

## Mecanismos intertextuais no primeiro volume da *Escola de canto de órgão* (1759) de Caetano de Mello de Jesus: uma proposta de leitura crítica aplicada em dois estudos de caso

CARLOS C. IAFELICE  
Università degli Studi di Pavia

### Resumo

O artigo investiga os mecanismos intertextuais inerentes às definições apresentadas por Caetano de Mello de Jesus, maestro de capela da Catedral da Bahia, no primeiro volume de seu tratado manuscrito *Escola de canto de órgão*, datado de 1759 (Évora, Biblioteca Municipal, cód. CXXVI/1-1). A metodologia proposta, orientada sistematicamente por cinco etapas, é aplicada às definições recolhidas em duas seções ou ‘parágrafos’ do tratado: *Da divisão da Musica Organica, ou Instrumental* (Dial. I, Doc. II, Art. I, § II, pp. 84-86), e *Da definição de Compasso* (Dial. III, Doc. III, Art. I, § III, pp. 310-313). Os comentários apresentados nos dois estudos de caso incidem na identificação das possíveis fontes diretas e indiretas utilizadas e na avaliação crítica dos diferentes níveis de absorção do conteúdo dessas fontes. Os resultados obtidos oferecem uma amostra dos detalhes da construção teórico-argumentativa realizada por Mello de Jesus, e, conseqüentemente, também projetam algumas das características do panorama intelectual no contexto da Arquidiocese de Salvador em meados do século XVIII.

**Palavras chave:** Caetano de Mello de Jesus, intertextualidade, tratado musical, teoria musical brasileira, século XVIII

### Abstract

The article investigates the intertextual mechanisms found in the definitions presented by Caetano de Mello de Jesus, chapel master of the Bahia Cathedral, in the first volume of his manuscript treatise *Escola de canto de órgão*, dated 1759 (Évora, Municipal Library, cod. CXXVI/1-1). The proposed methodology, systematically guided by five steps, is applied to the definitions collected in two sections or ‘paragraphs’ of the treatise: *Da divisão da Musica Organica, ou Instrumental* (Dial. I, Doc. II, Art. I, § II, pp. 84-86), and *Da definição de Compasso* (Dial. III, Doc. III, Art. I, § III, pp. 310-313). The commentaries presented in the two case studies focus on identifying the possible direct and indirect sources used and critically assessing the different levels of absorption of these sources. The results obtained offer insight into Mello de Jesus’ theoretical-argumentative construction, as well as providing a projection of the intellectual landscape within the context of the Archdiocese of Salvador in the mid-18th century.

**Keywords:** Caetano de Mello de Jesus, intertextuality, musical treatise, Brazilian music theory, eighteenth century

Durante o século XVIII, a carência de dados sobre o desenvolvimento histórico-social em terras brasileiras motivou literatos a organizarem um mapeamento da sua própria identidade urbana, caracterizada por um elevado nível de hibridização<sup>1</sup>. Esta ação culminou no surgimento das chamadas

<sup>1</sup> O termo é aqui compreendido como “the synthesis that takes place in any encounter between distinct cultures, with the implication that combination, rather than sorting into pure categories, is the norm” (“a síntese que ocorre em qualquer encontro entre culturas distintas, com a implicação de que a combinação, em vez da classificação em categorias puras, consiste a norma”) (s.v. “hybridity”, *Dictionary of the social sciences*, 2002, p. 218). No Brasil, como colônia exploratória-escravagista, é evidente que a ampla e complexa rede de processos relacionados ao conceito de hibridismo fora

‘academias’, atuantes de modo análogo às academias literárias e históricas de Portugal e de outras partes da Europa.<sup>2</sup>

Em Salvador esse processo foi liderado pela *Academia Brazilica dos Esquecidos* (1724-1725), a primeira academia brasileira criada, e que anos mais tarde foi sucedida pela *Academia Brazilica dos Renascidos* (1759).<sup>3</sup> Embora tenham existido por um breve período, ambas as academias foram caracterizadas por uma força tarefa formada por intelectuais que se reuniam em seções e atos minutamente organizados, com o objetivo a “dar a conhecer os talentos que nesta província florecem, e que por falta de exercício literário estavam como desconhecidos”, como sintetiza José Aderaldo Castelo,<sup>4</sup> assim como a cumprir uma agenda de caráter histórico-científico-literária com a ambiciosa criação de uma “História Universal da América Portuguesa”<sup>5</sup>, contemplada por quatro frentes do desenvolvimento da colônia: natural, militar, eclesiástica e política.<sup>6</sup>

Foi no contexto cultural entorno a *Academia Brazilica dos Renascidos* que floresceu o mais suntuoso documento musical brasileiro já encontrado: os dois volumes manuscritos (de quatro prometidos) do tratado *Escola de canto de órgão*<sup>7</sup>, datados respectivamente de 1759<sup>8</sup> e 1760, escritos

---

estabelecida não apenas entre os intelectuais das camadas privilegiadas, mas em todos os âmbitos da sociedade, com níveis variados de imposição, sincretismo e miscigenação, incluindo duras práticas de violência física, moral e psicológica. Para uma síntese dos conceitos, terminologias e práticas relacionadas, ver: BURKE, Peter. *Cultural hybridity*, Cambridge: Polity Press, 2009.

<sup>2</sup> À diferença da contrapartida europeia, entretanto, as academias *brazilicas* podem ser associadas a uma espécie de movimento ‘protonacionalista’, como defende De Rosa, considerando o esforço inédito a respeito de um maior conhecimento quanto identidade cultural do próprio território. Invocando as palavras de Veríssimo (*História da literatura brasileira*, 1963, p. 82), De Rosa escreve: “...il movimento accademico non solo è già «um primeiro e leve sintoma do espírito local de independência», ma si proietta, spesso senza la dovuta consapevolezza, in una dimensione di ricerca e costruzione di un’identità culturale altra rispetto alla Metropoli” (DE ROSA, 2011, p. 52).

<sup>3</sup> Se ressalta ainda a criação da *Academia dos Felizes* (1736-1740), no Rio de Janeiro (KANTOR, 2002, p. 95).

<sup>4</sup> CASTELO, *Movimento Academicista no Brasil 1641-1820*, Conselho Estadual de Cultura, 1969, São Paulo, v. 1, t. 1, p. 3. Passagem também citada por De Rosa (2011, p. 50).

<sup>5</sup> Como se lê na introdução do estatuto da Academia estabelecido em 6 de junho de 1759: “[...] se principiarão mutuamente a convidar um grande numero de pessoas mais doutas, egregias d’esta cidade e rezolverão em uma junta erigir um perpetuo padrão de sua alegria, e do seo affecto à Real, amabilissima Pessoa de S[ua] M[ajestade] R[eal] estabelecendo uma Academia, que tenha por principal instituto escrever a Historia universal eccles(iastica) e secular da America Portuguesa” (cfr. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo Geral, cód. 630, ff. 210v-211r).

<sup>6</sup> cfr. Max Fleiuss, “As principais associações literárias e científicas do Brasil (1724-1838)” in *Páginas Brasileiras*, Rio de Janeiro, Imprensa Nacional, 1919, pp. 381-456 [p. 385].

<sup>7</sup> Sobre a questão, escreve José Augusto Alegria: “o mais denso de entre todos os teóricos musicais que escreveram em língua portuguesa”; e ao questionar a razão do tratado nunca ter sido impresso, afirma: “Por que ficou a obra manuscrita? – Todas as hipóteses serão legítimas sem ser muito fácil apurar qual a verdadeira. O fato [...] é a existência dos códices [...] cujo conteúdo não tem paralelo, ao menos pela extensão no nosso comum historial da teoria musical” (1974, p. 473 e 476). A título informativo, entre os estudos recentes faz-se notar a tese de doutorado defendida por Mariana Isabel Portas de Freitas, intitulada: *Modelos e singularidades na teoria musical luso-brasileira do Antigo Regime. A Escola de Canto de Órgão de Caetano de Melo de Jesus (Bahia, 1759-60)*, Universidade Nova de Lisboa, 2023.

<sup>8</sup> Ou seja, notavelmente o mesmo ano da criação da *Academia Brazilica dos Renascidos*, a qual ocorreu precisamente no dia 6 de junho (cfr. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo Geral, cód. 630, f. 75r).

pelo músico e teórico baiano, Caetano de Mello de Jesus, “sacerdote do padre do hábito de São Pedro, Mestre de capella da Catedral da Bahia”.<sup>9</sup> Os volumes, que constituem então a primeira e segunda parte do tratado, são intitulados respectivamente, “Da musica theorica ou metodo doutrinal” e “Numeral, ou Arithmetica da Theorica dos Intervallos”, e totalizam aproximadamente 1260 páginas.

Escritos em forma de diálogo entre mestre e discípulo, ambos os tomos apresentam uma segmentação expositiva inusitada para um tratado musical, pois são divididos em *Diálogos*, *Documentos*, *Artigos* e *Parágrafos* (indicados via *signum sectionis*), rementendo assim, à estruturação típica de documentos religiosos, cíveis e jurídicos.<sup>10</sup>

Ainda que Mello de Jesus não seja listado como membro numerário ou supranumerário da *Academia Brazílica dos Renascidos*,<sup>11</sup> o seu tratado cumpre indiretamente os anseios dos acadêmicos.<sup>12</sup> Pode-se entender que Mello de Jesus atuou também como uma espécie de ‘agente transcultural’ entre os dois continentes, cuja incumbência seria então de proporcionar a apresentação e esclarecimento de um conhecimento complexo e pouco difundido entre os seus compatriotas. Essa intenção pode ser inferida já no prólogo, onde Mello de Jesus é assertivo sobre as motivações para a concepção do tratado:

Se perguntas, que causas me movêrão á este empenho? Respondo-te que não outras as principaes, senaõ estas duas: a honra de Deos, e o bem do proximo. A honra de Deos, porque servindo-se deste meo excessivo trabalho os que delle carecerem, o poderám em os seos sagrados Templos louvar com melhor sufficiencia, e sem aquellas imperfeções, e desacêtos notaveis, comque o fazem outros. O bem do proximo, porque huns por descuydo assáz reprehensivel de seos Mestres, e muitos por falta de livros para a lição (como os meos Compatriotas) por mais que sejaõ dotados de rarissimas habilidades, e agudissimos engenhos,

<sup>9</sup> Como consta no frontispício de ambos os volumes, hoje em salvaguarda na Biblioteca de Évora sob os códigos CXXVI/1-1 e CXXVI/1-2, respectivamente. Entre outras informações sobre a escarsa bibliografia de Caetano de Mello de Jesus, Jaime Diniz acrescenta que o autor obteve seus primeiros ensinamentos formais provavelmente com Nuno da Costa e Oliveira, mestre de solfa na Misericórdia da Bahia durante os anos de 1715 e 1717 (DINIZ, 1993, p. 51). A estreita relação do *Escola* com a *Academia* é claramente atestada pelo fato da dedicatória do tratado ser realizada a Bernardino Marques de Almeyda e Arnizau, já citado no manuscrito como vice-secretário da recém inaugurada *Academia*. Vale ressaltar que os manuscritos foram confiados a Bernardino para que os levasse a Portugal para que fossem impressos - fato que nunca se concretizou. Os agradecimentos de Mello de Jesus pela ação de Bernardino são apresentadas no prólogo do tratado: “Vou com os primeyros dous tomos da minha obra, ainda incompleta (porque faltaõ ainda os outros dous, que tambem depois irám) áos pes de V.M. protestando, e clamando que não ha homem sem homem [...] e por se tal, so V.M he o homem, que achão, e unicamente podiaõ achar os meos livros, para os metter na piscina da Typographia, e os fazes assim sair das trevas da escuridade, em que jazião, á luz do manifesto, que anhelavão, sem os receyos da critica, de que tem em V.M. certa a defensa; pois os ampara a sua sombra, os protege e o seo respeyto, e a sua erudição os abona” (MELLO DE JESUS, 1759, pp. III e VI).

<sup>10</sup> Esta associação pode ser confirmada pela acepção dos termos ‘artigo’ e ‘paragrafo’ no *Vocabulario* de Bluteau. Entre as significados do primeiro termo, se lê: “Pequena parte distincta, et lançada em paragrapho, como as que se vem nas Ordenações, estatutos, leys, testamentos, codicillos, comtas, etc.” (BLUTEAU, 1712, v. 1, p. 577); enquanto a respeito do segundo termo, se lê: “He o final, que particularmente os Jurisconsultos começaraõ a usar, para denotar o principio de hu(m)a nova sentença, ou de materia, separada precedente” (*Idem*, v. 6, p. 253).

<sup>11</sup> Como demonstram os registros da Academia, em salvaguarda na Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo Geral, cód. 630, ff. 190r-195v e 257r-258v.

<sup>12</sup> Em particular, a respeito do fomento da produção intelectual naquele contexto.

sempre ficão ignorando totalmente a especulação dos termos, que necessariamente deviaõ entender, ao menos para a sua mayor perfeição, e polimento (Mello de Jesus, 1759, Prologo ao Leytor, p. IX)

O estímulo do autor, portanto, é dividido em essencialmente dois aspectos: o primeiro, relacionado à necessidade de melhora na prática musical realizada nas Igrejas, e o segundo, relacionado à formação musical e intelectual de seus futuros leitores. É provável que ambos os pretextos tenham uma implicação direta nos atributos expositivos do tratado, distinto não apenas pela sua larga extensão, mas também por uma quantidade massiva de citações.

Ao que sugere o prólogo, a abordagem caracteristicamente enciclopédica do tratado vem a cumprir, na verdade, um papel conscientemente formativo: isto é, apresentar uma exposição caracterizada pela disposição seja dos preceitos em si, como por uma série de incansáveis argumentações complementares que atuam, por consequência, como uma espécie de estudo crítico dos mais importantes cânones europeus sobre os assuntos apresentados. Ao proceder dessa forma, portanto, Mello de Jesus garantiria também que o seu leitor pudesse não apenas vislubar dos resultados de sua enorme erudição, mas também ter acesso a uma parte significativa da cultura musical europeia por meio da leitura de uma só fonte.<sup>13</sup>

Embora grande parte das fontes bibliográficas das citações seja cuidadosamente apresentada nas margens do tratado, análises preliminares indicam que algumas das referências são provavelmente provenientes de fontes indiretas: isto é, referências originalmente utilizadas por um determinado autor e então reaproveitadas por Mello de Jesus, que as menciona como se tivessem sido lidas diretamente do tratado citado.<sup>14</sup> Ainda que a presença de tais mecanismos sejam comuns à tratadística musical, a cuidadosa identificação e classificação entre citações diretas e indiretas, uma a uma, constitui um elemento importante para o aprofundamento crítico na leitura do tratado como objeto de estudo teórico-musicológico brasileiro. Essas informações formam a base para hipóteses sobre quais teriam sido as fontes de fato consultadas por Mello de Jesus, e consequentemente um indicativo sobre qual seria a bibliografia em circulação no contexto entorno à catedral da Bahia em meados do século XVIII.

Dessa forma, o intuito do presente estudo consiste em apresentar uma abordagem metodológica que auxilie a avaliação crítica das citações que acompanham as definições conceituais no *Escola*, de modo a guiar hipóteses e comentários sobre a tradição tratadística utilizada. Para exemplificar a aplicação do método, como será apresentado nos próximos parágrafos, foram escolhidas duas seções como estudo de caso, ambas apresentadas no primeiro volume do tratado: (a) *Da divisão da Musica Organica, ou Instrumental* (Dial. I, Doc. II, Art. I, § II, pp. 84-86); e (b) *Da definição de Compasso* (Dial. III, Doc. III, Art. I, § III, pp. 310-313).

---

<sup>13</sup> Embora essa seja uma característica típica das *summae* do período, é notório o fato que Mello de Jesus adote tais características e não aquelas de um simples manual prático. Considerando o seu contexto, cuja produção tratadística musical é escassa, essa opção atenderia potencialmente os seus anseios, inclusive de modo mais direto.

<sup>14</sup> A respeito, podemos citar o trabalho realizado por Mariana Isabel Portas de Freitas em sua tese (*Modelos e singularidades na teoria musical luso-brasileira*). Contudo, é importante salientar que a abordagem aqui apresentada difere da adotada por Freitas, na medida que consideramos a avaliação crítica das definições apresentadas pelo autor de maneira individual, avaliando, *in primis*, os elementos substanciais da formulação adotada como traço fundamental para estabelecer a possível rede de relações intertextuais realizada por Mello de Jesus.

### Por uma leitura crítica das definições do *Escola*

No prólogo, além de expressar as motivações para escrever o tratado, Mello de Jesus demonstra de forma clara o caráter intertextual de seu texto: “...consolo-me ainda que não será estas a vez primeyra que se diga: *Mutasti ordinem, fecisti librum*”<sup>15</sup> (“Mudaste a ordem, fizeste o livro”). Entretanto, o autor acrescenta que a diferença entre as suas fontes e aquilo que é escrito em seu tratado repousa no ‘estilo’ (ou ‘modo de escrever’)<sup>16</sup> em que tais conteúdos são apresentados. A afirmação é baseada em uma passagem do primeiro livro de *De Trinitate* de S. Agostinho, a qual Mello de Jesus utiliza para defender o seu comportamento a respeito: “*Utile est plures libros a pluribus diverso stylo, etiam de eisdem quaestionibus fieri*”.<sup>17</sup>

Se a premissa intertextual consiste em um aspecto certamente relevante para a leitura do tratado, o estudo crítico dessas definições é dependente de uma abordagem que forneça, o quanto possível, o sistematismo necessário para orientar resultados cientificamente consistentes. Desse modo, como uma sugestão a suprir essa necessidade metodológica perante o objeto, propõe-se uma investigação orientada por cinco etapas: (1) seleção das definições e destaque nas explicações etimológicas fornecidas pelo autor; (2) confronto com as fontes apresentadas nas margens do tratado, ou se a referência for ausente, hipotizar prováveis fontes compatíveis; (3) comparação com a redação de tais fontes com outros detalhes fornecidos na argumentação de Mello de Jesus; (4) individualização conjectural das citações diretas e indiretas; (5) avaliação dos resultados.

Vale enfatizar ainda que a presença massiva de citações no tratado evidentemente não implica na ausência de definições cunhadas pelo próprio autor. Quando interpretadas como tais, essas consistem de relevante importância teórica e musicológica por representarem potencialmente um nível mais elevado de absorção e processamento do conteúdo citado, e dessa maneira, mais representativas para o mapeamento teórico-musical do contexto de Mello de Jesus.

### Dois estudos de caso

Para uma exposição concisa da abordagem metodológica, os dois extratos da redação do tratado são transcritos com especial atenção às definições apresentadas e os argumentos que as sustentam, incluindo supressões com a finalidade de adequar-se às dimensões apropriadas para a presente ocasião. No intuito de conservar as características do texto originário, optou-se por realizar uma transcrição diplomático-interpretativa com mínima intervenção editorial, limitando-se apenas aos

<sup>15</sup> MELLO DE JESUS, *Escola de canto de órgão*, I, Prologo ao leytor, p. XI. A mesma formulação é encontrada em Nuno Marques Pereira, *Compendio narrativo do peregrino da America* (Lisboa, 1726, f. bv).

<sup>16</sup> cfr. s.v. ‘estilo’ in Rafeal Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino* (1712, v. 3, p. 319).

<sup>17</sup> MELLO DE JESUS, *Escola de canto de órgão*, I, Prologo ao leytor, p. XI (em tradução literal: “É útil que muitos livros sejam escritos por muitos estilos diferentes, ainda que sobre as mesmas questões”). Na paráfrase pelo autor, que antecede a citação latina: “O ponto he que seja differente o estylo; porque [...] por mais que todos [esses livros] tractem da mesma materia, e ainda das mesmas questões, com tanto que o estylo não seja o mesmo; isso sempre foi util [...]” (MELLO DE JESUS, *Escola de canto de órgão*, I, Prologo ao leytor, p. XI). Embora baseado em Agostinho, conforme afirma o próprio Mello de Jesus, a formulação coincide precisamente com aquela apresentada no prólogo de *Obelisco fúnebre, pyramide funesto que construiu, a la inmortal memoria de D. Pedro Calderon de la Barca* (Madrid, 1684) de Gaspar Agustin de Lara, o que nos leva a crer que se trate de uma citação indireta. A título informativo, a passagem em *De trinitate* é lida como a seguir: “*Ideoque utile est, plures a pluribus fieri diverso stylo, non diversa fide, etiam de quaestionibus eisdem, ut ad plurimos res ipsa perveniat, ad alios sic, ad alios autem sic*” (D. AURELII AUGUSTINI HIPONENSIS, 1562, III, p. 320, grifo nosso).

desdobramentos das eventuais abreviaturas.<sup>18</sup> O sinal diacrítico til é conservado como se lê no manuscrito. Embora não seja empregue de modo sistemático, na maioria das vezes o sinal é apresentado sobre a segunda vogal do ditongo nasal (como em ‘naõ’, por exemplo).<sup>19</sup> Passagens originalmente sublinhadas, aplicadas sobretudo em citações latinas, são transcritas em itálico. Eventuais integrações são assinaladas entre colchetes; os números de página referentes ao manuscrito são apresentados entre parênteses angulares; supressões são indicadas com as reticências entre colchetes.

a.) *Da divisão da Musica Organica, ou Instrumental* (Dial. I, Doc. II, Art. I, § II, pp. 84-86)

<p. 84> D[iscípulo]. Naõ ha dũvida que no que me rendes dicto, alguma razaõ parece que tendes: mas, pois assim primeyramente me dividir a Musica Organica, ou Instrumental em *Organica natural*, e *Organica artificial*, resta agora que me expliqueis, e deis a conhecer cada hum destes dous membros por sua definição.

M[estre]. Sim darei: e começando, digo que a *Musica Organica natural*, que se fóma á impulso dos instrumentos naturaes: *Alia, quae naturalibus*: desta sorte se póde definir, e nós de facto assim a definimos: *Musica Organica naturalis est harmonia instrumentorum naturalium praesidio causata*: He a harmonia, ou som nascido de instrumentos naturaes, assim chamados, porque saõ partes do corpo humano para este fim formadas pela natureza [...]. Da mesma sorte a *Musica Organica artificial*, que he a que nasce dos instrumentos artificiaes (assim chamados, por serem invençaõ da arte) *Una, quae artificialibus instrumentis perficitur*: póde-se dizer tambem, e de facto diremos, que he a harmonia, ou som que nasce dos instrumentos artificiaes: *Musica organica artificialis est harmonia instrumentorum artificialium praesidio causata*. [...]

<p.85> Conforme estas definições, bem claro fica que *Musica Organica natural* se póde chamar naõ só ao aggregado de muitas vozes humanas, mas ainda a huma so, e simples voz humana; pois para se produzir esta, como effeyto, concorrem, como causa, movidos da vontade, os instrumentos naturaes, ou partes do corpo humano, nelle para este fim determinadas pela natureza. [...] E da mesma sorte, [...] diremos tambem que a *Musica Organica artificial* póde ser, e chamar-se a harmonia, ou som que resulta naõ so do aggregado de muitos, mas ainda de hum so instrumento artificial.

Agora supposto isto, ainda cada hum destes dous membros se subdivide em outros. A *Musica Organica artificial* divide-se (confórme os instrumentos seos effectivos) em quatro sortes: (u) a saber, em *Musica de assõpro*, de cordas, de bater, e de ecco. A *Musica Organica de assõpro*, ou *Flatulenta*, ou se faz com o assõpro natural, como nas Fautas, Trombetas, Fagotes, e outros; ou com o assõpro artificial, como no Orgão. A de cordas, ou *Fidicina*, se produz com instrumentos de cordas, como Harpas, Violas, Clavicymbalos, e outros. A de bater, ou *Pulsativa*, produzem os Sinos, Tambores, Timbales, e outros. A de ecco so se produz da cisterna, ou de alguma outra parte semelhante. Esta ultima sorte de *Musica* é totalmente improporcionada para o canto [...].

A *Musica Organica natural* dividem os Auctores em Simplez, e Composta, ou em Unif[ó]rme<sup>20</sup>, Multifórme. Assim expressamente o disse o P. Pedro Thalesio: (x) *Cantus est duplex, simplex, aut uniformis; mensuralis, sive multiformis*. O mesmo dizem tambem Zarlino (y), Montanos, e outros. Pela Simplez, e Unifórme se costuma entender o Canto Cham, que he unisonal, id est, som formado sem mistura de consonancias; e por isso mesmo Simplez, e Unifórme, id est, de uma so forma, hoc est, sem mistura; pois todos cantaõ com igual movimento huma so, e a mesma cousa, sem fazerem entre si a differença de grave, e agudo. Tambem parece que podemos chamar *Simplez* ao Canto Cham, quando o suppomos cantado por huma so voz; e *Unifórme*, quando cantado por muitas; pois cantando todos ao mesmo

(u) Anton. Fern. na sua Art. Fol. 1. vers.

(x) Thales. cap. 1

(y) Zarlino. Instit. harm. part. 1 cap. 8  
Montan. in sua Mus. fol. 10 et 14

<sup>18</sup> cfr. MARIA HELENA OCHI FLEXOR, *Abreviaturas: manuscritos dos séculos XVI ao XIX*. 3. ed. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2008.

<sup>19</sup> Para uma discussão mais ampla sobre a questão, ver: Marcelo MÓDOLO e Helena de Liveira Belleza NEGRO, “Gramáticas quinhentistas e suas considerações sobre o diacrítico til”, *Revista da ABRALIN*, v. 16, n. 2, pp. 313-340, 2017.

<sup>20</sup> ‘Uniforme’, no manuscrito.

tempo as mesmas Figuras, Signos, e intervallos, aquelle som, que produzem, em rigor ja não he Simplez, mas sempre é *Unifórme* ou Canto de huma so fórma. Por isso com razão S. Bernardo, (z) definindo esta Musica, disse que he huma simplez e unifórme prolação de vozes, que nem se póde augmentar, nem diminuir. *Musica plana est notarum simplex, et uniformis prolatio, quae nec augeri, nec minui postest.* A mesma segue D. Pedro Cerone, (a) e muitos outros. Estevão Vaneo (b) ainda faz esta definição mais breve, dizendo que a Musica plana he aquella cujas Notas se pronunciaõ com igual tempo, e medida: *Musica plana est illa, cujus notae et mensura, et tempore pari pronuntiantur.*

Pela *Musica Organica natural* Composta, ou *Multifórme* (que he a harmonia, ou som produzido por aggregação, ou mistura de muitas vozes entre si diferentes por agudeza, e gravidade) entendemos a Musica de Canto de Orgão, que he todo o empenho do nosso disvêlo<sup>21</sup>. Chama-se esta Musica *Multifórme*, porque se compõem de muitas fórmas, isto he, de muitas partes, á saber, Bayxo, Tenor, Contralto, e Tiple, cada huma das quaes canta por diferentes Signos, Vozes e distancias: e por isso mesmo he Composta, porque resulta <p. 86> de partes diferentes. [...]

(z) D. Bernad. Lib. 1 suae Mus.

(a) Ceron. tom. 1 lib. 3 cap. 1.

Lanfranc. In princ. Scintil.

(b) Stephan. Van. Lib. 1 cap. 5

A seção citada é localizada na parte inicial do tratado, em que Mello de Jesus apresenta gradualmente os elementos fundamentais das divisões e subdivisões da música enraizados na doutrina boeciana,<sup>22</sup> típicos da tradição tratadística europeia. Após a exposição das definições de cunho filosófico relacionado ao que se entende por música *Organica* ou *Instrumental* (cf. § I, *Define-se a Musica Organica, ou Instrumental*), Mello de Jesus passa a dissertar sobre as subdivisões relacionadas, citando e percorrendo criticamente uma série de definições e conceitos.

A respeito do conteúdo, o autor disserta sobre a classificação dicotômica (natural e artificial) presente na *musica organica*.<sup>23</sup> A primeira compreende aquela derivada de instrumentos ‘naturais’, em especial, a voz, dividida de acordo com a quantidade partícipe: a categoria ‘simples’ ou ‘uniforme’, faz referência aos cânticos monofônicos, enquanto a ‘composta’ (ou ‘multiforme’), refere-se aos cânticos polifônicos. A segunda, a *musica organica* artificial, consiste naquela realizada por instrumentos, dividida em quatro categorias organológicas de acordo com as respectivas emissões sonoras: sopro (*flatulenta*), cordas (*fidicina*), percussiva ou ‘de bater’ (*pulsativa*) e de eco, a qual, como reforça o autor, não é apropriada para a prática musical.

Como primeiro passo da abordagem metodológica proposta, todas as definições e as atribuições bibliográficas realizadas pelo autor na seção examinada são selecionadas e organizadas em uma em tabela (como se observa a seguir). A ordem de exposição é mantida, preservando assim o encadeamento das ideias conforme apresentadas originalmente no tratado.

**Tabela 1:** síntese das definições apresentadas na seção *Da divisão da Musica Organica, ou Instrumental*

#	Definição (em ordem de aparição)	atribuição por Mello de Jesus
1	“ <i>Musica Organica naturalis est harmonica instrumentorum naturalium praesidio causata</i> ”	(declaradamente do próprio autor)

<sup>21</sup> i.e., ‘desvelo’: cuidado, diligência (BLUTEAU, 1712, v. 3, p. 182).

<sup>22</sup> Particularmente aqueles a respeito da *musica instrumentalis* (cfr. *De instiutione musica*, I, 2).

<sup>23</sup> Embora a formulação entre *musica naturalis* e *artificialis* seja largamente difusa desde ao menos a formulação de Regino de Prüm (*De harmonica institutione*) do século IX, a organização que considera estas como subcategorias da *musica organica* consiste um traço mais restrito, e conseqüentemente, um marcador que restringe as hipóteses acerca da proveniência do conceito adotado por Mello de Jesus, como será visto a seguir.

2	“ <i>Musica Organica artificialis est harmonia instrumentorum artificialium praesidio causata</i> ”	(declaradamente do próprio autor)
3	sobre a divisão da <i>Musica Organica artificial</i> em quatro sortes: “de assôpro, de cordas, de bater, e de ecco”	- António Fernandes, <i>Arte de Musica de Canto Dorgam, e Canto Cham</i> (Lisboa, 1626, f. 1v)
4	“ <i>Cantus est duplex, simplex, aut uniformis; mensuralis, sive multiformis</i> ”	- Pedro Talésio, <i>Arte de canto chão</i> (Coimbra, 1618, [cap.2, p. 6]) - Gioseffo Zarlino, <i>Le Istitutione harmoniche</i> (Venezia, 1558, I, cap.8, [p. 18]). - Francisco de Montanos, <i>Arte de musica theorica y pratica</i> (Valladolid, 1592, f. 10 e 14).
5	“ <i>Musica plana est notarum simplex, et uniformis prolatio, quae nec augeri, nec minui postest</i> ”	- San Bernardo [pseudo-Bernardo de Clairvaux?], <i>Musica</i> . - Pietro Cerone, <i>El melopeo y maestro</i> (Nápoles, 1613, lib. 3, cap. 1 [p. 338]; [e também em lib. 2, cap. 7, p. 211]). - G. M. Lanfranco, <i>Scintille di Musica</i> (Brescia, 1533, “início”[p. 1]).
6	“ <i>Musica plana est illa, cujus notae et mensura, et tempore pari pronuntiantur</i> ”	- Stefano Vanneo, <i>Recanentum de musica aurea</i> (Roma, 1533, lib. 1, cap. 5, [f. 6v]).
7	“Chama-se esta <i>Musica Multifórme</i> , porque se compõem de muitas fórmãs, isto he, de muitas partes, á saber, Bayxo, Tenor, Contralto, e Tiple [...] e por isso mesmo he Composta, porque resulta de partes diferentes”	(implicitamente do próprio autor)

As duas primeiras definições consistem em elaborações do próprio autor. Além da definição em português, ambas também são apresentadas em latim supostamente para serem apresentadas como um *dictum* aos futuros aprendizes. Um exame mais detalhado nas fontes citadas na mesma seção sugere que Mello de Jesus conjuga ao menos duas fontes diversas para cunhar os seus ditames.

A classificação geral baseia-se no tratado *Arte de musica* (Lisboa, 1626) de António Fernandes, que inclui a chamada “Árvore sonora” que representa uma síntese das relações entre as categorias e subcategorias da *musica organica natural* e *artificial*, a mesma adotada no *Escola*.<sup>24</sup> Da perspectiva da formulação, Mello de Jesus aparentemente se baseia na definição utilizada por Pietro Cerone sobre a *musica instrumentalis* (1613, II, p. 208) - que, por sua vez, remonta a Francisco de Montanos (*Arte de musica*, 1592, f. 8r) e, sobretudo, Andreas Ornithoparchus (*Musica activa micrologus*, 1517, f. Aiiijv). Mello de Jesus então a transforma, acrescentando as especificações a respeito das duas categorias (*naturalis* e *artificialis*) provenientes do tratado de Fernandes. A título comparativo, a seguir apresenta-se a conjugação entre ambas as definições, cuja porção grifada na formulação de Mello de Jesus assinala a porção mantida da formulação de Ornithoparchus/Montanos/Cerone.

<sup>24</sup> Ainda que a citação explícita a António Fernandes ocorra apenas a respeito da terceira definição da seção.

a. Ornithoparchus, *Musica activa micrologus* (1517, f. Aiiiv)

b. Montanos, *Arte de musica* (1592, f. 8r)

c. Cerone, *El melopeo* (1613, II, p. 208)

**“Musica instrumentalis est harmonia instrumentorum praesidio causata”**

a. Mello de Jesus, *Escola* (1759, p. 84, grifo nosso)

**“Musica organica naturalis est harmonia instrumentorum naturalium praesidio causata”**

**“Musica organica artificialis est harmonia instrumentorum artificialium praesidio causata”**

(Relação entre as formulações de Mello de Jesus e Cerone/Montanos/Ornithoparchus)

A quarta definição, conforme indica o autor, baseia-se em três fontes; contudo, a formulação empregue no *Escola* consiste naquela proveniente do início do capítulo 2 de *Arte de canto chão*<sup>25</sup> (Coimbra, 1618), de Pedro Talésio.<sup>26</sup> É significativo notar que a atribuição da definição também a Gioseffo Zarlino (*Le Istitutione*, 1558, I, cap. 8, p. 18) não é estabelecida por Mello de Jesus baseando-se no uso literal de qualquer formulação do mestre italiano, mas sim pelos detalhes da exposição do capítulo 8 da primeira parte de *Le Istitutione harmoniche*.<sup>27</sup> Nota-se ainda que o conteúdo da definição também faz alusão à redação de Glareanus em *Dodecachordon*, sobretudo por conta da equiparação entre as categorias ‘multiforme’ e ‘musica mensurata’.<sup>28</sup>

Portanto, o fato sugere que a relação estabelecida por Mello de Jesus entre Zarlino e Talésio tenha sido resultado de sua observação crítica, uma vez que não foram encontrados tratados que estabelecem a afinidade entre ambos previamente ao *Escola*. Com relação a extensão da citação também a Montanos, é provável que Mello de Jesus tenha se baseado apenas na formulação de Talésio, esta particularmente a respeito da categoria relacionada à *musica plana* (“*Musica plana est,*

<sup>25</sup> Referenciado erroneamente como capítulo 1 por Mello de Jesus.

<sup>26</sup> O qual, por sua vez, baseia-se provavelmente na formulação de Glareanus no capítulo 2 do primeiro livro de *Dodecachordon*: “Porro cantus duplex est, alter simplex ac uniformis, quo nunc vulgo in templis utuntur, et de hoc tractat musica plana, quam Gregorianam vocant: alter uarius ac multiformis, de quo est musica quam alij figuralem, alij mensuralem nunc vocant” (GLAREANUS, 1547, p. 1). A formulação também é presente no quarto livro de *De musica* (1577, cap. XXXI, p. 225) de Francisco de Salinas, que também faz referência a Glareanus.

<sup>27</sup> Mello de Jesus tenha talvez se baseado a comparação considerando principalmente as propriedades descritas por Zarlino como “*harmonia, che nasce da una semplice et equale prolatione nella cantilena*”<sup>27</sup>, a respeito da *Musica piana*, e “*harmonia, che nasce da una variata prolatione di tempo nella cantilena, dimostrato per alcuni Caratteri, o figure...le quali di nome, essentia, forma, quantità, et qualità sono differenti; et non si accrescono, ne si diminuiscono: ma si cantano con misura di tempo*”, a respeito da *Musica misurata* ou *Canto figurato*. (Veneza, 1558, p. 18). As definições apresentadas por Zarlino também podem ser associadas à quinta definição da Tabela 1. Além dos autores citados, nota-se ainda a relação da quarta definição com a exposição de Manoel Nunes da Silva apresentada na página 100 de *Arte minima* (Lisboa, 1685), embora o autor não seja citado na referida passagem do *Escola*.

<sup>28</sup> Característica a qual pode ser indiretamente somada à ligação entre a formulação de Talésio e aquela de Glareanus mencionada na n. 25. Vale infatizar o fato que foi provavelmente após as formulações de Pedro Talésio em seu tratado de 1618, e Manoel Nunes da Silva, citado na nota precedente, que o termo “multiforme” assume uma conotação puramente musical na língua portuguesa, a qual se faz presente inclusive anos mais tarde no título do tratado de Francisco Ignacio Solano, publicado em Lisboa em 1790 (*Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica*). Ao menos é essa perspectiva que o *Vocabulario* de Bluteau sugere em 1712 ao denotar esse como um verbete musical: “Multifome. (Termo da Musica). Canto multiforme chamão os Musicos todo aquelle em que hu(m)a, ou mais vozes são diferentes em grave, et agudo, e daselhe este nome para o differençar do canto chão, que he canto uniforme, porque nelle duas, ou mais vozes vão sempre unidas” (1712, v. 5, p. 629).

notarum simplex ac uniformis...”).<sup>29</sup> Essa hipótese é sustentada ainda pelo fato que a indicação bibliográfica a Montanos (concernente aos fólhos 10r e 14r) apresentada no *Escola*, não coincide diretamente a nenhum das partes ou ‘tratados’ que articulam o *Arte de musica theorica y practica*.<sup>30</sup>

A quinta definição apresentada por Mello de Jesus consiste em uma formulação largamente difundida na tratadística prévia, seja em sua formulação latina ou em sua tradução em vulgar.<sup>31</sup> A pequena lista de referências indicadas por Mello de Jesus, iniciada por S. Bernardo (talvez, pseudo-Bernardo de Clairvaux) foi com toda probabilidade emprestada de Cerone<sup>32</sup>, o que inclui também a referência a Vanneo a respeito da sexta definição - pois, embora seja apresentada como citação direta no *Escola*, a menção a *Recanetum de musica aurea* é realizada após S. Bernardo no *El melopeo*<sup>33</sup>, além da referência a Lanfranco por Mello de Jesus, o qual também é citado por Cerone.<sup>34</sup>

A respeito da última definição, nenhuma fonte associada foi encontrada, e portanto, é interpretada como uma elaboração original do próprio autor. Contudo, é notável o fato da presença de uma passagem do tratado *Exame instructivo* de Solano, publicado em 1790, bastante semelhante à formulação de Mello de Jesus, como claramente se observa abaixo. O fato sugere ao menos duas hipóteses, embora a primeira consiste tecnicamente mais plausível, isto é: (1) a presença de um tratado em comum, não identificado até o momento, o qual teria servido de fonte para ambos os autores; (2) o conhecimento de Solano acerca da formulação presente no *Escola*. O aumento ou diminuição da probabilidade a respeito da segunda hipótese dependerá, entretanto, de uma averiguação aprofundada em ambos os tratados envolvidos, o qual constitui um assunto para estudos futuros.

Chama-se esta Musica *Multifórme*, porque se compõem de muitas fórmãs, isto he, de muitas partes, á saber, Bayxo, Tenor, Contralto, e Tiple, cada huma das quaes canta por diferentes Signos, Vozes e distancias: e por isso mesmo he Composta, porque resulta de partes diferentes.<sup>35</sup>

Canto composto, ou Multiforme, he pela comparação, e Harmonia das Partes de que se compõe; a saber: Baixo, Tenor, Alto, e Tiple, valendo-se todas dos Signos das Vozes, e das proporcionadas distancias, que pelo mesmo he Composto, o que resulta de Partes diferentes.

Mello de Jesus, *Escola* (1759, I, pp. 85-86)

Solano, *Exame Instructivo* (1790, p. 3)

<sup>29</sup> MONTANOS, *Arte de musica theorica y practica* (Valladolid, 1592, de *Canto llano*, f. 8v). Esta, por sua vez, consiste na quinta definição presente na presente seção do *Escola* (vide tabela 1).

<sup>30</sup> Pois cada seção do tratado de Montanos (*Arte de Canto llano*; *de Canto de Organo*; *de Contrapunto*; *de Compostura*; *de Proporción*; *de Lugares comunes*) apresenta uma nova numeração dos fólhos.

<sup>31</sup> Que inclui, além das referências já citadas por Mello de Jesus, ainda: Zarlino *Le Istitutione harmoniche*, I cap. 8; Montanos, *Arte de musica theorica y practica*, f. 8v; António Fernandes, *Arte de Musica de Canto Dorgam, e Canto Cham*, cap. IV, p. 2, entre outros.

<sup>32</sup> Que, por sua vez, provavelmente emprestou de Ornithoparchus (1517, cap. 1, f. Aiiijv), seja o conceito em si que a atribuição a S. Bernardo.

<sup>33</sup> II, cap. 7, p. 211.

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> Para melhor comparação, optou-se aqui pela conservação de todas as características gráficas observadas no manuscrito.

b). *Da definição de Compasso* (Dial. III, Doc. III, Art. I, § III, pp. 310-313).

[...]

<p. 311> M[estre]. Por varios modos se define o *Compasso* por varios Auctores. D. Pedro Cerone (n) diz que o *Compasso* na *Musica* he hum medida de tempo, tomado a intento que as vozes concorraõ pontualmente em consonancia á hum mesmo tempo: e o explica, dizendo que he a quantidade, ou espa[ço]<sup>36</sup> de tempo, que ha de hum golpe da mão que fere embayxo, até outro golpe outravez embayxo. Pelo mesmo está Andre Lorente; (o) e por signal que desta explicação de Cerone faz elle 2ª definição. Por outro modo finalmente o define o mesmo Lorente, (p) dizendo que o *Compasso* he hum medida, com aqual se mede toda quanta *Musica* ha, assim de cantar, como de tanger.

(n) Ceron. Tom. 1 lib. 6 cap.18

(o) Lorent. Supra

(p) Ibid.

Destas tres definições de Lorente a 1ª não me agrada, por escura; porque o que nella quer elle (e Cerone, seo principal auctor) dizer, he na verdade que o *Compasso* he o que rege na *Musica* as vozes, ou partes do *Canto* com taõ igual medida de tempo, que proferindo, soando, e movendo-se todas na mesma conjuncção, e instante, appareça em sua perfeição, o luzimento da consonancia, que fórmao. Mas isto alli, se bem se entende, mal se declara. A 3ª deve-se rejeitar, por muito ampla; e tanto, que até comprehende o *Canto*, que por impericia se faz immensuravel: porque com ella quer o seo auctor abraçar todo, quanto *canto* ha. A 2ª que consiste na explicação referida de Cerone, he a melhor; porque realmente define, e bem se confórma com o que nós na *Musica* chamamos *Compasso*. [...] Mas com tudo não me agrada; porque so me define o *Compasso*, em quanto he quantidade, que se mede, e não emquanto medida, comque se mede a quantidade: ou, por outros termos, define o *Compasso* das *Figuras*, mas não o *Compasso* da mão.

&lt;p. 312&gt; [...]

Aristóteles, (q) aquem seguem outros, parece que definiõ o *Compasso* por tempo, ou tempo delle por medida, dizendo que o tempo (idest, o *Compasso*) he medida de movimento, e quietação: *Tempus est mensura motu[s]*<sup>37</sup>, et *quietis*. He o *Compasso* medida de movimento, porque necessariamente se faz com movimento da mão: e de quietação, porque depois de cada movimento se quieta, ou descança a mão hum pouco, tanto em cima como em bayxo. Tambem se pôde dizer que he o *Compasso* medida de movimento, porque mede o valor das *Figuras* de cantar, em quanto nellas se move a voz soando de grado em grado pelos *Signos*, ou posições, onde estão: e he medida de quietação, porque mede o valor das *Figuras* de calar, por isso chamadas *Pausas*, porque nellas descança, e tem de quietação a voz do *Cantor* outro tanto tempo, quanto ellas tem de valor.

(q) Arist. 4 *Physic*.

Mas não recebo esta definição; porque, alem de que Aristoteles propriamente não definiõ o *Compasso* da mão (que ou ainda então o não havia, ou, se o havia, não era regular, senão so imaginado) esta definição estende-se á tres cousas diferentes, como bem se mostra. Porque serve para definir o *Compasso* da mão [...], serve para definir o *Tempo*, ou *Figura* chamada *Breve* [...] e a sua *Pausa* equivalente [...], e serve finalmente para definir o signal indicial do *Tempo*, o qual se põem diante da *Clave*, e com o qual damos valor ás *Figuras*, e suas *Pausas* [...]. E como por servir á tres cousas distinctas se faz confusa esta definição; por isso não a abraçamos. E se me perguntais a causa de chamar Aristoteles ao *Compasso* *Tempo*; digo que he, porque, como ele mesmo diz em outro lugar, (r) *Tempo* he hum numero, que numera tudo o que he numeravel: *Tempus est numerus numerans in omni eo, quod numeratur*; e como o *Compasso* he numero, ou medida, comque se numeraõ, ou medem as quantidades não so da *Breve*, mas de todas as mais *Figuras*; porisso com razão lhe chamou *Tempo* o *Philosofo*.

(r) Id. In libr. de subsid.

Fr. Pablo Nassare (s) diz que *Compasso* he hum medida do *canto* dividida em dous movimentos. O P. Manuel Nunes, (t) definindo-o pelo vocabulo *Tactus*, diz que he hum contínuo movimento, que se contém em medida: *Tactus est continua motio in mensurâ contenta*. Venero todas estas definições, pela gravidade de seos Auctores: mas não as sigo, sendo boas, porque tambem p[re]tendo<sup>38</sup> dar a minha, dizendo que o *Compasso* he hum medida temporal de *Notas*, ou *Figuras*, que se contém em contínuo movimento manual: *Tactus est Notarum, sive Figurarum temporalis mensura in contínuo manuali motu contenta*. He

(s) Nassar. Escuel. Mus. part. 1 lib. 3 cap.4.

(t) Man. Nun. Art. min. tr. das Explan. n.9 num. 105

<sup>36</sup> 'espaco', no manuscrito.<sup>37</sup> 'motuz', no manuscrito.<sup>38</sup> 'pertendo', no manuscrito.

medida de Notas ou Figuras, porque <p. 313> estas com o Compasso se medem. He temporal, ou de tempo, porque o que nellas se mede, he o tempo que nellas se tarda, ou sejaõ de cantar, ou de calar. Contem-se em contínuo movimento manual, porque esta medida, ou instrumento de medir a tardança das Figuras, aque chamamos Compasso, se faz movendo-se continuamente a maõ para cima, e para bayxo, sem cessar jamais, em quanto o Canto dura.

O segundo estudo de caso é apresentado no âmbito do Diálogo III (*Das Claves, Tempos, Compasso, Figuras, e Pontinhos*), Documento III (*Em que se declara o Canto Mensural, ou se dá a saber que cousa he Compasso*). A divisão do Artigo I (*Propõem-se a invenção, e definição ao Compasso*) é iniciada por uma exposição acerca da invenção do Compasso (§ I), prosseguindo com os elementos etimológicos relacionados ao termo (§ II), chegando assim à presente seção (§ III), em que o autor dedica-se a expor a definição do que se entende por ‘Compasso’.<sup>39</sup>

Diferentemente do estudo de caso precedente, a estratégia expositiva utilizada por Mello de Jesus nesta seção se caracteriza pela apresentação de uma série de comentários críticos às seis definições de suas *auctoritates* (vide a tabela 2), de maneira a atuarem como fundamento a sua própria formulação. É provável que essa determinação crítica, notavelmente mais assertiva, esteja relacionada com a natureza prática de um assunto que integra parte de sua rotina diária na função como *maestro di capella*.

**Tabela 2:** síntese das definições apresentadas na seção *Da definição de Compasso*

#	Definição (em ordem de aparição)	atribuição por Mello de Jesus
1	“Compasso na Musica he huma medida de tempo, tomado a intento que as vozes concorraõ pontualmente em consonancia á hum mesmo tempo: [...] he a quantidade, ou espa[ç]o de tempo, que ha de hum golpe da maõ que fere embayxo, até outro golpe outravez embayxo”	- Pietro Cerone, <i>El melopeo y maestro</i> (Napoles, 1613, lib. 6, cap. 18) - Andrés Lorente, <i>El porque de la musica</i> (Alcalà de Henares, 1672, [II, cap. 43, p. 219])
2	“Compasso he huma medida, com aqual se mede toda quanta Musica ha, assim de cantar, como de tanger”	- Andrés Lorente, <i>El porque de la musica</i> (Alcalà de Henares, 1672, [II, cap. 43, p. 219])
3	“O compasso he medida de movimento, e quietação: <i>Tempus est mensura motu[s], et quietis</i> ”	- Aristóteles, <i>Physica</i> [(IV, 11.219b1)]
4	“Tempo he hum numero, que numera tudo o que he numeravel: <i>Tempus est numerus numerans in omni eo, quod numeratur</i> ”	- Aristóteles, “ <i>de subsid.</i> ” [ <i>De quinque substantiis(?)</i> ]
5	“Compasso he huma medida do canto dividida em dous movimentos”	- Pedro Nassarre, <i>Escuela musica... primera parte</i> (Zaragoza, 1724, part. 1, lib. 3, cap. 4, [p. 229])
6	“Tactus, diz que he hum contínuo movimento, que se contêm em medida: <i>Tactus est continua motio in mensurâ contenta</i> ”	- Manuel Nunes da Silva, <i>Arte Minima</i> (Lisboa, 1685, tr. das Explan. n.9, n. 105 [p. 86])
7	“Compasso he huma medida temporal de Notas, ou Figuras, que se contêm em contínuo movimento manual: <i>Tactus est Notarum, sive Figurarum temporalis mensura in contínuo manuali motu contenta</i> ”	(declaradamente do próprio autor)

<sup>39</sup> Há ainda o quarto e último Parágrafo (*Clarifica-se mais esta doutrina com a resolução de algumas dúvida*) em que Mello de Jesus apresenta informações teóricas complementares ao assunto.

A exposição das definições inicia a partir da citação de *El melopeo* de Cerone, a qual conflui dois significados interrelacionados para aquilo que entende por ‘Compasso’: (1) medida de tempo que estabelece uma referência de pulso unívoca para vozes; (2) o espaço de tempo entre um pulso e outro desta referência realizada pela mão.<sup>40</sup> Mello de Jesus, ao confrontar outras fontes, identifica que Lorente em *El porque de la musica* (1672, II, cap. 43, p. 219) baseia suas definições parcialmente em Cerone, ainda que originalmente nenhuma referência expressa ao *El melopeo* é apresentada. No entanto, Lorente, como afirma Mello de Jesus, acrescenta sua própria elaboração ao indicar que o ‘compasso’ consiste em um atributo presente em qualquer música, seja esta vocal ou instrumental.<sup>41</sup>

No parágrafo seguinte são apresentados os comentários críticos a respeito dessas definições. Com relação a formulação de Cerone (e compartilhada por Lorente), Mello de Jesus avalia confusa, optando por reescrevê-la, pois conclui que “se bem se entende, mal se declara”. Em sua ponderação, a segunda parte da definição é avaliada como a melhor entre as listadas, embora seja incompleta, pois esta define ‘Compasso’ apenas pela “quantidade que se mede, e não enquanto medida com que se mede a quantidade”. A segunda definição - atribuída exclusivamente a Lorente - é avaliada negativamente por ser muito ampla, “tanto que até compreende o canto que por imperícia se faz imensurável”, como declara Mello de Jesus em provável alusão ao cantochão.

A terceira e a quarta definições são atribuídas a Aristóteles. Considerando a ampla difusão de tais preceitos na tratadística musical, bem como a incompletude da referência bibliográfica no *Escola*, é provável que se tratem, ambas, de citações indiretas. Entre as possíveis fontes da terceira, atribuída por Mello de Jesus ao *Metafisica*<sup>42</sup>, podemos citar: Montanos (*Arte de canto llano*, 1592, II [Canto de org.], f. 3v), Lorente (*El porque de la musica*, 1672, II, cap. 43, p. 149) e Morato, (*Flores musicaes* 1735, p. 39) por apresentarem a mesma definição. A respeito da quarta, atribuída a um pseudo-aristotelico *liber de subsid(iis)* - uma fonte a qual também é mencionada e atribuída a Aristóteles por Nassarre, embora para fundamentar a definição sobre o *tempus* em seu tratado<sup>43</sup> - é provável que se refira a uma corrupção de “*Liber de quinque essentiis*” de Al-Kindi, mesmo considerando o fato que a

<sup>40</sup> *El Melopeo* apresenta ainda um terceiro significado o qual é descartado por Mello de Jesus: aquele pelo qual Cerone associa o termo ao próprio ato do movimento estabelecido com a mão (“...effectuado con el abaxar, y levantar de la mano”). A respeito, Mello de Jesus parece preferir a formulação mais abrangente de Pedro Nassarre, como pode ser observado na quinta definição da tabela 2.

<sup>41</sup> Como consta no texto do *Escola*, apenas a segunda e a terceira definições de Lorente são mencionadas. A primeira não é considerada por Mello de Jesus provavelmente por não ser clara sob a perspectiva da formulação, ou ainda, por repetir essencialmente a mesma informação citada por Cerone, como se infere da passagem a seguir: “...los Musicos, considerando la diversidad de los movimientos, que las partes de la Composicion hazen cantando juntamente, por ser los unos mas tardos, y los otros mas apresurados, ordenaron una cierta señal visible, y actual, por la qual cada uno de los Cantantes se rigiese en el proferir la voz, con medida de tiempo, presto, ò tardo, segun se muestra, con la diversidad de las figuras; y les pareció, que diche señal se hiziesse con la mano, para que todos los que cantassen, la pudiesen ver...” (LORENTE, 1672, p. 219).

<sup>42</sup> Que alude a uma passagem do livro 4, cap. 12 (cfr. Bekker: 221b): “Quoniam autem tempus mensuratio motus, erit et quietis metrum secundum accidens; omnis enim quies in tempore est.” (cfr. ARISTOTELES LATINUS DATABASE, *Physica*, traslatio ‘uetus’, Brepols, 2024).

<sup>43</sup> “Tempus est rerum mutabilium mensura” (NASSARRE, *Escuela música*, 1724, I, p. 228) ou ‘Tempo é a medida das coisas mutáveis’, a qual não é compartilhada por Mello de Jesus.

formulação utilizada por Mello de Jesus também não seja presente em nenhum testemunho de sua vasta tradição.<sup>44</sup>

Entretanto, o documento chave para nutrir uma hipótese mais plausível, e que provavelmente é o mesmo que serviu de referência para a introdução de tais conceitos na tratadística musical, consiste na célebre e amplamente difundida enciclopédia *De proprietatibus rerum*, compilada no século XIII por Bartholomeus Anglicus.<sup>45</sup> No nono livro (*De temporibus*)<sup>46</sup> do primeiro capítulo (*De tempore*) constam tanto a terceira definição do *Escola* quanto aquela replicada parcialmente por Nassarre (*Escuela musica*, I, lib. III, cap. IV, p. 228), como pode ser observado na passagem a seguir, que inclui uma referência a um *liber de quinque substancijs*, atribuída a Aristóteles, a qual também consiste provavelmente em uma fonte corrompida<sup>47</sup>: “*Tempus est rerum mutabilium mensura, ut dicit Aristotelis in liber de quinque substancijs; Tempus est numerus numerans in omni eo quod numeratur*”.<sup>48</sup>

Portanto, a atribuição utilizada no *Escola* e nas demais fontes direta ou indiretamente correlatas é duplamente corrompida, seja com relação ao autor, seja quanto ao título da referência. É notável o fato que Mello de Jesus consiste o único autor entre as suas referências citadas a propor, por meio da quarta e quinta definição listada, a equiparação entre os termos ‘Compasso’ e ‘Tempo’ proveniente da doutrina aristotélica<sup>49</sup>: uma característica cuja exposição do *Escola* apresenta, de certa forma, uma expansão terminológica sobre o assunto como tradicionalmente é atestado por suas fontes.<sup>50</sup>

As definições quinta e sexta são apenas brevemente expostas no tratado, sem o acréscimo de qualquer comentário do autor. O fato sugere que ambas são escolhidas de modo a abarcar outras perspectivas do termo na tratadística a respeito, cumprindo assim, o intuito de fornecer um abundante panorama de definições como preparo para a sua própria acepção. Com a citação de Nassarre, Mello de Jesus acumula ao significado de ‘Compasso’ o próprio ato referente à marcação manual do pulso - a qual parece substituir uma das definições de Cerone propositadamente evitada

<sup>44</sup> Ao menos de acordo a edição crítica preparada por Albino Nagy (*Die Philosophischen Abhandlungen des Ja'Qub Ben Ishaq Al-Kindi*, Münster, 1897, cap. V, pp. 28-40 [pp. 39-40]).

<sup>45</sup> Cujas últimas edições latinas foram publicadas em 1609, em Frankfurt, contando também traduções em Holandês, Francês, Espanhol e Inglês (VOIGT, *Bartholomaeus Anglicus*, 1910, no. 16).

<sup>46</sup> A título informativo, se nota que a tradição manuscrita apresenta variações quanto a ordenação dos capítulos. Por exemplo, o exemplar da conservado na Bibliothèque nationale de France, ms. lat. 17817, datado de meados do século XV, apresenta o referido livro como décimo (ff. 98r-105r).

<sup>47</sup> A respeito da corruptibilidade das fontes em *De proprietatibus rerum*, ver: Isabelle Draelants, “Le ‘De generatione et corruptione’ au “siècle d’or” des encyclopédies médiévales”, in *Lire Aristote au Moyen Age et à la Renaissance. Réception du traité Sur la génération et la corruption*, Joëlle Ducos, Violetta Giacomoto-Chiarra (ed.), 2011, pp. 135-173 [pp. 147-152].

<sup>48</sup> cf. BARTHOLOMEUS ANGLICUS, *De proprietatibus rerum*, Köln, Johann Veldener, 1471, f. 86v.

<sup>49</sup> Uma vez que, apesar da atribuição corrompida ambas mantêm-se firmemente relacionadas ao *Metafísica*. Além da já mencionada passagem em referência à terceira definição (n. 42 supra), a quarta também pode ser relacionada à doutrina, particularmente como se observa a passagem no livro 4, cap. 11 (cfr. Bekker: 219b3), aqui na tradução de Guillelmus de Morbeka: “*Numerus itaque quidam tempus est. Quoniam autem numerus est dupliciter (et namque quod numeratur et numerabile numerum dicimus, et quo numeramus), tempus autem est quod numeratur, et non quo numeramus. Est autem alterum quo numeramus, et quod numeratur*” (cfr. Aristoteles Latinus Database, *Physica, traslatio ‘noua’*, Brepols, 2024).

<sup>50</sup> Lorente, por exemplo, apesar de não associar ambos os termos, dedica ao assunto o breve capítulo 4 (*Definicion de Tiempo*) do segundo livro de *El porque de la musica* (1672, p. 149).

pelo autor (cfr. n. 40). Interrelacionada a esta consta a definição de Manuel Nunes, pela qual Mello de Jesus apresenta o termo latino ‘*Tactus*’ como o atributo relativo ao movimento incessante contido em uma medida.<sup>51</sup>

Após a exposição de todas as definições e comentários de suas fontes, Mello de Jesus apresenta enfim a sua própria, que implicitamente conjuga as formulações anteriores e inclui cuidadosamente o resultado de seu exercício crítico. A começar com o *dictum* latino - que, como no caso anterior, é apresentado supostamente para ser utilizado como fórmula mneumônica - é baseado na citação de Manuel Nunes: “*Tactus est continua motio in mensura contenta*”, e que, portanto, se torna “*Tactus est Notarum, sive Figurarum temporalis mensura in continua manuali motu contenta*”.

Na definição do conceito propriamente dito, além de equiparar os termos ‘*Tactus*’ e ‘Compasso’ (como indica a versão em português), Mello de Jesus prefere uma formulação que especifique aquilo o que esta sendo medido (‘notas ou figuras’) bem como a referência em que ocorre essa medida (‘que se contém em contínuo movimento manual’). A formulação é acompanhada da explicação do próprio autor que revela ao seu leitor o significado de cada uma das informações adotadas em sua versão.

### Conclusões

É notável como o *Escola de canto de órgão* adote uma abordagem expositiva marcada tanto pela tendência em replicar modelos científicos-culturais do Velho Mundo, quanto pela busca de soluções para lidar com as particularidades e dificuldades de seu contexto.<sup>52</sup> A esse respeito é oportuno reafirmar que, baseando-se nas intenções didáticas demonstradas nas declarações do próprio Mello de Jesus no prólogo do tratado, o mecanismo intertextual adotado consiste não apenas na atestação do alinhamento com os mais importantes cânones europeus sobre o assunto, mas, sobretudo, em estabelecer um modo a suprir uma exigência de um contexto escasso a respeito de informações complementares para a compreensão sobre aquilo que está sendo exposto.<sup>53</sup>

A avaliação crítica empregue nas definições dos dois estudos de caso nos mostra características expositivas substancialmente diferentes: enquanto a primeira consiste em uma posição mais passiva diante de uma tradição dogmática-especulativa, a segunda, de natureza prática,

<sup>51</sup> O *dictum* latino utilizado por Manuel Nunes, e emprestado por Mello de Jesus, remonta à formulação de Adam von Fulda em *De musica* (1490), ainda que neste caso a ‘medida’ (*mensura*) é relacionada à ‘razão’ (*ratio*), cujo significado, entretanto, não é claro: “*Tactus est continua motio in mensura contenta rationis*” (COUSSEMAKER, III, p. 362) (‘*Tactus* é um contínuo movimento contido na medida da razão’). A ambiguidade do termo ‘*ratio*’ nesta citação é mencionada por Ruth Deford (“On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory”, *Journal of the American Musicological Society*, v. 58, 2005, p. 9, n. 22), a qual sugere que este possa se referir tanto aos níveis hierárquicos do sistema mensural (*modus*, *tempus* e *prolatio*) quanto uma provável corrupção da passagem. A esta última acepção, como cita a própria Deford, concorda Graeme M. Boone (“Marking Mensural Time”, *Music Theory Spectrum*, 2002, p. 29), o qual acredita que o termo seja um erro e traduz a passagem como “[*Tactus* é] um movimento contínuo em uma medida definida” (“*a continuous motion in a defined measure*”) - uma opção a qual é curiosamente mais próxima daquela adotada por Manuel Nunes e Mello de Jesus.

<sup>52</sup> Além do tratado de Mello de Jesus, a necessidade de adaptação dos cânones europeus diante das peculiaridades brasileiras, também pode ser exemplificada em produções anteriores, como nos livros bilíngues utilizados pelos Jesuítas durante as missões de evangelização indígena. Como se observa, por exemplo, no caso de *Catecismo da doutrina Christã na lingua brasilica da nação Kiriri* (Lisboa, 1698) de Luis Mamiani, em que todos os aspectos fundamentais para o catecismo da doutrina católica foram especialmente traduzidos para uma maior eficácia no processo evangelizador.

<sup>53</sup> Um traço que, portanto, o distingue de outros tratados musicais com características ‘enciclopédicas’ semelhantes, como *El melopeo* (Nápoles, 1613) de Pietro Cerone, e *El porque de la musica* (1672) de Andrés Lorente.

é substancialmente mais ativa com a respeito das fontes utilizadas. Vale enfatizar o fato que Mello de Jesus apresente a sua própria definição em ambas as seções comentadas, ainda que exerçam papéis distintos em cada uma das argumentações.

As características das fontes elucidadas pela avaliação crítica também nos permitem conjecturar quais foram aquelas possivelmente consultadas pelo autor e quais foram citadas a partir dessas. Dentre as fontes relativas à divisão da *musica organica*, podemos presumir que *El melopeo* (1613) de Cerone consiste o vetor de três dos autores citados no *Escola*, provavelmente de maneira indireta: Lanfranco, Bern de Rechenau e Stefano Vanneo, e dessa forma, todos os três provavelmente foram lidos por Mello de Jesus na página 211 de *El melopeo*. Interessante também o fato que, enquanto Lanfranco e Bern acompanham o próprio Cerone para a fundamentação da quinta definição utilizada por Mello de Jesus, Vanneo é citado como fonte da sexta definição - portanto, disassociado de Cerone. Com relação a quarta definição, ressalta-se o provável confronto realizado diretamente a partir dos volumes *Arte de canto chão*, de Pedro Talésio, e *Le Istitutione harmoniche*, de Zarlino, uma vez que Mello de Jesus estabelece a conexão entre ambos a partir de uma avaliação crítica de seu conteúdo.

Com relação às fontes do segundo estudo de caso, podemos conjecturar que dentre as citações apresentadas, aquelas atribuídas a Cerone, Lorente, Nassare e Nunes da Silva, se tratam aparentemente de definições consultadas de maneira direta nos tratados mencionados pelo autor. A respeito daquelas atribuídas a Aristóteles, presume-se que sejam, entretanto, citações indiretas: a definição “*Tempus est mensura....*” foi provavelmente lida no enciclopédico *El porque de la musica* de Lorente - ou ainda em *Arte de musica theorica y practica* de Montanos ou *Flores musicaes* de Morato; já a definição “*tempus est numerus numerans...*” foi supostamente lida na enciclopédia *De proprietatibus rerum* de Bartholomeus Anglicus, pois consiste a única fonte encontrada que corresponde tanto com a formulação quanto a referência utilizadas por Mello de Jesus em seu tratado.

### **Bibliografia**

Alegria, José Augusto. “Um teórico musical brasileiro do século XVIII”. *Bracara Augusta*, Braga, nº 28, 1974, pp. 472-476.

*Aristoteles Latinus Database (ALD)*. Brepols, 2024.

Bartholomeus Anglicus. *De proprietatibus rerum*. Köln: Johann Veldener, 1471.

Bluteau, Rafael. *Vocabulario Portuguez e Latino*. Coimbra: 1712.

Calhoun, Craig (ed.), *Dictionary of the social sciences*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Castelo, José Aderaldo. *Movimento Academicista no Brasil 1641-1820*, Conselho Estadual de Cultura, 1969, São Paulo, v. 1, t. 1.

Cerone, Pietro. *El melopeo y maestro*. Napoli: Ivan Battista Gargano e Lucrecio Nucci, 1613.

Coussemaeker, Edmond de. *Scriptorum de musica medii aevi*. Paris: A. Durand, 4v., 1864-1876.

D. Aurelii Augustini Hipponensis. *De Trinitate*, Lugduni [Lyon], 1562.

Deford, Ruth. "On Diminution and Proportion in Fifteenth-Century Music Theory", *Journal of the American Musicological Society*, v. 58, 2005, n. 22, pp. 1-67.

De Rosa, Gian Luigi. *Identità culturale e protonazionalismo: il ruolo delle accademie nel Brasile del XVIII secolo*, Milano: Francoangeli, 2011.

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

Glareanus, Henricus. *Dodecachordon*. Basel: Henrich Petri, 1547.

Kantor, Iris. *De esquecidos e renascidos: historiografia Acadêmica Luso-Americana (1724-1759)*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, 2002.

Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal, Fundo Geral, cód. 630.

Lorente, Andrés. *El porque de la musica*, Madrid: Nicolas de Xamares, 1672.

Marques Pereira, Nuno. *Compendio narrativo do peregrino da America*. Lisboa: Manoel Fernandes da Costa, 1726.

Mello de Jesus, Caetano de. *Escola de canto de orgão: Da musica theorica ou metodo doutrinal*. Évora, Biblioteca Municipal, manuscrito cód. CXXVI/1-1, 1759.

Montanos, Francisco de. *Arte de musica theorica y practica*. Valladolid: Fernandez de Cordova, 1592.

Nassarre, Pablo. *Escuela musica segun la practica moderna*. Zaragoza: Herederos de Diego de Larumbe, 1724.

Ornithoparchus, Andreas. *Musice active micrologus*. Leipzig: Valentin Schumann, 1517.

Solano, Francisco Inácio. *Exame instructivo sobre a musica multiforme, metrica e rythmica*. Lisboa: Regia Officina Typografica, 1790.

Zarlino, Gioseffo. *Le Istitutioni harmoniche*. Venezia: [Pietro da Fino], 1558.

Iafelice, Carlos C. "Mecanismos intertextuais no primeiro volume da *Escola de canto de orgão* (1759) de Caetano de Mello de Jesus: uma proposta de leitura crítica aplicada em dois estudos de caso." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 10, no. 2 (2025): 1-17.