

Nova arte de viola: análise crítica de um tratado setecentista

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

José Jarbas Pinheiro Ruas Júnior
Universidade Federal do Rio de Janeiro - josjarbas85@gmail.com

Resumo: Amparados pela consulta a tratados musicais - práticos e teóricos - e a dicionários coevos produzidos na Península Ibérica, em datas anterior e posterior a publicação de Nova Arte de Viola (1789), esta pesquisa concentra-se no estudo analítico do conteúdo temático desenvolvido pelo autor de sua obra frente aos conceitos de *pensável* e *vivido* (Certeau, 1982). Nosso objetivo reside em apresentar uma possível “tradução” dos conceitos discutidos pelas regras do tratado, já que a obra não recebeu um estudo dessa natureza.

Palavras-chave: Viola. Tratado musical. Portugal. Século XVIII.

Nova Arte de Viola: critical analysis of a seventeenth-century treaty.

Abstract: Supported by the consultation to musical treaties - practical and theoretical - and also dictionaries produced in the Iberic Peninsula in prior and subsequent dates of Nova Arte de Viola has been published in 1789, this research concentrates itself in the analytical study of the content developed by the author of the masterpiece against the concept of what is thinkable and lived (Certeau, 1982). Our main goal resides in demonstrating a possible 'translation' of the contents discussed by the rules of the treaty, once this work never received this kind of specific study.

Keywords: Viola. Musical treaty. Portugal. 18th century.

1. Introdução

Dentro da bibliografia musicológica, o tratado de Manoel da Paixão Ribeiro (1789, Coimbra), Nova Arte de Viola, normalmente tem sido citado no âmbito da Organologia musical de instrumentos para remeter-se à viola natural da região de Coimbra ou para expor a repertório musical pertinente ao instrumento nesse período (OLIVEIRA, 1966; TABORDA, 2011; BUDASZ, 2001; NOGUEIRA, 2008). Apenas em Taborda e Nogueira encontramos descrições pontuais às regras em si, porém, não alcançam a totalidade da obra.

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

Para compreender nosso objeto de pesquisa, consultamos alguns autores que descreveram sociedades modernas europeias setecentistas que nos ajudassem a reviver elementos dessa *atmosfera mental*, e contextualizar o ambiente de circulação social e musical de Nova Arte de Viola, bem como os conceitos empregados em suas regras.

A interpretação das regras do tratado refletem os conceitos de pensável e vivido (CERTEAU, 1982), onde, o *pensável* se enquadra na necessidade de “elaborar modelos que permitam constituir e compreender” documentos (neste caso, o tratado) através de *intercâmbios pluridisciplinares* e, o *vivido* na possibilidade de “fazer reviver ou de ressuscitar um passado”, na tentativa de querer “restaurar um esquecimento e encontrar os homens através dos traços que eles deixaram”. Naturalmente, que tais interpretações passam por um “corte definitivo” com o intuito de apresentar um limite original (origem) na tentativa de reconstituição de realidades passadas, onde dificilmente será possível recompor sua totalidade.

2. O tratado - Capa

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

Segundo podemos ler em Nova Arte, Paixão Ribeiro era professor licenciado de Gramática Latina e de ler e escrever, e contar na Cidade de Coimbra. O autor se considerava um curioso apaixonado pela arte de tocar a viola. Seu conhecimento musical se deu através das lições tidas com o padre, mestre de capela português José Maurício, da consulta ao dicionário de Rousseau e dos Elementos de Música de Rameau, fontes estas que lhe permitiram a composição do tratado.

A obra foi publicada pela Real Universidade de Coimbra em 1789 e conta com cinquenta e uma páginas em um único volume, dividido em duas partes, e acompanha oito estampas dobráveis contendo notação musical.

Diferente do que se pode notar nas dedicatórias de outros tratados coevos, Nova Arte está dedicada a uma parcela da sociedade portuguesa “*obra útil a toda qualidade de pessoas; e muito principalmente ás que seguem a vida litterária, e ainda ás Senhoras*”. No que podemos sugerir, a obra está endereçada à aristocracia e/ou a burguesia, já que a leitura (HOBSBAWN, 2010, p.30), a declamação e a musicalização de poemas constam como

atividades relacionadas aos pertencentes desses estratos sociais no Portugal setecentista (MORAES, 2003, p.87). Entretanto, não podemos descartar que os conceitos expostos no tratado de Paixão Ribeiro tenham circulado oralmente, entre outros meios sociais, em virtude das leituras públicas e coletivas em voz alta (BRIGGS; BURKE, 2006, p.72), algo comum neste período nos salões, e da transmissão oral/aural inerente ao instrumento, a viola.

Embora, Nova Arte não registre em suas páginas o valor a qual tenha sido comercializado originalmente, como se pode ler na contracapa do tratado do mestre de capela portuense Antônio da Silva Leite, obra comercializada a 1200 réis, Albuquerque (2006, p.71) informa que havia atenuantes relevantes para composição do preço da obra, como: a técnica de impressão empregada e a qualidade do papel, geralmente importado. As técnicas mais dispendiosas eram a xilogravura e a gravação à talha-doce. Nova Arte foi impresso em gravação à talha-doce por ser a técnica empregada pela oficina real da Universidade após a reforma instituída pelo Marquês de Pombal à instituição. Segundo Albuquerque, ao término do século XVIII, o preço médio de uma página de música impressa sob esta técnica custava aproximadamente 100 réis (2006, p.70).

Em um levantamento feito por Brito (1989) sobre a vida musical portuguesa do século XVIII, observa-se a relação de ganhos financeiros com base no salário anual do que um músico da Real Câmara recebia frente a outras profissões também pagas pelo Ministério das Finanças.

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

Caso Nova Arte tenha sido comercializado por um valor similar ao tratado de Antônio da Silva Leite, podemos crer, com base nestes cálculos, que um membro da aristocracia portuguesa ou da burguesia não consideraria deveras dispendioso adquirir um tratado musical por esse preço. Diferente disso, conforme podemos ler em “*Os músicos portugueses*” de Joaquim de Vasconcellos, no verbete referente à Paixão Ribeiro, o método estava disponível no *Catalogue d’une belle collection de musique* editado em Paris, no ano de 1869. O preço de comercialização da obra correspondia a 30fr, valor considerado absurdamente caro, fato que levou o autor do catálogo a justificar a quantia cobrada, explicando, assim, a raridade da obra: “*traité important et fort rare*”. Acreditamos que a obra tenha chegado à França em virtude da presença de refugiados e emigrados portugueses que passaram a residir no país após as invasões napoleônicas a Portugal. Fagerlande (2008)

registra que no período entre 1800-1850 mais de quinhentos e cinquenta títulos foram impressos em português na França dada as circunstâncias históricas. Dessa forma, havia um comércio já instituído para obras em português na França.

Antes de ser posta a venda legalmente no território português, uma obra precisava passar pelo crivo de uma mesa censória local. Na parte inferior da capa do tratado encontramos o registro de autorização dado pela *Real Mesa da Comissão Geral sobre o Exame e Censura dos Livros*ⁱ, o que nos confirmou mais uma vez tal informação.

3 O Conteúdo

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

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

Para compreender as lições propostas em *Nova Arte de Viola* pareceu-nos necessário analisar cada uma das regras com o intuito de propor uma “tradução” dos termos para o nosso tempo. Dentro da terminologia empregada por Paixão Ribeiro, alguns termos apresentam diferentes sentidos, à medida que vão sendo apresentados. A exemplo disso, podemos destacar a palavra “pontos”, empregada inicialmente com o sentido de nomear a divisão do braço da viola em casas; em um segundo momento, o mesmo termo apresenta-se relacionado à expressão “pontos naturais” e “pontos bemolados”, que significam acordes maiores e menores, respectivamente.

Para tanto, nos amparamos em dicionários e métodos contemporâneosⁱⁱ em língua portuguesa e espanhola publicados anterior e posteriormente à Nova Arte. Nesses tratados, encontramos terminologias mais próximas ou evidentes para a compreensão de sentido que atribuímos nesta “tradução”. Com isso, estamos sugerindo algumas interpretações mediante a análise do discurso, da qual passamos a apresenta-las numa breve sinopse.

A Regra I, “Para pontear a viola”, o termo pontear, aqui, remete-se a divisão, em casas, do braço do instrumento, apontando as duas possibilidades de assim o fazer (por corda de tripa ou chapa de arame). Podemos ler também como escolher tais materiais para realizá-la. O autor sugere um processo impreciso para divisão do braço com base na distância dos dedos, onde as casas deveriam ter aproximadamente dois dedos de comprimento, outras mais, outras menos. Ao que se sabe, já existia à época a possibilidade de empregar o processo matemático (Leite, 1796; Varella, 1806) para realizar precisamente tal divisão.

A Regra II, “Do conhecimento das cordas”, orienta o leitor a como escolher e reconhecer as cordas *verdadeiras*, boas, das *falsas*, ruins. Os encordoamentos utilizados podem ser de tripa ou de arame. As cordas de tripa recebem maior atenção e orientação. Elas devem ser “cristalinas, iguais, bem torcidas, e cor de trigo”. Quanto às de metal, todas são consideradas boas para o uso. Nesta regra o autor também orienta seu leitor a como armazenar devidamente as cordas de tripa e de arame para que estas não se tornem, posteriormente, “falsas”, ou seja, ruins. O autor concentra-se prioritariamente na descrição *estética* das cordas, dessa forma, é possível considerar que o termo “falsas”, seja, também, para instruir o leitor sobre as eventuais *desafinações* que a corda poderia apresentar por não se enquadrar nos “bons” parâmetros (estéticos) descritos.

Na Regra III, “Do modo de encordoar”, é apresentada ao leitor os nomes das cinco ordens de cordas: *Primas*, *Segundas*, *Terceiras* (Toeiras), *Contras* (Requintas), e *Baxos* (Simeiras) bem como sua ordem de fixação no instrumento, que segue a mesma sugestão dada por Gaspar Sanz (1674): 1) *Terceiras* (Toeiras), 2) *Baxos* (Simeiras), 3) *Segundas*, 4) *Contras* (Requintas), 5) *Primas*; 6) encerrando ajunta-se aos *Baxos*, um bordão de prata e uma corda grossa, juntamente com as *Requintas*. O leitor deve atentar para as diferentes espessuras das cordas sugeridas, umas mais finas, outras mais grossas. A mesma distinção de espessura se aplica para as cordas de arame, porém seguindo o número e cor dos “carrinhos”.

A Regra IV, “Do modo de temperar ou afinar a viola”, explica a seus leitores a forma de afinar o instrumento após a fixação das cordas. O processo se dá por meio de equivalência sonora e não menciona, ainda, a altura em que cada corda deve atingir.

Na Regra V, “Do conhecimento dos Signos Naturais”, o autor apresenta os conceitos de teorias tidos por ele como “mais necessários da Música” para instruir seu leitor na prática musical.

A Regra VI, “Do modo de conhecer os Signos na viola”, define as alturas em que cada ordem de corda deverá alcançar no instrumento. A viola afina-se da seguinte maneira pelas suas cordas soltas: quinta corda, *Baxos* (Simeiras) – A (Lá); quarta corda, *Contras*

(Requintas) – D (Ré); terceira corda, *Terceiras* (Toeiras) – G (Sol); segunda corda, *Segundas* – B (Si); e primeira corda, *Primas* – E (Mi). É apresentado ao leitor a localização de cada nota musical, em sua respectiva casa e ordem de corda, perfazendo as 12 casas do instrumento em suas cinco ordens de corda.

Na Regra VII, “Que coisa seja espécie, e quantas tenha cada Signo”, é descrito o processo do que hoje podemos entender como formação de acorde “Espécie é uma consonância, que se ajunta ao baixo de cada Signo para ficar mais cheio, e mais forte”. O termo “espécie”, neste caso, pode ser compreendido como intervalo ou as vozes que formam o acorde. “Signo” refere-se às notas relacionadas ao alfabeto (cifra) e, durante a exposição da regra, possui o sentido do que entendemos atualmente como acordes.

A Regra VIII, “Tratado dos pontos naturais” e a Regra IX, “Tratado dos pontos bmolados”, tratam da postura, ou seja, a posição em que os dedos da mão esquerda devem estar postos ao braço do instrumento para formarem os acordes maiores (pontos naturais) e os acordes menores (pontos bmolados). Nesta regra, também é ensinada a nomenclatura utilizada para os dedos da mão esquerda durante a formação dos acordes: *Index* (indicador) ou dedo 4; *largo* (médio) ou dedo 3; *anular* (anelar) ou dedo 2; *mínimo* (mínimo) ou dedo 1. A ordem numérica empregada pelo autor aos dedos da mão esquerda segue a ordem inversa do que se encontra habitualmente informado para cordofones dedilhados. A numeração proposta segue os princípios de tratados de teclado.

Da segunda parte “Que trata das Regras Internas, e Práticas” consiste na aplicação dos princípios postos à luz na primeira parte. A Regra I, “Modo de dizer os signos às direitas, e às avessas”, trata de ensinar o leitor os signos escritos às direitas (ascendente) e as avessas (descendentes) nas claves de Dó, Fá, e Sol assinadas em suas respectivas linhas, conforme se lê na regra V da primeira parte. Paixão Ribeiro ressalta a importância de o leitor conhecer bem a localização dos signos na viola em cada corda conforme as instruções dadas na regra VI. Após o leitor ter pleno conhecimento dos signos em forma ascendente e descendente, o autor sugere a prática dos signos com auxílio da estampa I e II, que apresenta todas as notas musicais distribuídas pelo braço do instrumento.

A Regra II, “Practica dos Signos”, instrui o leitor a desenvolver a leitura musical em “qualquer papel de música”, ou seja, dedicar-se a leitura de partituras seguindo os seguintes passos: 1) “ferir” (tocar) os pontos sem o apoio da primeira escala (Estampa I); 2) tirar (ler) alguns minuetos, porém sem adentrar nas Espécies, ou seja, sem preencher as notas com os intervalos necessários para formar os acordes; 3) atentar cuidadosamente aos compassos, respeitando suas divisões em dois, três ou quatro tempos.

Na Regra III, “Do Compasso, e do Valor das Figuras”, ressalta-se novamente a importância de se executar as peças em seus compassos corretos, ou seja, respeitando as divisões de tempo proporcionalmente de acordo com os princípios expressos na primeira parte do tratado. Nesta regra, o leitor é instruído a iniciar os estudos dos minuetos chamados “*da Rozinha*” e “*Contra-Rozinha*”(Estampa III), lendo somente o violino e depois partir para leitura das primeiras e segundas vozes das Modinhas (Estampa IV). Dessa forma, concluem-se as leituras em clave de G e C.

Na Regra IV, “Do acompanhamento”, a obra chega a seu objetivo principal, ensinar a arte do acompanhamento à viola através de modinhas e minuetos. Acompanhamento é definido pelo autor como “ajuntar-se ao Baixo de cada Signo as Espécies convenientes para ficar mais cheio, e mais forte [...]”. Para tanto, recobra a memória de seu leitor a consulta das regras VII, VIII e IX, onde foi explicada, respectivamente, a formação dos acordes com base nos Signos e nas Espécies, as posturas dos acordes maiores (pontos naturais) e menores (pontos bmolados). Como suporte, devem ser consultadas as estampas 5 e 6, respectivamente, “Posturas, ou practica dos pontos naturaes com todas as suas espécies” e “Posturas, ou practica dos pontos bmolados com todas as suas espécies”.

Na Regra V, “Das Posturas, ou pontos tanto naturaes, como bmolados, e varias abbreviaturas do Acompanhamento” observam-se as instruções do autor quanto à realização do acompanhamento. As notas de maior duração, que representam o Signo, devem ser preenchidas com as espécies – intervalos de 3^a, 5^a, 8^a – necessárias. Notas de menor duração devem ser “ponteadas [...] dadas por si só”, ou seja, tocadas sozinhas, sendo diferentes das notas anteriores em altura e duração. Caso a nota de menor duração tenha a mesma altura que a anterior, de maior duração, as espécies também podem ser aplicadas a esta.

Não nos concentraremos na descrição das estampas 7, “Escala 3^a das posturas de arbítrio com todas as suas espécies”, e 8, “Minuette do Mattos por muzica, e por cifra” por não estarem diretamente relacionadas com alguma das regras do tratado. Já que a estampa 7 trata sobre a realização dos acordes com base na regra de oitava e na estampa 8, temos o minuetto à duas vozes, cuja grande questão está na realização e interpretação da cifra proposta, pois não há nada sobre o assunto no decorrer da obra. Isso nos permite crer na existência de um grupo que já conhecia tais informações e, talvez, por isso o autor não tenha se empenhado nesta explicação, já que o compromisso da obra atende a seu tempo *pensável* e a nós, o *vivido*.

Breves Considerações

Nova Arte de Viola é um tratado prático que se enquadra dentro do contexto musical de sua época, destinado a orientar seus leitores ao acompanhamento de gêneros que

circulavam no meio português, ao término do século XVIII. O conteúdo de suas regras abrangem os elementos selecionados por seu autor como necessários para o desenvolvimento da prática, e por certo omite tantos outros assuntos que, naturalmente, deveriam circular de forma oral/aural pelos seus contemporâneos, amantes da mesma arte. Nossas interpretações refletem uma visão subjetiva diante de um resultado, não definitivo, já que se trata de uma possível leitura de um discurso passado, ressaltando alguns vestígios de outra realidade histórico-musical.

Referências:

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

BLOCH, Marc. *Apologia à História ou Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2011.

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

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

CERTEAU, Michel. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1982.

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

HOBSBAWM, Eric J. *A era das Revoluções: 1789-1848*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 2010.

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

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

RIBEIRO, Manoel da Paixão. *Nova Arte de Viola que ensina a tocalla (...)*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1789.

TABORDA, Marcia Ermelindo. *Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

- Dissertações ou teses:

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

NOGUEIRA, Gisela Gomes Pupo. *A viola con anima: uma construção simbólica*. São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em interfaces sociais da comunicação), Escola de Comunicação e Arte, USP, São Paulo, 2008.

- Artigo em periódico:

FAGERLANDE, Marcelo. Joaquim Manoel, improvisador de Modinhas. *Brasiliiana: Revista da Academia Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v.1, nº27, p.11-24, 2008.

ⁱ A Real Mesa censória foi criada em 1768 com a função de fiscalizar e censurar os livros publicados, de administrar e dirigir os estudos das escolas menores, bem como atribuir privilégios de impressão. (Albuquerque, 2006, p.54)

ⁱⁱ *“Instruccion de Musica sobre la Guitarra Española”*, Gaspar Sanz (1674), *Elementos De Música*, de João Ribeiro de Almeida Campos (1786), *Estudo de Guitarra*, de Antônio da Silva Leite (1796), *Compendio de Música Theorica, e Prática*, de Domingos Varella (1806), e o *Methodo de Música*, de José Maurício (1806).