

ARTIGO

Recebido em 27 de setembro de 2021
Aprovado em 18 de julho de 2022

Música para a Quaresma na Primeira Capital de Sergipe: os Motetos dos Passos em São Cristóvão Oitocentista

Music for Lent in the First Capital of Sergipe: the Motets in the Our Lord of
the Steps in 19th-century São Cristóvão

DOI: <https://doi.org/10.24206/lh.v8i1.46661>

Thais Fernanda Vicente Rabelo Maciel

Professora na Universidade Federal de Sergipe. Doutora em Música – Área de Concentração: Música e Cultura, pela Universidade Federal de Minas Gerais (2021) e Mestre em Música – Área de Concentração: Musicologia, pela Universidade Federal da Bahia (2014). Licenciada em Música pela Universidade Federal de Sergipe (2011) e formada em piano pelo Conservatório de Música de Sergipe (2007). Desenvolve pesquisa em torno da história da Música de Sergipe. É a idealizadora e coordenadora do Encontro Sergipano de Musicologia.

E-mail: thaisrabelomusica@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1939-038X>

RESUMO

Este trabalho objetiva discorrer sobre a música sacra em Sergipe, contribuindo com o conhecimento sobre o panorama musical de São Cristóvão, cidade que foi a primeira capital de Sergipe. No contexto das celebrações do tempo litúrgico da Quaresma, destaca-se a Procissão dos Passos, tradição mais que bicentenária na cidade e que permanece ocorrendo na atualidade. A pesquisa, também pautada no âmbito da História Cultural, considerou uma variedade de fontes e abarcou a pesquisa bibliográfica e arquivístico-documental. Nesse sentido, escritos memorialísticos, jornais que circulavam em Sergipe oitocentista e documentos musicográficos consistem em fontes essenciais nessa investigação. O panorama apontou para um contexto rico em celebrações, agentes, espaços e repertórios (em grande parte esquecidos em nossos dias) evidenciando os Motetos dos Passos no contexto da procissão homônima. O estudo a partir das fontes musicográficas, considerando três versões dos mesmos motetos e que culminou em uma edição crítica, iluminou questões relativas ao texto latino, à procedência, ao trânsito de repertório e às mudanças ocorridas ao longo do tempo, contribuindo com a compreensão sobre a música religiosa católica em nível regional e nacional.

Palavras-chave: Música sacra. Sergipe oitocentista. Motetos dos Passos. História da Música em São Cristóvão (SE). Banda Filarmônica.

ABSTRACT

This work aims to discuss sacred music in Sergipe, contributing to knowledge about the musical panorama of São Cristóvão, the city that was the first capital of Sergipe. Regarding the liturgical celebrations of Lent, the Procession of Our Lord of the Steps stands out, a tradition more than two hundred years old in the city, which still happens nowadays. The research, based on Cultural History, considered a variety of sources and encompassed a bibliographical and archival documentary research. In this sense, memorialist writings, newspapers that circulated in 19th-century Sergipe, and musicographic documents were essential sources in this investigation. The panorama has pointed out to a scenario rich in celebrations, agents, spaces, and repertoires (largely forgotten nowadays), highlighting the Motets of Our Lord of the Steps in the context of the homonymous procession. Based on the musicographic sources, this study has culminated in a critical edition, considering three versions of the same motets. Consequently, it has shed light on issues related to the Latin text, as well as its origin, repertoire transit, and changes that occurred over time – all of which contributes to the understanding of Catholic religious music at the regional and at the national level.

Keywords: Sacred music. 19th century Sergipe. Motets of Our Lord of the Steps. History of Music in São Cristóvão (SE). Philharmonic Band.

Introdução

O presente artigo tem por objetivo apresentar um estudo sobre a música sacra no tempo litúrgico da Quaresma em Sergipe, mais especificamente na cidade de São Cristóvão, durante o século XIX. A cidade, fundada em 1590, ocupou o posto de sede da Província desde 1820 (quando da Emancipação Política de Sergipe, anteriormente dependente da Bahia) até 17 de março de 1855. A mudança da capital para Aracaju, um acontecimento político (também decorrente de questões econômicas e dos ideais de progresso e civilização), acarretou consequências para São Cristóvão, confluindo para um impacto sobre as atividades musicais da cidade, bem como sobre a memória a respeito da música na ex-capital, ocasionando, além disso, dificuldade no acesso às fontes relativas ao passado musical de São Cristóvão¹.

Em decorrência da União Ibérica (1580-1640), a cidade preserva edificações remanescentes da união entre Portugal e Espanha, incorporando, assim, características arquitetônicas remanescentes de ambos. Até os dias atuais, a cidade ostenta um valoroso patrimônio arquitetônico, remanescente do período colonial, tendo a Praça São Francisco (Fig.1) considerada Patrimônio Mundial pela Unesco em 2011. Em meio a esse conjunto, os templos religiosos ocupam parte expressiva desse patrimônio e evidenciam a participação das Ordens Religiosas – como a dos frades carmelitas e a dos franciscanos – na formação da cidade. Em contraste ao patrimônio de pedra e cal, a memória coletiva aponta para um esquecimento em torno do passado musical mais distante, ocasionado sobretudo pela perda do *status* de capital e intensificado por narrativas de início do século XX, pelas quais São Cristóvão foi relegada a uma posição de passado e de esquecimento.

Figura 1 – Praça São Francisco, São Cristóvão (SE)



Fonte: a autora, 2019.

Nosso estudo sobre a música sacra em São Cristóvão abarcou repertórios, práticas, eventos (celebrações litúrgicas e festividades), músicos e compositores locais. Dentre os compositores sancristovenses, destacamos Frei José de Santa Cecília (1809-859), José Annuniação Pereira Leite (1823-1872), Joaquim José de Oliveira (1820-1872) e Firmiano Nunes dos Santos Fortes (183?-19?). A pesquisa

¹ A relação entre a da cidade foi analisada em nossa tese de doutorado intitulada “De ‘Itália Sergipense’ a ‘Relicário de Saudade’: música em São Cristóvão (SE) Provincial (1820-1889), que também apresentou um panorama musical da cidade no século XIX, a mudança da capital, a atividade musical dos idos dos oitocentos e o esquecimento sobre o passado musical

em acervos nos permitiu levantar obras de Frei José de Santa Cecília e de José Anunciação (também conhecido como Maestro Bochecha) – deste último, uma Salve Regina e duas Ladainhas.

A metodologia pautou-se sobretudo na pesquisa documental. Destacamos os escritos memorialísticos, os jornais que circulavam em Sergipe no século XIX e também as fontes musicográficas. A investigação não se limitou à busca de acervos em São Cristóvão; compreendeu também a investigação em outros municípios, evidenciando, portanto, o trânsito de repertórios, principalmente os ligados ao contexto das bandas filarmônicas.

O Tempo Quaresmal em São Cristóvão (SE) a partir das memórias de Serafim Santiago (1859-1932)

A São Cristóvão oitocentista se assemelhava com outras outras cidades brasileiras daquele período. Cercada de engenhos e igrejas, o calendário litúrgico católico, com suas missas e procissões, marcava o dia a dia de boa parte daquela sociedade por meio do repicar dos sinos.

Uma fonte incontornável para nosso estudo foi o *Anuario Christovense*, um livro de memórias de Serafim Santiago. Nascido em São Cristóvão em 1859, em 1920 Serafim escreveu suas memórias como herança para seus descendentes. Na posição de católico fervoroso e associado da Irmandade de Nossa Senhora do Amparo dos Homens Pardos (Fig. 2), Santiago organizou sua narrativa tomando como base (mas não seguindo estritamente) as celebrações previstas no Calendário Litúrgico², e foi percorrendo os acontecimentos religiosos mês após mês, com muito detalhamento, saudosismo e certo ufanismo.

Figura 2 – Fachada da Igreja do Amparo



Fonte: a autora, 2019.

A narrativa de Santiago sobre o cotidiano na cidade considerou a década de 1870. Porém, contou igualmente com memórias de cidadãos sancristovenses anteriores, seus “patrícios”. Em seu discurso,

² O Ano Litúrgico para a Igreja implica em um tempo diferente do civil. Inicia-se, pois, com o advento, em preparação para o Natal e finda com a festa de Cristo Rei do Universo.

observamos o destaque para a Música, apesar de não haver notícias de seu envolvimento direto com essa arte. Ao descrever esses tempos e a maneira dos sancristovenses celebrá-los, Serafim Santiago foi detalhista ao tratar de práticas, músicos e repertórios, marcadamente no que se refere à música no âmbito religioso.

As celebrações do tempo Quaresmal na São Cristóvão capital costumavam ocupar os vários templos da cidade. Para a organização das ditas celebrações, eram formadas comissões que ficavam a cargo de escolher o juiz da festa, bem como de nomear os responsáveis pela ornamentação dos espaços, música, escolha e convite dos celebrantes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 178).

O início da Quaresma era solenemente marcado:

Quando ouvia-se dobrar o sonoro e grande sino de S. Francisco, anunciando aos fieis a entrada da quaresma no dia seguinte (Quarta-feira de Cinzas). Na Igreja – Ordem 3ª de Carmo era sempre celebrada a missa e Officio solemne das Cinzas e onde antigamente effectuava-se a tradicional procissão de Cinzas, um dos actos mais concorridos na velha Cidade, conforme historiavam muitos anciãos ali residentes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 179).

O autor destacou que na igreja da Ordem Terceira do Carmo acontecia tanto a missa quanto o ofício, o que aponta para o envolvimento dos Irmãos Terceiros do Carmo na realização da cerimônia de Quarta-feira de Cinzas.

Figura 3 – Capela da Ordem Terceira do Carmo



Fonte: a autora, 2019.

Um soneto voltado à ocasião – de autoria não identificada – foi publicado em 1849, no jornal *O Correio Sergipense*³:

³ O jornal “O Correio Sergipense” era uma espécie de porta voz do governo da Província, pois a tipografia pertencia à Província. O periódico foi lançado em 1838 e sediado em São Cristóvão até 1855. Como órgão governamental, *O Correio Sergipense* apresentou mudanças em seu conteúdo ao longo do tempo, passando “de simples noticiário de atos oficiais ou transcrição de jornais das Províncias, especialmente da Corte” para “a publicação de interesse local dos intelectuais da terra, como versos de Tobias Barreto” (NUNES, 1984, p. 34).

Lembra-te ó homem, que és do pó formado
 Fragil matéria que destroe o vento,
 És homem por efeito de portento,
 E sendo homem serás em pó tornado.

Séria experencia te já tem mostrado
 Que deixas de ser homem n'hum momento,
 Ou já soffrendo hum longo mal violento,
 Ou já d'hum teve sopro dissipado.

Que resta, ó homem pois? Fitar a vista,
 No quadro que te oferece, a eternidade
 E o céo só de ser tua conquista.

Não te engolfes, ó homem, na maldade
 Que a morte muito pouco dista
 E tens nas cinzas as provas da verdade
 (O CORREIO SERGIPENSE, 31 de outubro de 1849, p. 4).

A efemeridade humana era também a tônica dos eventos de tempo quaresmal, vivenciados com uma postura penitente. Dentre as celebrações próprias do tempo, Santiago ressaltou a **Quarta-feira de Cinzas** e a **Procissão do Senhor dos Passos** (sendo este o evento de maior impacto do tempo Quaresmal, já naquele período, consistindo em uma tradição que se mantém até os dias atuais). Outro momento característico do tempo eram as **Domingas**, que ocorriam nos domingos à noite, ao longo de toda a Quaresma, e durante as quais os artistas armadores apresentavam cenas da paixão dentro da igreja matriz (SANTIAGO, 1920/2009, p. 194).

Os relatos sobre as **Domingas** teriam sido transmitidos a Serafim por um velho amigo, o senhor Apollianario José de Moura, que, segundo o autor, contava -lhe de forma minuciosa sobre “a respeitosa devoção, veneração e acatamento à Religião do Calvário” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 194). O autor continua:

Historiava a maneira de se celebrar as Domingas, isto é, os actos nos Domingos á noite, durante as 7 semanas da quaresma, nas que, os artistas apresentavam um Passo em cada noite, mostrando os martyrios do Salvador. Narrava com minuciosidade o tocante acto do descimento da Cruz, na Egreja do Carmo, feito com todas as cerimonias do estylo antigo, onde os fieis viam no fundo do retábulo do altar-mór, um enorme panno em que estava bem pintada a vista da Cidade de Jerusalem, em frente desta, o bem fingido Monte Calvario, e sobre este, a Cruz com todos os pertences do acto da Crucificação (SANTIAGO, 1920/2009, p. 194).

Esses quadros, pintados em tecido e feitos pelos armadores, consistiam em elemento relevante no acontecimento. Serafim Santiago denominou de artistas armadores os profissionais responsáveis por tais quadros. A esse respeito, a pesquisadora Maria João Ferreira, em seu estudo sobre a atuação dos armadores de igreja na cidade de Lisboa durante os séculos XVII e XVIII, comenta que, apesar de ainda pouco estudada sob o ponto de vista arquitetônico, essa prática foi muito importante, além de ser presença

obrigatória nas igrejas, nas celebrações sacras (FERREIRA, 2017, p. 115). É possível que essa função tenha chegado ao Brasil por meio da colonização portuguesa⁴.

No período das Domingas, em cada semana os armadores apresentavam uma nova cena da paixão. As armações eram expostas no retábulo do altar-mor, provavelmente da Capela da Venerável Ordem Terceira, do Carmo. Desse modo, os fiéis podiam admirar os passos do caminho do Calvário, “pintados” em tecido. Segundo o memorialista, o momento em que as cenas eram expostas gerava sempre algum tipo de emoção na assembleia. E assim Santiago prossegue o relato sobre as Domingas:

Em tempo, o pregador ao pronunciar a deixa, fazia aparecer por meio da queda da grande cortina que encerrava o quadro os discípulos ocupados em descer cuidadosamente o corpo do Divino Mestre para ser primeiramente apresentado á Virgem Santíssima, ali presente, e por fim encerrava no tumulto que ia percorrer as ruas da antiga cidade (SANTIAGO, 1920/2009, p. 194).

As cenas da Paixão de Cristo iam sendo expostas ainda no templo, conforme o abaixar das cortinas, sugerindo um aspecto cênico ao ato. Em seguida, tinha lugar a procissão pelas ruas da cidade. Em dado momento, ouvia-se o canto do *Oh vos omnes*, interpretado pela Verônica, chamada por Santiago de Mulher-pia. Após o canto, a procissão seguia. Em outro dado momento, cantava-se também o moteto *Heu, Domine*.

Assim como o *Oh vos omnes*, o canto do *Heu, Domine* apresenta caráter melancólico. O texto latino – *Heu me, Domine,/ quia peccavi nimis in vita mea: quid faciam miser, ubi fugiam,/ nisi ad te, Deus meus?// Libera me, Domine,/ de morte aeterna,/ in die illa tremenda,/ quando celi mouendi sunt et terr* – tem como mensagem central o reconhecer-se pecador e miserável e uma postura de súplica pelo perdão de Deus e o livramento da morte eterna. A partir da narrativa do memorialista, além do tempo quaresmal, os motetos *Oh vos omnes* e *Heu, Domine* eram também entoados durante a Sexta-feira Santa, mais especificamente na Procissão do Enterro (ou Depósito).

A prática de cantar o *Heu, Domine* foi observada pelos musicólogos Ana Guiomar Souza (2007), em Goiás, e Paulo Castagna (2000), em manuscritos da Procissão do Enterro da Sexta-feira Santa de São Paulo e de Minas Gerais nos séculos XVIII e XIX. Com relação a Goiás, Ana Guiomar Souza destaca que:

Completava o conjunto ritual da Sexta-feira a *Procissão do Enterro* – cerimônia de origem portuguesa que perdura até os dias de hoje. Depois que a imagem de Cristo morto é retirada da Cruz e colocada em um esquife para desfilar pelas ruas da Cidade de Goiás, a *Verônica* canta por sete vezes o seu tradicional canto monódico *Oh Vos Omnes*, intercalado com o canto das *Heús* (polifônico) entoado pelas carpideiras – personagens conhecidas como as Três Marias, Marias-Beús ou Heús (Maria Madalena, Maria Salomé e Maria de Cléofas) (SOUZA, 2007, p. 290).

⁴ Ainda segundo a autora, as fontes mais antigas que fazem menção ao serviço de armador, no âmbito da arte da decoração nas igrejas, remontam ao século XVIII em Portugal, sendo “o armador ‘o oficial, que com almofadas, & outros tecidos orna as Igrejas” (FERREIRA, 2017, p. 116). O ofício de um armador (que geralmente não trabalhava sozinho) era múltiplo e poderia contemplar a manutenção das alfaias, a montagem das armações propriamente e também o aluguel dos adereços têxteis (FERREIRA, 2017, p. 131). As armações podiam abarcar almofadas, cobertores, tecidos de tafetá, veludo e seda, tecidos sobre as paredes, o teto, janelas, arcos e colunas (FERREIRA, 2017, p. 128).

Encontramos semelhanças entre o rito apresentado por Santiago e o que ocorria em Goiás, como o canto do *Heu*, a essência da procissão em si e também o canto da Verônica, porém, no contexto sancristovense, não identificamos a presença das Marias *Heús*. Souza se refere ao cântico no feminino e plural por conta da associação com as personagens que o entoavam; Santiago, por outro lado, trata no masculino o cântico, uma vez que era primeiramente entoado pelos sacerdotes. No contexto goiano, os dois cânticos se diferenciavam em textura: a monodia do *Oh vos omnes* se articulava com a polifonia do *Heu, Donine*. Em Sergipe, o canto da Verônica entoado em nossos dias é uma monodia cantada *a cappella* por uma jovem e na Procissão dos Passos da Quaresma contrasta com os Motetos dos Passos, polifônicos.

A Procissão dos Passos - Questões de Proveniência

A Procissão dos Passos da Quaresma foi a única tradição da antiga capital que parece ter subsistido ao tempo, sem interrupções e que permanece forte em nossos dias. Em relação às origens, Jorge de Campos Teles (1999 apud CASTAGNA, 2008, p. 2) defende que teria surgido no:

Convento de São Francisco de Lisboa, sendo posteriormente praticada também no convento de Santa Clara e na Igreja dos Mártires, sendo, porém, a Procissão dos Passos do Convento da Graça a responsável pela maior difusão dessa cerimônia em Lisboa, sobretudo a partir do século XVII.

Apesar da tradição ter se iniciado no contexto franciscano, teriam sido os agostinianos descalços os principais incentivadores do costume em Lisboa. Em seu dicionário **Portugal Antigo e Moderno** (1874), Pinho Leal apresentou de forma detalhada o forte caráter penitencial da procissão, no século XVIII, na aldeia galega do Riba-Tejo:

Conta-se que no século passado se costumava fazer aqui a procissão dos Passos, na qual um latagão em carne e osso fazia de Senhor dos Passos, levando a cruz às costas, com grande cabeleira e longas barbas postiças. Quando a procissão parava, queria o pobre do homem descansar, encostando a cruz (que pelos modos era pesada) em qualquer parede ou valado; mas isso é que os judeus lhe não consentiam para fazerem a coisa mais ao natural (LEAL, 1874, p. 86).

Mas essa tradição, que em Portugal já remonta a mais de 400 anos, não tardou a chegar ao Brasil. Até o momento, levantamentos realizados por alguns autores identificaram a presença dessa manifestação religiosa em território brasileiro nos estados de Minas Gerais (CASTAGNA, 2008; FONSECA, 2003), Pará (CASTAGNA, 2008), São Paulo (CASTAGNA, 2008), Goiás (SOUZA, 2007) e Piauí (LIMA, 2013). De acordo com Castagna, o registro mais antigo da presença de procissão dos Passos em território brasileiro é de meados do século XVII, quando da visita do padre Antônio Vieira a Belém do Pará; no entanto, a tradição passa a ser notada em São Paulo no final do século XVII (2008, p. 3). O autor menciona um documento da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, de 1745, que refere a Procissão dos Passos sendo já promovida pela referida instituição na segunda sexta-feira da Quaresma, desde 1681.

Segundo Ana Guiomar Souza:

Do ciclo de celebrações que constitui a Semana Santa na cidade de Goiás, o conjunto processional da festa de *Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos* – com suas Procissões do Depósito, dos Passos (ou do Encontro) – é o que mais expressa a vertente penitencial e devocional do catolicismo (SOUZA, 2007, p. 212).

No contexto lusitano, Pinho Leal (1875) situa especificamente a irmandade do Senhor dos Passos como sendo a precursora desta tradição. No Brasil, mais precisamente em Minas Gerais – na antiga Vila Rica (hoje Ouro Preto) – também foi a Irmandade dos Passos que deu início à tradição no início do século XVIII. No Pará, a responsabilidade pela disseminação desse costume foi atribuída aos Carmelitas (CASTAGNA, 2008, p. 3). Em Sergipe, a tradição está relacionada à Ordem Terceira do Carmo, que, segundo Magno Santos, “até o século XIX, era a mais importante associação religiosa de leigos de Sergipe e congregava parte considerável da elite política local. Senhores de engenho, barões do açúcar e autoridades políticas integravam o seletivo grupo dos terceiros de São Cristóvão” (2015, p. 140). Esse historiador menciona ainda a possibilidade da Procissão dos Passos em São Cristóvão remontar ao “alvorecer do século XVIII”, considerando também o fato que se preservou na memória coletiva de muitos cristovenses que afirmam que “um anônimo pescador teria encontrado a imagem do Cristo ajoelhado com a cruz sobre os ombros, em tamanho natural, em uma caixa, às margens do rio Paramopama e nessa caixa constava a inscrição ‘Para São Cristóvão d’El Rey’”. A igreja da Ordem Terceira do Carmo teria sediado a imagem e, a partir de então, iniciava-se a tradição (SANTOS, 2015, p. 8).

Nossa pesquisa a partir dos escritos memoriais e da investigação hemerográfica aponta que o início da procissão em Sergipe é anterior ao século XIX. Já em 1840, a Procissão dos Passos na então capital se destacava dos demais eventos, especialmente pela quantidade de romeiros, dos vários cantos da Província, que para lá se dirigiam.

Uma citação referente à queixa de um cidadão sancristovense em 1840, publicada em **O Correio Sergipense**, indica que já naquele ano a Procissão dos Passos era uma tradição na cidade.

Coisas há que cada vez mais admiro. A pouco tempo, vi e ouvi o nosso Reverendo Vigário, o Sr. Luiz Antônio Esteves, publicar em a missa Conventual da Matriz, uma Pastoral, em que o excelentíssimo Metropolitano mandava, que nas festividades e atos Religiosos, se extirpasse de uma vez o intolerável e imoral abuso de se tocarem hinos Nacionais, e quaisquer outros toques profanos: isto posto, admirei sumamente que o senhor comandante interino dos Permanentes, consentisse em um dos Atos que se devia guardar todo o critério religioso, submissão e respeito que cumpre a todo que professa a Sagrada Religião do Império, qual o da Procissão do Senhor Bom Jesus dos Passos, a música de seu corpo que acompanhou a dita procissão escolhesse, como de prevenção, para tocar hinos profanos, e outras músicas indecentes que a modéstia por não dar mais escândalo, privando até se cantassem os Motetos junto aos Passos com toda a reverência religiosa, como se costuma. [...]. Sirva-se Senhor Redator dar publicidade a estas mal traçadas linhas, a fim de que o Senhor Major Antônio Pedro Machado, corrija o seu Mestre de Música de semelhante procedimento anti religioso e imoral. Seo patricio e amigo. O inimigo dos abusos (O CORREIO SERGIPENSE, 18 de março de 1840, p. 6).

Ao denunciar o ocorrido no periódico local, o “inimigo dos abusos” toca em aspectos como o fato de ser a procissão e o canto dos motetos já entendidos como um costume em 1840, o que implica a ideia de que, já naquele momento, havia uma estrutura no trajeto que contemplava o canto dos motetos mais

sóbrios. Além disso, é possível inferir que a Música do Corpo Policial não era a responsável pela realização dos Motetos dos Passos.

De acordo com as memórias de Aurélia Dias Rollemberg (1863-1952) – filha do Barão da Estância, que partiu do Engenho do Escurial em São Cristóvão com sua família, ainda na adolescência, para morar na então província do Rio de Janeiro – a Procissão dos Passos mantinha-se como uma grande tradição na década de 1870. Em suas memórias, Aurélia destacou “[...] iam com muitas saudades para S. Christovão, assistimus a Procissão de Passos [e] S. Sancta, que eram muito bonitas e concorridas” (ALBUQUERQUE, 2015, p. 101).

Tais lembranças desse período convergem com as de Serafim Santiago, que relatou a Procissão dos Passos em seu *Anuário*: “o cortejo tinha início às cinco horas. Antes, porém, todo o povo já estava a postos, bem como os Irmãos Terceiros de São Francisco, que ficavam incumbidos de carregar a charola. Os irmãos trajavam hábito preto, escapulário e capa de tafetá na cor palha” (SANTIAGO, 1920/2009, p. 186). O cortejo, que saía com o Senhor dos Passos, partia da Igreja Matriz.

O itinerário da procissão era o seguinte: na frente um Irmão 3º do Carmo com a Cruz processional, os demais Irmãos de ambas as Ordens, a Confraria do Santíssimo Sacramento que já se achava do lado de fora da Igreja; todas estas corporações abriam alas e seguiam. Desde o momento em que saía a procissão, ouvia-se dobrar o sino da Ordem 3ª do Carmo, de onde saía ao mesmo tempo a charola da Virgem da Solidade, acompanhada de uma grande multidão de mulheres, levando na frente da referida charola uma Senhorita denominada – Mulher pia – trajando vestido e véu pretos, um lenço branco na cabeça, e na mão levava também um outro lenço de panno de linho onde via-se estampada a face ensangentada do Salvador (SANTIAGO, 1920/2009, p. 186).

No momento em que chegavam em frente ao primeiro passo, o sacerdote apresentava uma “custódia de ouro, contendo a sagrada Hostia”. Enquanto o celebrante incensava a custódia, os músicos cantavam o primeiro moteto. O ritual permanecia o mesmo até o terceiro passo, quando, após a realização do terceiro moteto, o orador proclamava o sermão aguardado por todos. Em seguida, o próprio orador dava a deixa para a entrada da Mulher-pia que cantaria o *Oh vos omnes* (SANTIAGO, 1920/2009, p. 189). Ainda segundo o memorialista, naquela época (década de 1870), a referida senhorita cantava acompanhada pelo violino do Maestro Firmiano Nunes dos Santos Fortes⁵, diferente de como apontaram alguns estudos sobre o canto da Verônica no Brasil (SOUZA, 2007; CASTAGNA, 2008) e de como se realiza hoje em São Cristóvão, sem acompanhamento instrumental.

Esse era o momento do encontro. Os demais passos seguiam o mesmo rito por outros pontos da cidade, terminando a procissão na Igreja da Ordem Terceira após o sétimo moteto. Antes de encerrar seu relato, Serafim faz uma espécie de desabafo:

Este acto da tradicional procissão dos Passos em minha terra, isto é, os que actualmente se effectua (1920), está muito diferente e resumido; nota-se a falta dos Irmãos 3º de ambas as

⁵ A data de nascimento de Firmiano Nunes é ainda desconhecida. É possível que tenha nascido por volta de 1830, considerando que, na década de 1850, trabalhou como guarda do batalhão da cidade de São Cristóvão (O CORREIO SERGIPENSE, 13 de julho de 1857, p. 2), tendo atuado, mais tarde, como professor da Instrução Pública na década de 1870 (JORNAL DO ARACAJU, 6 de dezembro de 1877, p. 1). Sabemos que Firmiano foi um músico violinista e maestro, sendo algumas vezes mencionado por Serafim Santiago, principalmente no que tange à música sacra.

Ordens; de muitos bons músicos já falecidos que nesta ocasião prestavam relevantes serviços no desempenho das músicas sacras, e outras faltas, causando grande diferença do que acabo de historiar, efectuado a cerca de 45 annos passados. Imagine meu filho ou netto, os que se effectuavam no tempo da Capital ali?! Contudo, insisto em dar a minha opinião: é um dos actos que ainda hoje não se effectuam em logar algum do Estado de Sergipe, com a mesma ordem e respeito como em São Christovão. É franqueza do historiador (SANTIAGO, 1920/2009, p. 189).

Interessante a colocação sobre as diferenças no rito, dentre as quais também em relação à música que, segundo Santiago, teria se diferenciado em quantidade e qualidade. O memorialista volta a focar no saudosismo do que ele próprio não vivenciou em relação à Procissão nos tempos de capital, e como a mudança teria impactado naquela celebração.

De acordo com Santos, as celebrações em São Cristóvão passaram por significativas transformações no século XX, tendo como fatores influenciadores a diminuição na quantidade de irmandades e confrarias ao longo do século XIX (as quais desempenhavam um forte impacto na promoção dos eventos religiosos), a mudança de regime político do Brasil (já que, com a República, o calendário social acabou se tornando mais conciso) e a mudança da capital, que resultou na ida de muitos sancristovenses para Aracaju (SANTOS, 2015, p. 84). A pesquisa corrobora a ideia de continuidade da tradição com o passar dos séculos, mesmo sofrendo modificações ao longo do tempo, sobretudo em decorrências da chegada dos frades franciscanos romanizados, em finais do século XIX.

A Música na Procissão dos Passos de São Cristóvão

Os Motetos dos Passos e o *Oh vos omnes* (na região hoje chamado “Canto da Verônica”) são elementos musicais essenciais na retórica da Procissão. Ao longo do século XIX, o ato contou com pelo menos três momentos musicais: os Motetos, o canto monódico da Verônica e a Música do Corpo Policial, tocando hinos piedosos ou Marchas Fúnebres.

Em relação ao *Oh vos omnes*, duas tradições subsistiram ao tempo em São Cristóvão: a) tradição escrita, que compõe o quarto moteto homônimo do conjunto de Motetos dos Passos (autor anônimo); b) tradição oral, diretamente ligada à figura da Mulher-pia (Verônica). De acordo com moradores da cidade, o canto, que ainda hoje é entoado pela Verônica, vem de tradição muito antiga e é remanescente de séculos, não sendo possível datar.

Sabemos que a melodia do *Oh vos omnes*, entoada pelas Verônicas desde meados do século XX, pelo menos, remete ao cantochão, sobretudo pela quantidade de melismas e pelo caráter modal. Não identificamos nela elementos da música operística ou sinfônica. Em 2016, a pedido do então diretor do setor de Patrimônio Artístico, Histórico e Cultural de Sergipe, da Secretaria do Estado da Cultura, Marcos Paulo Carvalho, fomos a São Cristóvão com o objetivo de ouvir as duas Verônicas mais recentes, na tentativa de registrar a melodia em partitura tradicional. A primeira Verônica permaneceu na função por quatorze anos e a segunda jovem havia acabado de assumir a função naquele mesmo ano de 2016. O objetivo dos proponentes da ideia era de contribuir com a memória daquela tradição, que há décadas vinha sendo transmitida oralmente – e assim permaneceria. Nossa tentativa de registrar em partitura a melodia do canto da Verônica de São Cristóvão segue:

Exemplo 1 – Transcrição do Canto da Verônica de São Cristóvão, 2016⁶

O Canto de Verônica - São Cristóvão (SE)

Transcrição de Thais Rabelo

Soprano

Oh vos! Oh omnes, qui tran-

11

S. si- tes pe-er vi- am, pe- er vi- am, a-ten-di te! A-

22

S. ten- di- te et vi-de- te. Et vi- de-

32

S. -te si- es- t do- o- lor si- cu- t

43

S. do- lor me- us. do- o- lor me- us.

Fonte: a autora, 2016.

O registro faz menção à forma como o cântico vem sendo entoado nos dias de hoje; não sendo possível, sem um manuscrito anterior, conhecer exatamente a maneira como era entoado em séculos anteriores. É natural que a música – ao que sugerem os antigos – seja mais que secular, e que tenha sofrido várias alterações⁷.

Na atualidade, a Procissão do Senhor dos Passos em São Cristóvão é realizada no segundo domingo do tempo quaresmal. No sábado que o antecede ocorre a procissão luminosa, já com a presença de alguns romeiros. O trajeto da procissão perpassa as ruas aladeiradas da cidade alta da antiga capital, conduzindo milhares de pessoas (entre fiéis, turistas, políticos, acadêmicos e curiosos), no qual são entoados e tocados sete motetos. Nessa cidade, a execução dos motetos tem ficado a cargo da orquestra e do coral dos Passos, ambos preparados e regidos pelo músico laranjeirense Evandro Bispo. O coral é formado por devotos sancristovenses e a orquestra é constituída, em sua maioria, por músicos convidados anualmente pelo maestro⁸.

Após a oração do sacerdote, a orquestra e o coral dos passos executam um dos motetos. De modo particular, no momento do Encontro – entre as duas imagens que simbolizam o Senhor dos Passos e a Nossa Senhora das Dores –, o quarto moteto, *Oh vos omnes*, é entoado na emblemática praça São Francisco, antes do canto da Verônica. Em meio a esse trajeto, os músicos – instrumentistas e cantores – se

⁶ Outras transcrições menos métricas, mais próximas do canto gregoriano, podem ser realizadas. A transcrição em questão considerou as referências das duas Verônicas e também as ferramentas que dispúnhamos na época.

⁷ Existe uma preocupação na cidade em se conservar o máximo possível a melodia desse canto. A Senhora Naumira Barroso Costa, moradora da cidade, é a responsável por preparar a Verônica para o desempenho de sua função, ensinando-lhe a melodia e acompanhando a menina em diversos aspectos além da música, sobretudo na maneira de se portar durante a procissão. Neste sentido, tem sido, há décadas, uma pessoa importante para a manutenção dessa tradição em São Cristóvão.

⁸ Uma gravação dos sete motetos foi por nós realizada em 2018 e encontra-se disponível no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Cds9NlnB68&list=PL1BhkCIsYH5xamJbodNJfqDDPM3HyOQSw&index=2>. Acesso em 20 set. 2021.

deslocam de um passo para outro, em meio à multidão, atravessando às pressas com seus instrumentos, estantes e partituras às mãos. Nesse momento, outro grupo de músicos, em um carro de som, entoam cânticos piedosos, sendo acompanhados pelo numeroso povo. Nas duas vezes em que nos foi possível assistir à procissão dos Passos – em 2016 e 2018 –, observamos que havia caixas de som espalhadas pela cidade alta a fim de assegurar o acompanhamento sonoro a toda a população.

Figura 4 – Orquestra e Coral dos Passos durante a Procissão dos Passos em São Cristóvão



Fonte: a autora, 2018.

Santiago revelou sua memória afetiva em relação aos Passos ao escrever que:

a Velha Cidade, si bem que commemorando nestes dois dias um dos actos da Paixão do Redemptor, não deixava de apresentar um aspecto de belleza e verdadeiro contentamento de uma Mãe extremosa que nestes poucos dias gozava a felicidade de abraçar seus filhos que se achavam ausentes (SANTIAGO, 1920/2009, p. 184).

Podemos afirmar que a Procissão dos Passos se manteve também como sinal do passado celebrativo da antiga capital. Não foram encontrados registros de que essa tradição tivesse sido interrompida ao longo do tempo. Quando a procissão acontece, a cidade volta a ser o coração de Sergipe, a ser um ponto para onde convergem pessoas das várias partes do estado. Tal como foi possível observar na narrativa de Serafim Santiago, na qual fica evidente o zelo em torno das celebrações religiosas, entendemos que as tradicionais celebrações católicas – e, de modo particular, a dos Passos da Paixão – mantiveram uma estreita relação com a identidade da cidade, conferindo um ar de dignidade e importância, que teria sido enfraquecida pela mudança da capital.

Os Motetos dos Passos a partir das fontes musicográficas

A origem desse repertório realizado em Sergipe permanece incógnita. Atualmente, até onde conhecemos, além de São Cristóvão, também a cidade de Laranjeiras tem realizado os motetos, como é possível observar em registros audiovisuais produzidos pela *Filarmônica Sagrado Coração de Jesus*⁹. A falta de informações relativas à procedência – nome de compositor, data ou local – têm também instigado nossa curiosidade, e não impedido que o repertório seja estudado. Entendemos as fontes encontradas como fontes de tradição, embora haja também manuscritos que não apresentam informação alguma a respeito de autoria, copista, ou mesmo local e data.

O levantamento em torno de outras versões dos Motetos dos Passos no Brasil –como estudado por Castagna (2008), Fonseca (2003) e Souza (2007) – apontou para a existência de diferentes motetos no Brasil. O repertório realizado em Sergipe é também diferente dos já levantados por esses pesquisadores e de outras versões disponíveis na internet (inclusive por meio de gravações disponibilizadas no *Youtube*¹⁰). A escassez de dados mais claros sobre a procedência nas fontes suscita também questões sobre como e quando exatamente teriam começado a ser realizados em Sergipe e se haveria relação direta com a presença de ordens religiosas desde o século XVII, advindas de Portugal, como os Carmelitas e os Franciscanos.

A pesquisa evidenciou que, além de São Cristóvão, outras cidades sergipanas também realizaram os Motetos dos Passos, como, por exemplo, Estância: “Durante a procissão e seu recolher coube a orchestra da Lyra, o cabal desempenho do sublime trecho musico sacro *Et recordatus*” (A RAZÃO, 27 de março de 1910, p. 2). Neste caso, o primeiro moteto foi realizado ainda no Domingo de Ramos.

Localizamos três versões dos mesmos motetos em diferentes acervos. A versão hoje realizada em São Cristóvão pertence ao arquivo privado de Evandro Bispo (que, segundo o próprio, toma como base fontes provenientes do arquivo de uma antiga banda filarmônica de Laranjeiras). Além disso, levantamos partituras (fontes musicográficas) dos Motetos dos Passos no arquivo da *Filarmônica Nossa Senhora da Conceição* em Itabaiana e no arquivo da *Lira Popular* em Lagarto, portanto, localizadas nas regiões agreste e centro-sul do estado.

⁹ Execução dos Passos em Laranjeiras, pela Filarmônica Nossa Senhora da Conceição. https://www.youtube.com/watch?v=jDusNrc_LNM.

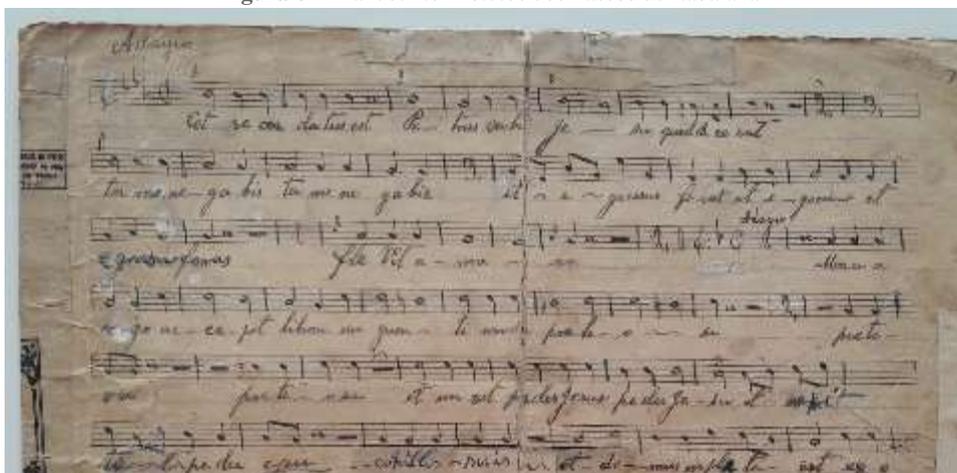
¹⁰ Motetos dos Passos em São João del Rei, pela Lira Sanjoanense: <https://www.youtube.com/watch?v=FbPFpvdXI6M>. Motetos e Procissão dos Passos: José J. Emerico Lobo de Mesquita. <https://www.youtube.com/watch?v=C0qZby237V0>. Motetos dos Passos de Manoel Dias de Oliveira. Tiradentes (MG) <https://www.youtube.com/watch?v=KuzrARSOQ9M>.

Figura 5 – Manuscrito dos Motetos dos Passos de Laranjeiras



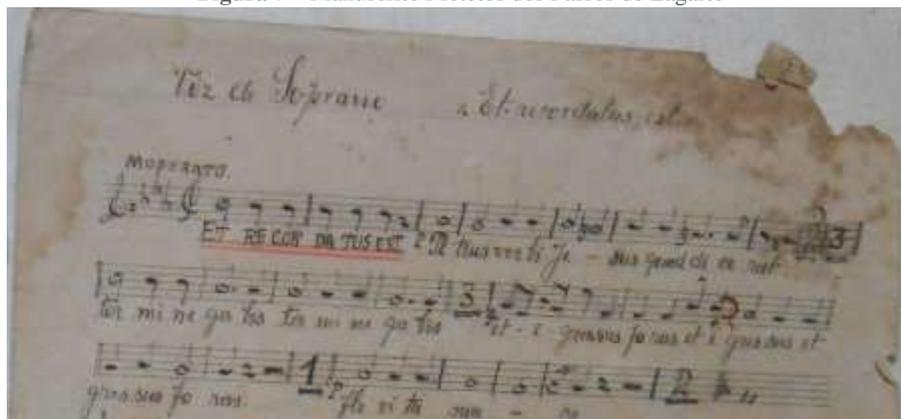
Fonte: Arquivo pessoal de Evandro Bispo, 2018.

Figura 6 – Manuscrito Motetos dos Passos de Itabaiana



Fonte: Acervo da Filarmônica N. Sra. da Conceição, 2018.

Figura 7 – Manuscrito Motetos dos Passos de Lagarto



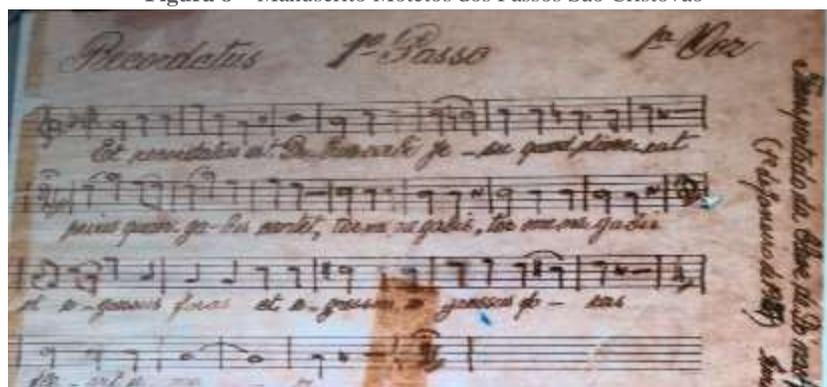
Fonte: Acervo: Lira Popular, 2018.

Os referidos documentos musicográficos não estão inventariados ou catalogados; são fontes manuscritas e não possuem indicação de autoria ou data de composição. Alguns dos manuscritos de Itabaiana e Lagarto possuem informações sobre copista e data da cópia e é possível identificar, pelo menos,

mais de quatro conjuntos. De modo geral, os documentos das três versões estão em condições razoáveis de conservação.

Para além das três versões mencionadas, foi-nos apresentada uma parte de outro arranjo dos motetos, também pertencente ao arquivo privado de Evandro Bispo e que foi feito pelo maestro João Baptista Prado (1900-1977), escrito para duas vozes e banda marcial. O maestro João Baptista Prado nasceu e trabalhou em São Cristóvão e foi o regente da *Lira Sancristovense* durante a primeira metade do séc. XX. O arranjo foi feito para ser tocado nas procissões dos Passos de São Cristóvão por um coral de devotos e pela *Lira Sancristovense*, conforme o próprio maestro, em 1º de Janeiro de 1937, especifica no manuscrito: “Transportado da Clave de Dó nas 4 linhas e de Fá, para quatro vozes, para duas vozes na clave de Sol” (ver figura 8). Com base nas fontes aqui apresentadas, inferimos que o arranjo de João B. Prado não tomou como base nenhuma das fontes apresentadas anteriormente, dado que ele especifica que as quatro vozes estavam escritas em clave de dó e clave de fá, o que indica que teria tomado como referência manuscritos com escrita em estilo antigo, talvez provenientes da própria São Cristóvão e ainda mais anteriores que as fontes que levantamos. Além disso, o arranjo do maestro João B. Prado também evidencia que os mesmos motetos entoados no século XIX continuavam sendo executados na primeira metade do século XX, em São Cristóvão, apesar das modificações no arranjo.

Figura 8 – Manuscrito Motetos dos Passos São Cristóvão



Fonte: Acervo pessoal de Evandro Bispo, 2018.

É possível pensar que, assim como fez João B. Prado, outros maestros/copistas também fizeram adaptações e, conseqüentemente, modificaram os Motetos dos Passos ao longo dos séculos.

Nosso estudo abarcou a transcrição de cada versão (Laranjeiras, Itabaiana e Lagarto) e a análise comparativa entre elas, além de edição. Graças às interferências adicionais manuscritas nas fontes, foi possível identificar vestígios desse repertório. Assim, sabemos que em Itabaiana foi realizado entre as décadas de 1920 e 1940 e, em Lagarto foi executado também nas décadas de 1950 e 1960. No entanto, apenas em São Cristóvão a tradição se mantém até os dias de hoje.

A análise das três versões dos Motetos dos Passos levantadas em acervos sergipanos nos permitiu realizar uma edição crítica que, mesmo não sendo o foco deste artigo, ajudou-nos a lançar luz sobre o repertório em questão. Assim, no que tange à escrita musical, constatamos que, considerando o elemento melódico, a música dos Passos de Sergipe não se adequa às influências operísticas presentes na música sacra no Brasil, principalmente a partir do século XIX. Os motetos cantados em São Cristóvão se alinham ao estilo apresentado por Paulo Castagna (2008, p. 7) – mesma instrumentação para os motetos cantados

na igreja e os cantados ao ar livre, compostos para quatro vozes, com textura coral (sem solos de cantores), e música com caráter penitencial, sóbrio, com uma constância desses aspectos em todos os sete motetos.

Os Motetos dos Passos em Sergipe estão compostos de sete partes, cada qual apresenta um texto específico, extraído da Bíblia. Castagna (2008, p. 5) e Fonseca (2003, p. 55) concordam com a afirmação de que o repertório levantado em acervos brasileiros apresenta variações em relação ao número de partes, aos textos e à sequência, havendo também partes comuns.

Neste sentido, com base em levantamento no acervo de música de Viçosa (MG), Fonseca elencou alguns dos motetos identificados e a forma como aparecem; dentre os quais: *Pater mi*, *Bajulans*, *Exeamus ergo*, *O vos omnes*, *Angariaverunt*, *Domine Jesu*, *Filiae Jerusalem*, *Jesus clamans*, *Popule meus* (FONSECA, 2003, p. 55). Castagna, em relação ao contexto de São Paulo e Minas Gerais, identificou cerca de treze textos diferentes e elencou os seguintes como sendo os mais recorrentes (em uma sequência que é comum nos manuscritos estudados), a saber: *Pater mi*, *Bajulans*, *Exeamus*, *Oh vos omnes*, *Angariaverunt*, *Domine Jesu*, *Filiae Jerusalem*, *Jesus Clamans*, *Popule meus*, *Miserere* (CASTAGNA, 2008, p. 5). Já no âmbito dos Motetos dos Passos entoados na Cidade de Goiás, Ana Guiomar apresentou *Pater*, *Bajulans*, *Exeamus*, *Ó vos omnes*, *Angariaverunt*, *Filiae*, *Domine* (SOUZA, 2007, p. 189). A partir da comparação entre os títulos dos motetos mencionados nessas pesquisas, observamos que sete deles são comuns às três listas apresentadas pelos respectivos autores.

Entretanto, em relação aos motetos estudados pelos autores supracitados, os Motetos de Sergipe apresentam diferenças mais expressivas. A obra abarca sete motetos, que aparecem na seguinte ordem: 1. *Et recordatus*; 2. *Maria ergo*; 3. *Cum audisset*; 4. *Oh vos omnes*; 5. *Miserere*; 6. *Amplius*; 7. *Tibi soli*. Ao comparar as versões dos motetos estudados por Paulo Castagna (2008) e aqueles estudados por Modesto Fonseca (2003) e Ana Guimar Souza (2007), verificamos que os motetos cantados em São Cristóvão diferem dessas versões, sobretudo em relação aos textos latinos, mantendo-se similitudes apenas no “*Oh vos omnes*” e no “*Miserere*”. É possível inferir, com essa diferença, que a obra circulada em Sergipe tenha advindo de outra tradição.

Ainda quanto ao texto latino, os Motetos dos Passos de Sergipe tomaram como base trechos bíblicos, compreendidos em livros do Antigo Testamento, como Lamentações e o Saltério, mas também em livros do Novo Testamento. O primeiro moteto, *Et recordatus*, é extraído do livro de Mateus (26,75), o segundo, *Maria ergo*, do livro de João (13, 03), e o terceiro, o *Cum audisset*, também do livro de João (12,13). Todos em torno da narrativa da Paixão. A partir do quarto, o *Oh vos omnes*, proveniente do livro das Lamentações (1,2), a inspiração volta-se ao Antigo Testamento. Aliás, em relação aos textos elencados pelos autores Fonseca (2003), Souza (2007) e Castagna (2008), o quarto moteto se mantém o mesmo, também em Sergipe.

Os três últimos motetos – *Misere*, *Amplius* e *Tibi soli* – provêm do Salmo 50, sendo assim, também provenientes de um livro do Antigo Testamento: “*Miserere Mei*”. O texto em latim¹¹: *Miserere mei, Deus, * secundum magnam misericórdiam tuam. / Et secundum multitudinem miserationum tuarum, * dele iniquitatem meam. / Amplius lava me ab iniquitate mea: * et a peccato meo munda me. / Quoniam*

¹¹ Extraído do Saltério, disponível no site “Tesouro dos Fieis”. Disponível em: <https://tesourofieis.com/salterio#item-51>. Acesso 10 junho 2021.

*iniquitatem meam ego cognosco: * et peccatum meum contra me est semper./ Tibi soli peccavi, et malum coram Te feci: * ut justificeris in sermonibus tuis, et vincas cum judicaris.* Observamos que os versos dos três últimos motetos são a sequência do Salmo.

O quadro 1, a seguir, apresenta a letra dos motetos e uma tradução livre.

Quadro 1 - Texto latino e tradução livre dos Motetos dos Passos de Sergipe

Moteto	Tradução literal
<p>1. “<i>Et recordatus</i>”</p> <p><i>Et recordatus est Petrus verbi Jesu quo dixerat prius quam gallus catet ter me negabis et egressus foras, flevit amare</i></p>	<p>1. “E recordou-se”</p> <p>E Pedro recordou-se do que Jesus lhe dissera: antes que o galo cante, três vezes me negarás. E saindo, chorou amargamente.</p>
<p>2. “<i>Maria ergo</i>”</p> <p><i>Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici pretiosi, pretiosi et unxit pedes Jesu, pedes Jesu capillis suis et domus inpleta est ex odore unguenti</i></p>	<p>2. “Maria em seguida”</p> <p>Maria, em seguida, tomando uma libra de unguento de nardo precioso num vaso, ungiu os pés de Jesus e, com seus cabelos, enxugou os pés de Jesus, ficando a casa cheia de perfume do unguento.</p>
<p>3. “<i>Cum audisset</i>”</p> <p><i>Cum audisset populus, populus audisset populus quia Jesu venit Jerusalem acceperunt ramos palmarum et exierunt ei obviam et clamabant pueri et clamabant, dicentes hic est qui venturus est in salutem populi.</i></p>	<p>3. “Quando ouviram”</p> <p>Quando o povo ouviu que Jesus vinha à Jerusalém, tomou ramos de palmeiras e foram-lhe ao encontro e os meninos exclamavam dizendo: é este o que há de vir para a salvação do povo.</p>
<p>4. “<i>Oh vos omnes</i>”</p> <p><i>Oh vos omnes qui transitis per viam qui transitis per viam attendite attendite et videte si est dolor, sicut dolor meus.</i></p>	<p>4. “Oh vós todos”</p> <p>Ó vós todos que passais pelo caminho, prestai atenção e vede se existe dor igual à minha dor.</p>
<p>5. “<i>Miserere</i>”</p> <p><i>Miserere mei Deus miserere secundum magnam, misericordiam, misericordiam, misericordiam tuam.</i></p>	<p>5. “Tende piedade”</p> <p>Tende piedade de mim oh Deus, tende piedade segundo a vossa misericórdia.</p>
<p>6. “<i>Amplius</i>”</p> <p><i>Amplius lava me, lava-me lava-me ab iniquitate mea et a peccato meo, peccato meo</i></p>	<p>6. “Mais”</p> <p>Lava-me totalmente da minha falta, e purifica-me do meu pecado.</p>

<i>munda me munda me.</i>	
7. “ <i>Tibi soli</i> ” <i>Tibi soli peccavi, peccavi tibi soli peccavi et malum coram te feci ut justificeris in sermonibus tuis et vincas, est vincas est, vincas dum judicaris.</i>	7. “Só contra Ti” Só contra ti eu pequei. O que é mau fiz diante de Ti, tua sentença assim se manifesta justa. É reto o teu julgamento.

Fonte: a autora, 2019.

Sob um olhar comparativo entre as três versões dos Motetos dos Passos identificadas em acervos sergipanos, foi possível observar vários aspectos comuns, mas também diferenças, sobretudo decorrentes do processo natural de trânsito de repertório. Nas três versões – a de Laranjeiras, a de Itabaiana e a de Lagarto –, os textos são os mesmos e estão organizados na mesma sequência. Em relação à métrica, também são idênticas. Os sete motetos estão em compasso binário (2/2) e possuem métrica bem definida.

Observamos o mesmo número de compassos em Laranjeiras, Lagarto e Itabaiana (Quadro 2).

Quadro 2 - Compassos. Análise comparativa entre as versões

Motetos	nº 1	nº 2	nº 3	nº 4	nº 5	nº 6	nº 7
Compasso	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2	2/2
Nº de Compassos	31	37	38	35	31	23	33

Fonte: a autora, 2021.

Dentre as variantes, destacamos primeiramente as claves. A clave de dó na parte de voz do Tenor em Laranjeiras e a clave de fá na voz de contralto em Itabaiana diferem entre as versões. O uso dessas claves pode significar resquícios de práticas mais antigas da escrita musical. Em sua pesquisa em torno da música sacra em acervos musicais em São Paulo e em Minas Gerais, Castagna também constatou a presença de claves altas e baixas nesse repertório. Segundo o autor:

As variantes nos sistemas de claves altas e baixas e as imprecisões em sua aplicação foram, de fato, mais frequentes nas Paixões da Semana Santa. Esse fenômeno sugere que, em São Paulo e Minas Gerais, circulou boa quantidade de manuscritos nos quais foram empregadas as claves altas e que, em virtude de seu progressivo desuso, os copistas empenharam-se como puderam para sua conversão em claves baixas ou claves modernas, nem sempre obtendo resultados totalmente coerentes (CASTAGNA, 2002, p. 34).

A análise sobre a escolha das claves nessas fontes aponta para um sistema mais antigo, colaborando com a hipótese de que os motetos, enquanto obra, datam do século XVIII (ou mesmo de antes). No que se refere às fontes manuscritas, ainda que com omissão de data, as partes cavadas que apresentam indicação de data e copista situam as cópias no início do século XX. Essas considerações, porém, não contam com elementos mais substanciais para sugerir indícios de um repertório associado à prática musical antiga, ou mesmo um repertório remanescente do século XVII.

Quadro 3 – Claves nas vozes SATB. Comparação entre as versões

Voz	Claves
-----	--------

	Laranjeiras	Itabaiana	Lagarto
Soprano	Sol 2ª linha	Sol 2ª linha	Sol 2ª linha
Contralto (Alto)	Sol 2ª linha	Fá 4ª linha	Sol 2ª linha
Tenor	Dó 1ª linha	Sol 2ª linha	inexistente
Baixo	Fá 4ª linha	Fá 4ª linha	Fá 4ª linha

Fonte: a autora, 2021.

Em relação à tonalidade, existe variação entre as versões. A diferença ocorre no terceiro (*Cum audisset*) e no sexto moteto (*Amplius*). O quadro 4 apresenta com mais clareza a tonalidade em cada moteto e em relação a cada versão.

Quadro 4 - Tonalidade dos motetos. Comparação entre as versões

Versão	Motetos						
	nº 1	nº 2	nº 3	nº 4	nº 5	nº 6	nº 7
Laranjeiras	Mib Maior	Fá Maior	Dó Maior	Dó menor	Mib Maior	Fá Maior	Mib Maior
Itabaiana	Mib Maior	Fá Maior	Ré Maior	Dó menor	Mib Maior	Mib Maior	Mib Maior
Lagarto	Mib Maior	Fá Maior	Ré Maior	Dó menor	Mib Maior	Mib Maior	Mib Maior

Fonte: a autora, 2021.

Em Laranjeiras, o terceiro moteto foi escrito em Dó Maior, enquanto que em Itabaiana e Lagarto um tom acima. O sexto moteto *Amplius* também está diferente entre as versões. Novamente, Itabaiana e Lagarto concordam em Mib Maior, enquanto em Laranjeiras está escrito em Fá Maior.

A formação instrumental é um dos pontos mais instigantes a se discutir. Estudando os manuscritos de Laranjeiras, Itabaiana e Lagarto, identificamos alguns instrumentos comuns. As partes de voz de Soprano, Contralto, Tenor e Baixo são comuns em Laranjeiras, Lagarto e Itabaiana. Apesar de não constar no material de Lagarto, acreditamos que a parte do Tenor tenha se perdido com o tempo, pois, considerando a semelhança das linhas do coral, inferimos que também constasse no material.

Apresentamos, a seguir, um quadro comparativo da formação vocal/instrumental. Pelo quadro a seguir, é possível observar que há correspondência entre as versões.

Quadro 5 – Quadro comparativo da formação instrumental nas três versões

INSTRUMENTAÇÃO			
	Laranjeiras	Itabaiana	Lagarto
Vozes	Soprano Contralto Tenor Baixo	Soprano Alto Tenor Baixo	Soprano Soprano Guia de Soprano Guia de Contralto Baixo
Sopros	Clarinete Sib Barítono Sib	Fagote Soprano Sib Sax Tenor Sib Sax Barítono Mib	...

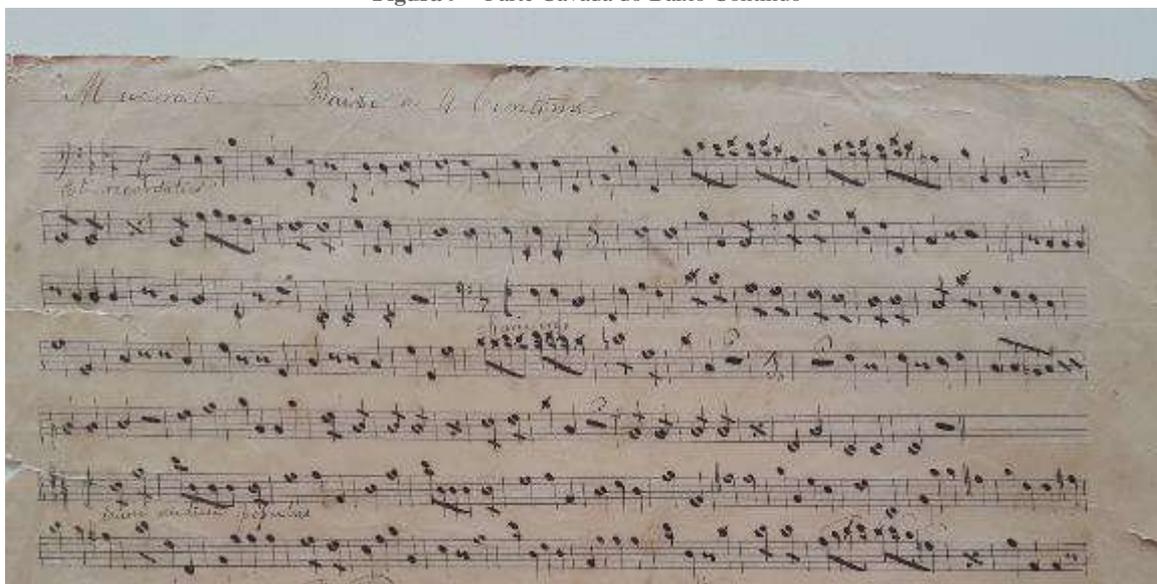
	Trompa Mib Piston Sib Trombone Baixo Mib Baixo Sib	1º Piston Sib Trombone Bombardom Mib	Piston Sib 1º Piston Sib Trombone
Cordas	1º Violino Sib 2º Violino Sib Baixo em Dó	2º Violino Baixo a 4 Contínuo	...

Fonte: a autora, 2021.

O material de Laranjeiras apresenta uma formação com instrumentos de sopro e cordas, compreendendo quatro instrumentos graves, além do coral. O material é mais homogêneo. As partes cavadas não possuem data, mas os cadernos manuscritos aparentam ter sido produzidos no mesmo período. Os manuscritos de Itabaiana mostram-se mais heterogêneos, compreendendo partes sem indicação de copista ou data, mas também partes que indicam datas diferentes entre si. O material mais desfalcado é o de Lagarto, embora também aponte algumas datas (entre 1950 e 1965) e copistas.

Destacamos aqui a presença do Baixo Contínuo (Fig. 9) no conjunto de Itabaiana. É possível que as fontes da referida cidade tenham conservado, ao longo do tempo, elementos reminiscentes de uma tradição anterior. O estudo em torno do material de Itabaiana, nas fontes copiadas na década de 1920, apontou para uma influência da formação instrumental de banda filarmônica, porém conservou práticas anteriores, como a linha do Baixo Contínuo. O manuscrito não possui cifra e também não apresenta indicação de instrumento específico.

Figura 9 – Parte Cavada do Baixo Contínuo



Fonte: Acervo da Filarmônica N. Sra. da Conceição, 2018.

A forma como o Baixo Contínuo aparece em fontes brasileiras de música sacra brasileiras entre os séculos XVIII e XIX varia, podendo aparecer baixos cifrados, baixos com algumas indicações de cifras e baixo não cifrado. Neste sentido, Figueiredo destaca que a falta de sistematização na escrita do Baixo Contínuo tem gerado inúmeros problemas aos editores, “colocando em cheque a questão da intenção de

escrita do compositor e abala as bases da distinção essencial entre erros e variantes” (FIGUEIREDO, 2014, p. 264). De acordo com Mario Trilha:

O substantivo baixo contínuo (*basso continuo*, *continuo*, *Generalbass*, *throughbass*, *basse continue*) é desde o início do século XVII (ca.1600) o termo habitual para se designar um baixo cifrado (*basse chifrée*, *basso numerato*), ou um baixo não cifrado, que é o fundamento harmônico de uma composição musical (TRILHA, 2011, p. 34).

Ainda, ao apresentar um panorama histórico do desenvolvimento do Baixo Contínuo na Europa, o autor localiza o desenvolvimento do Baixo Contínuo a partir do século XV enquanto “improvisação instrumental sobre melodia dada” (TRILHA, 2011, p. 35), tendo, por muito tempo, a Itália como referência.

A partir do estudo sobre os manuscritos na versão de Itabaiana, podemos inferir que as partes de instrumentos de metal tenham sido acrescentadas ao arranjo na segunda metade do século XIX. Exemplo disso são as cópias de Espiridião Noronha, de 1921 (Sax Tenor e Sax Barítono em Mib) e de Francisco Porto, de 1944 (parte de Soprano em Sib). Observando as partes cavadas de cada versão, suas particularidades e também elementos como copistas e datas, é possível inferir que uma versão anterior tenha sido proveniente ainda das orquestras sacras e que, ao longo do tempo, outros instrumentos foram adicionados, no caso, por influência das bandas filarmônicas. Provavelmente, a obra remeta ao século XVIII, enquanto que as fontes consultadas sejam, em sua maioria, de início do século XX.

Através das transcrições e da comparação entre as versões, foi possível identificar na estrutura desses motetos pelo menos três partes essenciais: 1) a polifonia coral; 2) o baixo, reforçando as notas fundamentais do acorde e também conduzindo ritmicamente e com alguns contracantos; e 3) linha de solos e contracantos. Compreender essa base comum na estrutura da música dos Passos de Sergipe reforçou a nossa hipótese de que os instrumentos de metal, sobretudo os Saxofones, tenham sido acrescentados posteriormente.

Também é possível que, na versão mais antiga, essa estrutura ficasse concentrada originalmente nas quatro vozes (SATB), um instrumento agudo e o Baixo Contínuo. Não é viável pensar os motetos em uma versão *a capella*, por exemplo, pois a linha melódica que dialoga com o coral é essencial para a música. Além disso, há uma forte correspondência entre as três versões. Até o momento, não identificamos outra música dos Motetos dos Passos em Sergipe.

Considerações finais

A pesquisa sobre a música sacra em São Cristóvão, a primeira capital de Sergipe, evidenciou um panorama, em parte, desconhecido nos nossos dias. O panorama que se vai descortinando apresenta a aproximação entre os espaços internos (nos templos) e os externos das celebrações, em cujos elementos litúrgicos e paralitúrgicos se articulam com naturalidade as teias do catolicismo oitocentista.

A música nas celebrações do tempo Quaresmal na antiga capital acabaria tendo alguns de seus aspectos fixados nas páginas do memorialista Serafim Santiago (profundo admirador de sua terra), mas

também nos acervos das bandas filarmônicas. Neste sentido, reforçamos a importância dessas corporações musicais para a pesquisa e a para a salvaguarda da memória musical. No caso de Sergipe, a investigação nos acervos das filarmônicas nos permitiu ter acesso a fontes que não ficaram preservadas em outras instituições, como nas próprias igrejas e capelas, onde parte importante desses repertórios era realizado. Não há dúvida que o investimento nas corporações musicais denominadas filarmônicas, tão características do cenário musical brasileiro, sobretudo nas cidades interioranas, e que o cuidado em relação à gestão de seus acervos configuram-se como posturas essenciais por parte do poder público, das empresas privadas e da comunidade, visando a valorização dessas corporações, bem como a preservação de nossa história musical.

Em relação às celebrações do tempo quaresmal que ocorriam em São Cristóvão ao longo do século XIX, o estudo destacou que a Procissão dos Passos implica não apenas uma importante manifestação religiosa, de caráter marcadamente popular, mas também contribui com o sentimento de pertencimento dos sancristovenses. Mesmo com a mudança da capital em 1855, a proclamação da República em 1889 e com a reforma devocional católica no último quartel do século XIX, a tradição se manteve até os nossos dias, e, com ela, os Motetos dos Passos como elemento essencial ao rito.

A análise sobre as três versões dos Motetos dos Passos identificadas em acervos sergipanos iluminou questões como proveniência da obra e trânsito de repertório e nos ajudou a levantar práticas que, sem a análise das fontes, não seriam conhecidas no contexto local. Elementos como claves, estilo da harmonia e instrumentos reforçam a hipótese de um repertório produzido antes do século XIX. Além disso, ampliam o alcance dos Motetos dos Passos em Sergipe que, mesmo após séculos e das alterações e modificações naturalmente ocorridas ao longo do tempo, tiveram os elementos essenciais do repertório mantidos, conservados no presente.

A relação dos atos da Quaresma como a Missa e a Procissão das Cinzas, as Domingas e a própria Procissão dos Passos com a Igreja do Carmo situa mais diretamente a ligação da Ordem Terceira Carmelita com os ritos da Quaresma naquela cidade, reforçando a ideia de que a tradição da Procissão dos Passos em São Cristóvão tenha partido do Convento do Carmo. Ainda não é possível saber se o costume de cantar os motetos teria se iniciado na antiga capital, porém, São Cristóvão é a sede do Convento Carmelita, fundado em 1699, e tornou-se palco da maior romaria do estado, sendo ponto de confluência de milhares de peregrinos, ao som dos motetos.

Referências bibliográficas

A RAZÃO. Semana Santa. **A Razão**, Estância. 27 de março de 1910. Ano XVII, ed. 12, p. 2.

CASTAGNA, Paulo. A música para a Procissão dos Passos da Quaresma na América Portuguesa. In: ENCUESTRO SIMPOSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA, 7. FESTIVAL INTERNACIONAL DE MÚSICA RENACENTISTA Y BARROCA AMERICANA “MISIONES DE CHIQUITOS”, 7. 2008, Santa Cruz de la Sierra. *Actas...* Santa Cruz de la Sierra, Asociación Pro Arte y Cultura, 2008. p. 445-471.

- CASTAGNA, Paulo. As claves altas na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX. **Per Musi**. Belo Horizonte, v. 3, n. 1, p. 27-42, 2002.
- CORREIO SERGIPENSE, Correspondência, **Correio Sergipense**, São Cristóvão. 18 de março de 1840. Trimestre I, ed. 174, p. 6.
- CORREIO SERGIPENSE, Parte Oficial, **Correio Sergipense**, Aracaju. 13 de julho de 1857. Ano XX, ed. 32, p. 2.
- FERREIRA, Maria João Pacheco. Das armações e do ofício de armador na cidade de Lisboa nos séculos XVII e XVIII. **Cadernos do Arquivo Municipal**, Lisboa, v. 2, n. 7, p. 113-136, 2017.
- FIGUEIREDO, Carlos Alberto. **Música Sacra e Religiosa Brasileira dos Séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais**. 2. ed. Rio de Janeiro, S2 Books, 2017. ISBN: 978-85-917578-4-8.
- FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Motetos para Semana Santa: subsídios para catalogação. **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, v.6, n.1, p. 50-59, 2003.
- JORNAL DO ARACAJU, Instrução Publica, **Jornal do Aracaju**, Sergipe. 6 de dezembro de 1877. Ano IX, ed. 897, p. 1.
- LEAL, Augusto Soares d’Azevedo Barbosa de Pinho. **Diccionario Geographico, Estatistico, Chorografico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as cidades, villas e freguezias de Portugal e de grande numero de aldeias**. Livraria Editora de Matos Moreira & Companhia: Lisboa, 1874-1890.
- LIMA, Ariane dos Santos. **Por entre rezas e procissões: as celebrações em louvor ao Senhor Bom Jesus dos Passos de Oeiras – PI (1859/2012)**. Teresina, 2013. 160f. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Piauí, 2013.
- NUNES, Maria Thetis. **História da Educação em Sergipe**. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe: Universidade Federal de Sergipe, 1984.
- O CORREIO SERGIPENSE. Sonetos. **O Correio Sergipense**, São Cristóvão. 31 de outubro de 1849. Ano XII, Ed. 76, p. 4.
- RABELO, Thais. **De “Itália Sergipense” a “Relicário de Saudade”**: música em São Cristóvão Provincial (1820-1889). Belo Horizonte, 2021. 470 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, 2021.
- SANTIAGO, Serafim. *Anuario Christovense ou Cidade de São Cristóvão*. São Cristóvão: Editora UFS, 2009. Originalmente publicado em [1920].
- SANTOS, Magno Francisco de Jesus. **O Prefácio dos Tempos: caminhos da Romaria do Senhor dos Passos em Sergipe**. Niterói, 2015. 320f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense. 2015.
- SOUZA, Ana Guiomar Rego. **Paixões em Cena: a Semana Santa na cidade de Goiás (século XIX)**. Cidade de Goiás, 2007. 367 f. Tese (Doutorado em História). Departamento de História da Universidade de Brasília, 2007.
- TRILHA, Mário Marques. **Teoria e Prática do Baixo Contínuo em Portugal (1735-1820)**. Aveiro, 2011. 419 f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2011.