



O problema hermenêutico da análise retórica na música do período colonial brasileiro

Thiago Tavares¹

Resumo: A musicologia brasileira tem se ocupado no estudo da retórica aplicada à música do período colonial brasileiro. Para o século XX, a retórica musical, principalmente a teoria das figuras musicais (*Figurenlehre*), foi o sistema que melhor serviu para o entendimento e esclarecimento científico, hermenêutico, analítico e interpretativo da música dos séculos XVI a XVIII, além de servir como base para pesquisas históricas e de recepção da dita época. Esse sistema foi “descoberto” por Arnold Schering em 1908. Schering elaborou um catálogo de figuras extraídas dos tratados de Johannes Nucius (c1556-1620), Mauritius Vogt (1669-1730), Christoph Caldenbach (1613-1698) e Johann Adolf Scheibe (1708-1776). Mas na teoria da retórica, desde os gregos, não existe um padrão, cada autor tem os seus preceitos e suas utilizações. Desde quando esta teoria foi usada na música esse caso não foi diferente. Cada autor tem seus princípios, suas nomenclaturas e etc. Nos trabalhos empreendidos sobre este assunto não são citadas as fontes de base para a análise e isso gera o que Janina Klassen chama de mal-entendido hermenêutico. Como nem sempre existe concordância entre os autores precisamos contextualizar a análise baseando-a em um ou mais autores que façam sentido histórico ou teórico com a obra a ser analisada para que a análise faça sentido. Como exemplo para a música colonial brasileira usamos a Arte explicada de contraponto de André da Silva Gomes - tratado que lida com a retórica pela via do *dispositio* – que pode ser usado como base para uma análise retórica da música deste período por se inserir no contexto histórico e teórico do mesmo.

Palavras-chave: Retórica. Hermenêutica. Análise. Figuras de retóricas

Abstract: The Brazilian musicology has been busy in the rhetoric of study applied to the music of the Brazilian colonial period. For the twentieth century, the musical rhetoric, especially the theory of musical figures (*Figurenlehre*) was the system that best suited for understanding and scientific explanation, hermeneutic, analysis and interpretation of music from the sixteenth to eighteenth centuries, in addition to serving as a basis for historical and research reception of said time. This system was "discovered" by Arnold Schering in

¹ Mestre em Música – Musicologia histórica, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Escola de Música, thiagotavaresdasilva@gmail.com



1908. Schering produced a catalog of figures drawn from treatises Johannes Nucius (c1556-1620), Mauritius Vogt (1669-1730), Christoph Caldenbach (1613-1698) and Johann Adolf Scheibe (1708-1776). But the rhetoric of the theory, since the Greeks, there is no standard, each author has his precepts and their uses. Since when this theory was used in music this case was no different. Each author has his principles, their classifications and etc. The work undertaken on this subject are not mentioned basic sources for analysis and that creates what Janina Klassen calls misunderstanding hermeneutic. As there is not always agreement between the authors need to contextualize the analysis based on the one or more authors that make historical or theoretical sense with the work to be considered for the analysis makes sense. As an example for the Brazilian colonial music use the *Arte explicada do contraponto* of André da Silva Gomes - treaty that deals with the rhetoric via the *dispositio* - which can be used as the basis for a rhetorical analysis of music of this period by inserting in historical context and theoretician of it.

Key words: Rhetoric. Hermeneutics. Analysis. Figures of rhetoric

Um dos assuntos ao qual a musicologia brasileira tem se dedicado a estudar é a retórica musical aplicada às obras do período colonial brasileiro. Inúmeras teses dissertações e artigos são escritos tratando desse tema.

Ian Bent nos diz que os precursores dos analistas modernos podem ser incluídos dentro de dois ramos da teoria musical: o estudo dos sistemas modais e a teoria da retórica musical. Alguns autores são basilares sobre esse assunto: Burmeister (1606) propõe um acervo de figuras de retórica musical e se dispõe a encontra-las numa obra de Orlando di Lasso. Mattheson (1739), após formular conceitos para a morfologia musical baseadas na *dispositio*² retórica, aplica esses conceitos numa aria de Benedetto Marcello. Apenas para citar dois dos autores precípuos desse assunto. Todos os trabalhos por nós visto que falavam sobre retórica no período colonial brasileiro assumem uma postura semelhante à de Burmeister: encontrar figuras de retórica em obras da dita época.

Rubén Lopéz Cano (2008, p. 2-3) fala da convergência interdisciplinar que ocorre entre música e retórica na qual uma corrobora o significado da outra. Toma-se por

² Forma ou organização dos eventos em uma ordem de alguma maneira preestabelecida, ou ainda, a distribuição ou arranjo das ideias e argumentos encontrados na *inventio*, de forma apropriada e eficaz.



empréstimo modelos, métodos e arquétipos inteiros das ciências da linguagem, usado-os como plataforma para abordagem dos seus problemas teóricos, técnicos, pedagógicos, históricos ou sociais. Esse tipo de procedimento existe desde a Idade Média, quando teóricos se apropriaram de conceitos e terminologias da retórica clássica e desenvolveram uma doutrina teórica sólida e proeminente que resultaram, com Burmeister, nos primeiros fundamentos da composição e no primeiro sistema de análise musical conhecido, chamado de *Musica Poetica* que tem por princípio a composição em estreita relação com o som, a estrutura e o significado do texto.

A música instrumental escrita para instrumentos específicos e não com a função de dobrar ou substituir vozes se estabelece no barroco e mesmo nesse tipo de música onde não existem palavras para serem realçadas ou confirmadas, os preceitos retóricos continuam sendo aplicados. São conhecidas análises que encontram figuras retóricas em obras organísticas não baseadas em corais (prelúdios, tocatas e fugas) de J. S. Bach e Buxtehude, somente para citar alguns.

A retórica foi utilizada na música por Burmeister e os que vieram depois dele como Dressler (1533-1580) e Mattheson (1681-1764) com função pedagógica: Burmeister estimulava seus alunos a reconhecer figuras e subdivisões estruturais nas orações dos autores clássicos. Dressler foi um dos primeiros a sistematizar uma ordenação da composição musical baseada na organização formal do discurso retórico (*exordium, medium e finis*) e Mattheson vai pela mesma linha de Dressler no campo da morfologia, indo além no que tange ao número de partes e significado de cada uma delas. Sua discussão vai “da invenção melódica à estruturação da música – da unidade da frase à unidade da obra” (VIDAL, 2002. p. 61 e 62).

Buelow conta que as figuras musicais foram também usadas para justificar escritas contrapontísticas irregulares ou incorretas. Se a passagem fosse contrapontisticamente errada mas concebida ali para dramatizar o texto, não haveria problema. Com isso Dottori (1992) concorda quando diz que as “figurae musicais [...] foram liberdades tomadas sobre os limites da teoria do contraponto.” Continua falando que essas liberdades ligadas às figuras tornaram-se tão habituais que os “erros” de contraponto não precisavam mais ser justificados. Dottori ainda fala dos tratados de baixo continuo que, segundo ele, eram usados como “auxílio técnico” para as composições, “justificando contrapontisticamente as partes intermediárias deixadas sem escrever.”

Buelow ainda vem dizer que as figuras de retórica usadas, sobretudo na música instrumental, tinham função de memorização (mnemônica): quando um ouvinte culto ouvia



uma determinada figura ele era remetido ao seu significado. O compositor quando usava uma determinada figura tinha em mente o aspecto pictórico; queria manipular a imaginação do ouvinte.

Para o século XX, a retórica musical, principalmente a teoria das figuras musicais (*Figurenlehre*), foi o sistema que melhor serviu para o entendimento e esclarecimento científico, hermenêutico, analítico e interpretativo da música dos séculos XVI a XVIII, além de servir como base para pesquisas históricas e de recepção da dita época. Esse sistema foi “descoberto” por Arnold Schering em 1908. Schering elaborou um catálogo de figuras extraídas dos tratados de Johannes Nucius (c1556-1620), Mauritius Vogt (1669-1730), Christoph Caldenbach (1613-1698) e Johann Adolf Scheibe (1708-1776). Por trás desse catálogo, segundo Klassen, pode estar a busca por uma contraposição ao positivismo das gerações de pesquisadores anteriores e o subjetivismo da hermenêutica de Hermann Kretzschmar (1848-1924). Essa hermenêutica usada por Kretzschmar consiste na tentativa de desvelar, ou interpretar (como quer a hermenêutica) o significado incrustado por um determinado autor ou compositor nas teorias da retórica musical. O problema é que essa geração se excedeu nessa idéia e impuseram à obra um significado que nem sempre é o significado da época em que foram compostas.

Nisto tudo, surge o que Klassen chama de equívoco ou mal-entendido (*Missverständnisse*), pois começa-se a trabalhar com esse catálogo como se houvesse uma concordância entre estes tratados que basearam esse catálogo. E é aí que mora o mal-entendido apontado acima: as divergências são diversas: figuras com o mesmo nome e significados diferentes, figuras com mesmo significado e nomes diferentes, figuras que são largamente nomeadas em análises mas aparecem em apenas um tratado e não é corroborado por nem um outro. Por exemplo: a figura *Climax* é mencionada por Nucius em *Musices practicae* (1613), mas Burmeister a chama de *Auxesis* que se trata de uma repetição melódica na mesma parte uma segunda acima. Este conceito também serve para a *Synonymia* apontada por Walther e o próprio Burmeister ainda dá a mesma definição para *Gradatio*. Outro exemplo: uma pausa geral inesperada é chamada de *Abruptio* por Bernhard, *Aposiopesis* por Burmeister, *Homoioteleuton* por Nucius e *Tmesis* por Janovka. Há ainda o caso da figura *Hipotyposis* listada por Burmeister que abarca uma variedade grande de figuras sem nomes específicos que salientam a natureza pictórica das palavras, chamada popularmente de “madrigalismo” ou “pintura de palavras” (*word painting*). Já Kircher, traz uma lista de figuras que tem essa mesma



função e dá nomes específicos para diversos casos. Além desse, existe o equívoco da descontextualização:

O uso atual das figuras como acesso analítico à música antiga e às concepções de todos os tipos de teorias musicais dos séculos XVI, XVII e XVIII diferem de modo fundamental. A tentativa que remonta a Arnold Schering de fazer usos das antigas teorias de figuras como aparato analítico se deu sobre as precondições da teoria das formas [*Formenlehre*] do século XIX. Tanto as diferenças estéticas, ideológicas e de teoria da arte entre o século XIX e os séculos anteriores quanto aqueles entre as teorias de figuras isoladamente impedem uma aplicação sistemática da “teoria das figuras”. Apenas uma contextualização conseqüente das figuras e seu uso seria uma forma adequada de tratar o fenômeno (KLASSEN, 2006, p. 2).³

O questionamento que aqui levantamos é consonante com o que Janina Klassen faz ao catálogo de Schering. Quais fontes podem ou devem ser usadas para análise retórica aplicada à música do período colonial brasileiro? Como escolher essas fontes?

Anos antes, Nikolaus Harnoncourt fazia um alerta semelhante ao de Klassen: “é necessário ser muito cauteloso na análise das citações, e é de suma importância que se leve em conta o contexto geral. As 'contradições' são sempre mal-entendidos” (HARNONCOURT, 1990, p. 53).

Interessante é notar que essa disparidade também se observa nas figuras da linguagem escrita (que segundo alguns são análogas às figuras musicais que temos falado), Sloane coloca que havia entre os retóricos antigos uma dissonância no que tange o significado e o nome das figuras e, se essas figuras faziam parte da estrutura ou somente do acabamento do texto. O autor coloca que “uma certa discrepância na categoria e esquema dos tropos tornou-se inevitável, e não simplesmente porque retóricos eram inconsistentes no uso dos termos, mas porque o discurso bem construído reflete uma fusão de estrutura e textura. Uma é virtualmente indistinguível da outra” (SLOANE).

³ Der heutige Gebrauch der Figurenlehre als analytischer Zugriff auf ältere Musik und die verschiedenartigen Konzeptionen von Figurenlehren im 16., 17. und 18. Jahrhundert unterscheiden sich grundlegend. Der auf Arnold Schering zurückgehende Versuch, die alten Figurenlehren als Analyseapparat einzusetzen, erfolgte unter den Voraussetzungen der Formenlehre des 19. Jahrhunderts. Sowohl die ästhetischen, kunsttheoretischen und ideologischen Unterschiede zwischen dem 19. Jahrhundert und früheren Jahrhunderten als auch diejenigen zwischen den einzelnen Figurenlehren verbieten den systematischen Einsatz von ›Figurenlehre‹. Nur eine konsequente Kontextualisierung der Figuren und ihrer Verwendung wäre ein angemessener Umgang mit dem Phänomen.



E para terminar esta introdução, Klassen (2006) ainda diz que os autores históricos que compuseram os seus catálogos de figuras divergem por dois motivos básicos: (1) o espaço de tempo de até 150 anos entre a compilação de um rol e outro e (2) por questões epistemológicas, isto é, cada autor erigia o seu conhecimento em sistemas abrangentes, mas suas teorias, no entanto, eram construídas de forma individual e por isso, nem sempre compatível com outros sistemas, mesmo que contemporâneo.

Análise retórica: Apontamentos para aplicação na música do período colonial brasileiro

David Perez (1711-1778) era a figura mais proeminente em Portugal na época em que se deu a formação musical de Gomes levada a cabo no Seminário Patriarcal de Lisboa. Perez iniciou seu trabalho em Lisboa em 1752, por convite de D. José I e dedicou-se primeiramente à educação musical dos filhos deste através de publicações e por preceitos orais, o que ajudou a generalizar em Portugal o ensino musical sistematizado e ratificando a configuração da música erudita portuguesa

que se insere no contexto atualizado da cultura musical europeia da época e que já havia produzido no século anterior figuras como frei Manuel Cardoso, Felipe Magalhães, Diogo Dias Melgaz, Francisco Martins Estevão Lopes Morago e D. José IV, dentre outros. Com tais influências, passa a projetar-se uma plêiade de compositores portugueses, dentre os quais citemos João Cordeiro da Silva, José Alves, João de Sousa Carvalho, José Joaquim dos Santos, Luciano Xavier dos Santos, José Gomes Veloso e outros tantos, cujas obras figuram nas programações lisboetas ao lado de Pórpora, Cimarosa, Piccinni, Pergolesi, David Perez e outros (DUPRAT, 1995, p. 62).

Perez trabalhou em Portugal até 1780 quando da morte de D. José I. Embora não se tenham muitas notícias da formação de André da Silva Gomes (1752-1844), Duprat afirma que as obras religiosas desses autores portugueses eram conhecidas de André da Silva Gomes e este deve tê-las trazido quando de sua vinda para o Brasil. São conhecidas diversas cópias feitas por Gomes de obras de Perez, José Alves, José Joaquim dos Santos, João Cordeiro da Silva e José Gomes Veloso (DUPRAT, 1995, p. 62). O próprio André da Silva Gomes declara ter estudado com José Joaquim dos Santos e Duprat (1995) assegura encontrar relação entre os escritos de Gomes na Arte explicada do contraponto e Antonio Exímeneo em *Del Origen y Reglas*



de la Musica (1774) no que tange à modulações e divisão da composição (morfologia)(TAVARES, 2015, p. 64).

Andre da Silva Gomes chega ao Brasil em 1774 para assumir o mestrado da Capela da Sé de São Paulo com a principal tarefa de reedificar o estilo romano, “principalmente através da prevalência da textura polifônica, reafirmada pela preponderância da música coral” (MACHADO NETO, 2008, p. 360).

Nesse sentido, apesar de viver em um período onde o *estilo galante* era predominante, o compositor luso-brasileiro, opta por produzir muitas de suas obras numa escrita não congruente a seus contemporâneos. Fato verificável ao comparar algumas peças de sua autoria, tais como: *Ofertório da Missa de Domingo de Ramos*, *Ofertório da Missa da Ascensão do Senhor* (2o Movimento), *Ofertório da Missa de Conversão de São Paulo* (2o Movimento), tendo, nessas, a presença da harmonia sequencial, figuração do baixo contínuo, intensa textura contrapontística, condução para a região da Subdominante, *estilo concertato*, caracterizando a escrita barroca, todavia, pode-se encontrar, por exemplo, na *Missa a cinco vozes*, hierarquia nas funções, esquema tonal estabelecido entre Tônica e Dominante, cadências periódicas, isto é, elementos do galante europeu. Na prática, portanto, atuou como um mestre contrapontístico e conservador, influenciado pela música barroca. Esse conservadorismo se deve ao fato de ele ser um mestre de capela e, como tal, deveria seguir os cânones em que a música religiosa era escrita, isto é, os modelos composicionais tradicionais da época (SOARES; NOVAES; MACHADO NETO, 2012, p. 506).

A retórica atua em cinco perspectivas ou cinco cânones que se completam e dão consistência ao discurso: *inventio*⁴, *dispositio* e *elocutio*⁵; a expressão oral do discurso é trabalhada na *memoria*⁶ e *actio*⁷. As análises que vemos em obras do dito período vão somente pelo caminho da *elocutio* (parte da retórica onde encontra-se as figuras), mas Gomes faz uma exposição de sua visão retórica no que tange à *dispositio*. Em nenhuma parte do seu tratado ele cita nada que possa nos remeter à teoria das figuras musicais.

Passamos agora a citar o que André da Silva Gomes fala sobre a *dispositio* aplicada à fuga as suas definições de cada parte.

⁴ *Inventio*: é o método utilizado para a descoberta de argumentos na retórica ocidental e vem da palavra latina, que significa invenção ou descoberta. *Inventio* é uma parte central e indispensável da retórica, e tradicionalmente significa uma busca sistemática de argumentos.

⁵ *Elocutio*: exprimir o pensamento por meio de palavras. Corresponde também a toda a concretização de uma ideia.

⁶ *Memoria*: técnica de escrita do discurso.

⁷ *Actio*: ou *pronuntiatio*: procedimento de apresentação ou pronúncia do discurso.



1. Estabelecimento do motivo ou tema: “o compositor inventa um motivo ou tema para que seja sustentado e respondido por todas as vozes ou partes...”. Este segmento é o que modernamente chamamos de exposição. Ele termina após todas as vozes terem apresentado os motivos (sujeitos e respostas).
2. Digressão imitada, a que vulgarmente dão o nome genérico de imitação: o intuito desta seção é

recrear o ouvido com alguma variedade; esta a razão porque se aparta um pouco do rigor daquele motivo primário e suscita outro... procurando as outras vozes imitá-lo, umas em quantidade e qualidade, outras em qualquer destas duas coisas que lhe for mais próprio e possível.

3. Diminuição do motivo ou tema, a que vulgarmente dizem “encurtar o passo”: “o pensamento do compositor é diminuir o primeiro motivo da fuga...”. Aqui também o intento é variar e trazer inovação ao ouvinte.
4. Segunda digressão imitada: nesta parte faz-se como na segunda a parte, a diferença é o tom do motivo ou tema imitado deve estar em outro tom.
5. Conclusão da fuga ou passo: “pode o compositor forma-la e estabelece-la como lhe parecer mais proveitoso à sua obra.” (DUPRAT, 1998, p. 171-174).

A tabela comparativa abaixo apresenta as partes de um discurso de acordo com a visão de alguns autores. Nela estão esquematizadas diferentes concepções de *dispositio* de três dos mais importantes autores clássicos ao lado de outros três do repertório teórico germânico do século XVIII, os quais justapomos a concepção de Gomes. O intuito desta tabela é mostrar o quão consonantes são as ideias de Gomes com as dos principais tratadistas tanto musicais quanto dos clássicos da Grécia e Roma.

Retórica clássica			Retórica musical no século XVII - Alemanha				
Aristóteles	Quintiliano	Cícero	Mattheson	Gottsched	Forkel I	Forkel II	Andre da Silva Gomes
1. προομιον <i>prooimion</i> = abertura, introdução	1. proemium = exordium	1. exordium	1. exordium	1. Eingang	1. Exordium	1. Exordium	1. Estabelecimento do motivo ou tema;
2. πρόθεσις <i>prothesis</i> = Apresentação do assunto	2. narratio	2. narratio	2. narratio	2. Hauptsatz	2. Hauptsatz	2. Thema (Hauptsatz)	
		3. divisio	3.	3.	3.	3.	



			propositio	Erklärung	Zergliederung en	Nebensätze	
3. πίστις <i>pistis</i> = confiança, crença ou fé.	3. probatio	4. confirmatio	4. confirmatio	4. Beweise	4. Passende Nebensätze	4. Gegensatz e	2. Digressão imitada
							3. Diminuição do motivo ou tema, a que vulgarment e dizem “encurtar o passo”
	4. refutatio	5. confutatio	5. confutatio	5. Widerlegung	5. möglicher Zweifel: Gegensätze+ Widerlegung	6. Widerle- gungen	4. Segunda digressão imitada
					6. Bekräfti- fungen	7. Bekräfti- fungen	
4. επίλογος <i>epilogos</i> = Desenlace, desfecho.	5. peroratio	6. perotatio	6. peroratio ou conclusio	6. Gemüthsbe- wegung		8. Conclusio	5. Conclusão da fuga ou passo

Conclusão

Vemos no tratado de André da Silva Gomes uma congruência muito grande com os tratadistas germânicos que versam sobre o assunto retórica musical, não no que tange à figuras, mas sim à organização formal (*dispositio*). Nos deparamos com conceitos de princípio, meio e fim de um tema e de exposição, desenvolvimento (Gomes chama de digressão) e conclusão. Vimos que o conhecimento de retórica era bastante comum entre os compositores brasileiros: “José Maurício era um orador carismático. Seu filho relata que ele lhe ensinou diversas disciplinas, valendo-se de livros de velhos mestres seus: ensinou italiano, geografia, lógica e retórica” (GIRON, 2004, p. 68).

Outra coisa que pudemos constatar é que o embasamento teórico mais apropriado



para uma análise retórica fidedigna sempre será aquele que se encaixa teórica e historicamente com o compositor analisado. Um material generalizado como o catálogo de Schering, fatalmente produzirá o mal-entendido (*Missverständnisse*) apontado por Klassen. Para uma análise retórico-musical veraz que abranja qualquer setor (*inventio, dispositio* ou *elocutio*) sempre será necessário uma contextualização histórica.

Referências Bibliográficas

BENT, Ian D.; POPLER, Anthony – Analysis. In

[http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=analysis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit)

[q=analysis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit](http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41862?q=analysis&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit) . Consultado em Agosto de 2015.

BUELOW, George J. - *Rhetoric and Music*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed Sadie, S., Londres: Macmillan, 1980, Vol 15, p. 793a – 803a.

_____ - *Rhetoric and Music*. The New Grove Dictionary of Music and



Clarifications. International Symposium of Musicology “Pitfalls and Risks in Intra-Musical Communication: Terminology, Notation, Performance”, 2013.

Musicians, ed Sadie, S., Londres: Macmillan, 2001.

_____. *Figures, theory of music*. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2 ed, London: Macmillan, 2001.

CANO, Rubén Lopéz – *Música e Retórica. Encuentros y Desencuentros de la Música y el Lenguaje*. Eufonia. Didáctica de la Música 43. 2008. pp. 87-99.

DOTTORI, Maurício. *Ut Rhetorica Musica*. Revista Música, São Paulo, v. 3 n. 1, Maio 1992.

DUPRAT, Régis et al - *A Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

_____ - *Música na Sé Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.

GIRON, Luís Antonio. *Minoridade Crítica- A ópera e o teatro nos folhetins da Corte*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Edusp, 2004.

HARNONCOURT, Nicolaus – *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. Segunda Edição, 1990.

KLASSEN, Janina - *Figurenlehre und Analyse. Notizen zum heutigen Gebrauch*. Hildesheim. Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie (ZGMTH), 2006, p. 285 – 189.

_____ - *Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre – Ein Produktives Miss-verständnis*. Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz. Stuttgart: Metzler, 2001, p. 73-83.



MACHADO NETO, Diósnio. *Administrando a festa: Música e Iluminismo no Brasil coloni- al*. São Paulo, 2008. 470 f. Tese (Doutorado em Musicologia). Universidade de São Paulo (USP).

MATTOS, Cleofe Person de – *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro. Fundação Biblioteca Nacional, 1996.

QUINTILIANO, M. Fabio - *Instituciones Oratorias*. Tradução de Ignacio Rodriguez e Pedro Sandier. Madrid. Imprenta del Perlado Páez y Compañia, 1916.

SLOANE, Thomas O. - *Rhetoric*. In

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/501179/rhetoric/29028/Ancient-Greece-and-Rome?anchor=ref399412>. Consultado em Agosto de 2016.

SOARES, Eliel Almeida; NOVAES, Ronaldo; MACHADO NETO, Diósnio - *André da Silva Gomes: um gramático consciente da utiliza95o retórica no processo composicional - XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. João Pessoa, 2012.

TAVARES, Thiago - *Retórica musical em André da Silva Gomes : duas fugas da Missa a 5 à luz da Arte explicada do contraponto*. – Rio de Janeiro, 2015. Dissertação de mestrado.

VIDAL, João Vicente – *A Idéia do 'Clássico' no Classicismo. Retórica e Música no Final do Século XVIII*. Rio de Janeiro, 2002. Dissertação de Mestrado.