura é a Francesa, e Italiana á Espanhól, e as guinádas, e deminuiçã que fázẽ ao cantár fázẽ na prolaçám e accento da fála. E pera hũ Frances formár hũ seu próprio ditongo, faz nos beijos esguáres que pode amedrontár mininos: cousa de que hũ natural orador fóge, e por nã cair neste perigo, rodea setenta vocábulos. Céрто assy a Francesa, como a Italiana, mais parecem fála pera molhéres, que gráve pera hómẽes: em tanto que se Catã fora vivo, me parece se peiára de â pronunciar. Nesta gravidáde (como já disse) a Portuguesa léva a todas [...]

Foy o Vergilio naquelle seu livro [Eneida], como nestes nossos tempos o Queguem [Ockeghem] em a cõpostura da musica: todalas excellentes consonancias achou, depois Jusquim [Josquin des Près] outros compoedores que viéram, sobre ellas fizêrã sua diminuiçã e contraponto. A linguágem Portuguesa, que tenha esta gravidáde nã pérde a força pera declarar, mover, deleitár, e exortár a páрте â que se inclina» (1540: 54v, 55)

Exemplo II

BLUTEAU, Rafael (Raphael)

(1712-1728) *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra: Collegio das Artes.

Expressões musicais presentes no dicionário de Bluteau:

Tomo I – «Abemolado» /«Voz abemolada» (25), «Absono» (50), «Acompanhado» («Harmonicamente unido»: 94), «Acorde» (98), «Afinar» (158), «Agudo» (188); Tomo II – «Bemol» (97), «Breve» (100), «Cantar» (108), «Canto» (111), «Colchea» (367), «Compasso» (415), «Consonancia» /«Consonante» /«Consonar» (481), «Contraxo» (504), «Contralto» (507), «Contrapontista» /«Contraponto» (508), «Coro» (553); Tomo

Capítulo 2: Anexo 2B

III – «Deducçam» («Progresso ou nascimento das seis vozes») /«Deduccional» (33), «Desafinado» /«Desafinar» (84), «Descantar» /«Descante» («Concerto de instrumentos musicos»: 103), «Desentoadamente» /«Desentoadado» /«Desentoar» (136), «Diatonico» (213), «Discorde» (242), «Dissono» (254), «Dittono» (258), «Entoad» /«Entoar» (145); Tomo IV – «Figural» (117), «Frautar» («hum orgão»: 205), «Fuga» (223), «Fusa e Semifusa» (242), «Gamma» (23), «Harmonia» (8), «Hemiolia» (17), «Hexacordo» (31), «Hipomixolidio» (84), «Instrumento» (155), «Intervallo» (174); Tomo V – «Ligadura» (124), «Longa» (177), «Lydio – Modo» (219), «Maxima» (371), «Menor» (423), «Mensura» (425), «Mixolidio» (520), «Modo» (531), «Modulação» /«Modulado» (532), «Modulador» /«Modular» (533), «Monacordio» (552), «Monocordio» (559), «Musica» /«Musico» (650), «Nota» (751); Tomo VI – «Octacordo» (36), «Octava» (37), «Oitava» (51), «Opera» (83), «Pausa» (329), «Pauta» (329), «Perfeyção» («No canto mensural, tem as figuras suas perfeições no modo, tempo, & prolação»: 419), «Perfeito & Imperfeito» (420), «Ponto» («Ponto de auhmentação he o que se poem diante de qualquer figura»: 602), «Proslambalomenos» (791); Tomo VII – «Quadrupla» (8), «Quarta» (19), «Quinta» (65), «Rhythmica» /«Rhythmo» (327), «Segunda» (552), «Semibreve» (567), «Semicolchea» (568), «Semidiapazão» (568), «Semidiatezarão» (568), «Semiditono» (568), «Semifusa» (568), «Seminima» (569), «Semiditono» (570), «Settima» (627), «Sexquialtera» (631), «Sexta» (631), «Signo» («(termo da musica) He vocabulo que contem em si os nomes das vozes. Estes signos são sete, 1 Gsol re ut 2 Ala mi re 3 Bfa b m 4 C sol fa ut 5 D la sol re 6 E la mi 7 F fa ut»: 642), «Solfa» /«Solfista» (706); Tomo VIII – «Tenor» (96), «Tono» (200), «Tritono» (298), «Unisonus» (555); Tomo IX (suplemento) – «Aria» (68), «Arieta» (69), «Fabordão» (418); Tomo IX (suplemento) – «Monodia» (55), «Serenata» (206). Além desta terminologia, Bluteau enumera ainda «ut», «re», «mi», «fa», «sol», «la» e instrumentos como «Arpa», «Citara», «Clavicordio», «Fagote», «Frauta», «Guitarra», «Lyra», «Orgão», «Boaz ou Boazes» (este último no «suplemento»).

Exemplo III

ANÓNIMO

(1777) *Tratado da Versificação Portuguesa, dividido em duas partes*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica.

«[...] se o canto não for numeroso e com melodia, e o tom das vozes suave e brando, mal poderá a Poesia conseguir hum dos seus mais importantes e indispensáveis fins, qual he o deleite» (1777: prefação).

Exemplo IV

ANÓNIMO

(1778) *Regras Brevissimas da Versificação Portuguesa*. Lisboa: Na Officina Rollandiana.

«As virtudes principaes do Verso são, a Harmonia, e boa cadencia; a primeira se consegue pela bem disposta variedade das letras vogaes, evitando a desagradavel monotonia das mesmas muitas vezes repetidas.

Capítulo 2: Anexo 2B

A boa cadencia consiste no justo numero, e devida quantidade de syllabas, e bom uso das figuras metricas, e em fugir dos hiatos, e collisoens, que fazem a dureza do verso» (1778: 243).

Exemplo V

MAGALHÃES, Antonio Teixeira de

(1782) *Compendio de Rhetorica Portugueza. Escrita para o uso de todo o género de pessoa que ignora a lingoa Latina*. Porto: Na Off. que foy de Antonio Alvarez Ribeiro Guimaraens.

«A harmonia deve mais que tudo espalhar as suas graças no fim do Periodo para deixar em o ouvido huma impressão agradável, e no principio para excitar a attenção do ouvinte.» (1782: 70, 71).

Exemplo VI

BASTOS, P. Aristides P. de

(1867) *Elementos de Poetica*. Coimbra: Imprensa Literaria.

«Somente os sentidos da vista e do ouvido nos dão conhecimento das bellas artes, todos os outros são para isso estereis: daqui nasce a divisão, que dellas se faz: umas, relativas á vista, e são as da pintura, esculptura e dança, outras, relativas ao ouvido, e são as da musica e poesia.» (1867: 6).

«Começando pela melodia imitativa, devem, em geral, escolher-se aquellas palavras, que mais convenham á ideia, que se quer significar» (id.: 18).

Exemplo VII

DIAS, José Simões

(1872) *Compendio de Poetica e Estylo*. Vizeu: Typ.^a do Jornal de Vizeu.

«A Harmonia é “o concerto suave de varios sons successivos”. É produzida pela melodia imitativa e mecanica, pelo numero poético e pela rima.» (1872: 41).

Exemplo VIII

FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de

(1876) *Instituições Elementares de Rhetorica para uso das escholas*. Decima edição. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel.

«Da primeira especie de harmonia, a ligação ou melodia» (1876: 147) e «Da segunda especie de harmonia, o numero ou rhythm» (id.: 149). Aplicando o termo música ao discurso literário, este autor considera ainda que «decoramos melhor a prosa bem ligada e harmoniosa do que a desatada e dissonante. Tam naturalmente nos enleva a musica e harmonia!» (id.: 178).

Exemplo IX

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira.

«Melodia é – o sentimento agradável do ouvido que resulta da variedade e consonancia dos sons successivos.» (1883: 202) e «Toda a estrutura, medida e ajuntamento das palavras consta de numero, rhythm ou metro.» (*id.*: 206), e ainda «[...] a collocação é – a conveniente e harmonica disposição das palavras.» (*id.*: 193).

Exemplo X

MASCARENHAS, Arsenio Augusto Torres de

(1888) *Noções elementares de Estylistica*. Quarta edição, correcta e melhorada. Lisboa: A. Ferreira Machado & C^a Editores.

«Harmonia, em geral, é o concerto de cousas varias.» (1888: 50).

Exemplo XI

DIAS, José Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa Lucas.

«Harmonia é o encanto musical produzido pela escolha, número e collocação dos vocabulos; é uma necessidade do ouvido tão imperiosa na arte musical como nas artes da palavra.» (1897: 25).

ARTES DE MÚSICA

Paralelismos**Exemplo I**

VILLA-LOBOS, Matias (Mathias) de Sousa

(1688) *Arte de Cantochão offerecida ao illustrissimo, e reverendissimo senhor D. Ioam de Mello. Bispo de Coimbra, Conde de Arganil, Senhor da Coja do Cõselho se S. Magestade &c.* Coimbra: Na Officina de Manoel Rodrigues de Almeйда.

«He para advitir que todo aquelle que quizer compor algum cantocham, primeiro deve ver a letra, que quer compor, ver se he triste se alegre, se quer solemnidade; & conforme o sentido della deve applicarlhe o tom, que for mais a proposito para tal letra, & tal sentido» (1688: 154).

Exemplo II

MORATO, João Vaz Barradas Muito Pam, e
 (1735) *Flores Musicaes colhidas no jardim da melhor lição de vários autores. Arte Pratica de canto de orgão*. Lisboa: Officina da Musica.

«Depois de sabida a cantoria, pronunciando, e affinando suas notas, e intervallos, com a promptidaõ que possivel for, se lhe pronũciaraõ as syllabas de letra, que por baixo de cada huma dellas se lhe assinar» (1735: 85)

«Em cada huma das figuras, se mete huma syllaba de letra» (loc. cit.)

Exemplo III

MARIA, Carlos de Jesus
 (1735) *Resumo das Regras Geraes mais importantes, e necessarias para a boa intelligencia do Cantocham, com huma breve instrucçam para os Presbyteros, Diaconos, e Subdiaconos, conforme o uso Romano*. Coimbra: Na Officina de Antonio Simoens Ferreyra Impressor da Universidade.

«O modo de applicar a letra ao Cantochão, he hir nomeando huma syllaba em cada ponto, excepto em aquelles, que estão ligados, nos quaes se não poem letra mais que no primeiro, e todos os outros se cantão com a vogal da mesma syllaba» (1735: 36)²³

Exemplo IV

ROSARIO, Frei Domingos do
 (1743) *Theatro Ecclesiastico. Em que se acham muitos documentos de canto chão para qualquer pessoa, dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e Altar*. Lisboa: Officina Joaquiniana da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo.

²³ Encontram-se vários exemplares desta obra em algumas das bibliotecas consultadas, apesar de o mesmo texto apresentar autores e títulos diferentes, assim como algumas alterações textuais. Na Biblioteca Nacional, a referência mais antiga desta obra intitula-se *Resumo das Regras Geraes mais importantes, e necessarias para a boa intelligencia do Cantocham, com huma breve instrucçam para os Presbyteros, Diaconos, e Subdiaconos, conforme o uso Romano*, está datada de 1735 e é da autoria de Carlos de Jesus Maria. Ainda na mesma biblioteca é possível encontrar a mesma obra atribuída a Luis da Maia Croesser. Esta última apresenta ligeiras diferenças no corpo de texto em relação à primeira e exhibe a seguinte indicação: «*Dado novamente ao prelo pelo P. Luis da Maia Croesse'r Morador na Fréguezia de S. João de Santa Cruz de Coimbra. Com varios accrescentamentos, que vam notados com este signal**». Esta nota explicativa aponta para uma segunda edição da mesma obra, em 1741. Na Biblioteca do Convento de Mafra o mesmo texto intitula-se *Arte de Canto Chão*, é de autor anónimo, e encontra-se manuscrito. De acordo com Vasconcelos (cf. 1870: 223, 224), Vieira (cf. 1899: 62, 63) e Mazza (cf. 1944,1945: 19), «Luis da Maia Croesser» é um pseudónimo do autor e, simultaneamente, um anagrama do seu nome – Carlos de Jesus Maria.

«[...] o nosso principiante, depois que tiver conhecido com fundamento, a principal armaçam, ou ornato deste nosso Theatro, que são os principios, ou forma especulativa do Canto Chão, todo o seu exercicio hade ser accomodar a letra á solfa, cujo emprego se desempenha com facilidade, deste modo: a cada syllaba por huma Notta, isto se entende nas que forem soltas, porque nas Nottas, que estiverem ligadas metese somente na primeyra, e as mais com a mesma syllaba» (id.: 73).

Exemplo V

FRANÇA, Luiz Gonzaga e

(1831) *Compendio ou explicação methodica das regras geraes mais importantes e necessarias para a intelligencia do Canto-chão tanto theorico como pratico, e para saber escrever e compor. Segundo o systema das sete vozes Do=Re=Mi=Fa=Sol=La=Si. Com as precisas Pautas de Exemplos tanto do Canto-chão Liso ou Plano, como Figurado, Solfejos, Levantamentos Solemnes e Feriaes dos Tons; e com hum pequeno Appendix dos Rudimentos de Musica. Composto para o uso da sua aula.* Lisboa: na impressão regia.

«Na composição do Canto-chão tanto plano como figurado se devem seguir, e observar as regras da Ortografia, dividindo a Cantoria com Virgula ou Aspiração nos pontos, nos dous pontos, no ponto e virgula, nas virgulas, nos pontos de admiração, e nos de interrogação, que tem a letra que está compondo para mostrar que entende a significação das palavras» (1831: 57).

**ANEXO 2 C: Intersecções literárias em Artes
musicais notadas em partitura**

**Intersecções de vocabulário, princípios teóricos e técnicas literárias
em Artes musicais notadas em partitura**

Exemplo I

MACHADO, Raphael Coelho

[1851] *Breve Tratado d'Harmonia contendo o Contra-Ponto ou regras*

SECÇÃO 25.

CADENCIAS OU PONTUAÇÃO HARMONICA.

Cadencia he uma fórmula pela qual se termina, suspende ou muda o sentido logico ou natural de uma phrase musical acompanhada de harmonia. As cadencias são para o discurso harmonico o mesmo que a pontuação para o discurso oratorio; ellas são quatro.

SUA CLASSIFICAÇÃO.

- A Cadencia perfeita** ou authentica pode considerar-se como um ponto final.
- A Cadencia imperfeita** — como uma virgula ou dois pontos.
- A Cadencia rompida** — como exclamação interrogação ou admiração.
- A Cadencia plagal** — como reticencia e tambem ponto final.

O seu ponto de partida he quasi sempre da dominante; para serem perfeitas ou regulares he preciso que vão do tempo fraco ao forte e que os accordes não sejam invertidos, o contrario pode ser bom como harmonia, mas não como cadencia, cujo effeito enfraquece faltando alguã das condições expressas.

A cadencia pode fazer-se indistinctamente em accordes consonantes ou dissonantes.

A **Cadencia perfeita** opéra o seu movimento da dominante para a tonica, fazendo sentir por esta forma um repouso completo.

EXEMPLO.

Cadencia
Perfeita.

Termina
sentido final.

Os dois ultimos accordes desta cadencia não podem ser invertidos, salvo quando se quer fugir do ponto final; ao que então se chama cadencia rompida, como adiante ver-se-ha.

A cadencia imperfeita, que tambem se chama **meia cadencia** faz o seu repouso na dominante, deixando por esta forma o sentido incompleto.

EXEMPLO.

Cadencia imperfeita

Retarda o sentido final

Não se pode inverter o ultimo accorde desta cadencia.

A cadencia rompida em vez de ficar na dominante, como a imperfeita, ou de ir á tonica, como a authentica, ella vai a uma nota inesperada, destruindo quasi sempre o tom e apresentando bruscamente um outro.

EXEMPLO.

Cadencia rompida.

Muda o sentido logico.

Não he p̄mittido inverter o penultimo accorde desta cadencia.

A cadencia plagal, muito usada na musica religiosa, em vez de resolver a subdominante na dominante (a 4.^a na 5.^a) vai logo á tonica.

EXEMPLO.

Cadencia Plagal.

O 2º exemplo he mais usado.

Pontuação musical (p. 97 e 98)

PONTUAÇÃO MUSICAL.

Phraze de 4 compassos.

Andante.

1.^o Membro , 2.^o membro

..... ; 1.^o M , 2.^o

..... ; Um só formando phraze

1.^o Período.

The image displays three musical staves illustrating different ways to punctuate a 4-measure phrase. The first staff, marked 'Andante.', shows a 4-measure phrase with two members: the first member spans the first two measures and the second member spans the last two measures. The second staff shows a 4-measure phrase with two members separated by a semicolon, indicating a pause or separation between the members. The third staff shows a 4-measure phrase as a single unit, followed by a period indicating the end of the first period.

98.

Phraze de 4 compassos.

1º Membro ; 2º Membro ;

Phraze de 4 compassos.

1º M ; 2º ;

Phraze de 4 compassos.

1º M ; 2º ; 1º M ;

Phraze de 8 compassos.

2º ; 3º ;

Phraze de 4 compassos.

1º M ; 2º ;

Phraze de 4 compassos.

1º M ; 2º ; 1º M ;

compassos.

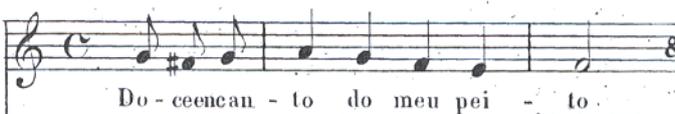
2º ; Racificação ou coda.

2º Período.

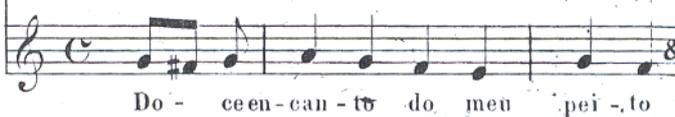
3º Período.

Erros de prosódia (p. 118)

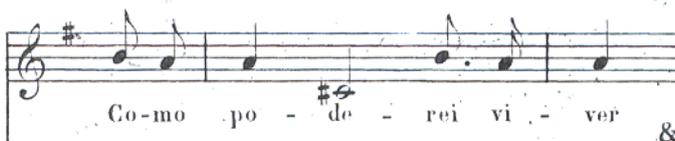
Erro de prosódia.

Exemplo. 

Do - ceencan - to do meu pei - to &

Emenda. 

Do - ceen-can - to do meu pei - to &

Exemplo. 

Co-mo po - de - rei vi - ver &

Emenda. 

Co-mo po-de-rei vi - ver

Exemplo II

ALMEIDA, E. R. M. d' [Eugenio Ricardo Monteiro de]

(1868) *Tratado de Melodia coordenado das regras dadas por Antonio Reicha*. Manuscrito. BN: M 4825

Tabela de pés melódicos (p. 70 e 71)

Da maneira de crear frases e períodos com um só cuncho prescripto.
 A primeira que se create para com elle se create frases e períodos, podeser
 de 2, 3, 4, 5, ou 6 notas de mesmo valor, ou de valores diferentes. A estes de-
 stinos podemos nos chamar pés melódicos, por que tem grande impor-
 tancia com os pés poéticos.

Estes unes pés melódicos se aim ser variados ao infinito pelos di-ferentes
 compassos, e pelos diferentes valores de notas, e em seu pezas diferentes
 maneiras de as ornar, o que fornece uma quantidade immensa =
 vel de dornhas melódicas.

A seguinte se a seguinte tabela sobre os diferentes pes
 melódicos.

Primeiro O Trocheo (—) ou uma longa e uma breve.

71.

2^o Octavido (w-) ou uma breve e uma longa

Simplex

Noviduo

3^o Octavido (---) ou uma longa e duas breves

Simplex

Noviduo

4^o Octavido (---) ou breve longa e breve.

Simplex

Noviduo

5^o Octavido (---) ou duas breves e uma longa

Simplex

Exemplo III

SILVEIRA PAIS

(1926) *Tratado Elementar de Composição Musical (Harmonia)*. Lisboa: Editor
Escola de Musica.

Divisão prosódica musical (p. 63)

Para indicar a divisão prosódica usa-se a ligadura:

The image displays two staves of musical notation in 2/4 time. The first staff contains six measures of music, each with a slur above it and a dynamic marking below: P. fraca, P. forte, P. fraca, P. forte, P. fraca, and P. forte. The second staff contains four measures of music, each with a slur above it and a dynamic marking below: P. fraca., P. forte, P. fraca, and P. forte. The slurs indicate the prosodic division of the music into phrases.

**ANEXO 2 D: Textos literários inseridos em Artes
musicais portuguesas**

Textos literários inseridos em Artes musicais portuguesas²⁴

Exemplo I

CORAZZI, David (ed.)

(1882) *Noções de Musica*. Lisboa: David Corazzi Editor.

Comecemos já com os primeiros elementos das boas-artes, despertemos do nosso pupilo o innato sentimento do bello, que é seu objecto e principio.

Garrett – *Da Educação* (1882: 3)

*A musica, essa harmonica linguagem,
Única universal e sempre clara,
Bem que diversa entre as nações diversas,
É a porteira que franqueia a intrada
Do incantado universo dos delirios:
Tudo é dominio seu, a vida, a morte,
Ceu, terra, abysmo, sonhos, existencia,
A saudade, a esperança, o gosto, as penas:
Proteu maravilhoso, anima tudo,
Diversa em ar e em gesto: entre os pastores,
Pastorinha amorosa ingrinalada:
Ameaçadora e audaz ante as phalanges;
Risonha nos festins, nos templos seria.
A.F. Castilho – *Excavações poeticas* (loc. cit.)*

Exemplo II

THALESIO, Pedro

(1618) *Arte de Canto Chão, com huma breve Instrucção pera os Sacerdotes, Diaconos, Sudiaconos, & moços do Coro, conforme ao uso Romano*. Coimbra: Na Impressão de Diogo Gomez de Loureyro.

AMICUS AD AUTHOREM

*En lucubrata diu docti monumenta Thalesi,
Auget opus famam, fama, corona [ilegível]
Non est quod Critici morsus, Mom [ilegível]
Aut Zoili in festam quod vereare manum,
cum non vulgari superes discrimine quotquot
Psallendi ad numeros exhibvere modos.
Quidlibet ergo tuam merito sic obstupet artem,
Dulcius ut Phoebum non cecinisse putet.
Cogere tu citius Thebarum ad maenia tures,
Astraq; non magica vellere voce potes.
Delphino insidens medio colludere ponto,
tutus, & Isinaria ducere valle feras.
Ast ego si meritis pro talibus addere grates*

²⁴ Em algumas das obras citadas, a paginação começa após os textos apresentados, pelo que o número da página nem sempre aqui se encontra indicado.

Capítulo 2: Anexo 2D

*Non valeo, referent agmina coelituum.
Inter quae supero tandem tibi stabit in orbe
Annorum numero non moriturus honor.*

AD LECTOREM IN LAUDEM AUTHORIS
Maiora in lucem propediem edituri

*Unguibus è teneris, generosum, agnosce, leonem,
maius, & è parvo conice Lector opus.
Ingeni haud molem, capit ars angusta: tu mescit
Mens vigilans foetus iam paritura suos.
Et suus hic foetus; liceat sed dicere dignos
Hoc auctore, suos, quos pra is iste suus.
Dignus & iste sui, longe sed dignior alter,
Aleterum, & hos inhians musica schola petit.
Hos dabit in lucem: sed lucem praetulit arte
Mentibus, ut docta panderet arte viam.
His fruere intered, tibi dum maiora parantur
Lector adhuc retinet noster Apollo, lyram.*

IN AUTHOREM
EPIGRAMMA

*Petrus ut hanc artem mira componeret arte,
Orpheus Aetherea misit abarce lyram
Artis enim praeclara suar documenta movebunt
Mortabus, plantas, flumina, faxa, feras.
Musica Thalesi superis dominatur & imis
Manibus ut manus delictum, atq; Diis.*

[ilegível] ARTEM PETRI THALESII
EPIGRAMMA

*Prodit nostras pia Musica luminis auras
Ut mea Thalesii munere musa canat
Prodit, at titulo si doctum nomem abesset
Aethereos dicam, composuisse Deos.*

ALIUD

*Ars vetus ogganit canit at nova Musa Thalesi
Delirant alii, dum ferit ille Lyram.*

AO AUTOR
SONETO

*Nam será minha voz desentoadada,
Se co tom que lhe daes, ella vos canta;
Que quem tomar o tom que o mundo espanta,
Não pode formar voz desafinada.
E se a caso cair desanimada,
A vossa Mão do Canto me levanta,
Que sendo voz escrita, he voz que encanta,
E sendo em Canto chão, he levantada.*

Capítulo 2: Anexo 2D

*Não lance algum Zoilo a voz de fora,
Querendo perturbar a melodia,
De vossa Arte, no Canto, tam sonora:
Que inda que não entende esta armonia,
Cantando melhor della, o tom melhora,
E sem ella, mil erros cantaria*

Exemplo III

COELHO, Manoel Rodrigues

(1620) *Flores de Musica pera o intrumento de Tecla, & Harpa*. Lisboa: Na officina de Pedro Craesbeeck.

SONETO EM LOUVOR

Do autor de hum amigo
*A Graça, o ar, o tacto, o doce accento,
Que a penas pode a mão com que se ordena
Por em demonstração; na voßa pena
Mais perfeita se ve que no instrumento.
Destes Emanuel ao pensamento
De confusão materia não pequena
Que a mão quieta, a voz muda & serena
Por arte obriga, & da contentamento.
O inventor das Musas que nos ama
Por mais famoso, raro, & excelente
Faz que o primeiro a vos fique segundo.
Que se teve o lugar foy so presente
E a vossa Tecla está nas mãos da fama
Donde soa, & contenta a todo o mundo.*

EPIGRAMMA IACOBI PLANCII

Flandro Brugensis, in laudem Authoris
*Phoebus & Amphion, Delphino vectus Arion,
Cumque sua infelix Orpheus Eurydice,
Et quotquot vates celebrat cariota vetustas,
Quid quae so, praeter nomen inane tenent?
Nam vatium citharas longaeva silentia servant,
Et superest artis pagina nulla memor.
At nostri Emmanuel vates praeclarior aevi,
(Nobile qua Lisbon tollit in astra caput,
Quaque Tagus vasto tumefactus ventre sui que
Prodigus, aurifluas in mare voluit opes)
Musica Pieriis signat monumenta tabellis,
Quae sunt perpetuo non moritura die,
haec liber & rapidi mirabitur accola Rheni,
Haec Padi ac Rhodani gens stupefacta canet.
O quam dulciloquos mulcet super organa cantus,
Cum libuit celeres applicuisse manus!
Tunc aures centum optarim, vel totus in aurem
Converti, & solo vivere posse sono.*

Capítulo 2: Anexo 2D

*Parnasso in bifido posthac sua carmina Apollo
Concinat, & Musis imperet usque novem :
Imperat hic denis Rodericus in ordine Musis ;
Nam quiris digitus Musa vocandus erit.*

SONETTO DE MANUEL DE PINO Ministril de S. Magesta, en alabança del Autor
*Divino Orptheo, que al cielo te encumbraste
Com tu sonora, y dulce melodia,
Mostrando en el tañer tal armonia,
Que a los Choros celestes alegraste:
Al Angel de su esfera le baxaste
Y toma de tu solfa el alegria,
Pues das luz a los sabios mas que el dia,
Com la organica sciencia que mostraste.
Publica tu grandeza en toda a parte
Famoso Lusitano, pues mereces
Entre todos del mundo, lauro, y palma.
El cielo, tierra, y mar veo alabarte,
Pues com musica a Dios tanto engrandeces,
Que a tu suave son le alaba el alma.*

CANÇAM DE ANTONIO SOARES

D' Afonseca Capellão cantor da Capella Real de sua Magestade ao Autor.
*Com lazos de dulçura,
Tu voz suspende, si tu mano enfrena,
Del patrio Tajo, los montes q de plata
Entre dorada arena,
Hasta el Ganges dilata,
Que embidioso de verle já murmura,
(Dexando al paradiso)
En ageno cristal echo Narciso.
Ya termino del arte
Tu docto ingenio, hallo, y en dulce acêto,
Dulce armonia formas, con que al cielo
Alabando contento,
Engrandeces al suelo,
Que usano, y agradecido en toda parte
Tu fama eterna canta,
Que al tiempo volador ya se adelanta.
Suspension del tormento
Eres (si tañes) que al mayor angañas
(Cierta lisonja del cuidado incierto)
Causa embidia en estrañas
Naciones tu concierto,
Que uno te alaba, otro mira atento,
Y por oyrte solo
Buelan los montes, y está firme Eolo.
Gloria del siglo nuestro
Eres, que la del cielo nos reatratas,
Imitando a los altos Seraphines,*

Capítulo 2: Anexo 2D

*Mientras la voz dilatas,
Te escuchan Cherubines:
Ya tu mano que lleva el cōpas diestro
Cada qual da la mano,
Por oyrte en el cielo mas cercano.*

SONETTO DO MESMO ANTONIO SOARES D'AFONSECA AO AUTOR

*Maxima de la musica que alcanças
En el tiempo perfecto mas valia
Canta que en quanto suena tu harmonia,
Aguardan todos muchas esperanças:
No receles del tiempo las mudanças,
Mientras sigue la noche al claro dia,
Que já el choro sagrado de Thalia
Llevanta en clara voz tus alabanças.
Ciña com Daphne Apolo de tu frente,
Entrambas sienes, soberbio te llevante
El aurifero Tajo estaturas de oro.
Olvide a Amphion la Thebana gente,
y Tracia calle al atrevido amante,
Pues llega tu armonia al alto cielo.*

Exemplo IV

D. JOÃO IV

(1654) *Difesa della Musica Moderna contro la falsa opinione del Vescovo
Cirillo Franco. Tradotta di spagnolo in Italiano. Venetia.*

ELOGIUM

*Quam bellus hic libellus est.
Subticet Author nomen ; numen prodit.
E Caelo lapsum puta.
Quid, si harmoniam sonat?
Ars caelitum est; orta caelo, terris advena,
Hic fletu miscetur, illic est purum melos.
MIRA VIS MUSICES
Ad Apollinis lyram Troiae amenia furgunt condita,
Ruunt incondito belli clamore.
Plutonem, quem pro Euridice uxore Orphei fletus non inflectit.
INCANTAT CANTUS
Amphion auritas reddit quercus; emollit faxa;
TESTIS TESTUDO EST
Delphinus medio in marino vertice prebet dorsu Arioni
Seffori, & citharam modulanti, & belluam moderãti:
Haec vana fides fidium veterum est.
Nuperus concentus melius melos reddit.
Quã probe hoc probat meus Anonymus, quisquis ille est;
Qui sum Symphoniam tam bene regat,
Regius, ariolor, Phonascus est.
HEXASTICHON
Musica nata fuit: crevit: tandemq; senescet;*

Capítulo 2: Anexo 2D

*quaelibet has semper res habet orta vices.
 Primo infans: tecum iuvenescit Musica: postre
 Iam, iam casuram dura senecta premet.
 Ergo diu vivat longos meus Author in annos,
 Sic erit ille senex; Sic iuvenile Melos. (1666: 6, 7)*

SONETTO

In Italiano

*La tua penna, Signor, ch'in vago stile
 Della nova armonia, difende, l'arte,
 Plettro dolce è d'Anfion, spada di Marte,
 Di cui ingegno n'oprò, ne man simile
 Plettro, che la risuona in Battro, e in Thile
 Spada, che come in campo, sù le carte
 Pugna, mentre describe à parte à parte,
 Gli emoli atterra, e rende ogni cuor vile.
 Di dotta penna, di lingua canora,
 Strani effetti dell'arte, e del valore,
 quella rapisce à sé, questa innamora;
 Quella lo spirito, questa piaga il cuore,
 Questa fuga l'orror, quella tal hora,
 Dalla mente, e dal cuor, scaccia l'errore. (id.: 8)*

SONETTO

In Spagnuolo

*El que la nueva musica difiende
 Luso escritor, con peregrinas flores,
 Retratar sabe en metricos colores
 Efectos con que el alma se suspende.
 Iniusta pluma, desluzir pretende
 Del arte en vano, armonicos primores;
 En quanto sus defensas superiores
 Pluma discreta felizmente emprende.
 Oraculo divino es todo quanto,
 Repulsaveis de accusacion mentida,
 Todo misterior, que el respeto occulta.
 Vence censuras criticas en tanto
 Gloriosamente el arte presumida:
 Al discurrir de inteligencia culta. (id.: 9)*

Exemplo V

VILLA-LOBOS, Mathias de Sousa

(1688) *Arte de Cantochão oferecida ao illustrissimo, e reverendissimo senhor D. Ioam de Mello. Bispo de Coimbra, Conde de Arganil, Senhor da Coja do Cõselho se S. Magestade &c.* Coimbra: Na Officina de Manoel Rodrigues de Almeyda.

Decimas de hum amigo, e natural do autor olecenciado Domingos Dourao
 Tal arte, oh Souza, escerevestes [sic],

Capítulo 2: Anexo 2D

Que atodo o mûdo admirastes;
 E tanto a arte apurastes,
 Que a mesma arte vêcestes
 Com tal arte compuzestes
 A da Solpha, que ameu ver
 Lhe destes tam novo ser
 Que o cantor mais singular
 Para com arte cantar
 Da vossa arte hade aprêder

Em tudo sois Superior
 Tanto, que equivoca a vista
 Se sois insigne Sophista,
 Ou Elegante Escritor:
 Mas tudo em vosso primor
 Está o mundo admirando,
 Pois da vossa arte gozando
 He força que fique crendo,
 Sois elegante escrevendo
 Se sois insigne cantando.

Para cantar com destreza
 Dais arte tam singular
 Que bẽpode esta emmẽdar
 Defeitos da natureza:
 Tudo expõdes cõ clareza,
 E por roubarnos o agrado
 Vosso estilo sublimado,
 Foi da Muzica o destino,
 Pois que nos dais hum ensino
 Pêra o nosso dezenfado.

A Fama já se reparte
 No mûdo, em q vos aclama
 Pois pêra grangear a Fama
 ninguẽ teve melhor arte:
 já publica em toda aparte
 em mui sonoras cadencias
 da vossa arte as excelências,
 porquem, senão desluzidas;
 ham de ficar esquecidas
 todas as outras Sciencias

In Laudem Authoris
 Epigrama Quidam Anonymus
 Siquis adhuc Artem non novit in orbe canendi;
 Hoc legar, & volvat pollice semper opus.
 Nec timeas nimum, si vis versare, laborem.
 Hunc etenim tollet Musica, vel minuet.
 In librumque legens animum deponere discet;

Capítulo 2: Anexo 2D

An non, si lapides allicit ille, vires?
 Ergo lege hoc uno non certe errpre carentem,
 Propunctis stelis nempe notandus erat.

Aliud

Orphea mirantur montes, & Ariona pisces;
 Hic demulcet aquas, attrahit ille tigres.
 Tu tamen ambobus canis impar ; namque sonoris
 In numerus numeris latior Orbe sonas.
 Tot modo pone modos, cantor divine, sequentes
 Ne tua nos cantent carmina mille modis.
 Si fama exquiris, sic fama inerebuit ; aetas
 Ut sit nulla modis impositura modum.

Carmina in comiastica

In amicitiae pignus

Pro

Musices libro in lucem edito

Hieronymus Peres

In números, & plectra sonant tua verba, Magister;
 Divinum scribis cantor amice librum;
 Iam potest in números augere Magister, honores
 Caelicolum, cantu sole cadente tuo.
 Orpheus immanes rupes, & faxa trahebat,
 Atque Ixionei consistit orbis onus.
 Ast ubi tu cantas, nos ex cantare videris.
 Orpheus jam citharam ponit, Apollo lyram.
 Diceris, & mérito caneris Cyllenius alter;
 Nec vincet cantus barbitos ulla tuos.

Aliud

Sic numero capis, & perfundis vocibus aures;
 Sic trahis ad números corda ligata tuos;
 Ut tuba te famae numeris animata sonoris
 Et sonet, & números concinat usque tuos.
 Non tamen aequa dabit meritis praecania, laudes
 In numeras numeris ni serat illa tuis.

Soneto

do Doutor Martinho Pereira da Sylva
 Amigo do Autor

Do Muzico de Thracia celebrado
 Fique já em silencio o nom ufano,
 E o glorioso applauzo do Thebano
 No esquecimento acabe sepultado.

Desta arte no volume abreviado
 Que publicais, ó Cisne Luzitano,

Capítulo 2: Anexo 2D

Assumpto o mundo tem mais soberano,
Motivo a fama tem mais levantado.

Lograi pois, douto Souza, sem contenda
Entre os presentes gloria repetida,
Entre os vindouros immortal renome:

E damesma vossa Arte a fama aprenda
As regras da armonia mais subida,
Para cantar no mundo o vosso nome.

Exemplo VI

SYLVA, P. Manoel Nunes da

(1685) *Arte Minima*. Lisboa: Na Officina de Joam Galram.

EMMANUELIS ABRANTESIJ

In laudem Auctoris juxta opusculi inscriptionem

EPIGRAMMA

Quam Minimam dicis, Magnam dic rectius Artem,

Qui Minima specie magna Magister agis.

Qui brevis est, animos pariter demulcet, & aures:

Id quod Semibrevis, dulci sonus que facis.

Tempore cuncta Brevi tradis modulamina Longae :

Maxima qui pateat, Maximus ipse doces.

Arte quidem Minima permagna volumina claudis :

Musicus ergo Deus pure vocandus eris.

Omnia dumque refers ad Verum Numen, & Unum,

Quid tibi jam superest? Te fit Apollo minor.

Citação de Camões (p. 11 do «Trattado das Explanações»):

Canta o caminhante ledo

No caminho trabalhoso

Por entre o espesso arvoredos,

E de noite o temeroso

Cantando refrea o medo.

Canta o preso docemente

Os duros grilhões tocando

Na triste, & dura corrente;

E o trabalhador cantando

O trabalho menos sente.

Exemplo VII – inserido em:

ROSARIO, Frei Domingos do

(1743) *Theatro Ecclesiastico*. Lisboa: Officina Joaquianna da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo.

IN AUTHORIS LAUDEM

Dulctus ab antiquis Atlas [quod sydera norit]

Capítulo 2: Anexo 2D

*Molem humeris Coeli justinuisse fuit.
 Namque viris doctis tantum sapientia praebet,
 Ut fulcire humeris sydera summa putes.
 Sensisse Atlantem pondus commenta vetustas,
 Alcidemque oneri substituisse suo est:
 Hunc quoniam docuit motus, & sydera Coeli,
 Doctrina, & similem fecerat ille sibi,
 Istius Author Atlas eris ingeniose Theatri,
 Qui molem hanc totam justinuisse vales.
 At volet esse tibi quicumque Vicarius, alter
 Est opus Alcides sit, vel ut alter Atlas.
 Intereritque, tui discat quod signe Theatri,
 E volvat capiens dogmata clara prius.
 Huic etiam clarum donans Ecclesia nomen,
 Hoc certe auspiciis proteget ipsa suis.
 In vide, siste igitur : procul o procul este profani :
 Edita profanis nema profana putet.
 Musicus ista probet : Nam musica pectora summum este
 Alterum ab alterius dente perire nefas. [Alciat. emb. 179]*

ALIUD

*Dominicus Domino fecisse Rosaria monstrat,
 Fasciculumque suis complicuisse rosis.
 Namque flagrans templis odor est Oratio Sacris
 Ut fragrans templis est decor ipsa Rosa.
 Haec si concentu per musica pectora detur,
 esse decore potest grata, & odore, Deo.
 Hos igitur timeas flores violare Rosari:
 Dentre perire nequit, Zoile, rosa Rosa.*

ALIUD

*Ad lucem è tenebris hujus rediviva videtur
 Phonasci nasci Musica clara choris.
 Haec facit Aonidum Musarum inventa filere:
 Hanc solo dignam jurat Apollo polo.*

ALIUD

*Terpsichorem odit facunda, & nuda senectus, [Juvenal Sat. 7. 36]
 Quaecumque est doctum non bene docta melos.
 Sed quaecumque melo poterit placuisse, feretur
 Ad coelum, intendens alta per astra viam.
 Hac iter ad superos rectum monstrante canenti,
 quod placeat cunctis nemo potest.*

Argumentabatur indignus ejusdem almae Provinciae Filius.

Fr. Petrus à Sacramento.

EM APLAUZO DO AUTHOR
 SONETO

Capítulo 2: Anexo 2D

*O teu nome na voz da Fama voa,
 Mas antes com a voz do Canto fino
 Em que te elevas como assombro dino
 Por mais aureo Escritor, que tem Lisboa.
 Hum jubilo immortal sonoro entoa
 Cada accento, que escreves peregrino;
 Pois cada hum deyxando-te Divino
 Espalha encomios teus, e o mundo atroa
 Esse Sacro Theatro, digno objecto
 Das cem bocas, que a Fama Regia incita
 Sempre se admirará como seletto.
 Mas se nella dispoens gloria exquisita;
 Quem poderá negar, que he o teu projeto
 Dar nome á Patria, e aos Leytores dita.*

AO MESMO ASSUMPTO

SONETO

*Inveja a voz do Cisne Sonoro
 Tam acorde harmonia, engenho tanto
 Quando á Romana gente o vosso Canto
 Neste Theatro se ostenta portentozo.
 Se no Coro Mafrense Religioso
 Mais que Vigario, fostes raro encanto;
 Hoje dos Orbes dous sereis espanto
 No Magisterio, que impremis precioso.
 Apollo ceda á vossa idea rara
 Quanto em prodigios na sua voz contemplo,
 Pois elle louros ramos voz prepara:
 Este Theatro sirva de aureo Templo
 Donde a Fama immortal tenha preclara
 Para aprender, Cantora, augusto exemplo
 De Fr. Francisco da Madre de Deos*

DANDO Á LUZ

O CARISSIMO IRMAM

Fr. Domingos do Rozario,

Primeiro vigario do coro;

A sua Arte de Canto chão

Intitulada

Theatro Ecclesiastico

SONETO

*Ornastes o Theatro mais divino
 Com Protheo tanto ao vivo equivocado,
 Que em vozes eloquentes transformado
 Vos vejo de Cantor, em Mestre dino.*

*Hum perfeyto, sutil, e claro ensino
 Nos dais neste scientifico traslado;
 E terá, por ser vosso, de adorado
 A fortuna nas aras do destino*

Capítulo 2: Anexo 2D

*Não sey que pertendeis, Cantor famoso,
Quando escreveis com epica igualdade
Que no Canto, e na penna sois pasmozo.*

*Não sey que pertendeis; pois na verdade
He este Canto chão tão armonioso,
Que de toda a Cadencia sois Deydade
De Fr. João Baptista Zacharias*

EM APPLAUSO DO ELEGANTISSIMO
THEATRO DE CANTO CHAM
QUE COMPOS O CARISSIMO IRMAM
FR. DOMINGOS DO ROZARIO,
Primeiro vigario do coro,
No Real Convento de Mafra
SONETO

*Este heroyco Theatro, ou Sacra Lyra,
Que nos divulga o Prelo de obsequioso,
So em bronze se estampe, que armonioso
Suspende as atençaens, o affecto admira.*

*Em sabios documentos nos inspira
Do Canto mais solenne o primoroso,
Pois nas regras, que ostenta prodigioso
Este Livro cadencias mil respira.*

*Se Orpheo do vosso plectro, e vosso engenho
Bebera suavidades, fora espanto
Mayor do mundo, e sua voz o empenho;*

*Mas talvez que lhe sirva de encanto
O ver, que a fama logra o desempenho
De applaudir-vos, nas vozes deste Canto.*

AO MESMO ASSUMPTO
DECIMAS

I

*Estes Sacros documentos,
Que dais ao prelo elevados,
São os Tezouros sagrados
Dos vossos ricos talentos:
Divinos entendimentos
Imitastes nesta acção;
Porque compor Canto Chão.
He hum tão Divino effeito,
Que foy proprio no conceito
De hum David, e hum Salomão.*

II

Capítulo 2: Anexo 2D

*David Tomos imprimio,
 Deste Canto tao suave;
 E pelo estilo mais grave
 A Deos com elles servio:
 Para o Templo os conferio,
 Onde a Deos só se festeja:
 E porque em tudo se veja
 Igual vossa imitação,
 Compuzestes Canto Chão
 Para mais culto da Igreja.*

III

*Compos Salomão, e ao prelo
 Deo para o Templo o seu Canto,
 Porém com mais alto espanto,
 Hoje chegais a excedelo:
 Já não fique em paralelo,
 Com estes Compositores
 Vosso Theatro, pois mayores,
 Glorias vosso engenho afina,
 Que este heroyco Livro ensina,
 Da arte todos os primores.*

IV

*Que este vosso Canto Chão
 Que imprimis tudo excedesse,
 Não só Mafra o reconhece,
 Mas do mundo admiração:
 Tem sido alta suspensão
 Neste Coro a vossa sciencia;
 Pois se ajunta a prehemencia
 Do vosso estilo mais raro,
 O bom regimen, o claro,
 A voz, e a grave cadencia*

V

*O trabalho, que expuzestes,
 Nesta Arte clara, e cadente,
 Foy muito conveniente
 Quando neste tempo a destes:
 E se a gloria, que emprendestes
 Foy do Canto a perfeção
 Hoje todos nesta acção
 Se apurão, porque se veja,
 Que o proprio Canto da Igreja
 Mais perfeyto he Canto Chão.*

VI

*Componde, e imprimi, que he justo
 Se divulgua Obra tão grave,*

Capítulo 2: Anexo 2D

*E a pezar do tempo, agrave
 O tempo no obsequio augusto:
 Já podem estudar sem susto
 Nesta Arte os mais applicados.
 Pois nella vão expressados,
 Documentos tão peritos,
 Que todos os requisitos
 Da solfa tem declarados.*
 De Fr. Pedro de Santo Antonio Lagarto.

Exemplo VIII

SOLANO, Francisco Ignacio
 (1764) *Nova Instrução Musical ou Theorica Prática da Musica Rythmica.*
 Lisboa: Miguel Manescal da Costa.

AD NOVAM ARTIS MUSICAE METHODUM
 À CI V. FRANCISCO IGNATIO SOLANO
 Elaboratam, ac per documenta dispositam

EPIGRAMMA

*Qui cupit humanae, quae sint moderamina vocis
 Discere, ut harmonicos exprimat ore sonos ;
 Quodque tonis nomen gravibus, quod detur acutis,
 Ut certa vocem flectere lege queat;
 Et quae tam variis insint praecepta figuris,
 Quidve morae, aut motus, tot sibi signa velint;
 Tum qui sit mollis, vel qui sit durus, & asper,
 Vel medius, sistens inter utrumque, modus ;
 Denique tot numeros, torque intervalla notarum,
 Et quantum in cantu Musica juris habet;
 SOLANI egregium relegat bis, terque volumen,
 Nec pigeat normis incubuisse fuis.
 Nam quae SOLANI assiduo sunt parta labore,
 Discendi cupido quot DOCUMENTA dabunt !*
 Rev D. Antonii Tedeschi
 Regiae Capellae Cantoris

IN LAUDEM

DOMINI FRANCISCI IGNATII SOLANI
 Suam Musices Artem novam, Systemaque ingeniose, & erudite construentis

EPIGRAMMA

Encomiasticum

*Non miror quod Fama suis hanc efferat artem
 Linguis, & dotes laudet, ametque tuas:
 Sed miror Fortuna tibi, quod male sana dedit :
 nihil tamen est mirum: res est communis ubique,
 sors homini eximio semper avara fuit* De Fr. F. X. D. S. T.

Ao mesmo assumpto

Capítulo 2: Anexo 2D

SONETO

*Oh quanto voa a vossa penna ! oh quanto
A vossa Arte de Musica me admira !
Só vos louve de Apollo a branda Lyra,
De Orfeo só vos celèbre o doce canto.*

*Só vós sabeis com glorioso espanto
Explicar a doutrina, que respira
Nos theatros de Roma, e sem mentira
Formar ás almas novidade, e encanto.*

*Agora concedei-me, Author jucundo,
Que eu exclame admirado, e confundido,
E diga que a vossa Arte illustra o Mundo,*

*Que entre os Mestres do tempo conhecido
Primeiro sereis sempre sem segundo,
Que premio sem igual vos he devido.*

De Fr. F. X. D. S. T.

Ao mesmo assumpto

SONETO

*Este livro, em que dais tão sabiamente
Da Musica huma idea portentosa,
Faz que esta Arte até aqui difficultosa
Facil se estude, e culta se frequente.*

*Vós o primeiro sois, que á Lusa Gente
Dais luz mais clara da Arte proveitosa:
Nem aspirará a empreza tão famosa,
Quem não fosse tão sabio, e eminente.*

*Novo Orfeo, novo Mestre da harmonia
Este douto volume vos acclama,
Em que Apollo de vós seu plectro fia.*

*Muda a lingua do prélo grita, e clama,
Que as vozes, que compõe a melodia,
São ecos do clarim da vossa Fama.*

Do C. D. J. B.

CAPÍTULO 3

ANEXO 3: Outros exemplos relativos ao
Capítulo 3

Exemplo I – Outros exemplos de Tema

Ernesto Vieira apresenta, no seu *Diccionario Musical*, como exemplo de tema ou sujeito, a seguinte citação de Joaquim Casimiro, entre outros:

Joaquim Casimiro
(*Missa de Quinta-feira Santa*).



(Vieira, 1899: 256)

Exemplo II – Outros exemplos de Período e de Frase

Tal como foi sublinhado no corpo da dissertação, Ernesto Vieira descreve a noção de Período no seu *Diccionario Musical* aplicando a referida noção a um exemplo concreto de Mozart.

5. *Período* é a série de desenhos agrupados em dois ou mais *rythmos*, formando uma phrase musical completa e terminando por um repouso forte chamado *cadencia perfeita*, repouso que todavia pôde ser substituído por outro incompleto denominado *cadencia interrompida*. O período, quando termina pela cadencia perfeita, pôde ser a ultima phrase de uma melodia. Exemplo das precedentes regras:

MOZART — D. João

The musical score consists of three staves of music in 2/4 time, key of D major. The first staff contains phrases A and B. The second staff contains phrases C and D. The third staff contains phrase E. Brackets above the notes indicate the extent of each phrase.

- A) Primeiro desenho terminando com um quarto de cadencia.
 B) Segundo desenho formando com o primeiro um *rythmo* ou membro e terminando por meia cadencia.
 C) Terceiro desenho consistindo na repetição do primeiro e fazendo como elle um quarto de cadencia.
 D) Quarto desenho, que, com o precedente, devia completar o segundo membro do período, mas em consequencia de fazer cadencia interrompida é acrescentado com outro desenho suplementar (E), que termina definitivamente o período realisando a cadencia perfeita. N. B. Sobre as *cadencias*, v. o respectivo artigo.

(Vieira, 1899: 334)

Também Rodrigo Ferreira da Costa se refere às noções de cláusula e frase, dando exemplos dessas mesmas noções na estampa XI do segundo volume da sua obra.

Exemplo III – Outras citações a propósito do conceito de Narração

Nas Artes literárias nacionais são ainda indicadas outras definições para o conceito de narração. António Magalhães ressalta a dificuldade de escrita de uma narração, ao expor justamente que:

A prenda de fazer huma narração, he talvez a mais agradavel de todas as prendas; mas ella, ainda que todo o mundo se persuade de a possuir, e se entremette a exercella, he difficil de se conseguir. (1782: 39)

Para Miguel António, a «Narração he huma expozição d'aquelles factos, que são respectivos à materia da Oração» (1791: 198). Bento Menezes aponta para uma definição semelhante ao sublinhar que: «Narrasão, he a expozisção de algum facto convenientemente a fazer persuadir, o que se intenta» (1794: 72). Quase idêntico é o discurso de Alfredo Nunes, ao acentuar o seguinte: «Narrasão é aquella parte do discurso oratório, dedicada a informar os ouvintes á cerca do assumpto do mesmo discurso, da maneira mais adequada ao fim proposto.» (1845: 43). José Gonçalves Lage apresenta um enunciado próximo dos anteriores; para este autor: «Narrasão é – a expozição d'um facto real ou possível, accommodada ao fim do orador.» (1883: 75). José Simões Dias menciona a este propósito o seguinte: «A Narrasão é a expozição de um facto e suas circumstancias desenvolvidamente.» (1897: 69).

Exemplo IV – Exemplos de *Arsis e Thesis*

Ernesto Vieira indica no seu *Diccionario Musical* a «anticipação» como uma forma de *arsis e thesis*, apresentando como exemplo musical o seguinte:



(Vieira, 1899: 59)

Exemplo V – Outras citações a propósito do conceito de Conclusão/Final

Nas Artes literárias portuguesas são apresentados outros exemplos de Conclusão ou Final próximos dos que já referimos no terceiro capítulo do corpo do nosso trabalho. Frei António da Annuniação refere a propósito das referidas noções o seguinte:

P. Que he Epilogo, ou Peroração?

R. He a em que brevemente se resume tudo o que se tem dito.

De dous modos se faz a Peroração, ou repetindo breve, e summariamente o que se tem dito, ao que se chama Enumeração, ou Repetição breve; ou movendo os animos dos ouvintes, o que se chama Commiseração, ou Commoção dos affectos. (1765: 103)

Idêntico é o enunciado de João Vasconcelos, ao afirmar o seguinte a propósito do epílogo: «Este [...] consta de duas partes; huma a que chamão enumeração das partes, outra a excitação dos affectos e movimentos do coração.» (1773: 235)

Sebastião de Santo António apresenta ainda outras designações para a última secção do discurso. Diz o autor o seguinte acerca da «ultima parte da Oração»: «Cícero chama-lhe Conclusão, ou Exito; alguns Cumulo, e outros Epilogo.» (1779: 122). Santo António ressalta igualmente a divisão em duas partes que temos vindo a verificar noutros autores, ao afirmar, a propósito desta secção que:

Consta de duas partes: huma diz ordem a cousas, outra aos affectos. A primeira consiste em huma repetição ou enumeração do que fica dito [...] A segunda parte da Peroração consiste em mover os affectos dos juizes, de sorte, que cedam á força das razões propostas, e se determinem a seguir o partido que pertende o Orador. (loc. cit.)

Antonio Magalhães disserta longamente sobre a noção de peroração e menciona o seguinte:

A Peroração, ou conclusão do discurso he a verdadeira pedra de toque do Orador, he aqui que elle deve acabar de perseguir a incredulidade, e a obstinação até aos seus ultimos refugios; he aqui que elle deve ajuntar como em hum estreito circulo tudo o que a eloquencia tem de astucia, e movimentos patheticos a fim de attrahir, e arrastar seus ouvintes por huma doce violencia [...] A Peroração he huma especie de Analyse de todo o discurso, ella ajunta, e expoem de huma vez aos olhos os pontos principaes que já forão disputados separadamente, e com mais extensão em o corpo do discurso. Voa-se aqui sobre cada hum delles com huma extrema rapidez, e são como huns agulhões que se cravão nos ouvintes. (1782: 53, 54)

Miguel António aproxima-se de Magalhães nas suas considerações a propósito da peroração que o autor considera «huma recapitulação ou compendio de toda a Oração». (1791: 214). O mesmo autor fornece ainda conselhos para «se fazer huma Peroração elegante» (*id*: 215), referindo que «he necessario»:

1º Evitar toda a repetição uniforme, que não pode deixar de ser summamente odiosa.

2º Dizer o mesmo, que já disse, mas com estilo mais sublime, com valentia mais forte, com expressões mais tocantes; empregando tudo o que a Arte pode ter de mais elegante, e mais persuazivo.

3º Fazer esta Recapitulação breve de sorte, que não seja huma segunda Oração.

Capítulo 3: Anexo 3

4º Empregar no movimento dos affectos tudo o que a Eloquencia tem de mais pathetico, a fim d'attahir as vontades e arrastallas por huma violencia doce e suave.

5º Uzar d'hum grande artificio; mas occultando-o, para que os Ouvintes o não percebão; e para que a Arte se não descubra. Diligencia tão necessaria, no sentir de Quintiliano, que, segundo elle, a Arte n'esta materia, todas as vezes que apparece, deixa de ser arte. (id.: 216, 217)

Miguel António conclui então o seguinte:

D'esta sorte, o Orador fará huma Peroração elegante, e perfeita; elle triunfará de seus Ouvintes, abalando suas vontades, tocando seus corações, movendo seus espiritos; e á maneira d'hum rio, que com a rapidez de sua enchente arrasta e arruina tudo o que lhe reziste, elle arrebatará todo o interior de seus Ouvintes, e os conduzirá para onde quizer: pois na Peroração he que a Eloquencia triunfa, e alarga o seu império. (loc. cit.)

Bento Menezes apresenta uma definição mais sucinta e esclarece que:

Epilogo, ou Peroração, he huma especie de Analyse de todo o discurso, ou maneira artificioza de o concluir convenientemente: resumindo os principaes argumentos da oração, e em que totalmente se funda a cauza, para conciliar, e mover os animos: por isso muitos lhe chamão o cumulo da oração. (1794: 78)

Alfredo Nunes, à semelhança de quase todos os autores que analisámos até este momento, distingue dois momentos na peroração e salienta:

Peroração ou conclusão d'um discurso é aquella parte que põe o remate ao mesmo discurso. A peroração attendendo aos fins, e meios que o orador n'ella emprega, divide-se em duas partes, que são; recapitulação e epilogo. A primeira é propria para n'ella se representarem, mas em mui pequeno resumo, as principaes provas desenvolvidas. (1845: 70)

José Gonçalves Lage faz uma distinção entre peroração e epilogo. Diz o autor o seguinte relativamente a estes dois conceitos:

A peroração, pois, é – a parte do discurso em que o orador dá o ultimo impulso aos animos e determina a vontade dos ouvintes. [...] Epilogo é uma palavra geral que significa o mesmo que peroração, e comprehende as duas partes d'ella; mas o uso tem-n'a determinado para indicar particulamente a parte dos affectos. Epilogo, pois, é – a parte da peroração em que o orador mais se empenha em mover as paixões ou em applicar as excitadas. (1883: 88, 91, 92)

De acordo com J. Simões Dias, «A Peroração é a ultima parte do discurso destinada a recapitular a essencia do que se disse e a despedir os ouvintes com impressões favoraveis.» (1897: 72). O mesmo autor estabelece igualmente duas partes para esta última secção do discurso literario:

[...] recapitulação ou anacephaleose, que expõe a substancia do discurso, reforçando-a com pensamentos novos, e epilogo, ou remate, que, dirigindo-se ao coração dos ouvintes, os commove e arrasta no sentido que mais convem ao orador (loc. cit.).

Exemplo VI – Outras citações a propósito da noção de Elocutio

Nas Artes literárias há ainda a considerar outras citações para além das referidas no corpo da dissertação. Bernardino Carneiro salienta, a propósito da poesia, que: «Elocução é – a forma d’expressão, com que o poeta enuncia suas ideas e pensamentos» (1843: 10). No mesmo sentido aponta Duarte de Vasconcelos ao ressaltar o seguinte: «Elocução Poetica? É a forma de expressão, por que o Poeta explica as suas ideias, e pensamentos.» (1866: 36). Gonçalves Lage afirma ainda que a: «Elocução poetica é a expressão verbal das ideas e pensamentos do poeta.» (1880: 20). Os restantes autores do século XIX, e que tratam do texto em prosa, são quase unânimes nas suas definições, tal como se pode verificar: «A elocução consiste em fazer escolha das palavras, e collocal-as na frase pelo modo mais adequado a exprimir os pensamentos» (Nunes, 1845: 18); «[A elocução] é, em geral – a expressão dos pensamentos per meio das palavras.» (Figueiredo, 1876: 71); «Elocução é – a expressão dos pensamentos por meio de palavras.» (Lage, 1883: 93); «A arte de exprimir as ideias ou – a elocução.» (Bensabat, 1887: 112) ou ainda «A elocução é a expressão dos pensamentos por via da linguagem oral ou escripta.» (Dias, 1897: 13).

CAPÍTULO 4

ANEXO 4 A: Ornamento

Ornamento

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

LAURETI, Domingos Luiz

(18--) *Principios Elementares de Musica Extrahidos dos melhores Auctores.*

Lisboa: Off. Lith. da Imp. N.al.

«Dos Ornamentos da Musica

Os Ornamentos da Musica sam quatro: Apojectura, Mordente, Grupetto, e Trinado.

Apojectura é uma pequena nota que por si não tem valor algum, e colloca-se antes da nota principal por intervallo de 2^a, 3^a ou 4^a &c superior, ou inferior [...]

Mordente é um ajuntamento de tres pequenas notas, que formam um intervallo de 3^a

Menor, e que se colloca antes da nota principal: o qual pode ser designado abreviadamente pelo seguinte signal = S= [...]

Grupetto é um pequeno gruppo de quatro ou cinco pequenas notas collocadas depois da

principal formando intervallo de 3^a Menor, ou Diminuta; o signal que o designa é o seguinte = ~ = [...]

Trinado é feito sobre a nota immediata superior, e a principal com igualdade.» (18--: 33-35).

Exemplo II

MORAES, D. João da Soledade

(1833) *Principios Geraes da Musica*. Lisboa: Lith. de V. Ziegler.

«CAPITULO XIII

De varios ornamentos da Musica = 1º Dos Apojos

Os Apojos, ou Apojecturas são huns pequenos caracteres á maneira das Figuras, assignados nas linhas e espaços. Quando estes caracteres, ou pequenas Figuras se execução, elles tomão humas vezes ametade do valor ordinariamente da Figura seguinte, algumas vezes mais, e outras menos: o ouvido, e o bom gosto devem ser nestes casos os directores. Quando os Apojos são dous, ou mais ligados como caracter de Colcheas, Semicolcheas, ou Fusas, chamão-se Portamentos. [...]

Dos Mordentes

Os Mordentes, ou Grupettos são huma especie de Portamentos, que se exprimem por signaes de abreviatura postos sobre as Figuras, como adiante se mostra. O Intervallo inferior dos Mordentes he quasi sempre meio Ponto. [...]

Do Trinado

Trinado, ou Trillo he huma ligeira e repetida passagem do som de hum signo para o de outro immediato acima; e muitas vezes conclue á maneira dos Mordentes, descendo a

Capítulo 4: Anexo 4A

penultima nota meio Ponto, ou hum Ponto abaixo do Signo em que se faz o trinado. O seu character he o seguinte, composto das letras t r; e tambem se senota com outros signaes, que abaixo se expressão.

[...] Os Trinados varião muito, segundo as differentes Figuras, e os differentes estilos, e Andamentos em que se executão; e porisso só a pratica dos melhores Professores pode offerecer bons exemplos.» (1833: 36-38)

Exemplo III

ANÓNIMO – PRESBYTERO PORTUGUEZ

(1872) *Principios Elementares da Musica e tambem do Canto Ecclesiastico.*

Lisboa: Imprensa Nacional.

«Ornatos da musica

São ornatos da musica algumas pequenas figuras que se juntam, antes ou depois, a uma ou mais figuras.

Aquellas figuras são de menor valor que a figura, á qual se juntam, e têm o valor que representam, ou menos, conforme a disposição da musica, em que se empregam, e conforme tambem o gosto e saber de quem a executa.

Chamam-se apojecturas, mordente, grupo ou grupetto, trinado e tremulo.» (1872: 32)

Exemplo IV

ALMEIDA, Eugenio Ricardo Monteiro de

(1881) *Compendio Elementar de Música.* Lisboa : Augusto Neuparth.

«Ornamentos

Capítulo 4: Anexo 4A

Os principais ornamentos são: Appogiatura – Grupetto – Trillo – e Mordente – havendo também – Pequena nota, Portamento, e Acciacatura

A Appogiatura é, simples ou dobrada. Simples quando é formada de uma só nota, que quasi sempre tira metade do valor à nota a que se applica. Dobrada quando contém duas notas, que se executam com rapidez, tirando o seu valor da nota antecedente.

Grupetto é um ornamento melódico de tres, quatro, ou mais notas de pouco valor, as quaes se executam alterando o valor da nota anterior á sua execução. Designa-se pelo seguinte signal ~, excepto quando é formado com mais de quatro notas, porque n'este caso deve-se escrever por extenso.

O trillo consiste em fazer ouvir o som da nota, sobre a qual é marcado, alternativamente com o som da nota superior. As duas notas devem executar-se rapidamente e ter igualdade rigorosa de valor.

Indicam-se os trillos pelas letras minusculas *tr* as quaes se escrevem por cima da nota a que se applicam. Se a nota superior áquella em que o trillo está indicado for alterada accidentalmente, marca-se a alteração ao lado das letras.

Mordente é uma especie de trillo breve. Indica-se pelo seguinte signal, collocado sobre a nota a que se applica.

Quando o mordente é empregado em qualquer trecho de andamento vagaroso, pode executar-se da seguinte maneira

Capítulo 4: Anexo 4A

Pequena nota é uma especie de appogiatura rapida; o seu valor é tirado da nota antecedente

Portamento é uma especie de pequena nota, do mesmo som d'aquella a que se applica. Executa-se á custa do valor da nota antecedente, e serve para ligar gradualmente dois sons differentes. [...]

Acciacatura consiste em executar successiva e rapidamente todas as notas d'um accorde começando pela nota inferior. Este ornamento emprega-se mais frequentemente na musica applicada aos instrumentos.» (1881: 26-28)

Exemplo V

COSTA, D. Maria Luiza da

(1883) *Perguntas e Respostas sobre os Elementos de Musica, applicados ao Piano*. Belem: Typographia Belenense.

«P. A que se chama ornamentos?

R. A certos passos que ornamentam a melodia, os quaes se escrevem em notas pequenas, e com outros signaes. Não entram na medição do compasso, e executam-se á custa do valor das notas reaes.

P. Dizei os nomes d'alguns ornamentos?

R. Appogiatura, grupetto, trillo, mordente, acciacatura etc.

P. Que signal é um til deitado?

R. Uma abbreviatura de grupetto de quatro notas.

P. Como se executa o trillo, e o mordente?

Capítulo 4: Anexo 4A

R. Ferindo rapidamente duas notas seguidas, dominando sempre a marcada na pauta. O mordente é mais breve que o trillo.

P. O que é acciatura ou arpejo?

R. Notas que se deviam ferir juntas, mas que se ferem umas após outras rapidamente.»

(1883: 14)

Exemplo VI

VIEIRA, Ernesto

(1899) *Diccionario Musical*. Ornado com gravuras e exemplos de música. 2ª

Edição. Lisboa: Lambertini.



(Vieira, 1899: 15)

A *Por extenso* *Abreviado* B

Como se escreve

Como se executa

C D

(Vieira, 1899: 271)

Exemplo VII

DURAND, Émile

(1897) *Tratado Completo de Harmonia*. Tradução portuguesa de Julio Neuparth. Volume I. Paris: Alphonse Leduc. BN: M. 2528

SOL NOTA PRINCIPAL DA 1ª PARTE

Ornato superior.

Ornato inferior.

Ornatos inferior e superior alternadamente.

5^{as} permitidas. 5^{as} permitidas.

5 6 4 5 b6 4 5 6 4 5 b6 4 5

(Durand, 1897: 197)

Outros exemplos do conceito de Ornamento em Artes musicais

Também F. Sá Vianna consagra uma secção do artigo 16 de *Rudimentos de Musica* aos ornamentos (cf. 18--: 32-37). Bomtempo dedica-se à definição «Da Pojadura, do Mordente, e do Trinado» (1816: 9-11). O capítulo XIII de *Principios Geraes da Musica* é igualmente dedicado aos «vários ornamentos da Música» (Morais, 1833: 36). O mesmo ocorre no capítulo V do *Novo Methodo* de José Silva (1836: 12). A décima lição de *Principios Elementares de Musica* de António Florêncio Sarmento é dedicada às «Notas de ornamento», e «Trinado» (1849: 37). No capítulo décimo do *Methodo geral para Viola Franceza* abordam-se os «primores», termo que o autor utiliza como sinónimo de «ornamentos» (Aguedo, 1856: 8). O segundo capítulo de *Grammatica musical ou Elementos de Musica* de Hygino da Silva intitula-se «Das notas de ornato que não preenchem o valor dos compassos.» (cf. 1856: 27). Também no tratado anónimo *Principios Elementares da Musica*, datado de 1872, encontramos uma secção dedicada aos «Ornatos da musica» (cf. 1872: 32). A lição vigésima do *Compendio Elementar de Música* de Monteiro de Almeida é igualmente dedicada aos ornamentos (cf. 1881: 26). O mesmo se verifica no capítulo VII de *Noções de Musica*, obra editada por David Corazzi, onde se apresenta a seguinte definição: «Chamam-se ornamentos certos passos que ornam a melodia e que quasi sempre se escrevem em notas pequenas» (Corazzi, 1882: 22). Descrição semelhante pode ser encontrada na obra de José Leite Netto: «Chamam-se ornamentos certas notas pequenas que se ajuntam á melodia para lhe imprimir um caracter particular de graça.» (1882: 53).

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo VIII

FIGUEIREDO, Antonio Pereira de

(1759) *Elementos da Invençam e Locuçam Retorica*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

«O ornato da locução resulta principalmente do bom uso dos Tropos e Figuras Retoricas, que são outros tantos *brilhantes*, que a fazem luzir.

Figura he todo o modo de fallar discreto, e elegante, que nada tem de vulgar: chamão-lhe os Gregos *Schemma*.

Tropo tambem he nome Grego, que vale o mesmo, que o Latino *inverso*: porque o Tropo não he outra ocusa mais, que trocar ou inverter a significação propria pela significação impropria.

A figura he nome generico, o tropo nome especifico: porque sendo todos os tropos figuras, nem todas as figuras são tropos, como consta das suas definições.» (1759: 72, 73)

Exemplo IX

ANTÓNIO, Miguel

(1791) *O Prégador Instruido*. Coimbra: Na Régia Typogr. da Univers.

«Ornato he a Virtude mais essencial da Elocução. Deve pois o Orador ornar, quanto lhe for possivel, as suas Orações, a fim de conciliar mais a attenção dos Ouvintes, e de

Capítulo 4: Anexo 4A

ganhar-lhes com mais facilidade os corações: advertindo, que a Eloquencia não deve ser ornada como as mulheres. As virtudes com que se orna a Elocução, e que constituem uma boa parte da Eloquencia, são os Tropos, as Figuras, e a Composição.» (1791: 242, 243)

Outras considerações a propósito do conceito de Ornamento nas Artes literárias

Além dos exemplos apresentados no corpo da dissertação, outros autores abordam o conceito de Ornamento nas Artes literárias nacionais. A primeira referência a esse facto surge na *Origem da Língua Portuguesa* de Duarte Nunes do Lião, onde, no capítulo XXV se aborda «De que lingoa tomarão os Portugueses os vocábulos de que tiverem falta ou lhe forem necessário pera ornamento do que fallão ou escrevem» (1606: 138). No Tomo III do *Vocabulário Portuguez e Latino* de Rafael Bluteau surgem as entradas «Exornaçam» e «Exornar», respectivamente definidas como «Amplificação com ornato de palavras ou de sentenças» e «Ornar. Exornar hum discurso» (1712-1728: 388). Nas *Luzes da Poesia descubertas no Oriente de Apollo* de Manuel da Fonseca Borralho, a «Luz segunda» é inteiramente dedicada ao «ornato da Poesia, e Figuras que nella cabem» (cf. 1724). João Baptista de Castro apresenta uma lista de «figuras, com que se deve ornar a locução Suasoria para commover os affectos com efficacia.» (1734: 69).

Matias Rodrigues Portella, por sua vez, indica que «[...] a Oração deve ter tres virtudes, e evitar os tres vicios oppostos; porque deve ser Emendada, Clara, e Ornada; e não Barbara, Escura, e Inornada.» (1738: 87). Guilherme Bandeira apresenta o vocábulo «exornar» e explicita que à segunda parte da Elocução – A «Dignidade» – «pertencem os tropos, ou figuras, com que a Elocução se exorna» (1745: 23). Ainda o mesmo autor

Capítulo 4: Anexo 4A

salienta que «A voz pede quatro propriedades. Ser: Corregida, Dilucida, Ornada, Apta» (*id.*: 34).

Tomás José de Aquino salienta a importância do *ornatus* para a persuasão do discurso oratório (*cf.* Aquino, 1750: 1). De acordo com Aquino, será precisamente pela ornamentação que a retórica se distinguirá da lógica (*loc. cit.*). Cândido Lusitano apresenta o termo «ornar» a propósito dos três «engenhos» de Plotino: «músico, amatório e filosófico» (1751: 16). De acordo com o autor, «o engenho Musico serve, para que os periodos sejam harmonicos; o Amatorio para polir, e ornar a materia; e o Filosofico para descobrir o fundo das cousas, e escolher a formosura solida, e interna do argumento.» (*id.*: 17). O autor acaba por concluir que estes três engenhos «são precisos ao verdadeiro eloquente para adquirir o Bom gosto, e ser completo na sua arte» (*loc. cit.*).

António Pereira de Figueiredo destaca a importância do ornato para a criação de um discurso persuasivo. Como salienta o autor: «Fallar bem he convencer o entendimento com a força dos argumentos, mover os affectos da vontade, deleitar com o ornato, e elegancia da locução.» (1759: 1, 2). Francisco de Pina de Sá e de Mello debate-se a importância da ornamentação para o discurso oratório, a partir de uma afirmação de Martinho de Mendonça²⁵ segundo a qual a «razão» seria mais importante do que o «ornato» das palavras. Francisco Mello afirma, no entanto, que não se “atreve” «a concordar, com elle, neste conceito.» (1766: 2), considerando a ornamentação do discurso oratório fundamental para a persuasão.

Frei António da Annuniação utiliza os termos «ornada» a propósito da arte retórica (1765: 99) e em relação à voz do orador (*id.*: 105). Além disso, recomenda que

²⁵ Cf. Martinho de Mendonça de Pina e Proença in Apontamentos para a Educação de um Menino Nobre, 1734.

Capítulo 4: Anexo 4A

os argumentos sejam «adornados» (*id.*: 102), que as orações tenham «ornato» (*id.*: 106), e refere-se a «exornações» tanto de palavras como de «sentenças» (*id.*: 109).

João Villalobos e Vasconcelos defende igualmente a importância da ornamentação para a escrita de um bom discurso. Afirma o autor o seguinte: «Se a pureza, e elegancia dá hum tão grande brilhante ao periodo, o Ornato o não dá menos à oração» (1773: 291). António Magalhães sustenta que as «razoens proprias para convencer» da «Invenção» convém exprimi-las «com ornato, e com espirito» para «mover as paixoens, e tocar os coraçõens» (1782: 3, 4).

Manuel Luis de Magalhães dedica uma secção da sua obra às figuras «as quaes ornaõ a Oraçaõ» (1783: 13) e a «fazem mais suave, aprazível, e agradável, conforme foraõ usadas pelos Oradores, Historicos, e Poetas, com cujo exemplo á sua imitação poderemos abraçar o seu uso» (*loc. cit.*).

António das Neves Pereira refere-se também à ornamentação a propósito do «número» e da «cadência», considerados «ornatos» que «a poesia cedeo á eloquência» (1787: 93). João da Madre de Deus define a retórica como «huma arte que ensina a fallar bem: isto he, ornada, grave e copiosamente.» (1787: 7).

ANEXO 4 B: Conectores sígnicos

Conectores sígnicos

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

COSTA, Rodrigo Ferreira da

(1820) *Principios de Musica ou exposição methodica das doutrinas da sua Composição*

e execução. 2 vol. Lisboa: Na Typografia da Academia Real das Sciencias, Estampa IX.

The image shows a page from a musical manuscript book, labeled 'Estampa IX.' in the top right corner. The page contains ten numbered examples (I to X) of musical notation, each with a title in Portuguese. The examples are arranged in two columns. The titles and descriptions are as follows:

- I:** Base de intervalos de 3^o de baixo e seu tom. (Base of intervals of 3rd from below and its tone.)
- II:** Tipos os mais harmoniosos de acompanhamento de um solo de violão. (The most harmonious types of accompaniment for a solo guitar.)
- III:** Base de intervalos de 3^o suspensos e seu tom. (Base of intervals of 3rd suspended and its tone.)
- IV:** Notas de progressão no Faixo natural, ou dobrado. (Notes of progression in the natural, or doubled, bass.)
- V:** Formas de escala, ou apogeu. (Forms of scale, or apogee.)
- VI:** Notas de progressão na sexta de intervalos de 3^o. (Notes of progression in the sixth of intervals of 3rd.)
- VII:** Notas de progressão em Dó e no sétimo grau. (Notes of progression in Dó and the seventh degree.)
- VIII:** Notas de progressão em Dó e no sétimo grau. (Notes of progression in Dó and the seventh degree.)
- IX:** Notas de progressão em Dó e no sétimo grau. (Notes of progression in Dó and the seventh degree.)
- X:** Notas de progressão em Dó e no sétimo grau. (Notes of progression in Dó and the seventh degree.)

Exemplo II

VIEIRA, Ernesto

(1899) *Diccionario musical*. Segunda edição. Lisboa: Lambertini, p. 408.

Notas de passagem (designadas com a letra *p*)

A B C D E *p*

F *p p p* G *p* ou *p*

H *p* por *p* I *p p*

J *p p p p* K *p p*

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

CREVIER, J. B. Luiz

(1786) *Preceitos de Rhetorica tirados de Aristoteles, Cicero, e Quintiliano.*

Lisboa: Na Officina Patr. de Francisco Luiz Ameno.

Capítulo 4: Anexo 4B

«A junctura dezeja que as letras, e syllabas se atem entre si de sorte que nada fação dissonante pelo seu concurso, mas suave, doce, e bem soante [...]. Na junctura, obrará muito bem aquelle que formar o som das suas vozes à imitação da natureza das cousas, de que fallar: de sorte que as cousas duras melhor se expressão pelo concurso de letras, e syllabas asperas; o que he agradavel, e doce, pela escolha, e contexto suave das mesmas.»

(1786:

287-289)

ANEXO 4 C: Suspensão

Suspensão

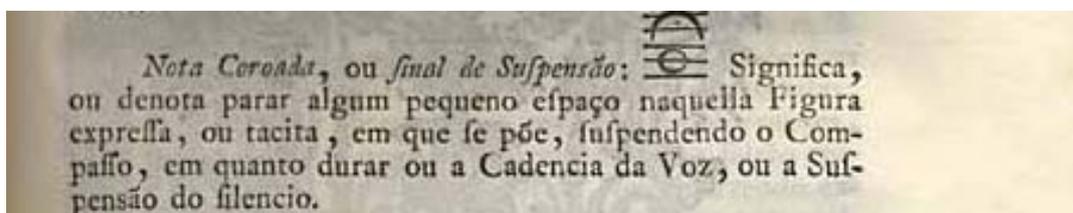
ARTES MUSICAIS

Exemplo I

SOLANO, Francisco Inácio (Ignacio)

(1764) *Nova Instrucção Musical ou Theorica Prática da Musica Rythmica.*

Lisboa: Miguel Manescal da Costa, p. 51.



Exemplo II

MAURICIO, José

(1806) *Methodo de Musica.* Coimbra: Na Real Imprensa da Universidade.

«A Cadencia de suspensão he aquella em que ordinariamente não há Trinado; e ainda que algumas vezes o possa haver, he no mesmo som da Figura sobre a qual está a Fermata, e não na Figura seguinte, como na Cadencia final. A Cadencia de suspensão he muitas vezes assignada com Pojaturas ligadas, ou Portamentos; o que o Autor da Peça faz, ou para subsidio daquelles que tem alguma difficuldade em produzir huma fantasia sua, como a maior parte dos curiosos, ou para dar aos Professores huma idea do estilo em que elle quer que esta Cadencia seja feita; deixando com tudo a fantasia á vontade de quem executa.» (1806: 57)

Exemplo III

VARELA, Domingos de São José

(1806) *Compendio de Música Teórica e Prática que contém breve instrução para tirar música*. Porto: Typ. de António Alvarez Ribeiro.

«*Cadencia suspensa*, que se faz com a *dominante tonica*, ou com a *dominante imperfeita*, passando a huma 2^a acima» (1806: 46)

Exemplo IV

COSTA, Rodrigo Ferreira da

(1820) *Principios de Musica*. Lisboa: Na Typografia da Academia Real das Sciencias.

«O Metro he pois uma das tres principaes potencias da expressão musica. Da queda rhythmica, marcada nos cantos suaves pela successão das clausulas acompassadamente annunciadas e suspendidas, lhe porvêm este terno accento, que encanta e surprende a alma, e faz ter o compasso como a vida da Musica.» (1820: 49)

«Introduzem-se no decurso das peças certas suspensões de demora indeterminada e arbitraria, com que se interrompe o seu canto por pequeno silencio; ou pela cadencia, digo, preludio *ad libitum* trabalhado e desacompasado, que a Parte principal executa solitaria, rematando de ordinario em trinado.

Capítulo 4: Anexo 4C

Estas suspensões da batuta do compasso com cadencia ou sem ella indicação-se pela coroa (suspensão) assignada sobre a nota ou pausa correspondente á mesma suspensão, assim na parte do primeiro Executor como nas dos outros. [...]

Praticão-se as suspensões sem cadencia nem trinado nas clausulas rotas e interrompidas: e usão-se em quasi todos os generos de Musica; menos nas peças, cujo canto he tão regular e deduzido, e o pensamento tão doce e fluido, que não permite interrupção, e suspensões. Aliás tem todo o merecimento, e produzem effeito admiravel pela surpresa, quando são poupadas.» (1820: 55)

Exemplo V

FRANÇA, Luiz Gonzaga e

(1831) *Compendio ou explicação methodica das regras geraes mais importantes e necessarias para a intelligencia do Canto-chão tanto theorico como pratico, e para saber escrever e compor*. Lisboa: na impressão regia.

«*Communia, Caldeirão ou Sinal de Suspensão* denota para por hum pouco a Cantoria, como se ficasse suspensa.» (1831: 9)

«*Sincopa* ou *contratempo* he huma suspensão agradavel na qual o tempo da figura he desencontrado com a Batuta do Compasso, a qual se costuma escrever desta maneira.» (1831: 108)

Exemplo VI

DURAND, Émile

(1897) *Tratado Completo de Harmonia*. Tradução portuguesa de Julio Neuparth. Volume I. Paris: Alphonse Leduc.

«As grandes divisões de um discurso musical desenvolvido chamam-se periodos.

Cada periodo contem ordinariamente varias phrases.

As phrases podem ser de differentes dimensões, segundo a forma e o caracter do trecho.

Limitando-nos ás phrases quadradas, pode havel-as de 2, 4, 8, 12, 16 compassos e mais.

Há phrases que só teem um membro de phrase; outras que possuem dois, tres, quatro.

Comprehende-se que as cadencias que teem um sentido não terminado convem mais aos primeiros membos de uma phrase do que ao que a termina, sendo menor proprias do que as outras para bem sentir o fim de um periodo. Taes são as cadencias imperfeitas cujo sentido é eminentemente suspenso.» (1897: 123)

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galrão.

«*Aposiopesis*, Reticencia, ou Interrupção, he quando no fervor do discurso se interrompem as palavras, e o sentido, v.g. *O rustico se veste como rustico, e falla como rustico; mas hum Religioso vestir como Religioso, e fallar como. Não o quero dizer por reverencia do lugar* [tom 1 fol 752]. Item. *Lecantou-se da cadeira sem fallar palavra e inclinando-se. Alviçaras peccadora, enxuga as lagrimas* [t1 f 762]» (1734: 71, 72)

Exemplo II

SANTO ANTONIO, Fr. Sebastião de

(1779) *Ensaio de Rhetorica*. Lisboa: Na Officina Luisiana.

« SUSTENTAÇÃO

Esta figura, que he o mesmo, que dilação, ou suspensão, forma-se, quando o orador tem por algum tempo suspenso o auditorio, sem que lhe lembre aquella sentença para que ve se prepara o orador» (1779: 190).

Exemplo III

RIBEIRO, Antonio Leite

(1836) *Theoria do Discurso*. Lisboa: Na Imprensa Nacional.

«Reticencia

Esta figura consiste em não se acabar hum pensamento por motivos ou de vergonha, ou de indignidade, ou de horror, ou de outra qualquer affeição» (1836: 260)

ANEXO 4 D: Repetição

Repetição

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

PEDROSO, Manoel de Moraes

(1751) *Compendio Musico ou Arte Abreviada*. Porto: Na Officina Episcopal do Capitao Manoel Pedroso Coimbra.

«Tambem se deve saber, que a *Area* tem duas repetiçoes de letra, e ao depois destas a *Segunda parte*, que se faz em letra diferente, e todas estas repetiçoes são em Modulação diferente.

A primeira repetição começa no tom principal, e vay finalizar a outro qualquer tom, conforme as regras da Modulação, e no mesmo tom, que acaba a primeira repetição há de começar a segunda, advertindo, que no meyo de cada repetição da *Area*, &c, há de haver repetição de alguma parte do *Ritornello*, a qual há de principiar no tom em que acaba a primeira repetição, e acabar no mesmo tom; porque nesse mesmo há de principiar a segunda repetição.

Na segunda repetição depois de feita a *Clauzula* (a qual há de ser no tom principal) se costuma fazer huma meya repetição, mas nunca há de chegar a compasso inteiro, e há de ser no tom principal, e seguirá a meya repetição com repetir somente ametade da letra, ou menos; e a meya repetição será mais breve, que as repetiçoes inteiras, e acabada esta se repetirá quasi todo o *Ritornello* no tom principal; e algumas vezes se repete todo, conforme a vontade do compositor.

Capítulo 4: Anexo 4D

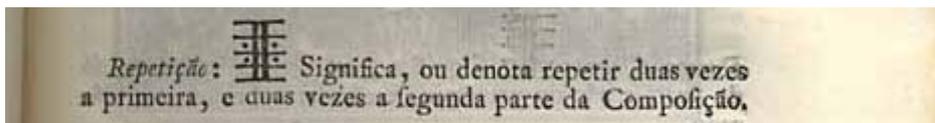
E logo que se segue a *Segunda parte* em tom differente, e se poder ser he melhor, que seja tambem em tom de differente 3, a qual segunda parte não costuma ter mais, que huma so repetição e passajes as menos, e mais breves, e somente os ultimos versos da letra se costuma repetir huma, ou duas vezes, e he bom hir procurando as mais Modulaçoens, que poder ser, e acabar em tom differente, do que já tem usado em algumas das repetiçoens.» (1751: 42)

Exemplo II

SOLANO, Francisco Inácio (Ignacio)

(1764) *Nova Instrucção Musical ou Theorica Prática da Musica Rythmica.*

Lisboa: Miguel Manescal da Costa, p. 51.



Exemplo III

MAURICIO, José

(1806) *Methodo de Musica.* Coimbra: Na Real Imprensa da Universidade.

« Da Repetição

Há muitas castas de Repetição; nós as reduziremos a 5; a saber; Repetição de Musica; Repetição de letra ; Repetição de partes; Repetição de signal; e Repetição de Numeros.

Tudo isto são caracteres inventados para fazer repetir algumas cousas só huma vez, a fim de evitar o trabalho que haveria em escrevel-as todas as vezes que no curso da peça fosse necessario repetil-as, ou executal-as.

Capítulo 4: Anexo 4D

A Repetição de Musica assigna-se de 3 modos; a saber; com 2 sinais á maneira de parafos §§; ou com 2 meios circulos, huns em cima do outro, e a palavra bis, escrita dentro dos meios circulos; ou com huns pontos em todos os 4 espaços naturais. A Musica que estiver dentro dos §§, ou dos meios circulos, ou dos pontos será repetida.

A Repetição de letra he hum character que se assigna debaixo de certo numero de Figuras, o qual serve para fazer repetir a letra antecedente pelas ditas Figuras.

A Repetição de partes assigna-se no meio de qualquer peça de Musica, com duas grossas linhas perpendiculares, que cortão toda a pauta, as quais tem antes e depois de si dois pontos, hum no 2º espaço, outro no 3º, e algumas vezes em todos os 4 espaços naturais. Esta Repetição divide a peça em duas partes, que se chamão ordinariamente Primeira parte, e Segunda parte; e faz repetir a Primeira parte desde o principio da peça até à Repetição; e a Segunda parte desde a Repetição até o fim da peça.» (1806: 51, 52)

Exemplo IV

MORAES, D. João da Soledade

(1833) *Principios Geraes da Musica*. Lisboa: Lith. de V. Ziegler.

« Das repetições e algumas abreviaturas

Quando as Pausas finaes são acompanhadas de dous pontos de hum, ou de ambos os lados, denotão repetição daquella Parte da Peça, que fica para os lados dos pontos. E quando apparece o algarismo 1 coberto com hum Ligadura, que abrange o ultimo, ou os ultimos Compassos de huma Parte que se há de repetir, e o algarismo 2 coberto com outra Ligadura em o Compasso, ou Compassos seguintes; quer dizer, que á primeira vez que a Parte se executa, serve o 1º á segunda, omitta-se o 1º e executa-se o 2º [...] Outras

Capítulo 4: Anexo 4D

vezes no fim da Peça ocorrem os termos Da Capo, do principio, ou em breve D. C. Neste caso torna-se a repetir desde o principio: havendo na Peça outras repetições, também á segunda vez se devem executar. [...] E quando aos termos Da Capo, ou aos termos Dal Segno, se ajunta Al Fine; quer dizer que se deve repetir a Peça desde o principio, ou desde o Signal, até aonde se achar o termo Fine, junto a humas Pausas Finaes, que algumas vezes tem por cima huma Suspensão, não para o seu effeito ordinario, mas para significar também que alli há de finalizar a Peça.» (1833: 33, 34)

Exemplo V

REICHA, Antonio

(1850-1870) *Tratado de Fuga adoptado no Conservatorio Real de Lisboa.*

[Tradução e adaptação de] Eduardo Jayme Talassi. Manuscrito.

«Para obter a variedade na fuga, eis aqui o que é necessario observar. 1º é necessario evitar repetir no decurso da fuga, a mesma cousa no mesmo tom, sem uma nova disposição de partes, ou sem inversão: em fim é necessario não reproduzir nada duas outras vezes sem mudanças. 2º He necessario modular frequentemente e como no decurso d'uma fuga se volta muitas vezes ao mesmo tom, é necessario que isto se faça de diferentes maneiras.» (1850-1870: s.p.)

Capítulo 4: Anexo 4D

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

CHAGAS, Filipe das

(1615) Arte poetica, e da pintura, e symmetria, com principios da perspectiva.

Lisboa: por Pedro Crasbeeck.

«Soneto com repetição

Guarda mundo tu flaca fortaleza,	A
Fortaleza de carne no la quiero,	B
Quiero servir a aquele n quien si espero	B
Espero hará de roble mi flaqueza	A
Flaqueza en la virtude s gran vileza	A
Vileza no consiente un cavallero	B
Cavallero en la sangre, no en dinero,	B
Dinero que escurece la nobleza	A
Nobleza verdadera en Dios se halla,	C
Hallala el que asi mismo despreciando	D
Preciando a solo Dios en el se honra	E
Honra Dios a los suyos, quando calla	C
Calla porque en silencio está ayudando	D
Dando paciência, y hõrra en la deshõrra	E» (1615: 19, 20)

Exemplo II

SERRÃO, Sebastião de Castro Serpa

(1866) *Elementos de Grammatica portugueza extrahidos dos nossos melhores grammaticos*. Coimbra: Imprensa da Universidade. BN: L. 263//3 V

«Anaphora repete a mesma palavra no principio de varias phrases. Ex: Tudo gasta o tempo, tudo consome, tudo acaba.» (1866: 31)

Exemplo III

ANTÓNIO, Miguel

(1791) *O Prégador Instruido*. Coimbra: Na Régia Typogr. da Univers.

«*Anadiplose* he, quando a ultima palavra do primeiro periodo, ou membro, he a mesma por onde principia o segundo.» (1791: 252)

Exemplo IV

DIAS, J. Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa Lucas.

«Anadiplose – repete a mesma palavra de oração ou do verso no principio do seguinte, como disse Ferreira: *C'os olhos lhe accendi no peito fogo – Fogo que sempre ardeu e ainda arde agora.*» (1897: 29)

Exemplo V

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galvão.

«Complexão, simploce, e Cenotes, he quando os principios, e fins das clausulas são semelhantes na repetição das palavras, v.g. *Que faz o lavrador na terra cortando com o arado, cavando, regando, mondando, semeando? Busca pão. Que faz o soldado na campanha carregado de ferro, vigiando, pelejando, derramando o sangue? Busca pão. Que faz o navegante no mar içando, amainando, sondando, lutando com as ondas, e com os ventos? Busca pão* [t 12n 212]» (1734: 41, 42)

Exemplo VI

AQUINO, Tomás José de

(1750) *Delicioso Jardim de Retórica*. Segunda Edição. Lisboa: Na Officina de Manoel Coelho Amado.

«Complexão, comprehende a repetição, e conversão: v.g. *Quem promulgou a ley? Clodio. Quem privou o povo dos votos? Clodio.*» (1750: 16)

Exemplo VII

ANNUNCIACÃO, Frei António da

(1765) *Collegio abreviado de Ordinandos, Pregadores, e Confessores*. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa.

«P. Que he Complexão?

R. He a que abraça as duas exornações antecedentes, porque nella se repetem muitas vezes no fim das clausulas humas palavras, e ao principio outras» (1765: 108)

Exemplo VIII

MADRE DE DEUS, Fr. João da

(1787) *Rethorica sagrada, e evangelica, ou eloquencia do pulpito*. Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens.

«COMPLEXAM

Comprehede ambas as figuras antecedentes [«Repetiçam» e «Conversam»], e por isso se forma repetindo huma mesma palavra no principio, e outra tambem no fim da proposição, ou do periodo.» (1787: 146)

Exemplo IX

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galvão.

«*Conduplicação*, Palilogia, Protrope, Anadiplosis, Epizeuxis, Diplosis, ou Iteratio he quando se duplica a mesma palavra, sem interposição de outra ou no principio, ou no fim do periodo, v.g. *Chegay, chegay covardes que Xavier para vós não há de mister*

Capítulo 4: Anexo 4D

mãos [t8 f 133]. Item. *Vede, vede vós, e vós, com todos, e com todas fallo* [t3 n 526]»
(1734: 76)

Exemplo X

BANDEIRA, Guilherme Jozé de Carvalho

(1745) *Rhetorica sagrada ou Arte de Pregar*. Novamente descoberta entre outros fragmentos Literarios do Grande P. Antonio Vieira. Lisboa: Na Officina de Luiz Joze Correa Lemos.

«Comduplicação repete huma palavra, ou no principio, ou no fim da clausula.» (1745: 28)

Exemplo XI

SANTO ANTONIO, Fr. Sebastião de

(1779) *Ensaio de Rhetorica*. Lisboa: Na Officina Luisiana.

«CONDUPLIÇÃO

Consiste em repetir a mesma palavra no fim da precedente sentença, e no principio da sequente; ou tomando o nome no mesmo caso, e o verbo no mesmo tempo, ou em diversos, ou ainda interposta outra palavra.» (1779: 163)

Exemplo XII

MADRE DE DEUS, Fr. João da

(1787) *Rethorica sagrada, e evangelica, ou eloquencia do pulpito*. Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens.

«CONDUPLICAÇAM

Tambem se chama Epizeusis. He repetição de huma mesma palavra, ou no principio, ou no fim, ou meio da oração.» (1787: 147)

Exemplo XIII

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galvão.

«*Conversão*, Antistrofe, Epistrofe, ou Epifora, he quando na mesma palavra fenece, as sentenças do mesmo periodo, v.g. *Que meyo vos parece que se pode dar para hum homem em toda sua vida ter pão certo sem nunca lhe haver de faltar? Será por ventura ajuntar mais, lavrar mais, negociar mais, desvelar mais, poupar mais, adular mais?* [tom 1 n 216] Item. *Com nome falso, com vestidos falsos, com mãos falsas, com iguarias falsas* [tom 6 n 120]» (1734: 42)

Exemplo XIV

BANDEIRA, Guilherme Jozé de Carvalho

(1745) *Rhetorica sagrada ou Arte de Pregar*. Novamente descoberta entre outros fragmentos Literarios do Grande P. Antonio Vieira. Lisboa: Na Officina de Luiz Joze Correa Lemos.

Capítulo 4: Anexo 4D

«A Repetição, e Conversão só se distinguem, que a primeira repete a palavra ao principio da clausula, e a segunda no ultimo della» (1745: 28)

Exemplo XV

AQUINO, Tomás José de

(1750) *Delicioso Jardim de Retórica*. Segunda Edição. Lisboa: Na Officina de Manoel Coelho Amado.

«Conversão se faz, quando a mesma palavra se repete no fim da oração, ou depois della: deste ultimo seja exemplo: Doevos ver os Templos arruinados? Arruinou-os a heresia. Choraes os Varoens santissimos mortos com o mayor desaforo? Matou-os a heresia. Do primeiro modo seja exemplo: Combaterey a heresia: e na verdade, quanto puder a combaterey.» (1750: 16, 17)

Exemplo XVI

SANTO ANTONIO, Fr. Sebastião de

(1779) *Ensaio de Rhetorica*. Lisboa: Na Officina Luisiana.

«CONVERSÃO

Forma-se pelo contrario, quando no fim de cada proposição, ou periodo se repete a mesma palavra.» (1779: 160)

Exemplo XVII

MAGALHÃES, Antonio Teixeira de

(1782) *Compendio de Rhetorica Portugueza*. Porto: Na Off. que foy de Antonio Alvarez Ribeiro Guimaraens.

«Epistrophe, ou Conversão, he contraria á Anaphora porque esta principia, e aquella acaba muitas vezes com o mesmo vocabulo.» (1782: 118, 119)

Exemplo XVIII

MADRE DE DEUS, Fr. João da

(1787) *Rethorica sagrada, e evangelica, ou eloquencia do pulpito*. Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens.

«CONVERSAM

He contraria á Repetição, e se forma, quando no fim de cada proposição, ou periodo, se repete a mesma palavra.» (1787: 146)

Exemplo XXI

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira.

«Epanalepse é – a figura que repete a mesma palavra no meio de duas ou mais phrases, ou no principio e fim da mesma phrase ou verso» (1883: 181).

Exemplo XXII

MENEZES, Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e

(1794) *Compendio Rhetorico, ou Arte Completa de Rhetorica*. Lisboa: Na Of.
De Simão Thaddeo Ferreira.

«Epizeuxis, a que os Latinos chamão geminatio, he aquela repetição da mesma palavra, que se faz sem interrupção de outra, para maior excelencia, e aseveração do que queremos significar.» (1794: 187)

Exemplo XXIII

DIAS, J. Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa
Lucas.

«Epizeuxis (repetição e reduplicação) – repete seguidamente a mesma palavra, ou para amplificar como: justo, justo, ou para exhortar como: animo, animo!» (1897: 28)

Exemplo XXIV

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira.

«Ploce é – a figura que se dá quando a palavra do meio da phrase é a mesma que a do principio d’outra ou que a do fim.» (1883: 181)

Exemplo XXV

DIAS, J. Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa Lucas.

«Ploce – faz corresponder a palavra do meio da phrase á do principio ou á do fim de outra, ex. de Vieira: *Amor que pode crescer não é amor perfeito. Succederá á saude a enfermidade, e vós conhecereis o que tendes na saude.*» (1897: 29)

Exemplo XXVI

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira.

«Symploce é –a figura em que as phrases começam e terminam pelas mesmas palavras» (1883: 180)

Exemplo XXVII

DIAS, J. Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa Lucas.

«Symploce – abre e fecha as phrases com a mesma palavra, ex de Cicero: *Quem promulgou a lei? Rullo. Quem privou do direito de votar o povo romano? Rullo. Quem presidiu aos comicios? O mesmo Rullo.*» (1897: 28, 29)

Exemplo XXVIII

MAGALHÃES, Antonio Teixeira de

(1782) *Compendio de Rhetorica Portugueza*. Porto: Na Off. que foy de Antonio Alvarez Ribeiro Guimaraens.

«Anadiplosis ou Reduplicação consiste em repetir a mesma palavra, e differe da Epizeuxis em que huma dicção serve de clausula em hum periodo, e de principio ao outro.» (1782: 118)

Exemplo XXIX

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galrão.

«*Repetição, Anafora, Epanafora, Epanalepsis, Epibole, e Regresso he quando pela mesma dicção, e palavra principiãõ muitas clausulas na sentença, v.g. Vingãose por instinto natural as feras da terra, vingão-se as aves no ar, vinga-se a mansidão dos animaes domesticos, e vinga se e cabe ira em huma formiga [t 11 n 92]. Item. A vossos pés está a fazenda, a vossos pés estão os interesses, a vossos pés estão os escravos, a vossos pés estão os filhos, a vossos pés está o sangue, a vossos pés está a vida. [t 12 n 367]*» (1734: 60, 61)

Exemplo XXX

BANDEIRA, Guilherme Jozé de Carvalho

Capítulo 4: Anexo 4D

(1745) *Rhetorica sagrada ou Arte de Pregar*. Novamente descoberta entre outros fragmentos Literarios do Grande P. Antonio Vieira. Lisboa: Na Officina de Luiz Joze Correa Lemos.

«A Repetição, e Conversão só se distinguem, que a primeira repete a palavra ao principio da clausula, e a segunda no ultimo della» (1745: 28)

Exemplo XXXI

AQUINO, Tomás José de

(1750) *Delicioso Jardim de Retórica*. Segunda Edição. Lisboa: Na Officina de Manoel Coelho Amado.

«Repetição se faz, quando no principio se duplica a mesma palavra: v.g. Nada fazes, nada machinas, &c.» (1750: 15)

Exemplo XXXII

VASCONCELOS, João Rozado de Villalobos e

(1773) *Arte Rhetorica para o uzo da mocidade Luzitana*. Evora: Na Officina de Filippe da Silva e Azevedo.

«A enumeração consiste na breve lembrança, que se faz do mais forte, e do mais patetico da oração, porem esta repetição não se fará por hum modo seco e frio, ou ainda da mesma sorte, que se repetio na oração: deve darselhe hum ar distincto, seja pellos tropos, seja pellas figuras; de sorte que torne a nimar os bons sentimentos, que já estavam excitados: ou como se explica hum grande critico, que torne a abrir as mesmas

Capítulo 4: Anexo 4D

chagas, que te fizerão pello corpo do discurço. Esta repetição he de huma importancia muito concideravel; por que como o orador está acabando, todo o auditorio está attento ás suas ultimas reflexoens, e advertencias.» (1773: 235, 236)

Exemplo XXXIII

SANTO ANTONIO, Fr. Sebastião de

(1779) *Ensaio de Rhetorica*. Lisboa: Na Officina Luisiana.

«REPETIÇÃO

Forma-se, quando no principio de cada proposição se repete a mesma palavra.» (1779: 160)

Exemplo XXXIV

MADRE DE DEUS, Fr. João da

(1787) *Rethorica sagrada, e evangelica, ou eloquencia do pulpito*. Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens.

«REPETIÇAM

Forma-se, quando no principio da oração se repete muitas vezes huma mesma palavra; com o que se dá á clausula huma grande força e energia.» (1787: 145)

ANEXO 4 E: Variação

Varição

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

REICHA, Antonio

(1850-1870) *Tratado de Fuga adoptado no Conservatorio Real de Lisboa.*

[Tradução e adaptação de] Eduardo Jayme Talassi. Manuscrito.

«Os Episodios servem para fazer repousar o sujeito e sua resposta para as tomar depois com mais interesse. Elles podem tambem contribuir a dar mais variedade a uma fuga.os Episodios são de duas especies; os mais estimados são aquelles que se fazem com o desenvolvimento parcial do sujeito; estes Episodios são mais favoraveis que os outros para dar unidade á fuga; porém elle dão menos variedade; os outros são aquelles que se inventa desta sorte: deve ligar-se com o resto da fuga, e ter um ar de similhaça, ahi se deve encontrar os mesmos valores de notas, os mesmos desenhos e o mesmo caracter.»

(1850-1870: s.p.)

«Para obter a variedade na fuga, eisaqui o que é necessario observar. 1º é necessario evitar repetir no decurso da fuga, a mesma cousa no mesmo tom, sem uma nova disposição de partes, ou sem inversão: em fim é necessario não reproduzir nada duas outras vezes sem mudanças. 2ºHe necessario modular frequentemente e como no

Capítulo 4: Anexo 4E

decurso d'uma fuga se volta muitas vezes ao mesmo tom, é necessario que isto se faça de diferentes maneiras.» (*loc.cit.*)

Exemplo II

SOTTOMAIOR, Gaspar Ribeiro de

(1859) *Instrucção sobre a Musica e Estudo de Piano*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

«A idea principal acompanha-se de ideas secundarias e de ideas accessorias. Umas augmentam o interesse da composição, fazendo apparecer a variedade, fecundando o motivo e augmentando-lhe a valentia: outras ministram certa união e transição entre a idea principal (28) e as ideas secundarias. Pelo encadeamento e habil combinação em que estão com a idea principal, consegue-se dar a esta o desinvolvimento possivel, e á totalidade da composição uma physionomia homogenea e completa.» (1859: 27, 28)

Exemplo III

ALMEIDA, E. R. M. d'

(1868) *Tratado de Melodia coordenado das regras dadas por Antonio Reicha*.
Manuscrito.

«A variedade é a alma da musica, he por isso que é necessario distinguir bem a unidade da variedade, e não acreditar que uma grande variedade pode destruir a unidade. Huma peça de musica pode ter: 1º unidade e pouca variedade, n'este caso é pobre e monotona; 2º pode ter bastante variedade e pouca unidade; he igualmente pobre e confusa pela differença de character entre seus desenhos. 3º uma peça de musica pode ter ao mesmo

Capítulo 4: Anexo 4E

tempo muita unidade, e muita variedade, e n'este caso he uma verdadeira producção da arte, e mostra que a unidade he tão importante como a variedade. Tudo o que evita a monotonia pertence á variedade, e tudo que liga as ideias d'uma maneira evidente, franca e natural, pertence á unidade; uma e outra são dictadas pelo sentimento do compositor. Hum sentimento perfeito, um extro feliz, em uma palavra o genio, são as couzas principaes para, evitando a monotonia, achar uma variedade feliz e obter uma unidade perfeita. Evita-se a monotonia a dos sons, das escallas, e das cadencias, pelas modulações felizes e naturaes, por que ellas não destroem a unidade, assim como uma bella combinação de diferentes timbres, e diapasões, do forte e do piano, dos diferentes rythmos, frases e periodos curtos e longos, mas symmetricamente distribuidos, e de diferentes valores de notas e d'intervallos bem proporcionados, entretem a variedade. Tudo que he heterogeneo seja nas modulações, seja nos timbres, seja nas ideias, deve necessariamente affectar nosso sentimento, e por consequencia distrahir a unidade. Tem-se conhecido que muitas ideias diferentes e seguidas em uma peça de musica, destroem a unidade, e não contribuem para a variedade. He erro e ignorancia julgar que é necessario ouvir continuamente ideias novas para nos interessar; o grande ponto da composição he saber tirar partido das ideias, desenvolvendo-as, modificando-as, e variando-as.» (1868: 62, 63)

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

CANDIDO LUSITANO

(1759) *Maximas sobre a Arte Oratoria, extrahidas das doutrinas dos antigos mestres e illustradas*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

«Hum grande rio não he sempre o mesmo rio? E com tudo que variedade não observamos no seu curso? Aqui o vemos correr por hum caminho estreito, acolá por hum campo espaçoso. Em humas partes corre com impeto, em outras com mansidão. Humas vezes move-se sem sussurro, outras parece que se torna contra as pedras, que lhe poem impedimento à passagem. Nem todas as prayas que banha são igualmente fertes, e amenas, e quanto mais se chaga ao mar, tanto mais arrebatado he o seu curso.

Ora eisaqui tem o Orador huma fiel imagem da variedade, com que deve ornar o seu estylo.» (1759: 65, 66)

Exemplo II

FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de

(1876) *Instituições Elementares de Rhetorica para uso das escholas*. Decima edição. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel.

«Sam causas da monotonia, ou vicios contra a variedade, os seguintes: 1º o echo, ou som reflexo, i.e. a continuação de palavras que começam ou terminam pelas mesmas syllabas.» (1876: 148)

«Sam causas da monotonia, ou vicios contra a variedade, os seguintes: 1º o echo ou som reflexo, i.e., a continuação de palavras que começam ou terminam pelas mesmas syllabas com que terminaram ou começaram as palavras immediatas» (*id.*: 158, 159)

Exemplo III

Capítulo 4: Anexo 4E

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portuguesa e Estrangeira.

«Melodia é – o sentimento agradável do ouvido que resulta da variedade e consonancia dos sons successivos.» (1883: 202)

Exemplo IV

DIAS, J. Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa Lucas.

«Variedade

Para a expressão da belleza não basta que a linguagem seja pura, correcta, clara e harmoniosa. As tres primeiras qualidades, que os rhetoricos designavam pelo nome generico de elegancia, podem satisfazer o grammatico; a harmonia pode satisfazer o musico; mas torna-se indispensavel dar á expressão a variedade recommendada da invenção, a qual resulta naturalmente do brilho das imagens e riqueza dos pensamentos.

A variedade obtem-se por differentes processos, sendo os principaes: a collocação e combinação das palavras na phrase, e sobretudo o emprego de tropos e figuras, processos que os antigos chamavam ornato.» (1897: 26)

ANEXO 4 F: Progressão

Progressão

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

MACHADO, Raphael Coelho

(18--) *Breve Tratado d'Harmonia*. Lisboa: Sasseti & C^a ou Ziegler.

«Progressões harmonicas

Chama-se progressão harmonica ou marcha harmonica a reprodução symetrica de um modelo dado pelo baixo, o que pode ter lugar em qualquer dos intervallos contidos nos limites de uma octava.

Esta operação pode fazer-se de muitas maneiras; a escolha dos accordes e a maior ou menor extenção da marcha he objecto do sentimento, e do genio inventivo do compositor.» (1851: 91)

Exemplo II

MOURA

(1875) *Tractado de Harmonia e Acompanhamento*. José Maria de Almeida e José Neves Pinto (ed.). Porto: Typ. de Bartholomeu H. de Moraes.

«Das progressões

Capítulo 4: Anexo 4F

52 – progressões são passos d’harmonia, em que todas as partes procedem com symetria.

Dividem-se em unitonicas e modulantes e umas e outras em ascendentes e descendentes.» (1875: 66)

Exemplo III

VIEIRA, Ernesto

(1899) *Diccionario Musical*. 2ª Edição. Lisboa: Lambertini.

«Feita a exposição da fuga segue-se o seu desenvolvimento. Este faz-se com imitações e progressões tiradas do sujeito e do contra-sujeito, modulando a diversos tons e intercalando novos episodios.» (1899: 261)

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galvão.

«*Gradacio*, Auxeis, Climax, Augmento, ou Indução, he quando a oração se faz com hum certo progresso de palavras, em que a mesma, que servio de fim a huma clausula,

Capítulo 4: Anexo 4F

serve de principio a outra, v.g. *Desta mal sofrida desigualdade se originarão os desgostos, dos desgostos nascerão as discordias, das discordias as parcialidades, das parcialidades a divizão de Roma, e da divizão as guerras mais que civiz.* [t 13 f 53]»
(1734: 85)

Exemplo II

BANDEIRA, Guilherme Jozé de Carvalho

(1745) *Rhetorica sagrada ou Arte de Pregar*. Novamente descoberta entre outros fragmentos Literarios do Grande P. Antonio Vieira. Lisboa: Na Officina de Luiz Joze Correa Lemos.

«Gradaçam deduz huma cousa de outra, ou louvando, ou vituperando, ou persuadindo»
(1745: 29)

Exemplo III

SANTO ANTONIO, Fr. Sebastião de

(1779) *Ensaio de Rhetorica*. Lisboa: Na Officina Luisiana.

«GRADATIO

Forma-se, quando se vai subindo de humas para outras cousas, ou repetindo as mesmas palavras, ou que signifiquem o mesmo, como já dissemos e então com maior elegancia.» (1779: 166)

Exemplo IV

MAGALHÃES, Antonio Teixeira de

Capítulo 4: Anexo 4F

(1782) *Compendio de Rhetorica Portugueza*. Porto: Na Off. que foy de Antonio Alvarez Ribeiro Guimaraens.

«Gradação, a que os Gregos chamão Climax, he huma figura pela qual o Orador sobe como por degraos de pensamentos em pensamentos, os quaes se vão sempre augmentando ate que chegue ao degrao de elevação a que quer chegar.» (1782: 119)

Exemplo V

MADRE DE DEUS, Fr. João da

(1787) *Rethorica sagrada, e evangelica, ou eloquencia do pulpito*. Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens.

«GRADATIO

He quando de humas cousas, como por degraos, se vão inferindo outras, começando pelo menos, e acabando pelo mais.» (1787: 150)

Exemplo VI

ANTÓNIO, Miguel

(1791) *O Prégador Instruido*. Coimbra: Na Régia Typogr. da Univers.

«Gradação he huma repetição encadeada das mesmas palavras.» (1791: 252)

«Gradação, sendo huma figura de palavras, como já disse, he tambem d'algum modo huma Figura de Sentenças, pela qual vai o Orador subindo (como por graos de

Capítulo 4: Anexo 4F

pensamento, de sentença em sentença, que se vão augmentando cada vez mais) até que chega áquelle grao d'elevação, a que aspira.» (*id.*: 265, 266)

Exemplo VII

MENEZES, Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e

(1794) *Compendio Rhetorico, ou Arte Completa de Rhetorica*. Lisboa: Na Of.
De Simão Thaddeo Ferreira.

«Climax, a que os Latinos chamão gradatio he huma gradasão com que se repetem as palavras, subindo nelas como por degraos.» (1794: 188)

Exemplo VIII

FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de

(1876) *Instituições Elementares de Rhetorica para uso das escolas*. Decima edição. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel.

«O climax ou gradação – repete o que está dicto e, antes de passar ao grau seguinte, pára no antecedente.» (1876: 134)

Exemplo IX

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira.

Capítulo 4: Anexo 4F

«Climax ou gradação, que também tem o nome de encadeamento, é – a figura que repete o que está dicto, e, antes de passar a outro grau, para no antecedente.» (1883: 184)

Exemplo X

DIAS, J. Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa Lucas.

«Climax (gradação) – especie de anadiplose que vae repetindo gradualmente no principio de cada phrase a palavra final da antecedente, como em Vieira: *Na cidade nasce o luxo, do luxo nasce a avareza, da avareza rompe a audacia, a audacia gera todos os crimes e maldades.*» (1897: 29)

ANEXO 4 G: Supressão

Supressão

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

ROBOREDO, Amaro de

(1625) *Grammatica Latina*. Lisboa: Na officina de Antonio Alvarez.

«Ellipse, ou Eclypse que he o mesmo

Os velhos são duas vezes mininos: Bis pueri senes. Mostra que faltando na Oração palavra que de fora se suppre, como aqui se suppre, Est, he figura Ellipse, que he tam ordinaria nas linguas que não podemos fallar polidamente sem ella.» (1625: 98)

Exemplo II

ARGOTE, Jeronimo [Padre Caetano Maldonado da Gama]

(1721) *Regras da Lingua Portugueza*. Lisboa Occidental: Na Officina de Mathias Pereyra da Sylva & João Antunes Pedrozo.

«M: Que cousa he Ellipse?

D: He a falta de alguma palavra na oração.

M: Quantas castas há de ellipse?

D: Duas. Essypse pura, & Ellypse não pura, que se chama Zeugma.

M: E quando há ellipse pura?

D: Quando alguma palavra falta totalmente na oração.

M: Dizey exemplo.

Capítulo 4: Anexo 4G

D: *Recebi a de v.m.* Nesta oração falta totalmente a palavra *Carta*, & por isso há Ellypse pura.

M: E qual he a Ellypse Zeugma?

D: He quando alguma palavra falta, & vem na oração.

M: Dizey exemplos.

D: *Amo a Pedro, & não a Francisco.* Nesta oração a palavra *amo* vem na oração, & falta porque devia vir duas vezes, & dizer *Amo a Pedro, & não amo a Francisco.*»

(1721: 212, 213)

Exemplo III

AQUINO, Tomás José de

(1750) *Delicioso Jardim de Retórica*. Segunda Edição. Lisboa: Na Officina de Manoel Coelho Amado.

«FLOR III

Das figuras por diminuição

Synedoché, ou Eclipsis, se faz, quando se calla algum verbo, que facilmente se subentende: v.g. Rir-se os convidados; subentende começarão.» (1750: 18)

Exemplo IV

LOBATO, Antonio Jose dos Reis

(1770) *Arte da Grammatica da Lingua Portugueza*. Lisboa: Na Regia Officina Typografica.

«*Da Figura Ellipse*

Capítulo 4: Anexo 4G

Ellipse he huma figura, de que usamos, quando na oração para a sua perfeita composição falta huma, ou mais palavras.

Exemplo. *Estou tratando da Syntaxe figurada.* Nesta oração para a sua perfeita composição falta a palavra *Eu*, que se sobentende, pois quer dizer: *Eu estou tratando da Syntaxe figurada.*» (1770: 233)

Exemplo V

MAGALHÃES, Manuel Luis de [Manoel Luiz de Magalhaens]

(1783) *Compendio Grammatical da Ellypse e outras figuras, as quaes adornão a oração latina.* Lisboa: Na Of. Patr. De Francisco Luiz Ameno.

«Ellypse he, quando se suppre de fora da Oração aquillo, que nella falta, para que o seu sentido seja perfeito, e completo» (1783: 16)

Exemplo VI

ANÓNIMO

(1787) *Apontamentos Grammaticaes e Filologicos, que para uso de seus discipulos escreveo hum Professor da Cidade do Porto.* Porto: Na Offic. De Antonio Alvarez Ribeiro.

«Ellipse

He hũa figura, pela qual na oração falta hũa ou mais palavras para satisfazer, á inteireza da Sintaxe.

Exemplo: Unde redis? Roma. Donde voltas? De Roma. A segunda oração está imperfeita pelas palavras que lhe faltão: mas supre-se assim: Ego omo redeo reditum ab urbe Roma.» (1787: 52)

Exemplo VII

MENEZES, Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e

(1794) *Compendio Rhetorico, ou Arte Completa de Rhetorica*. Lisboa: Na Of.

De Simão Thaddeo Ferreira.

«Elipse, he huma falta de palavras na oração, com que esta fica mais elegante, e se lhe devem aquelas entender, para ela se reduzir á ordem gramatical.» (1794: 172)

Exemplo VIII

ANÓNIMO

(1804) *Compendio de Grammatica Portuguesa para instrucção da mocidade*.

Lisboa: Na Typografia Rollandiana.

«Ellypse he huma figura, pela qual se occulta na Oração alguma, ou algumas palavras essenciaes, ou necessárias para o seu perfeito sentido. Exemplos: *Apanhãrão a todos descuidados*: Nesta Oração está occulto o substantivo que significa o *Agente*, e o que significa o *Paciente*, com que devem concordar os dous Ajectivos *todos descuidados*.» (1804: 153)

Exemplo IX

MOURA, José Vicente Gomes de

(1850) *Compendio de Grammatica Latina e Portugueza*. Sexta edição. Coimbra:

Na Imprensa da Universidade.

Capítulo 4: Anexo 4G

«Ellipse (defectus) é quando na oração se omitta uma ou mais palavras, necessarias para a expressão, as quaes se devem entender de fora da oração para que esta se complete.»

(1850: 143)

Exemplo X

SERRÃO, Sebastião de Castro Serpa

(1866) *Elementos de Grammatica portugueza extrahidos dos nossos melhores grammaticos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

«Diminuição

Ellipse occulta palavras que facilmente se subentendem: Ex. Onde foste? À quinta; isto é, eu fui à quinta.» (1866: 31)

Exemplo XI

FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de

(1876) *Instituições Elementares de Rhetorica para uso das escholas*. Decima edição. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel.

«Das figuras das palavras per diminuição

A primeira é a synecdoche, per outro nome ellipse – que subtrahe á phrase alguma palavra que, pelo contexto, facilmente se intende.

A segunda é o asyndeton ou dissolução – que, tirando todas as conjuncções às phrases – lhes dá mais força e viveza» (1876: 134, 135)

Exemplo XII

DIAS, J. Simões

(1897) *Theoria da Composição Litteraria*. Setima edição. Lisboa: Imprensa Lucas.

«Ellypse (synedoché grammatical) – subtrae á phrase alguma palavra que facilmente se subentende, ex: *Nem uma palavra senão a teu respeito.*» (1897: 29)

ARTES MUSICAIS

Exemplo XIII

VARELA, Domingos de São José

(1806) *Compendio de Música Teórica e Prática que contém breve instrucção para tirar música*. Porto: Typ. de António Alvarez Ribeiro.

«Depois d'o Discipulo saber debaixo de que *harmonia* está feita qualquer peça de *Musica*, o Mestre dirá o *thema*, *passo*, ou *motivo*, que o Author tomou, mostrando-lhe o modo com que o seguio, e variou; as imitações que fez, as *Elypses*, e mais *figuras* de que usou, tanto em *melodia*, como na *harmonia*; e esta he a melhor *regra de composição prática.*» (1806: VIII)

Exemplo XIV

VIEIRA, Ernesto

(1899) *Diccionario Musical*. 2ª Edição. Lisboa: Lambertini.

11. A symetria dos periodos pôde ser um pouco modificada sem perder a sua feição característica, por meio da *supposição* ou *ellipse*, do *echo* ou *repetição*, do *retardamento da cadencia* e da *coda*.

12. Consiste a ellipse (que o *Tratado de Melodia* de Reicha denomina *supposição*) em tomar a nota final de um rythmo ou de um periodo como inicial do rythmo ou periodo seguinte; n'este caso ellide-se um compasso, e aquelle em que se realisa a ellipse fica valendo por dois. Emprega-se frequentemente na musica dialogada. Exemplo :

BEETHOYEN — Primeiro andamento do Setimino

The image shows a musical score for the first movement of the Septet by Beethoven. It consists of five staves of music in G major, 3/4 time. The first staff shows a melodic phrase. The second staff begins with a fermata on the final note of the first staff, indicating an ellipse. The third and fourth staves continue the melodic development. The fifth staff ends with a fermata and the word 'etc.'.

ANEXO 4 H: Inversão

Inversão

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

BLUTEAU, Raphael

(1712-1728) *Vocabulário Portuguez e Latino*. Coimbra: Collegio das Artes.

«ANASTROPHE – Figura da Rhetorica. He palavra Grega, que significa Inversão, ou transposição, quando se inverte a ordem de duas palavras. V.g. *Italiam contra* em lugar de *contra Italiam*. Isto he huma figura chamada Anastrophe. Costa, Georgica de Virgil. Pg 132» (1712-1728: 361)

«ANTISTROPHE – Dirivase do Grego Antistrophí que vale o mesmo, que Inversão. He huma figura da Rhetorica, cõ que alternativamente se poem antes, & depois duas cousas, que dependem huma da outra, v.g. o criado do Senhor, e o Senhor do Criado, *Servus Domini, & Dominus Servi*. Antistrophe, es. Fem. Aquila Rhetor.» (*id.*: 410)

«RETROGRADO Dos versos retrogradados, huns se lem ao revez pelas mesmas letras, como os que se seguem:

Et necat eger amor, non Roma rege tacente

Roma reges una, non anus eger amor. [...]

Capítulo 4: Anexo 4H

Retrogrados sonetos, são quando os versos se lem ao revez sem desfazer o verso, nem a compostura. Fillipe Nunes na sua *Arte Poetica*, pag.19, traz por exemplo este soneto:

Humano vil, ceniz congelada,
 Cuytado hombre, mesquiño y afligido
 Acostumbrado al lloro, y al quexido
 De un pantano hijo, nieto de nonada.

Hermano eres de tierra, y de cernada
 En pecado, en miseria concebido
 Culpado naces, del morir rendido,
 De gusano comida, y vil morada.

Conspiras contra Dios, sobervio triste?
 La arrogancia porque tiene en ti calma?
 Contienes mil razones de humilharte.

La sustança sacando de tu alma
 No tienes cosa en ti de que preciarte,
 Si miras quien eres, quien has de ser, quien fuste.» (*id.* : 309)

Exemplo II

ARGOTE, Jeronimo [Padre Caetano Maldonado da Gama]

(1721) *Regras da Lingua Portuguesa*. Lisboa Occidental: Na Officina de Mathias Pereyra da Sylva & João Antunes Pedrozo.

Capítulo 4: Anexo 4H

«D: Anastrophe, que quer dizer inversão. Parenthesis, que quer dizer interposição. Synchesis, que quer dizer confusão. No latim há mais.

M: Que cousa he Anastrophe?

D: He por-se a palavra antes de outra palavra, devendo estar depois.

M: Dizey exemplo.

D: *Pedro se matou.*» (1721: 224)

Exemplo III

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa

Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galvão.

«*Permutação*, Enagonion, Anaclasis, Antimetabole, Dialeton, e Lyton, he quando as palavras, que estão no fim da primeira clausula, se dizem no principio da seguinte, e viceversa, v.g. *Se Deos queria que se observasse esta ley na geração das arvores, quanto com mayor direito nas arvores da geração* [tom 11 n 618]. Item. *Quem fez o que devia, devia o que fez*. [t 1 n 315]. Item. *Já estamos como os do outro diluvio com as mãos nos ramos das arvores, ou com os ramos das arvores nas mãos* [t 3 n 372]» (1734: 59)

Exemplo IV

PEREIRA, Antonio das Neves

(1787) *Mechanica das palavras em ordem à Harmonia do discurso eloquente*.

Lisboa: Na Regia Officina Typografica.

«[...] assim tambem 3º temos a Inversão da frase, ou Hyperbato, isto he, huma certa construcção extraordinaria de palavras, que se dá, quando a sentença principia por casos obliquos, ou por incidentes, cuja mudança serve igualmente para evitar a aspereza, que terião algumas expressões na sua construcção natural, e para fazer o contexto mais grave e magestoso» (1787: 31)

Exemplo V

MOURA, José Vicente Gomes de

(1850) *Compendio de Grammatica Latina e Portugueza*. Sexta edição. Coimbra: Na Imprensa da Universidade.

«Enallage (mutatio) chamam os Grammaticos a figura, pela qual se põe uma parte da oração por outra; ou um genero, numero, caso, modo, tempo e pessoa por outro genero, numero, caso, modo, tempo e pessoa; como vivere por vita.» (1850: 143)

«Hyperbaton (transpositio) é a inversão da ordem das palavras ou das orações.» (*id.*: 145)

Exemplo VI

SERRÃO, Sebastião de Castro Serpa

(1866) *Elementos de Grammatica portugueza extrahidos dos nossos melhores grammaticos*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

«Transposição

Hyperbato é a inversão da ordem natural das palavras. Ex: Grande cuidado me deu este negocio.» (1866: 32)

Exemplo VII

FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de

(1876) *Instituições Elementares de Rhetorica para uso das escholas*. Decima edição. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel.

«Anastrophe é – a inversão na collocação das palavras» (1876: 140)

Exemplo VIII

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira.

«Anastrophe é – a inversão na collocação das palavras» (1883: 192)

Exemplo IX

MAYA, Delfim Maria d'Oliveira

(1885) *Manual de Estilo*. Decima Segunda Edição. Porto: Typographia de A. J. da Silva Teixeira.

«Figuras de transposição

Pertence a esta classe a inversão, que muda uma ou mais palavras do seu lugar proprio e habitual para outro.» (1885: 58)

Exemplo X

BENSABAT, Jacob

(1887) *Curso Pratico de Redacção e de Estylo*. Porto: Livraria Portuense de Lopes & C^a.

«INVERSÃO

A inversão dá-se quando as palavras ou termos não são dispostos pela ordem ou successão das ideias. Esta figura é sobretudo frequente na poesia e no estylo elevado.»

(1887: 63)

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

MACHADO, Raphael Coelho

(1842) *Diccionario musical, contendo todos os vocábulos da escripturação musical, termos technicos da musica, etymologia dos termos menos vulgares e os synonymos em geral, etc, desde a sua maior antiguidade*. Rio de Janeiro: Typographia Franceza.

«Commutação, *s.f.* quando v.g. duas partes em harmonia se trocãõ entre si, como a que fazia parte inferior passa á superior, e a superior á inferior chama-se commutação das partes.» (1842: 31)

Exemplo II

MACHADO, Raphael Coelho

(18--) *Breve Tratado d'Harmonia*. Lisboa: Sasseti & C^a ou Ziegler.

Capítulo 4: Anexo 4H

«SECÇÃO 6ª

Inversão dos accordes» (1851: 11)

Exemplo III

REICHA, Antonio

(1869) *Tratado de Contraponto adoptado no Conservatorio Real de Lisboa.*

[Tradução e adaptação de] Julio Antonio Avelino Soares. Manuscrito.

«A Harmonia a duas partes é invertivel quando cada parte faz bom baixo contra a outra; por esto modo a composição pode-se apresentar 1º sem inversão, 2º na sua inv; é por esta rasão q se denomina: Contraponto dobrado.» (1869: s.p.)

Exemplo IV

ALMEIDA, Eugenio Ricardo Monteiro de

(1881) *Compendio Elementar de Música.* Lisboa : Augusto Neuparth.

«Lição decima-sexta

Inversão dos intervallos» (1881: 22)

Exemplo V

VIEIRA, Ernesto

(1895) *Theoria da Musica.* Parte Primeira. Noções elementares. Porto:
Typographia Occidental.

«LIÇÃO XIV

Inversão dos intervallos – intervallos compostos» (1895: 30)

CAPÍTULO 5

ANEXO 5 A: Outros exemplos de performance

Anexo 5 A**Outros exemplos de performance**

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

SOLANO, Francisco Inácio (Ignacio)

(1779) *Novo Tratado de Musica Metrica, e Rythmica, o qual ensina a acompanhar no cravo, órgão, ou outro qualquer Instrumento, em que se possam regular todas as Especies, de que se compõe a Harmonia da mesma Musica..*
Lisboa: Regia Officina Typographica.

«Attenda-se pois, como digo, á Compostura do Corpo, o qual há de estar bem no meio do Instrumento. Ponha-se serio, grave, ou circumspecto, e não se fação geitos, trigeitos, ou visagens com os olhos, boca, cabeça, e talvez com os mesmos hombros, tirando-os da sua natural configuração, levantando hum mais do que outro, o que tudo he summamente defeituoso, e desagradavel [...] Em fim a compostura das Mãos não so agrada aos olhos, mas he causa de não se molestarem os ouvidos» (1779: 52, 53).

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

MELLO, Francisco de Pina de Sá e de

(1766) *Theatro da eloquencia, ou Arte de Rhetorica, fundada nos preceitos dos melhores Oradores, Gregos e Latinos.* Lisboa: Na Officina de Francisco Borges de Sousa.

Capítulo 5: Anexo 5A

«As partes, que comprehende o gesto regulado, são seis: Cabeça, fronte, olhos, braços, mãos e estatura. A estatura do Orador deve andar sempre direita, mas com huma tal rectidão, que não pareça inflexível. A cabeça segue pela maior parte a erecção do corpo; digo que pela maior parte, porque algumas vezes se permite acompanhar, com ella, a negação, movendo-a para hum, e outro lado, e a affirmação tocando, com a barba, no peito: este segundo gesto ajuda tambem a exprimir o ameaço, ou o descontentamento, ainda que então deve ser mais vagaroso. A fronte desencolhida denota alegria; apertada, severidade. Os olhos levantados ao Ceo pronunção as supplicas» (1766: 245, 246).

Exemplo II

BANDEIRA, Guilherme Jozé de Carvalho

(1745) *Rhetorica sagrada ou Arte de Pregar. Novamente descoberta entre outros fragmentos Literarios do Grande P. Antonio Vieira*. Lisboa: Na Officina de Luiz Joze Correa Lemos.

«A pronunciação consta de duas partes; governo da voz, e governo das acções; porque ambas ao seu modo pronunciam, o que se diz aos ouvidos, e aos olhos, que são as duas potencias, que introduzem o affecto do orador nos animos do auditório [...] Apta he a voz, que se ajusta no tom ao sentido do que diz nos altos, baixos, e meynos. No Exordio há de ser muy suave, e temperada a voz sem muitos altos, nem baixos, para que não esteja cansada para proseguir, o que resta do Sermão: na Narração se há de entrar com mais viveza: a divisão há de ser proposta com muito espaço, para que possa ficar impressa no Auditorio, e na confirmação há de esforçar mais a voz, ajustando o tom á energia do conceito; e para mais clreza porei varios modos de temperar a voz para subilla, e abaixalla, sem faltar á arte da Musica, que a Rhetorica serve de regra, para que as vozes do Orador não sejam desentoadas» (1745: 34, 35).

Exemplo III

CÂNDIDO LUSITANO (FREIRE, Francisco Joseph)

Capítulo 5: Anexo 5A

(1759) *Maximas sobre a Arte Oratoria, extrahidas das doutrinas dos antigos mestres e illustradas*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

«A pronunciação clara, expedita, e accommodada à materia, para ser de todo energica, necessita muito do soccorro da Acção, e sem esta he quasi cadaver a Eloquencia do corpo. O Orador deve ser representante, mas de hum modo muito diverso, do que tem o mero Declamador, e o affectado comediante. Há de imitar na voz grave, e insinuante, e nas acções proprias, e vivas aquelles actores, que levão o applauso de todos» (1759: 177)

Exemplo IV

MADRE DE DEUS, Fr. João da

(1787) *Rethorica sagrada, e evangelica, ou eloquencia do púlpito; Em que se expõe com brevidade os preceitos, e as regras mais necessárias para a recta administração da Divina Palavra, tiradas dos melhores Authores, que escreverão sobre esta materia*. Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens.

«He huma regra, que modera com formusura, e graça, assim o tom da voz, como as mudanças do sembrante, acçoens de mãos, e postura de todo o corpo. Entre todas as partes da Rethorica he esta huma das mais necessarias; pois a Rethorica pertende deleitar, e mover os ouvintes; e huma Oração mui mediana (diz Fabio) mais deleita, e move, se se representa bem, quan huma perfektissima, se se representa mal» (1787: 187)

Exemplo V

BARBOSA, Jerónimo Soares

(1822) *Grammatica Philosophica da Lingua Portugueza*. Lisboa: Na Typographia da Academia das Sciencias.

«A orthoepia que é emendata cum suavitate vocum explanatio, comprehende não só o conhecimento dos sons fundamentaes, que fazem como o corpo dos vocabulos, mas tambem o das modificações musicaes de que os mesmos são susceptiveis, relativas ou

Capítulo 5: Anexo 5A

ao canto e melodia chamadas accents, ou ao compasso e rhythmo, nascidas da quantidade das syllabas. Esta parte musical da Orthoepia, ou boa pronunçiação, tem o nome de Prosódia» (1822: IV).

Exemplo VI

CARNEIRO, Bernardino Joaquim da Silva

(1843) *Poetica para uso das Escolas*. Coimbra: Na Imprensa da Universidade.

«Os Gregos e Romanos, possuindo uma linguagem e pronunçiação musical, fundarão a sua versificação principalmente na disctincção das syllabas em longas e breves. Nós, com a maior parte das nações modernas, achando que esta differença de longas e breves, alem de pouco sensivel no acto da pronuncia, estava muito sujeita ao arbitrio da mudança; desprezamos a quantidade só por si, e assentamos a melodia do verso no facto de duas circumstancias – numero das syllabas, e disposição dos accents – e, para algumas especies, ainda n’uma terceira – a rima – de modo que, em quanto á melodia final, os nossos versos tambem são soltos, ou rimados.» (1843: 12)

Exemplo VII

CASTILHO, António Feliciano de

(1858) *Tratado de metrificação portugueza, seguido de considerações sobre a declamação e a poética*. Lisboa: Em Casa dos Editores Livraria Central.

«Recitar versos não deve ser medil-os nem cantal-os; os tons e inflexões da voz devem-se variar, como até na prosa, para fugir da monotonia, alternando-se todas as diversas notas semi-musicas, que houver na escala natural da voz do recitador; o emprego d’estas notas não deve ser ao acaso, mas regular-se pelo discernimento; pois ha verdadeiras correspondencias de simpathia, ou antipathia entre cada uma d’ellas, e cada uma das ideas; as notas mais graves, condizem com os pensamentos mais graves e pausados; as mais agudas, com os mais impetuosos, com os mais ardentes; a desanimação e a melancolia querem tons baixos; a alegria, o entusiasmo, tons subidos; é espreitar

Capítulo 5: Anexo 5A

minuciosamente a natureza, colhel-a e seguil-a [...] Entre os graos de velocidade, e os da escala de tons, ha secretas harmonias, mas que se reconhecem facilmente; os tons mais baixos simpathisam com as pausas mais dilatadas; os mais agudos com as mais ligeiras. [...] A recitação, quer de verso, quer de prosa, tem de apresentar, assim como a musica, periodos mais ou menos longos, e em cada um dos quaes pode haver mais ou menos dispendio de expiração» (1858:139-140, 141 e 143)

**ANEXO 5 B: Outros exemplos de efeitos do
discurso**

Anexo 5 B

Outros exemplos de efeitos do discurso

ARTES LITERÁRIAS

Exemplo I

FONSECA, João Nepomuceno Perdigão de

(17--) *Quintiliano novamente traduzido e explicado*. Manuscrito autógrafo.

«M. Devese uzar de affectos na Oração?

D. Sim Senhor, pois a excepção do exordio, que posto não seja inteiramente prohibido uzar delles, com tudo sempre he a parte da oração, em que o Orador deve uzar do estillo mais simples: elles são uteys em todas as mais partes; e principalmente na peroração.»
(17--: 99)

Exemplo II

VERNEY, Luis Antonio

(1991) *Verdadeiro Metodo de Estudar*. Introdução e notas de Maria Lucília Gonçalves Pires. Lisboa: Editorial Presença.

«as figuras são as verdadeiras armas da alma, com que ela faz guerra ás outras almas – ou vence, ou é vencida – e produzem juntamente mil outros efeitos.» (1991: 78).

Exemplo III

BRITIUS, Antonio

(1714) *Ariadne Rhetorum*. Eborae: Typographia Academiae.

Capítulo 5: Anexo 5B

«o Exórdio, a Narração e a Confirmação servem para instruir [*ad docendum*], e o Exórdio e a Peroração fazem comover os ânimos» (1714: 1).

Exemplo IV

SOTOMAYOR, Lourenço Botelho

(1719) *Systema Rhetorico, Causas da Eloquencia, Dictadas e dedicadas á Academia dos Anonymos de Lisboa por Hum Anonymo seu Academico*. Lisboa Occidental: Na Officina de Mathias Pereyra da Silva, & João Antunes Pedrozo.

«São os affectos aquelles competidores, & amigos, que com encontrada concordia, mandando huns, & obedecendo outros, não deixão estar em pás a republica interior do homem.» (1719: 225)²⁶.

Exemplo V

CASTRO, João Baptista de

(1734) *Espelho da Eloquencia Portugueza Illustrado pelas exemplares luzes do verdadeiro Sol da Elegancia; O veneravel Padre Antonio Vieira*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galvão.

«he necessario usarmos de palavras, e termos propios, e energiacos; pois he sem duvida que as que tiverem mais proporção com a cousa que significão, mais efficacia hão de ter para persuadir» (1734: 11).

Exemplo VI

CÂNDIDO LUSITANO

²⁶ O *Systema Rhetorico* de Lourenço Botelho Sotomaior compendia os princípios retóricos valorizados pela estética barroca. Segundo Aníbal Pinto de Castro, esta obra, juntamente com a *Nova Arte de Conceitos* de Francisco Leitão Ferreira expressam a «teoria que preside à criação literária do período barroco» (1973: 152).

Capítulo 5: Anexo 5B

(1759) *Maximas sobre a Arte Oratoria, extrahidas das doutrinas dos antigos mestres e illustradas*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

«para persuadir he preciso agradar, e o agradar dispoem os animos, e abre maravilhosamente o caminho para a persuasão» (1759: 69).

Exemplo VII

FIGUEIREDO, Antonio Pereira de

(1759) *Elementos da Invençam e Locuçam Retorica*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno.

«[A retórica é] huma Arte, que nos dá os preceitos de fallar bem, a fim de persuadir os ouvintes.» (1759: 1).

«Fallar bem he convencer o entendimento com a força dos argumentos, mover os affectos da vontade, deleitar com o ornato, e elegancia da locução.» (1759: 1, 2).

Exemplo VIII

MAGALHÃES, Antonio Teixeira de

(1782) *Compendio de Rhetorica Portugueza. Escrita para o uso de todo o género de pessoa que ignora a lingoa Latina*. Porto: Na Off. que foy de Antonio Alvarez Ribeiro Guimaraens.

«[a retórica] tem por officio ensinar, mover, e deleitar» (1782: 2)

Exemplo IX

MADRE DE DEUS, Fr. João da

(1787) *Rethorica sagrada, e evangelica, ou eloquencia do púlpito; Em que se expõe com brevidade os preceitos, e as regras mais necessárias para a recta*

administração da Divina Palavra, tiradas dos melhores Authores, que escreverão sobre esta materia. Lisboa: Na Off. de José de Aquino Bulhoens.

«[A retórica] pertende deleitar, e mover os ouvintes» (1787: 187).

Exemplo X

MENEZES, Bento Rodrigo Pereira de Soto-Maior e

(1794) *Compendio Rhetorico, ou Arte Completa de Rhetorica, com methodo fácil para toda a pessoa curioza, sem frequentar as aulas, saber a Arte da Eloquencia.* Lisboa: Na Of. De Simão Thaddeo Ferreira.

«As obrigasoens do Orador, conforme diz Quintiliano são tres: encinar, deleitar, e mover. Diz Cicero, que o encinar, e provar he de necessidade: o deleitar, he de suavidade: e o mover, he de victoria. Porem o ultimo fim do Orador he persuadir» (1794: 5). Bento Menezes dedica ainda toda uma secção da sua obra à «Pathologia» (id.: 32), onde aborda as paixões, e outra à «Pathopeia» (id.: 35), dedicada ao «talento e modo de mover os affectos no animo dos ouvintes» (loc. cit.).

Exemplo XI

CARNEIRO, Bernardino Joaquim da Silva

(1843) *Poetica para uso das Escolas.* Coimbra: Na Imprensa da Universidade.

«o seu principal fim [da poesia] é mover e deleitar» (1843: 3).

Exemplo XII

LAGE, José Gonçalves

(1880) *Noções syntheticas de poética.* Coimbra : Imp. da Universidade.

Capítulo 5: Anexo 5B

«A Poesia tem dous fins – um proximo e outro remoto. O seu fim proximo é a moção e o deleite. O seu fim remoto é a instrucção por meio da moção ou do deleite.» (1880: 10, 11).

Exemplo XIII

NUNES, Alfredo Victor Pereira

(1845) *Noções Elementares de Rhetorica*. Coimbra: Imprensa de Trovão, & Companhia.

«Affectos (em eloquencia) são as commoções da vontade dos ouvintes, excitadas pelo orador, representando-lhes o bem ou o mal» (1845: 73)

Exemplo XIV

ANDRADE, Jerónimo Emiliano de

(1847) *Elementos de Grammatica Portugueza*. Lisboa: Livraria de J. J. Bordalo.
BN: L. 641//7 P

«Affectos são certas commoções d'alma, e do corpo procedidas da impressão do bem e do mal.» (1847: 51).

Exemplo XV

FIGUEIREDO, António Cardoso Borges de

(1876) *Instituições Elementares de Rhetorica para uso das escholas*. Decima edição. Coimbra: Livraria de J. Augusto Orcel.

«[A eloquência é] a faculdade de exprimir os pensamentos pela maneira mais propria para produzir a convicção, o deleite e a persuasão» (1876: 1).

Exemplo XVI

LAGE, José Gonçalves

(1883) *Elementos de Oratoria*. Coimbra: Livraria Portugueza e Estrangeira.

«os fins que os melhores professores costumam assignar á eloquencia são tres – convencer, deleitar e persuadir.» (1883: 29).

ARTES MUSICAIS

Exemplo I

FERNANDES, António

(1626) *Arte de Musica de canto dorgam, e canto cham, & proporções de musica divididas harmonicamente*. Lisboa: Pedro Craesbeeck.

«O modo primeiro diz Tullio, he comparado ao sol, porque como este Planeta tem dominio, & senhorio sobre todos os mais Planetas assi o tem o modo primeiro sobre os outros modos. O sol seca as cousas humidas, & desterra as trevas da noite assi este modo lança a tibieza, tristeza, espanto, & confusam do sono [...] 2 O modo segundo he comparado à Lua, & della he regido, porque como a Lua he humida, & a todos os Planetas inferior assi o modo segundo he choroso, & grave por ser inferior a todos os modos, & assi tem propridade contraria contra o primeiro, porque tras & causa sono ligeiro, & quieto pello qual foi costume entre os Pithagoricos muy comum quando hiam a dormir pera deitar os cuidados de si, & tomar o sono usar deste modo. [...] 3 O modo terceiro he severo incitativo, & provocativo a ira, pello qual he comparado ao Planeta Mars. Como este Planeta com sua ira pretende destruir todos os bens do mundo, assi o modo terceiro aos soberbos airados, crueis, & colericos, os quais com elle se deleitam, & a elles propriamente convê, induze, & convida a ira, & odio pello qual tem senhorio sobre a colora pois toda a letra aspera, & de batalhas spirituais, ou temporais com grande conveniencia se compara a este modo. 4 O modo quarto he comparado a Mercurio, este modo he dos lizongeiros, os quais tẽ por officio louvar igualmente aos

Capítulo 5: Anexo 5B

viciosos aos bons, aos sabios, & nam sabios. Convida este modo como diz Bermudo cap 5 a choro, & alegria, a ira, & a mansidam [...] 5 O quinto modo tem senhorio sobre o sangue, pello que he comparado a Iupiter, como este Planeta faz homens sanguinhos, benevolos, mansos, & quietos com sua influencia, assi este modo o mesmo causa aos que o ouvem chama Santo Augustinho em sua Musica a este modo alegre, & modesto, o qual aos tristes, & angustiados alegre, & aos cansados, & desesperados torna a seu estado primeiro. [...] 6 O modo sexto com grande conveniencia he comparado a Venus. Como este Planeta com sua influencia faz aos homens piadosos, & os provoca a lagrimas, assi o modo sexto cõvida a piadosas lagrimas de devaçam, & de alegria spiritual, & assi este modo convem aos que facilmente são inclinados a lagrimas maiormente quando sam de pura devação! [...] 7 O modo septimo tem as propriedades de Saturno, & assi dizem ter virutde sobre a malenconia. Os homens que debaixo de Saturno nascem são naturalmente tristes, & froxos. Este modo tem parte de alegria, & incitação a bem, & mal, tem diversos saltos a maneira de moço representante. [...] 8 O octavo modo tambem move a malenconia como seu mestre, aos homens tristes, & frozos com sua melodia leva, & atrahe a mediante alegria» (1626: 124-126).

Exemplo II

FROVO, João Alvares (FROVVO, Ioam Alvarez)

(1662) *Discursos sobre a perfeiçam do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem*. Lisboa: Na Officina de Antonio Craesbeeck de Mello.

«[...] costumavão os Gettas (como Theopompo affirma) quãdo tratavão negocios de muita importancia com outros Principes, pera alcãçar delles o que pedião, mandarlhe por embaixadores os melhores musicos, & os que melhor tocavão intrumẽtos, pera que a força, & suavidade da musica os obrigasse a conceder o que se pretendia» (1662: 78). «Pera conseguir este mesmo effeito, & pera atrahir os homens à observancia da ley de Deos, ordenou o mesmo Senhor, que ella se escrevesse em verso, pera se cantar; porque assi melhor affeiçoaria os desejos, como consta de muitos lugares da Escripura» (1662: 80, 81).

Exemplo III

SILVA, Manuel Nunes da (SYLVA, Manoel Nunes da)

(1685) *Arte Minima, que com semibreve prolaçam tratta em tempo breve, os modos da Maxima, & Longa sciencia da Musica*. Lisboa: Na Officina de Joam Galram.

«O primeiro [modo] he alegre: O segundo grave: O terceito iroso: O quarto agradavel: O quinto humanativo: O sexto triste: O settimo altivo: O oitavo generico: O nono pascifico: O decimo aspero: O undecimo forte: O dozeno aprasivel» (1685: 74).

Exemplo IV

ROSARIO, Frei Domingos do

(1743) *Theatro Ecclesiastico. Em que se acham muitos documentos de canto chão para qualquer pessoa, dedicada ao Culto Divino nos Officios do Coro, e Altar*. Lisboa: Officina Joaquianna da Musica de D. Bernardo Fernandez Gayo.

«O Primeyro he alegre, e jocundo, o que houver de se compor por este tom serão cousas, que indiquem jubilo, e alegria. O segundo tom he de sua natureza triste, e lamentaval, admite composiçoens dolorosas. O terceyro he iroso, e cruel, quando se compuzer por elle, serão cousas severas. O quarto tom he agradavel, e o que se compuzer por este tom será docil, e affavel. O quinto tom he humanativo. O sexto he amavel e benigno; a composição deste sera de cousas suaves. O settimo tō he altivo, e soberano. O oytavo he quieto e brando. O nono pacifico. O decimo aspero. O undecimo forte. E o duodecimo aprazível» (1743: 108).

Exemplo V

MAURICIO, José

(1806) *Methodo de Musica escrito e offerecido a Sua Alteza Real o Principe Regente Nosso Senhor*. Coimbra: Na Real Imprensa da Universidade.

«A estimação que elles fazião desta Arte [Música], era proporcionada aos effeitos admiraveis que lhe attribuião. Platão não receou dizer, que não se pode fazer mudança na Musica, sem que se faça tambem na Constituição do Estado: elle pertendia, que se podião assinar os sons capazes de fazer nascer a grandeza da alma, o valor, a compaixão, e outras virtudes. Aristoteles, cujos sentimentos de Politica erão opostos aos de Platão, concorda com este a respeito do poder da Musica sobre a Moral. Polybio diz, que a Musica era necessaria para adoçar os costumes dos Arcades, que habitavão hum paiz, cujo ar era triste e frio; e que os de Cynete, que desprezarão a Musica, excederão em crueldade a todos os Gregos; e que não havia Cidade onde se tivessem visto tantos crimes. A Musica finalmente fazia huma parte essencial do estudo dos antigos sectarios de Pythagoras: elles servião-se della para excitar o coração ás acções louvaveis, e para se inflammarem na virtude» (1806: VII-VIII).

ANEXO 5 C: Efeitos das técnicas analisadas

Efeitos das técnicas analisadas

ORNAMENTO²⁷

ARTES LITERÁRIAS

- João Baptista de Castro apresenta uma lista de «figuras, com que se deve ornar a locução Suasoria **para commover os affectos com efficacia.**» (1734: 69).
- Tomás José de Aquino salienta a importância do *ornatus* para a **persuasão** do discurso oratório (*cf.* Aquino, 1750: 1)
- António Pereira de Figueiredo destaca a importância do ornato para a criação de um discurso persuasivo. Como salienta o autor: «Fallar bem he convencer o entendimento com a força dos argumentos, mover os affectos da vontade, **deleitar com o ornato**, e elegancia da locução.» (1759: 1, 2).
- António Magalhães sustenta que as «razoens proprias para convencer» da «Invenção» convém exprimi-las «com ornato, e com espirito» **para «mover as paixoens, e tocar os coraçõens»** (1782: 3, 4).
- À semelhança do que verificámos em António Figueiredo, também Miguel António salienta o relevo da ornamentação para a persuasão discursiva. O autor apresenta a seguinte definição de Elocução: «he exprimir as mesmas razões, e argumentos com hum tal ornato proporcionado á materia, e com hum ar, que **movia os affectos, que toque os coraçõens.**» (1791: 110). O mesmo autor dedica toda a secção III da sua obra precisamente à ornamentação e esclarece o seguinte: «Ornato he a Virtude mais essencial da Elocução. Deve pois o Orador

²⁷ O negrito foi acrescentado para evidenciar os efeitos apresentados.

ornar, quanto lhe for possível, as suas Orações, a fim de **conciliar mais a atenção dos Ouvintes**, e de **ganhar-lhes com mais facilidade os corações**: advertindo, que a Eloquencia não deve ser ornada como as mulheres. As virtudes com que se orna a Elocução, e que constituem uma boa parte da Eloquencia, são os Tropos, as Figuras, e a Composição.» (*id.*: 242, 243)

ARTES MUSICAIS

- No *Novo Tratado*, Solano salienta que: «A *Musica Prática* compõe-se de *Consonancias*, como principios *essenciaes*; e de *Dissonancias*, como de *ornamentos*, que **dão maior realce** a mesma Musica.» (1779: 33). Em *Exame Instructivo sobre a Musica Multiforme, Metrica, e Rythmica*, o mesmo autor retoma o *ornatus* novamente a propósito da dissonância, ao formular a seguinte questão: «*Perg IV*. Por que os Periodos da Musica **tanto são delectaveis**, quanto forem mais ornados das *Especies Dissonantes*?» (1790: 120).
- Descrição semelhante pode ser encontrada na obra de José Leite Netto: «Chamam-se ornamentos certas notas pequenas que se ajuntam á melodia para lhe imprimir um **caracter particular de graça**.» (1882: 53).
- Uma definição bastante mais completa é a que Ernesto Vieira apresenta na sua *Theoria da Musica*, parte segunda, onde o autor especifica o seguinte na quinquagésima lição: Ornamentos 401 – N’um sentido geral, ornamento é qualquer desenho de notas rapidas que **torna uma melodia mais brilhante, mais viva, ou mais variada**, sem que todavia seja parte essencial da mesma

melodia. 402 – Em sentido restricto e usual, ornamentos são notas ou pequenos grupos de notas sem valor determinado, as quaes se escrevem com um corpo menor do que o ordinario, ou se representam por signaes proprios. 403 – Os ornamentos classificam-se geralmente nas seis seguintes especies: Appogiatura, Portamento, Gruppetto, Mordente, Trillo, Arpejo. (1896: 74)

CONECTORES DISCURSIVOS

ARTES LITERÁRIAS

- Numa obra traduzida para português em 1777 intitulada *Arte de Pregar* salienta-se o papel dos «ligamentos» e das «transiçoens». Como destaca o autor: O que muito contribue **á pureza e força do discurso**, he a boa dispozição dos ligamentos, e transiçoens, que unem o que precede, com o que se há de seguir, e que mantem o entendimento na facilidade de lembrar-se dos principios e de prever as consequencias. Os ligamentos servem para ajuntar as frases, os periodos, e todas as partes de cada prova, como pequenas fibras, que sustentão e que fazem obrar os membros particulares» (São Miguel, 1777: 290, 291).
- «A junctura dezeja que as letras, e syllabas se atem entre si de sorte que nada fação dissonante pelo seu concurso, mas **suave, doce, e bem soante** [...]. Na junctura, obrará muito bem aquelle que formar o som das suas vozes à imitação da natureza das cousas, de que fallar: de sorte que as cousas duras melhor se expressão pelo concurso de letras, e syllabas asperas; o que he agradável, e doce, pela escolha, e contexto suave das mesmas.» (Crevier, 1786: 287-289).

ARTES MUSICAIS

- Eugénio de Almeida começa por identificar uma «divisão ou ideia melódica» à qual se pode chamar «desenho» (*id.*: 14). Essa divisão ou ideia constituirá a base da melodia que deverá obedecer a determinados princípios, tais como: «[ser] devedida em membros iguaes e semelhantes, que estes membros tenham os seus repousos mais ou menos fortes, e que se encontrem a distancias iguaes, quer diser symmetricamente collocados» (*loc. cit.*). O autor conclui em seguida que «Ao todo reunido he que se deve chamar período» (*id.*: 15). Em seguida, dedica um capítulo ao «encadeamento dos Periodos» (*id.*: 35) e refere o seguinte: Em muzica (como no discurso) não se podendo marchar senão de periodo em periodo, há **duas operações importantes a fazer que toda e qualquer peça de musica exige: a 1ª he de crear periodos interessantes, e a 2ª de os unir e encadear d’uma maneira franca e natural.** (1868: 37)

SUSPENSÃO

ARTES LITERÁRIAS

- A designação «sustentação» prolifera nas Artes do século XVIII. Na obra dialogada de Frei António da Annuniação, a sustentação surge assim definida: P. Que he Sustentação? R. He quando o orador suspende por algum tempo os animos dos ouvintes, e depois diz alguma cousa, que elles **não esperavão** (1765: 110).
- João Villalobos e Vasconcelos salienta que: «A Sustentação he aquella figura pela qual tem o orador o seu auditorio algum tempo suspenso, para por este meyo **o instruir melhor**» (1773: 304).

Capítulo 5: Anexo 5C

- Antonio Magalhães aproxima o seu enunciado do de Antonio da Annuniação, ao salientar que «Sustentação he huma figura pela qual o Orador tem o espirito dos seus ouvintes em suspensão, e **dilata com arte a incerteza em que os deixa sobre o que vai dizer**» (1782: 141).
- A «suspensão» é apresentada por António Figueiredo como uma técnica que visa ganhar a atenção do receptor textual: «Faz tambem attento o auditorio a suspensão ou o inopinado; quando, tendo per algum tempo em expectação os ouvintes, ajunctamos depois uma **coisa muito maior ou muito menor do que elles esperavam** (1876: 122).
- J. Simões Dias: «Suspensão ou inopinado – figura pela qual o orador depois de uma pausa intencional accrescenta uma **ideia inesperada**» (1897: 35).

ARTES MUSICAIS

- Francisco Ignacio Solano inclui nos efeitos da música: «**mover, deleitar, suspender**» (1790: 4), considerando a *suspensão* como um dos efeitos do discurso musical
- Rodrigo Ferreira da Costa debruça-se sobre a questão da *suspensão* de forma mais aprofundada. Diz o autor o seguinte: «Introduzem-se no decurso das peças certas suspensões de demora indeterminada e arbitraria, com que se interrompe o seu canto por pequeno silencio» (1820: 55). Esclarece o mesmo autor que estas suspensões podem ser indicadas pelas «coroas» (*loc. cit.*), ou ocorrer «nas clausulas rotas ou interrompidas» (*loc. cit.*). O autor salienta ainda que as referidas suspensões «**produzem efeito admiravel pela surpresa**» (*loc. cit.*), evidenciando os efeitos discursivos do uso desta técnica.

REPETIÇÃO

ARTES LITERÁRIAS

- «Epizeuxis, a que os Latinos chamão geminatio, he aquela repetição da mesma palavra, que se faz sem interrupção de outra, **para maior excelencia, e aseveração** do que queremos significar.» (Menezes, 1794: 187)
- «Epizeuxis (repetição e reduplicação) – repete seguidamente a mesma palavra, ou **para amplificar** como: justo, justo, ou **para exhortar** como: animo, animo!» (Dias, 1897: 28)
- «A enumeração consiste na breve lembrança, que se faz do mais forte, e do mais patetico da oração, porem esta repetição não se fará por hum modo seco e frio, ou ainda da mesma sorte, que se repetio na oração: deve darselhe hum ar distincto, seja pellos tropos, seja pellas figuras; **de sorte que torne a animar os bons sentimentos, que já estavam excitados: ou como se explica hum grande critico, que torne a abrir as mesmas chagas, que te fizerão pello corpo do discurso.** Esta repetição he de huma importancia muito concideravel; por que como o orador está acabando, todo o auditorio está attento ás suas ultimas reflexoens, e advertencias.» (Vasconcelos, 1773: 235, 236)

- «REPETIÇAM Forma-se, quando no principio da oração se repete muitas vezes huma mesma palavra; com o que se dá á clausula huma **grande força e energia.**» (Madre de Deus, 1787: 145)

VARIAÇÃO

ARTES LITERÁRIAS

- Cândido Lusitano, evidencia a novidade e a **variatio** na produção de um discurso oratório: Se a novidade dá tanto realce à Eloquencia, não lho dá menos a variedade nas mãos de hum perfeito Orador. A Arte de bem fallar he nisto (como em tudo o mais) perfeitamente semelhante à Natureza. Tiray a esta toda a sua variedade, e vereis como ao mesmo tempo lhe tirais toda a **sua graça, e formosura** (1759: 63, 64)
- Numa obra anónima datada de 1791, o termo «digressão» é utilizado para designar a variação textual. O autor sublinha «a utilidade» da digressão para obter um discurso oratório variado, capaz de **agradar aos seus ouvintes** (*cf.* 1791: 287)
- *Elementos de Poética*, de Pedro da Fonseca, sublinha a importância da variação para a elaboração do poema, ao referir que: «Convem variar o estylo porque a **uniformidade causará tédio**» (1804: 44)
- Para Lage, a variedade poética «consiste em diversificar, já os objectos, por meio de episodios e accessorios; já a sua forma, por novas combinações e mudanças.» (1880: 15). Ainda para o mesmo autor, a variedade retórica pode exprimir-se a partir da variação «melódica» da frase, provocando um **«sentimento agradável»** (1883: 202).

ARTES MUSICAIS

- «Para obter a variedade na fuga, eis aqui o que é necessário observar. 1º é necessário evitar repetir no decurso da fuga, a mesma coisa no mesmo tom, sem uma nova disposição de partes, ou sem inversão: em fim é **necessário não reproduzir nada duas outras vezes sem mudanças**. 2º He necessário modular frequentemente e como no decurso d'uma fuga se volta muitas vezes ao mesmo tom, é necessário que isto se faça de diferentes maneiras.»
(Reicha, 1850-1870: s.p.)
- Eugenio de Almeida assinala que: «A variedade é a alma da musica, he por isso que é necessário distinguir bem a unidade da variedade, e não acreditar que uma grande variedade pode destruir a unidade. Tudo o que **evita a monotonia** pertence á variedade, e tudo que liga as ideias d'uma maneira evidente, franca e natural, pertence á unidade.» (1868: 62, 63).

PROGRESSÃO

ARTES LITERÁRIAS

- «Gradaçam deduz huma cousa de outra, ou **louvando, ou vituperando, ou persuadindo**» (Bandeira, 1745: 29)
- «Gradação, a que os Gregos chamão Climax, he huma figura pela qual o Orador sobe como por degraos de pensamentos em pensamentos, os quaes se vão sempre augmentando ate que **chegue ao degrao de elevação a que quer chegar.**» (Magalhães, 1782: 119)
- «GRADATIO He quando de humas cousas, como por degraos, se vão inferindo outras, começando pelo menos, e acabando pelo mais.» (Madre de Deus, 1787: 150)
- «*Gradação* he huma repetição **encadeada** das mesmas palavras.» (António, 1791: 252) «*Gradação*, sendo huma figura de palavras, como já disse, he tambem d'algum modo huma Figura de Sentenças, pela qual vai o Orador subindo (como por graos de pensamento, de sentença em sentença, que se vão augmentando cada vez mais) até que chega **áquelle grao d'elevação, a que aspira.**» (*id.*: 265, 266)
- «Climax ou gradação, que tambem tem o nome de **encadeamento**, é – a figura que **repete** o que está dicto, e, antes de passar a outro grau, para no antecedente.» (Lage, 1883: 184)

SUPRESSÃO

ARTES LITERÁRIAS

- «Ellipse, que he tam ordinaria nas linguas que não podemos **fallar polidamente** sem ella.» (Roboredo, 1625: 98)
- «Elipse, he huma falta de palavras na oração, com que esta fica **mais elegante**, e se lhe devem aquelas entender, para ela se reduzir á ordem gramatical.» (Menezes, 1794: 172)
- «Das figuras das palavras per diminuição. A primeira é a synedoché, per outro nome ellipse – que subtrahe á phrase alguma palavra que, pelo contexto, facilmente se intende. A segunda é o asyndeton ou dissolução – que, tirando todas as conjuncções às phrases – lhes dá mais **força e viveza**» (Figueiredo, 1876: 134, 135)

ARTES MUSICAIS

- «11 A symetria dos periodos pode ser um pouco **modificada sem perder a sua feição característica** por meio da supposição ou ellipse, do echo ou repetição, do retardamento da cadencia e da coda. 12 Consiste a ellipse (que o *tratado de harmonia* de Reicha denomina supposição) em tomar a nota final de um rythmo ou de um periodo como inicial do rythmo ou periodo seguinte; n'este caso ellide-se um compasso, e aquelle em que se realisa a ellipse fica valendo por dois.» (Vieira, 1899: 338)

INVERSÃO

ARTES LITERÁRIAS

- «[...] assim também 3º temos a Inversão da frase, ou Hyperbato, isto he, huma certa construcção extraordinaria de palavras, que se dá, quando a sentença principia por casos obliquos, ou por incidentes, cuja mudança serve igualmente para evitar a aspereza, que terião algumas expressões na sua construcção natural, e para **fazer o contexto mais grave e magestoso**» (Pereira, 1787: 31)
- «A inversão dá-se quando as palavras ou termos não são dispostos pela ordem ou successão das ideias. Esta figura é sobretudo frequente na **poesia e no estylo elevado.**» (Bensabat, 1887: 63)