

## **A Oficina da Poesia – Modinha e poesia no contexto do entretenimento doméstico**

*Marcos Magalhães*  
CESEM, FCSH-UNL  
*osmusicosdotejo@gmail.com*

### **Resumo:**

Os muitos exemplares de Modinhas, Lunduns e géneros associados que chegaram até nós demonstram a grande implantação destas formas musicais na sociedade portuguesa da segunda metade do século XVIII a inícios do XIX.

O seu contexto de implantação era bastante alargado e ia do teatro ao entretenimento doméstico, do Porto ao Rio de Janeiro. Várias descrições coevas comprovam como estas canções profanas se constituíam como uma das peças mais importantes em qualquer serão e convívio social.

Outro item comum em encontros festivos era a poesia, sobretudo num registo improvisado: o chamado glosar de motes. Este cultivo quase quotidiano da poesia, notado por vários viajantes estrangeiros (Ruders, Costigan), era uma característica expressiva da sociedade portuguesa da época. A este fenómeno podem ligar-se fontes históricas como sejam os folhetos de cordel, sonetos comemorativos, tratados de versificação (muitos incluindo dicionários de rimas) e edições ou manuscritos de poesia propriamente dita.

Com a presente comunicação pretendemos reconstituir o que seria a perspectiva da época em relação à poesia, o seu estatuto, o seu uso, a extensão social da sua prática e posteriormente estabelecer relações com a criação de Modinhas, sobretudo no que toca à parte poética. De facto, a quantidade de Modinhas com poema anónimo e o seu teor funcional e efémero fazem supor uma ligação íntima entre a Modinha e um cultivo disseminado da poesia.

**Palavras-chave:** Modinha; poesia; tratados de metrificação; glosa.

No seguimento da tese de doutoramento sobre a Modinha que tenho vindo a desenvolver senti a necessidade de investigar um elemento importante deste género musical: a sua poesia.

Apesar do estudo que estou a levar a cabo ser feito a partir de uma perspectiva musicológica, isso não deve fazer esquecer que uma parte muito importante da Modinha é justamente o seu texto poético. Impõe-se, portanto, analisar a poesia que a Modinha põe em música mas também o contexto alargado da cultura poética em Portugal nesse momento histórico. Trata-se de uma cultura muito presente na vida quotidiana e com manifestações circunstanciais e efémeras que pelos contextos de convivialidade em que ocorriam, pela

performatividade que lhe era associada e pelo valor/estatuto implícito dos seus produtos pode ser relacionada com vários aspectos do fenómeno da Modinha. O estudo deste contexto particular é exigente e multidisciplinar mas como em tantas outras ocasiões, o passo mais seguro será o de recorrer a fontes históricas. Começamos então por citar uma pitoresca descrição da obra de um dos vários viajantes que escreveram sobre Portugal no século XVIII, Arthur W. Costigan, num excerto da carta XLII (42) escrita em Lisboa em 1779.

Existem aqui os mais inexoráveis poetas do mundo; precisam absolutamente de fazer versos em todas as ocasiões, tanto a propósito de ninharias como por coisas importantes. (...) Os glosadores, sobretudo, são, na minha maneira de ver, os mais divertidos e os mais extraordinários dos seus poetas; são tidos em grande apreço, e há-os muito originais e repentinos. (...) Eis a sua maneira de glosar: quando a assembleia, geralmente muito numerosa, está reunida, o pedante que quer fazer-se ouvir, se está conversando com uma dama, sobretudo aquela de que se dá por admirador, apanha um conceito curto, que escapou à dama na conversação, e repetindo-o exclama: - Lá vai; por esta palavra avisa a assembleia que vai glosar esse conceito, que pode ser chamado o seu tema e que eles distinguem pelo nome de mote; isto é: deve fazer quatro, oito ou mais versos *ex tempore* relacionados com esse conceito e contendo a maior parte das vezes cumprimentos extravagantes à dama ou à noiva que se encontra na assistência. Os versos devem se feitos de maneira a apresentarem o mesmo sentido não só do mote ou do conceito que contém, mas, se são bem feitos, a expressão completa do pensamento, e a ênfase dos versos deve recair sobre o conceito, que deve constituir a última linha da peça, e isto rapidamente e de impronto. Muitas vezes pedem às damas um mote ou texto para o glosar imediatamente, e quando o conseguem (bem ou mal) toda a assembleia bate as palmas e ouve-se de todos os lados: bravo! viva! belo! sublime! excelente!. O homem capaz de glosar desta maneira é considerado um génio de primeira ordem, e passa por ter atingido o cume do Parnaso; (...)

Mas quando uma dama colabora, e muitas o fazem e muito bem (e julgo esses improvisos mais naturais à vivacidade do sexo), aplaudem-na, louvam-na, põem-na nas nuvens, e declaram-na sem igual na ciência, na sabedoria e na perfeição (COSTIGAN, 2007, p. 264-265).

Esta citação é extremamente informativa por vários aspectos: 1º realça como a produção de versos é algo de muito comum na sociedade portuguesa, 2º descreve pormenorizadamente a poesia improvisada (o glosar por mote) e 3º

informa-nos que também as mulheres participavam na poesia improvisada em Portugal. É fácil encontrar outras referências à prática do glosar por mote e que coincidem com a descrição de Costigan, citemos algumas tirados de entremezes deste final do séc. XVIII, princípios do XIX. No entremez intitulado *Os efeitos da poezia varia* diz-se a dada altura:

Florianna: (..) Dezejára, senhor Leopoldo, me glosasseis huns mottes em que sou interessada (OS EFFEITOS, s.d., p. 7).

No entremez *Outeiro Nocturno mal concertado*, e à pancada esbandalhado um poetastro de seu nome Camelo diz:

e certamente estão á espera de nós para ver se lhe pedimos mote; pois eu certamente venho hoje de pachorra para versos (OUTEIRO, 1802, p. 1).

e a seguir:

Camelo: As meninas deitão mote? *chegando debaixo da janella*

Mira: Pois não meu Senhor; lá vai mote.

*Os dotes da natureza*

*São prizões da liberdade.*

Respondendo Camelo com uma Décima, a forma predominante com que se glosava um mote:

Nessa tão rara belleza,

Nessa tua formuzura

Pintou Deos, oh que pintura!

*Os dotes da natureza:*

Ponho a mão a pyra acceza,

E juro á sã verdade

Enleio sem falsidade

São os teus olhos brilhantes,

Para corações amantes

*São prizões da liberdade* (OUTEIRO, 1802, p. 2).

Existem outros entremezes em que a improvisação poética é assunto principal mas muitas outras fontes nos falam desta prática. Por exemplo, W. Beckford em 1787:

Caldas, o poeta, o qual, assim que trouxeram a sobremesa, se desentranhou numa torrente de improvisados versos e durante mais de meia hora prossegui[u] lamentando a minha querida partida em rimas extraordinariamente harmoniosas (BECKFORD, 1983, p. 159).

As várias práticas poéticas podem ser ligadas a outro tipo de fontes: dicionários, tratados de oratória, Poéticas, tratados de versificação/metrificação e dicionários de rimas. Estas obras tinham uma considerável difusão em Portugal e é plausível assumir que servissem de auxílio a muitos dos que desejavam progredir na arte poética, seja para escrever, seja para criar de improviso.

No que toca à tratadística de tipo prescriptivo sobre metrificação, uma das principais referências em Portugal durante todo os séculos XVII e XVIII foi a *Arte Poetica Española*, obra escrita por Diego García Rengifo. Esta obra tem duas principais valências: um tratado sobre os princípios e regras da poesia nas suas várias formas e géneros e um extenso dicionário de rimas. A primeira parte trata as noções básicas como sejam as letras, sílabas, acentos, acentos predominantes, consoantes (rimas), toantes, verso, sinalefa, sinersys, entre muitas outras definições. São também dados conselhos práticos como este:

(...) y guarde siempre el mejor pra la postre; porque el oído casi nunca juzga del primero verso, sino del que cierra la Copla (...) (RENGIFO, 1606, p. 26)

A segunda parte, *Silva de consonantes* (dicionário de rimas), apresenta-se como um texto de consulta extremamente pragmático. Completa o livro a *Explicacion de los consonantes propios que van en la Silva*, com definições de nomes próprios como podemos ver neste exemplo curioso:

Crocodilo, un pescado del rio Nilo, que sale a comer la gente a la ribera (RENGIFO, 1606, p. 343).

Ao que se sabe, o primeiro tratado de versificação em Português é a *Arte Poética* de Filipe Nunes, publicada em Lisboa em 1615 que segue de perto a obra de Rengifo, algo decorrente da proximidade que sempre existiu entre a poesia portuguesa e a poesia espanhola.

A esta obra seguiu-se, em 1724, *Luzes da Poesia* de Manoel da Fonseca Borralho e outros exemplos, como sejam, em 1777, o *Tratado da Versificação Portuguesa* de Pedro José da Fonseca e, em 1784, o *Tratado da versificação portuguesa* de Miguel do Couto Guerreiro que apresenta a curiosidade de resumir cada uma das regras e definições com alguns versos<sup>294</sup> como aqui:

Nos poemas compridos he beldade  
Haver nos consoantes variedade;  
Mas he menos defeito, que os repitas,  
Que vir a dar em phrases inauditas.(GUERREIRO, 1784. p. 20.)

---

<sup>294</sup> Deste autor se pode supor que não tenha sido poeta particularmente refinado, em especial depois da (fastidiosa) consulta da sua obra *Epigrammas portuguezes*, Lisboa, na officina Patriarchal. 1793, pág. 237, donde extraí esta quadra tão pitoresca como pouco conseguida: “Dos que cantão modinhas pela rua.//Quem pela rua caminha,/Exercitando a guela/Em exercitar sua modinha,/Sempre foi suspeita minha,/Que lhe falta huma aduela”.

Outra *Arte Poética* é a de autoria de Domingos Caldas Barbosa. Com efeito, encontramos na obra *Almanak das Musas* dois textos facilmente atribuíveis ao poeta das Modinhas e que se constituem como um verdadeiro tratado de versificação. Estas duas cartas em verso, são dirigidas a Arminda, uma incógnita dama: a primeira<sup>295</sup> (BARBOSA, 1793, segundo tomo, p. XLVII) é dedicada à poesia em Arte Menor e a segunda<sup>296</sup> (BARBOSA, 1793, segundo tomo, p. LXXI) à Arte Maior. Apesar de ser em verso esta fonte insere-se na linha dos tratados acima referidos pois diz o autor:

Espero que se me aceite  
Este gostoso trabalho;  
E que meu trabalho aproveite,  
Salvo a atenção a Borrvalho.  
(BARBOSA, 1793, segundo tomo, p. L)

É útil notar como estas várias obras se afastam de uma tradição literária mais reservada e erudita. Os próprios autores referem esta abrangência, como é o caso de Borrvalho:

Naõ escrevo para os Doutos, de quem só quero os documentos para o Acerto: só sim escrevo para os principiantes, que póde ser que com estes pueriz avisos, venhaõ brevemente a subir ao cume de tão alta ciencia, como a Poesia, sem o temor, & receyo, de que não levaõ os documentos letra por letra. (BORRALHO, 1724, p. 9)

Ou Fonseca na *Prefação* do seu tratado:

---

<sup>295</sup> Carta de Lereno a Arminda, em que se dão as necessárias regras dos versos de arte menor, ensinando a conhecer, o que sejam consoantes, e tonantes; e o que são palavras agudas, graves, e esdrúxulas &.

<sup>296</sup> Carta Segunda a Arminda em que se trata da composição do verso grande, ou de Arte Maior a que vulgarmente chamamos Heróico.

Nem convem (me parece) nas obras desta natureza, dirigidas ao commum aproveitamento, opprimir o público com superabundante erudição. Os conhecimentos elementares em quaesquer Artes, com tanto que sejam sólidos e claros, bom he que igualmente sejam succintos. Desta sorte chegão a todos, e não motivão nausea. (FONSECA, 1777, s.p.)

Saber donde parte esta tendência, se de um vontade *iluminada*, se de uma resposta comercial a uma efectiva procura é difícil. A este propósito, transcrevo um parágrafo da obra de Guerreiro:

Excepto as palavras que já disse ter omittido de proposito, não perdoei a outras, que me lembrassem, ou fossem pulidas, ou chulas; porque assim como em qualquer grande edificio não entra só pedra de cantaria, e lavrada; tambem no nobre edificio da Poesia não entraõ só palavras pulidas, tem igualmente lugar as chulas para Poemas jocosos, e burlescos, como Satyras, Entremezes, e outros quaesquer, em que se houverem de imitar pessoas que usem de semelhantes palavras. (GUERREIRO, 1784, p.28)

Esta citação não só nos informa como diferentes palavras foram tratadas com uma moderna neutralidade científica, como também nos diz algo sobre os diferentes usos que poderiam estar associados a estes tratados de versificação. O autor parece então situar a sua obra, em especial no seu uso como dicionário de rimas, seja na mesa do escritor de Entremezes, seja como auxiliar na preparação do glosador ou glosadora. Pensa-se também que esta literatura prescriptiva tenha favorecido a difusão das práticas poéticas num espectro alargado da sociedade portuguesa, trazendo-a a contextos de classe claramente proletários ou campesinos que sobreviveram por todo o século XIX até aos nossos dias. Referimo-nos à chamada poesia popular onde a Décima é a forma rainha, seja na escrita ou no improviso. Estas Décimas copiam as formas já estabilizadas no século XVII e que Caldas Barbosa define assim:

Seis Versos acrescentando	Com o quarto rima o quinto;
À redondilha depois,	Seis e sete ao do fim vêm
Hides Decimas formando,	O oitavo ao nono: Eu vos pinto
De que eu sei que amiga sois.	Que forma as Decimas tem.

(BARBOSA, 1793, segundo tomo, p. LVIII)

Se a Décima se assume como a forma por excelência do repentismo poético, outras formas de interacção artística se juntam nos novos contextos de convívio. O castiço *Almocreve das Petas* incluía sempre, nas suas múltiplas edições, uma ou mais Décimas<sup>297</sup>, e nas suas “notícias” mirabolantes descrevia cenas que parecem corresponder a hábitos bem arreigados:

[H]ouve em casa de huma Senhora, que fazia 96 annos, huma grande função (...) ao som dos instrumentos cantavão as folias de Hespanha, dançavão a chula, fofa e o fandango (...). Glosarão-se muitos Sonetos velhos, e também muitas Decimas em verso (...) (RETORNO, 1798, p. 3.)

Como se vê, aqui numa tom caricatural, a literatura e outras produções dão-nos conta de uma mudança geral de mentalidades em Portugal que começou no pós-terremoto, em especial no que toca ao convívio social entre as pessoas. No espaço doméstico tornou-se comum o acolhimento de visitas e as reuniões dedicadas ao lazer. Se juntarmos a estes espaços familiares outros que entretanto apareciam como sejam os teatros, passeios públicos, cafés e academias temos então uma variedade de contextos de sociabilidade que suplantava a maior sobriedade de tempos antigos em que os contextos de interacção (sobretudo para as mulheres) eram poucos e se resumiam aos cíclicos encontros da vida comunitária.

---

297 Uma forma muito encontrada são Décimas a glosar um mote. Como o mote tem normalmente quatro versos e cada Décima deve terminar com um dos versos do mote, esta forma constitui-se tipicamente de um mote e quatro Décimas. Esta forma é muitas vezes denominada de Quadra.



Na sociedade agora mais mercantil e burguesa, banalizam-se certos comportamentos próprios das classes aristocráticas e cada vez mais núcleos familiares organizam nos seus lares actividades que incluem banquetes, música (onde a Modinha reina), jogos de cartas, sessões de leitura e improvisação poética.

Sente-se em muitas fontes da época a crítica/comentário a todas estas novas formas culturais da existência urbana e os novos tipos humanos decorrentes - o *taful*, o *peralvilho*, o *peralta*, o *casquilho*, a *sécia* – com seus próprios comportamentos, linguagem, modas e evoluindo nos modernos palcos sociais: as *funções*, *partidas*, *saraus*, *outeiros*.

É sabido como a Modinha ocupava um lugar central neste convívio social doméstico. A grande discriminação de que as mulheres eram alvo, era cada vez menos justificável face à evolução das mentalidades e, em certas classes sociais, o salão repleto de convivas era o palco natural para as meninas cantarem Modinhas.

O entremez *O castigo bem merecido à peraltice vaidosa* é um excelente exemplo desta ruptura sociológica pois baseia-se na oposição de gerações e de mentalidades entre o pai austero à velha moda portuguesa de um lado e a sua filha e o mundo dos modernos peraltas por outro.

Pantalaõ: Ora dize-me, como vais tu a respeito da solfa, que diz o Mestre, vai levando o dinheiro de gaudere, ou cança-se com tigo? (...) e já cantas alguma couza?

Clarice: Huma modinha a penas. Pant: Vamos a ella.

Clar: Desculpe alguns defeitos. Pant: Eu sim, que vos intendo bem.

Clar: Escute. *Canta [uma modinha]*. (CASTIGO, s.d., p. 5)

Estes dotes eram, por assim dizer, obrigatórios nas *assembleias* ou *funções* que seu primo Armelindo descreve assim:

Clarice: Ora disse-me de que consta esse divertimento?

Armelindo: Lindas, e agradáveis modinhas, Cotilhões [,] Contradanças, Sonetos, Minuetes, a encantadora Poezia, e lauta mesa de refresco, e no fim desfecha tudo no celebre Landum, q a fallar a verdade he o baile q mais me agrada. (CASTIGO, s.d., p. 7-8)

Primo esse que, como que renunciando *A Capital* de Eça de Queiroz, tinha transcendido em Lisboa as suas origens provincianas:

confesso-vos Prima, que nem fallar sabia, mas logo que tive a comonicação dos Tafuis, e girei as Academias que elles giraõ, como Izidros, Piasmontezas, Bilhares, e Panceios Públicos, Jogo, fui scientifico, aprendí a lingua Franceza, e a Italianna, entreguei-me á lição de maravilhosos Livros, e naõ tenho duvida de fallar em Publico, porque estou certos, que todos me haõ de louvar, finalmente sou outro homem. (CASTIGO, s.d., p. 2)

E mais tarde, depois de se ter tornado taful em Lisboa, expulso de novo para casa de seu pai diz:

Ao menos fica-me a consolação, do grande jubilo que meu Pai terá, quando me vir na sua presença, sabendo falar Francez, sabendo dançar, compor o meu Verso, improvizar derepente, progreços que tenho feito, depois q da sua companhia me auzentei (CASTIGO, s.d., p. 14)

Conhecer bem estes terrenos sociais pode-nos dar uma visão mais contemporânea do território cultural da Modinha e também apercebermo-nos melhor de possíveis contaminações entre práticas. Vejamos este excerto retirado do folheto *Retorno do Almocreve das Petas*: no quadro que pinta de uma mocidade em interacção romântica presentem-se práticas extremamente flexíveis do uso da modinha como seja a improvisação de novas letras:

Há varias Senhoritas nesta terra, que se costumão ajuntar em certos dias (...), em huns jogão o seu voltarete (...), em outros danção as

“A música no espaço luso-brasileiro: um panorama histórico”. Lisboa, 2013.

suas contradanças e minuets, e nos intervalos, aquelles dos tafuis<sup>298</sup> namorantes, que tem a habilidade de fazer o seu versinho, segundo a Musa lhes ditcta, procurão nos motes dados expressar as suas inclinações ás Marcias bellas, e ás (...) Olaias, que da parte, com hum sorriso lhes dão os agradecimentos, e ao mesmo tempo as esperanças de galardoarem os seus amores. E como em taes ajuntamentos se não poupão as bellas modinhas, succedeo cantarem duas Madamas em hum dos dias de assembléa aquella, que tem por mote = O teu rosto encantador. = Foi muito applaudida a musica, muito gabadas as letras, repetirão-se as que havia, e entrão finalmente os Poetas a discorrer sobre o mote, e cada qual se sahia com a sua cantiga. Certo Estudante prendado, e que nesse tempo aprendia Arithmetica pelo Besout<sup>299</sup>, julgando ser occasião de mostrar o seu talento para versos, e ao mesmo tempo querendo ostentar de erudito, sahio á luz com a seguinte cantiga, que se offerece ás Senhoras de bom gosto, para se servirem della quando houverem de cantar a sobredita modinha, certas da geral acceitação.

“ Pôde dividir Besout

“Dividendo, e divisor;

“Mas não pôde dividir

“O teu rosto encantador.

Bravo.....Bravo (RETORNO, Parte X, p. 2-3 )

Este à vontade com as modinhas pode estar então como que contaminado do repentismo que existia na poesia? Apesar do *almocreve das petas* ser conhecido pelas suas histórias exageradas para efeito cómico o processo pode corresponder a práticas comuns.

Senão vejamos um outro testemunho da época, uma carta de Dona Leonor de Almeida Portugal, Marquesa de Alorna, cujo pseudónimo literário era Alcipe. Esta mulher notável além de um *corpus* considerável de poesia elevada, escreveu um conjunto de quase 100 poemas que são letras para Modinhas, a maior parte no metro mais comum da Modinha - a redondilha maior, com rima *abcb*, refrão e em dois exemplos podemos mesmo ler a indicação “*Cantigas para a mesma*

---

298 Malandros, elegantes, janotas,

299 José Monteiro da Rocha (1734–1819) traduziu do original francês os *Elementos de Arithmetica* por Mr. Bezout, (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1773, 1784, 1795, 1801, 1805, 1816, 1826 e 1842)

*música*". Pois nessa carta escrita na reclusão forçada de um convento a futura marquesa de Alorna diz:

canto-as [estas cantigas] não como todos, porque lhe meto umas repetições, que lhe ficam bem quis mandar-te a solfa; mas vejo agora que B. Miguel me fez tal embrulhada ao meter da letra [...]

[...] eu sempre faço diligência por vencer a melancolia e uma das coisas que me diverte é cantar com a mana cantigas de repente. [...] Estas cantigas não necessitam da mínima aplicação. É o que vem à boca. (cit. em ANASTÁCIO, 2010, p. 158)

Com o panorama que apresentei quis fazer uma descrição resumida do contexto poético abrangente em que as letras das Modinha se inserem. A presença viva da poesia na sociedade portuguesa no período histórico da Modinha tinha um importante teor performativo. Muitos indivíduos escreviam poesia sem por isso se intitularem poetas e o estatuto dessas produções era efémero. Alguns adquiriam a capacidade de improvisarem poesia (sendo a Décima a forma mais usada) seja por aprendizagem oral, pelo estudo dos modelos ou pelo estudo da literatura prescriptiva bastante abundante na época, este talento poético era valorizado pelo meio social correspondente como o cume da arte poética. O usufruto da poesia era predominantemente colectivo, para ser fruído em interacção e não em contemplação intimista. A valorização dos talentos poéticos (escritos ou *de impromptu*) e de outros como sejam a música, dança, a conversação, o conhecimento das modas vestimentais e códigos comportamentais inseria-se nas mudanças de mentalidade que fizeram nascer novos terrenos de convivialidade onde a mulher também começava a participar. Era nesses espaços (assembleias, funções, partidas, outeiros) que esses talentos eram mostrados e a essas manifestações artísticas estava associado um perfume de modernidade que dividia gerações.

Neste campo em que a diferença entre criador e intérprete é pouco marcada é possível compreender a enorme abundância de Modinhas e recolher vestígios de práticas da Modinha mais flexíveis como sejam a circulação de letras

por melodias dadas. Estas vias de investigação aqui iniciadas, que podem não ter continuidade por falta de fontes em número considerável, apontam para a possível existência de práticas de improviso na Modinha. A improvisação de uma melodia para uma dada poesia, improvisação de uma letra para uma dada melodia, ou a improvisação simultânea de texto e melodias podem ser deduzidas de algum material que apresentei.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANASTÁCIO, Vanda, *Alcipe and music in Cranmer, David, Mozart, Marcos Portugal e o seu tempo*, Actas do colóquio, Ed. Colibri, Lisboa 2010.

BARBOSA, Domingos Caldas. *Almanak das musas : nova collecção de poesias. Offerecido ao genio portuguez*, Officina de Filippe José de França; Officina de Antonio Gomes; Officina de João Antonio da Silva, Impressor de Sua Magestade, 1793.

BECKFORD, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha. Introdução e notas de Boyd Alexander*, Lisboa: Biblioteca Nacional, 1983.

BORRALHO, Manoel da Fonseca. *Luzes da Poesia descubertas no Oriente de Apollo nos influxos das muzas, divididas em tres Luzes essenciaes [...]*. Lisboa: na Officina de Felipe de Sousa Villela, anno de 1724.

COSTIGAN, Arthur William, *Sketches of society and manners in Portugal in a series of letters*, trad. portuguesa de Augusto Reis Machado, Casal de Cambra, 2007.

FONSECA, Pedro José da. *Tratado da Versificação Portuguesa, dividido em duas partes*. Lisboa: Régia, 1777.

GUERREIRO, Miguel do Couto. *Tratado da versificação portuguesa*. Lisboa: Of. Patriarchal de Francisco Luiz Ameno, 1784.

O CASTIGO bem merecido à peraltice vaidosa, Lisboa : na Officina de Antonio Gomes, s.d.

NUNES, Philippe. *Arte Poetica, e da Pintura, y Simmetrya, com principios da perspectiva*. Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1615.

OS EFEITOS da poezia varia. Lisboa: na Officina de Antonio Gomes, s.d.

OUTEIRO Nocturno mal concertado, e à pancada esbandalhado. Lisboa: na officina de Simão Thaddeo Ferreira, 1802.

RENGIFO, Diego García. Arte Poetica Española con una fertilissima sylva de consonantes comunes, propios, esdruxulos y reflexos, y un divino estimulo del amor de dios, Madrid, 1606.

RETORNO do almocreve, parte VII, Lisboa, Na Officina Nunesiana, anno 1798.

RETORNO do almocreve de petas. Parte X, Na Officina Nunesiana, 1798.

QUEIROZ, Eça de, A Capital, Porto, 1925.

---

**Marcos Magalhães.** Nasceu em Lisboa, estudou cravo na Escola Superior de Música de Lisboa e no CNSM de Paris com Ch. Rousset, K. Gilbert, K. Haugsand, C. Rosado Fernandes e K Weiss. Em 2007 editou o disco *Sementes do Fado* juntamente com Ana Quintans e Ricardo Rocha. Dirigiu no CCB “Os Músicos do Tejo” nas óperas *La Spinalba* de F. A. de Almeida em 2009 e *Lo Frate innamorato* de G.B Pergolesi. Dirigiu, em 2010, a parte musical do espectáculo *Sonho de Uma Noite de Verão* do Teatro Praga com música da ópera *Fairy Queen* de Purcell no grande auditório do CCB. Também em 2010 editou o CD “As Árias de Luísa Todi”. Em Maio de 2011 dirigiu no CCB a ópera *Le Carnaval et la Folie* de A.C. Destouches e em Janeiro de 2013 a serenata de F. A. de Almeida *Il Trionfo d'Amore*. No outono de 2012 foi editado pela Naxos a gravação da ópera *La Spinalba* de F. A. de Almeida que dirigiu. Está neste momento a realizar, na Universidade Nova, doutoramento orientado por David Cranmer em torno das Modinhas Luso-Brasileiras. É bolseiro da F.C.T.