



# Poder religioso e poder secular no embate pelo modelo civilizador musical em fins do século XVIII

*Edilson V. Lima\**

## **Resumo**

Este artigo discute a disputa entre o poder secular e o poder religioso na capitania de São Paulo colonial, no último quartel do século XVIII, pelo modelo musical a ser exercido na igreja da Sé por ocasião da chegada do quarto mestre de capela André da Silva Gomes. Aborda os modelos comunicativos em jogo e como a música, a partir de sua expressividade calcada no modelo retórico, incluindo as tópicas, poderia representar o poder divino (o estilo antigo, mais próximo a um modelo barroco) ou o poder secular ilustrado (o estilo moderno, mais afeito ao modelo musical rococó-clássico). “Civilizar” os paulistas passava também pelo controle do modelo comunicacional musical, ligado não só ao caráter (*ethos*) da obra, mais suscitado por uma gama de afetos (*pathos*) articulados a partir das possibilidades expressivas do texto religioso ou profano. Mais do que uma disputa estético-estilística, dominar as estratégias sensíveis era governar também as almas e os corações dos ouvintes e, desse modo, controlar um modelo de conduta social.

## **Palavras-chave**

História da música brasileira – música do Brasil colonial – retórica musical – estilo musical – estética.

## **Abstract**

This article discusses the dispute between secular power and religious power in the colonial captaincy of São Paulo in the last quarter of the 18th century by the musical model to be exercised in the church of Sé on the occasion of the arrival of the fourth chapel master André da Silva Gomes. It deals with the communicative models at play, and how music, from its “power” of expression shaped by the rhetorical model, including the topics, could represent either the divine power (the ancient style, closer to a baroque model) or the secular power of the enlightenment model (the modern style, more suited to the rococo-classical music model). “Civilizing” the Paulistas also went through the control of the musical communication model, linked not only to the character (*ethos*) of the work, but also raised by a nuance of affections (*pathos*) articulated from the expressive possibilities of the religious or profane text. More than an aesthetic-stylistic dispute, mastering sensitive strategies was also to govern the souls and hearts of the listeners, and thus to control a model of social conduct.

## **Keywords**

Brazilian music history – Brazilian Colonial Music – musical rethorics – musical style – aesthetics.

---

\* Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brasil. Endereço eletrônico: [limedvi@gmail.com](mailto:limedvi@gmail.com).



A música na capitania de São Paulo tomou novo fôlego e novo rumo a partir da chegada de André da Silva Gomes (1752-1844), quarto mestre de capela da Sé (Duprat, 1985, p. 162). Encarregado de organizar a música para a liturgia e festejos diversos deparou-se, logo no início de sua chegada, com uma disputa entre o governador d. Luiz de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, adepto do novo estilo operático, e o bispo Dom Manuel da Ressurreição, que incentiva o estrito estilo eclesiástico. Desse modo, “civilizar” os paulistas passava também por um projeto estético, e o caminho para essa “nova” sensibilidade seria a música secular. Assim, o projeto para a Capitania de São Paulo do então governador passava pelo incentivo aos espetáculos calcados nos “divertimentos das óperas” (Silva, 2009, p. 276). O objetivo deste artigo é efetuar uma discussão a respeito das implicações estéticas – consequentemente, ideológicas – e das concepções estilístico-musicais advogadas, por um lado, pelo poder secular exercido pelo governador da então capitania de São Paulo, e do outro, pelo poder eclesiástico exercido pelo bispado nesse último quartel do século XVIII, ambos empenhados em construir um tipo de sociedade que se adaptasse a seus anseios. Desse modo, compreender as bases estilísticas dessa música tonar-se condição *sine que non* para podermos entender não só a produção musical paulista na virada do setecentos para o oitocentos, mas um embate estético-ideológico que transcende a capitania de São Paulo e que fundou as bases da produção musical de André da Silva Gomes e sua atuação como mestre de capela da Sé de São Paulo entre os anos de 1773 (chegada a São Paulo) e seu envolvimento com o movimento constitucionalista, em 1821, e sua atuação no Governo Provisório (Duprat, 1985, p. 171), juntamente com os irmãos Andrada às vésperas da proclamação da Independência do Brasil em 1822.

### **À GUIZA DE INTRODUÇÃO**

A música em Portugal durante o século XVIII, bem como em suas colônias, dialoga diretamente com a música italiana, mais especificamente com aquela produzida na capela papal em Roma num primeiro momento e, posteriormente, com o estilo operístico napolitano. A coroação de D. João V em 1707 e seu casamento, em 1708, com a princesa da Áustria, dona Maria Ana, marca uma virada nos projetos musicais lusitanos e que irão afetar todos seus domínios e, posteriormente, a música na Sé de São Paulo colonial.



Para o estabelecimento do “novo”<sup>1</sup> estilo musical, D. João V enviou primeiramente bolsistas para estudar em Roma, e posteriormente importou músicos, cantores e instrumentistas, da Itália, sendo alguns deles da própria capela Papal (Nery & Castro, 1999, p. 88). Dentre os músicos vindos de Roma, um deles, Domenico Scarlatti, envolvido diretamente no projeto lusitano, se tornaria mestre de Capela Real portuguesa em 1719, tendo como seu encargo a supervisão de toda a atividade musical litúrgica, abandonando nada menos que seu cargo de Mestre da Capela Giulia (Nery & Castro, 1999, p. 88). Desse modo,

o Barroco se implanta também em Portugal como uma Arte de representação monumental do Poder absoluto, mas em vez de o fazer de acordo com os modelos laicos das cortes de Luís XIV ou do Imperador Leopoldo I – por sinal sogro do monarca português – o faz antes em moldes assumidamente decalcados dos da Corte do Pontífice Romano. (Nery & Castro, 1999, p. 87)

A fim de garantir o ensino apropriado aos músicos fora inaugurado na Capela Real “um seminário especializado com essa finalidade”, e que será transferido mais tarde para o convento de São Francisco e que se denominará Seminário Patriarcal, mais tarde conhecido como Patriarcal, com o intuito de oferecer aos jovens alunos ensino adequado de música religiosa em estilo *concertato* (Nery & Castro, 1999, p. 89).

Toda essa mudança culminou com a expulsão dos jesuítas 1759 do reino de Portugal e seus domínios. Assim, com a reforma nos estudos básicos, que pode ser sintetizado na recusa do pensamento escolástico predominante nos colégios religiosos e instaurando, à medida do possível e das realidades locais, um pensamento mais voltado ao modelo iluminista, ou seja:

um novo espírito científico ligado à difusão dos estudos da Álgebra, da Geometria, da Física e da Química, bem como o abandono da pedagogia escolástica no ensino, do formalismo gongórico na

---

<sup>1</sup> Colocamos o adjetivo “novo” entre parenteses porque o que entendemos hoje por barroco musical já vinha sendo praticado na Itália desde o final do século XVI, a partir das discussões das cameratas fiorentinas, de Bardi e Corsi, bem como as experiências mantovanas de Claudio Monteverdi a partir de seu quinto livro de madrigais (cf. Grout, 2006; Candé, 1994; Bukofzer, 1986; e Palisca, 1968).



literatura, do desequilíbrio formal nas artes. (Nery & Castro, 1999, p. 85)

A partir do final da década de 1720 espetáculos com música não religiosa, como serenatas e entredizes e, mais especificamente, óperas começam a se intensificar. Mais uma vez, o grande modelo estilístico seria o italiano: em 1731 inaugurou-se um circuito em salões privado ao lado do Convento da Trindade; em 1733, cantores italianos se apresentaram em salões diversos; entre 1738 e 1742, no teatro da Rua dos Condes, foram apresentadas vinte e cinco óperas sérias, além de *intermezzi* com obras de diversos compositores entre os quais destacamos Pergolesi, além de cantatas em italiano, com participação de “senhoras nobres para seus convidados” (Nery & Castro, 1999, p. 93-94). No Teatro do Bairro Alto, em 1733, iniciaram-se os espetáculos de marionetes, com texto de Antônio José da Silva, o Judeu, e música de José de Souza Carvalho, em língua portuguesa. Assim,

no seu conjunto, os espetáculos dos Teatros da Trindade e da Rua dos Condes, por seu lado, e do Bairro Alto, por outro, demonstram uma vontade de apropriação, por parte da sociedade civil, de uma influência operática italiana que penetrara em Portugal pelos circuitos exclusivos da Corte. (Nery & Castro, 1999, p. 93)

De qualquer modo, a partir de 1742, com o agravamento da saúde de D. João V, haverá a proibição dos espetáculos teatrais em Lisboa que se prolongará até sua morte, em 1750. Em 1755, o terremoto coloca Portugal de novo em fase introspectiva tanto em sentido político-econômico quanto cultural. Mas após a ascensão de D. José I e de seu ministro Sebastião José de Carvalho e Melo, o Marquês Pombal, uma nova fase política, social e cultural, será iniciada.

A música em Portugal e em seus domínios passa, portanto, por transformações abandonando os *villancicos* ibéricos nas primeiras décadas do século XVIII e incorporando o estilo produzido, sobretudo, em Itália: num primeiro momento ligado ao barroco romano, de proporções colossais, adotando o estilo da capela papal e posteriormente incorporando a ópera napolitana, mais afeita a uma representatividade de gosto laico.



## MÚSICA E REPRESENTAÇÃO

Nas primeiras décadas do século XVIII, ao se aproximar do Vaticano, Portugal depara-se com a “grandiosidade” da música produzida na capela papal (o barroco colossal) e como esta música “maravilhosa” incorporava o fausto almejado pela representação do rito da igreja católica. Diante disso, a capela real, ainda presa ao contraponto de matriz renascentista e maneirista (cf. Nery & Castro, 1999, p. 85) como modelo musical de sua igreja, e aos *villancicos* concertantes do século XVII, após a estada de D. João V em Roma, adota o “novo” estilo e toma as reais medidas para que em seus domínios e, em especial, a capela real passe a produzir tão “magnificante” música e, com isso, elevar o espetáculo à altura da igreja do monarca que recebera, inclusive, o título de rei Sacerdote concedido pelo próprio papa. Nesse sentido, o estilo “barroco [na música] se implanta, também em Portugal como uma arte de representação monumental do poder absoluto” (Nery & Castro, 1999, p. 86-87) a partir do estilo romano. Portanto,

O novo estilo italiano importado de Itália, com os seus instrumentistas e cantores (entre os quais, *castratti*), destina-se a conferir maior esplendor às cerimônias religiosas de grande pompa, escolhidas como cenário privilegiado da representação pública do prestígio real. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 144)

Dessa forma,

O caráter que esta ordem vem assumir não é mais o da objetividade, mas o da convencionalidade [e] somente em termos teatrais pode-se produzir a analogia entre o cosmos e a construção política, cuja ordem tem um caráter fundamentalmente relacional-convencional. (Marramao, 1995, p. 53)

Foi, portanto, pelo “maravilhoso” das cores teatralizadas na nave dos templos religiosos, pela exuberância das vestes sacerdotais, pela “retórica” musical expressa na grandiosidade sonora dos coros aliados à orquestra em um diálogo músico-teatral que se busca despertar as emoções e disposições afetivo-religiosas, tocando a assembleia através de uma possível “ilusão dos sentidos” (Marramao, 1995, p. 55), simulando na terra a ordem cosmológico-político-religiosa. E justamente por almejar essa grandiosidade – a teatralização do poder convencionado no espetáculo musical religioso – que D. João V



enviará bolsistas a Roma logo na primeira década dos setecentos, fundará o conservatório real, o Patriarcal, e contratará Domenico Scarlatti, o (ex) mestre da capela Giulia, para fundar o coro e a orquestra de sua própria capela em Lisboa após 1719 e assumir os encargos de supervisor das atividades musicais que perdurou, pelo menos, por dez anos (Nery, 1990). Entendemos, então, que a corte portuguesa assume para si o modelo barroco romano inaugurando toda uma escola que persistiu durante o século XVIII e início do século XIX. E ao fundar conservatório real, o Patriarcal, montou as bases para a produção e possibilitou – ou pelo menos tentou – a difusão desse modelo musical em seus domínios aquém e além-mar.

Com a ascensão do Marquês de Pombal e a inauguração da Ópera do Tejo em 1755, cujo repertório era constituído de óperas sérias, “transfere-se para a ópera a função representativa ou de prestígio, até então reservada à música religiosa”, pois,

O rei passa a apresentar-se solenemente em público, com a família real, no cenário de um teatro faustoso anexo ao Palácio Real, para o qual são convidados os notáveis do reino segundo uma lista elaborada pelo marquês de Pombal — lista em que não faltam os grandes negociantes. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 151)

Logo, a meta almejada por Pombal é, seguramente, intentar uma aproximação entre o rei e a nobreza com a burguesia nascente e com isso implementar reformas liberais sem a qual Portugal não poderia escapar se almejasse um lugar ao sol a partir de meado de século XVIII e que ainda prometia abalos consideráveis: entre 1755, o terremoto que destruiu Lisboa, e 1789, o abalo político-social que estremeceu a Europa. E, dessa forma, uma música mais afeita à burguesia (comerciantes e empreendedores de todo tipo e trabalhadores urbanos) passa a ser também símbolo de representação e distinção, logo, de poder.

Mais tarde, a ópera *buffa* trará novos elementos, sobretudo, um novo modo de escuta: “o mais rigoroso silêncio” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 152). Desse modo, para além do “exibicionismo” dos cantores, incluindo os *meravigliosi casttratti*, a atenção deveria se voltar para o espetáculo em “si”, apontando para um ideal ilustrado que será consubstanciado no reinado de D. José I. E foi justamente em seu governo que se lançou um alvará, em 1771,



onde se reconhece aos teatros públicos uma função institucional de educação, esclarecimento e instrumento de civilização, declarando também que a profissão de comediante deixa de ser considerada infame. (Benevides, 1883 *apud* Vieira de Carvalho, 1999, p. 153)

Nesse novo modo de fruir a arte, onde “o teatro promove a sociabilidade e a sociabilidade promove o teatro” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 154), também as atrizes e cantoras femininas vão ascender aos palcos, bem como conquistar os salões e cantar modinhas e lundus nas festas particulares, além da “liberdade” para frequentarem os teatros. De qualquer forma, o reinado de dona Maria I, apesar de seu caráter conservador, atentando para um retorno ao “velho discurso obscurantista” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 155), não terá forças para deter o modelo sociocultural músico-teatral disparado após a ascensão do Marquês de Pombal.

De qualquer modo, ainda que não entendamos a história como acontecimentos lineares e unificadores, mas como tensões entre modelos em disputa e por isso a convivência entre os modelos ilustrado e absolutista será possível em Portugal da segunda metade do século XVIII, consubstanciando um liberalismo “tímido”, sem a separação das esferas profanas e religiosas, ou seja, sem romper com o catolicismo e, sobretudo, mantendo o “hediondo” regime escravista.<sup>2</sup>

Por isso, ainda segundo Vieira de Carvalho (1999, p. 156), o Teatro de São Carlos, o “teatro da corte para a burguesia”, preenchendo a dupla função de teatro de divertimento, logo com tendências ilustradas, e representativo, afeito á exibição do rei e da corte. Desse modo, frequentar o teatro, exercer certa sociabilidade, comportar-se de modo adequado durante as apresentações (o silêncio absoluto) e intervalos (controlando racionalmente as emoções que poderiam acusar certo primitivismo), e “percepcionar”<sup>3</sup> uma “bela” melodia, é “civilizar-se” através e com a música. E esta será uma das funções almejadas pelo projeto sócio-musical também no Novo Mundo.

---

<sup>2</sup> A fim de aprofundar as discussões sobre as “reformas” ilustradas em Portugal e seus domínios após a ascensão de Pombal, consultar Silva (2006).

<sup>3</sup> Segundo Charles Batteux ([1746] 2009, p. 141): “O coração tem sua inteligência independente das palavras, e quando ele é tocado, tudo compreende. Aliás, assim como há grandes coisas que as palavras não podem alcançar, há também as que são finas, que elas não podem apanhar; é sobretudo nos sentimentos que elas se encontram”. E o parágrafo seguinte: “Concluimos então que a música mais bem calculada em todos os seus tons, a mais geométrica em seus acordes, se com essas qualidades ocorresse dela não ter nenhuma significação, só poderia ser comparada a um prisma que apresenta o mais belo colorido, mas que não forma um quadro”.



E, pelo que tudo indica, a nova ópera galante, de compositores napolitanos como David Perez, Nicolò Jomelle e Domenico Cimarosa (cf. Nery, 1999), além do despontar das canções de amor, a “terna” modinha e o “sensual” lundu passam a se configurar igualmente como música de “entretenimento”, sendo interpretadas em teatros como *entremezes* como espetáculo de diversão (Lima, 2010), em contraposição as missas em estilo antigo, ou seja, a persistência do estilo barroco, entre o final do século XVIII até a chegada corte 1808.

Além disso, a música instrumental com pouco espaço nos teatros da corte e sofrendo com a ausência de concertos públicos que ocorreram tardiamente no mundo luso-brasileiro, será incluída no contexto litúrgico,

em especial nas festas de maior projeção, quer nos momentos de entrada e saída da igreja, quer em ocasiões intermediárias como a Elevação da Hóstia ou comunhão [e até mesmo] a execução de concertos instrumentais em funções sacras nas igrejas da Grade Lisboa (Nery, 2013, p. 19).

Nesse caso, para além de uma separação (ilustrada) dos espaços sagrados (igreja, conventos, procissões) dos profanos (os salões domésticos, os *entremezes* e óperas nos teatros), temos, pelo menos em Lisboa, uma contaminação dos espaços religiosos por gêneros profanos. Dentro dessa perspectiva, freiras cantando e tocando modinhas, e padres dançando lundus nos conventos ressalta a invasão dos gêneros seculares em todas as esferas de expressão e fruição entre o século XVIII e XIX (Machado Neto, 2013). Por outro lado, isso também ocorreu pela escassez de espaços de sociabilização específicos para a prática da música não religiosa, sobretudo, de concertos públicos.

## **A MÚSICA NA SÉ DE SÃO PAULO**

A chegada de d. Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, nomeado governador em 1765, tinha como meta a modernização da cidade de São Paulo, transformando uma capitania agrária e “incivilizada” em uma “cidade civilizada” com potencial de produção, inclusive, para exportação. Para isso, teria que tomar medidas que reorientassem não somente modos e técnicas de produção, mas também os modos de sociabilidade, como os divertimentos ligados, sobretudo, ao teatro de ópera. Nesse sentido, a implantação de aulas régias, como parte da reforma implementada pelo





Marques de Pombal, queria propiciar uma educação laica e cientificista, aos moldes iluministas (Machado Neto, 2013), superando definitivamente o modelo escolástico, dogmático e obscurantistas ligados aos jesuítas, expulsos em 1759 do reino lusitano. Por esta razão, instaurar em São Paulo colonial um governo que atente para

um programa manifestamente inovador e interveniente, marcado por uma visão iluminista do desenvolvimento econômico, da afirmação do Estado moderno, da estruturação da ordem social e do enquadramento das novas práticas de sociabilidade que definem a sociedade setecentista. (Nery, 2012, p. 255)

Em que pese à importância das aulas régias,<sup>4</sup> as estratégias sensíveis ligadas aos “divertimentos” de uma cidade, como o teatro, a ópera e, não menos importante, as diversões domésticas têm papel importante para a construção de uma nova sociabilidade mais afeita às cidades desenvolvidas da Europa e, frisemos, também em Lisboa. E para viabilizar seu projeto, Morgado de Mateus, mandou trazer da Bahia o músico Antônio Manso da Mota para exercer a dupla atividade de mestre de capela e diretor da casa de ópera (Duprat, 1995, p. 50-51), que seria instalada no Palácio do Governo situado ao lado da capela dos jesuítas no Pátio do Colégio.

Um dos pontos-chaves para a vinda de Manso da Mota seria sua atualização estético-estilística no que diz respeito à música praticada em Lisboa sobre os preceitos do estilo ensinado no Patriarcal, fugindo à “simples adesão do estilo antigo” (Duprat, 1995, p. 52). O governador da capitania de São Paulo, portanto, gostaria que a população ouvisse a música de Manso, “*que lhe he mais agradável do que a Muzica do Mestre da Capella da Sé que he destituída de instrumentos, pois lhe faltam aquellas vozes Italianas, e aquelle estilo elevado que na Patriarcal e em Roma faz a admiração de todos*” (Morgado de Mateus *apud* Duprat, 1995, p. 52). Na interpretação de Régis Duprat, a “estilística reputada pelo Morgado se orienta bem para a adoção das características galantes na música de igreja” (Duprat, 1995, p. 52). Nessa visão, o então governador da capitania paulista, “atuou determinado a remodelar os padrões estilísticos, tanto na esfera eclesiástica como na secular” (Machado Neto, 2013, p. 397).

De qualquer modo, ao nomear o Mestre de Capela da Sé, Morgado de Mateus instaura uma disputa com o Bispado que reserva – ou gostaria de reservar – para si tal

---

<sup>4</sup> Para um estudo da implantação e incremento das aulas régias, consultar Silva (2009).



prerrogativa, controlando assim, pelo menos, o estilo da música eclesiástica. Dentro desse contexto, a chegada do terceiro bispo de São Paulo, Frei Manuel da Ressurreição, em 1774, “trazendo em sua comitiva novo mestre-de-capela para a Sé, o jovem de 21 anos, nascido e formado em Lisboa” (Duprat, 1995, p. 55), o músico André da Silva Gomes (1752-1831), cuja incumbência seria restaurar o estilo eclesiástico, ou o “estilo romano”, contaminado pelo estilo operático que vinha sendo praticado por Manso (Machado Neto, 2013, p. 401).

### **ESTILO ANTIGO E O ESTILO MODERNO OU GALANTE**

O debate entre estilo antigo e estilo moderno, ou galante, na capitania de São Paulo durante o governo de d. Antônio de Souza Botelho Mourão e o bispo Frei Manuel da Ressurreição insere-se em um contexto onde por estilo antigo entendemos a continuidade do estilo barroco, em Portugal, ligado ao estilo romano praticado na primeira metade do século XVIII; e por estilo galante-clássico, ou estilo moderno, entende-se, sobretudo a ópera, mas também a música instrumental, praticada após a segunda metade dos setecentos tanto em salas de concerto quanto em salões domésticos.

Não constitui tarefa fácil caracterizar o estilo barroco como um todo. E isso se deve não só a sua longevidade – já que tem início nos últimos anos do século XVI e final em meados do século XVIII – mas também a sua complexidade, pois, não só ressignifica vários gêneros renascentistas; potencializa a melodia acompanhada e elabora o recitativo; desenvolve gêneros como a cantata, a ópera, a sinfonia, o concerto; a tendência (sobretudo na música instrumental) para a expansão motívica contínua; a ênfase na expressão dos afetos humanos (estados de alma tipificados) de um determinado texto ou mesmo de segmentos instrumentais; o impulso para o desenvolvimento da tonalidade; a busca de dramaticidade etc. (cf. Bukofzer, 1986). De qualquer modo, o que interessa para nós é a concepção vigente a partir da segunda metade do século XVIII, sobretudo, seu contraste relacionado ao estilo galante-clássico.

Segundo Leonard Ratner (1980), o estilo barroco estava relacionado com o termo estilo antigo, onde “o mais puro meio vocal musical é o coro a capella [ou] estilo famgliare [...] elaborado em um contraponto silábico de nota contra nota no estilo alla breve” (p. 159). Ainda segundo o mesmo autor, os termos *strict style* (estilo estrito, ou regrado), *learned style* (estilo culto ou erudito) ou *bound style* (estilo arcaico) associado ao estilo *fugato* (Ratner, 1980, p. 23), também serão associados à continuidade do estilo barroco durante o século XVIII.



Estes termos se contrapõem ao estilo galante ou estilo livre, “associado ao teatro e à música de câmara” (Ratner, 1980, p. 23). E segundo a descrição de Heinrich Christoph Koch efetuada por Leonard Ratner, podemos caracterizar o estilo galante da seguinte forma: através de muitas elaborações da melodia, incluindo quebras (*breaks*) e pausas, pela mudança nos elementos rítmicos, mudanças na linearidade e figuras melódicas; também por “um menor entrelaçamento harmônico [contrapontístico]; e através do fato de que as vozes restantes servem simplesmente como acompanhamento para a voz principal e não devem tomar parte na expressão do sentimento da peça” (Koch *apud* Ratner, 1980, p. 23).

Ainda tomando como base os estudos de Ratner (1980), “elementos galantes” foram introduzidos pelos compositores no estilo antigo, ou estilo eclesiástico, através de elaborações melódicas em justaposições, onde, enquanto o coro declama tradicionalmente, em homófono harmônico, instrumentos, como o violino, efetuam figurações elaboradas em *free style* (cf. Ratner, 1980, cap. 6) relacionados às tópicas – “temas associados a discursos musicais” (Ratner, 1980, p. 9) – bem como a texturas elaboradas (Ratner, 1980, p. 174). Ou até mesmo em melodias em estilo

cantábile, indicando uma música com veia lírica, com tempo moderado e linha melódica relativamente caracterizada por notas lentas em intervalos pequenos ou estilo brilhante, [ou seja], passagens rápidas e virtuosas ou emoções intensas. (Ratner, 1980, p. 19)

### **ESTILO ANTIGO E O ESTILO MODERNO OU GALANTE EM ANDRÉ DA SILVA GOMES**

A obra de André da Silva Gomes, mestre de capela da Sé de São Paulo a partir de 1774, conforme estudos e publicações atuais é fruto, sem sombra de dúvidas, do embate que antecedeu sua chegada a São Paulo colonial entre o governador Morgado de Mateus e o bispo d. Manoel da Ressurreição. Em sua obra, podemos encontrar tanto a continuidade de um estilo barroco, ou estilo antigo recomentado pela igreja, quanto elementos do estilo moderno, ou galante, defendido pelo então governador. Silva Gomes, responsável pela música eclesiástica, deveria zelar pelo estilo que mais se adequasse ao modelo requerido pela igreja e que despertasse nos fieis os mais profundos sentimentos religiosos. Foi nesse sentido que entendemos sua “missão” em restaurar o “estilo romano”, conforme destacado nas linhas anteriores. Dentro desse viés, o moteto *Popule meus* (Duprat, 1999, p. 48-51; Figura 1) e o Ofertório da Missa de Domingo de Ramos, *Improperium expectavit* (Duprat, 1999, p. 179-182; Figura 2), ambos escritos em compasso *Alla breve* e em estilo silábico, sem intervenção de solos concertantes, uso de suspensões, ambos em tonalidade



menor, bem podem caracterizar o estilo antigo requerido para momentos de grande introspecção.

**Popule meus**  
Cat. Duprat 044

André da Silva Gomes  
(1752 - 1844)

[ Andante ]

transcrição: Geraldo Teodoro de Almeida

Soprano  
Alto  
Tenor  
Baixo

Organo

Po - pu - le me - us po - pu - le me - us quid  
Po - pu - le me - us po - pu - le me - us quid  
Po - pu - le me - us po - pu - le me - us quid  
Po - pu - le me - us po - pu - le me - us quid

fe - ci ti - bi? aut in quo con - tris - ta - vi - te? res - pon - de res -  
fe - ci ti - bi? aut in quo con - tris - ta - vi - te? res - pon - de res -  
fe - ci ti bi? aut in quo con - tris - ta - vi - te? res - pon - de res -  
fe - ci ti - bi? aut in quo con - tris - ta - vi - te? res - pon - de res -

Figura 1. André da Silva Gomes, moteto *Popule meus*; edição de Geraldo Teodoro de Almeida. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 48).



**Ofertório da Missa de Domingo de Ramos**  
Cat. Duprat 103

transcrição: Geraldo Teodoro de Almeida

André da Silva Gomes  
(1752 - 1844)

[ Andante ]

Soprano  
Im - pro - pe - ri - um ex - spec - ta - vit cor me -

Alto  
Im - pro - pe - ri - um ex - spec - ta - vit cor me -

Tenor  
Im - pro - pe - ri - um ex - spec - ta - vit cor me -

Baixo  
Im - pro - pe - ri - um ex - spec - ta - vit cor me -

Organo

[ Andante ]

um et mi - se - ri - am mi - se - - ri - am : et sus -

um et mi - se - - - - - ri - am : et sus

um et mi - - - se - - - ri - am : et sus

um et mi - se - ri - am mi - se - - - ri - am : et sus

Figura 2. André da Silva Gomes, Ofertório da Missa de Domingo de Ramos edição de Geraldo Teodoro de Almeida. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 179).



Outros ofertórios, ainda que não estejam escritos em compasso *Alla breve*, como é o caso de *Scapulis suis* (Duprat, 1999, p. 87-91; Figura 3), com indicação de *Adágio* e escrita silábica, ou seja, declamatória, bem podem caracterizar um exemplo da dignidade estilística eclesiástica<sup>5</sup> na escrita de André da Silva Gomes, sobretudo ao ser associada a local da performance, a Igreja. De qualquer modo, o baixo contínuo que, nas duas peças anteriores dobra os valores rítmicos do canto, nesta peça, efetua um trecho no estilo de baixo de Alberti, nos compassos dez e onze, proporcionando ao ofertório não só mais leveza, mas também um pouco de movimento e atentando para uma suposta contaminação pelo estilo instrumental galante (Soares, 2000).

---

<sup>5</sup> A fim de discutir a questão da “dignidade do estilo musical”, consultar Leonard Ratner (1980, p. 364-396), capítulo 21, intitulado “High and low styles; serious and comic”.



Ofertório da Missa do 1º Domingo da Quaresma

transcrição: Edilson de Lima Cat. Duprat 062

André da Silva Gomes  
(1752-1844)

Adagio

Soprano  
*p* Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is *p* o-bum-*f* bra-bit

Alto  
*p* Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is *p* o-bum-*f* bra-bit

Tenor  
*p* Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is *p* o-bum-*f* bra-bit

Baixo  
*p* Sca-pu-lis sca-pu-lis *cresc.* su-is *p* o-bum-*f* bra-bit

Organo  
*p* sempre chiuso *cresc.* *p* *f*

Adagio

*p* ti-bi *f* Do-mi-nus *cresc.* ti-bi Do-mi-nus *p* sca-pu-lis *cresc.* su-is su-

*p* ti-bi *f* Do-mi-nus *cresc.* ti-bi Do-mi-nus *p* sca-pu-lis *cresc.* su-is su-

*p* ti-bi *f* Do-mi-nus *cresc.* ti-bi Do-mi-nus *p* sca-pu-lis *cresc.* su-is su-

*p* ti-bi *f* Do-mi-nus *cresc.* ti-bi Do-mi-nus *p* sca-pu-lis *cresc.* su-is su-

*p* *f* *cresc.* *p* *cresc.*

Figura 3. André da Silva Gomes, Ofertório da Missa do 1º Domingo da Quaresma edição Edilson V. Lima. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 88-89).



© 1999 by Edilson de Lima      Ofertório da Missa do 1º Domingo da Quaresma      89

is o - bum - bra - - - bit ti - bi Do - mi - nus ti - bi  
is o - bum - bra - bit ti - bi Do - mi - nus ti - bi  
is o - bum - bra - bit ti - bi Do - mi - nus ti - bi  
is o - bum - bra - bit ti - bi Do - mi - nus ti - bi

ti - bi Do - mi - nus ti - bi Do - - mi - nus et sub sub pen - nis  
ti - bi Do - mi - nus ti - bi Do - - mi - nus et sub sub pen - nis  
ti - bi Do - mi - nus ti - bi Do - - mi - nus et sub sub pen - nis  
ti - bi Do - mi - nus ti - bi Do - - mi - nus et sub sub pen - nis

Figura 3 (cont.). André da Silva Gomes, Ofertório da Missa do 1º Domingo da Quaresma edição Edilson V. Lima. In: Régis Duprat, Música Sacra Paulista (1999, p. 88-89).





Na obra de André da Silva Gomes, seja em seus ofertórios ou em motetos, hinos e missas, por exemplo, outros elementos reputados ao estilo antigo, como fugas ou fugatos, o estilo *concertato* do estilo romano e a técnica da expansão temática contínua como elemento de manutenção e intensificação emocional do afeto principal, tão cara ao estilo barroco, fazem parte de seu discurso musical. Evidentemente que não podemos neste exíguo espaço efetuar uma análise exaustiva, mas o estilo fugato está presente em seus ofertórios, dos quais destaco o *Alleluia* do Ofertório da Missa da Ascensão ao Senhor *Ascendit Deus* (Duprat, 1999, p. 183-194; Figura 4), com caráter festivo e efetuado em métrica ternária 3/8.



192 Música Sacra Paulista Regis Duprat (org.)

Presto

Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le -  
Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le -  
Al - le - lu - ia Al - le -  
Al - le -

Presto

lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia  
lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia  
lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia  
lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia

Figura 4. André da Silva Gomes, Alleluia (estilo fugato) do Ofertório da Missa da Ascensão ao Senhor *Ascendit Deus*; edição Edilson V. Lima. In: Régis Duprat, *Música Sacra Paulista* (1999, p. 192).



Com exemplo de uma fuga rigorosa, citamos o início do *Christe eleison* da Missa em Sol Maior (Duprat, 1999; Figura 5):

Figura 5. André da Silva Gomes, *Christe eleison* (fuga) da Missa a cinco vozes em Sol; edição Régis Duprat (1999, p. 51-52).



52 |                      MISSA A CINCO VOZES

son e - le - i - son e - le - i -

son e - le - i - son e - le - i -

son e - le - i - son e - le - i -

Autor: André da Silva Gomes

Figura 5 (cont.). André da Silva Gomes, *Christe eleison* (fuga) da Missa a cinco vozes em Sol; edição Régis Duprat (1999, p. 51-52).



Evidentemente que Silva Gomes não descuida da representação da palavra, tão importante para a manutenção do estilo antigo ou barroco. Ainda assim, não queremos nos estender em análises retórico-musicais neste artigo, bem como à questão tópica associada ao estilo, aos gêneros e a dignidade musical. De qualquer modo, para um aprofundamento de uma futura pesquisa no que tange a estas questões, remeto à tese de Eliel Almeida Soares *O emprego da retórica na música colonial brasileira* (2017), ao texto de Diósnio Machado Neto intitulado *A comédia na música religiosa: kyries como ouvertures em três missas de José Maurício Nunes Garcia* (2016), além do já clássico *Musica poetica* de Dietrich Bartel (1997).

Porém, na obra de André da Silva Gomes, também encontraremos elementos que eram reputados ao estilo modernos, ou estilo galante. Um deles, o baixo de Alberti, já exemplificado nas linhas anteriores, será muito comum nos ofertórios e missas, sobretudo em momentos de solo (cf. as publicações). Também acompanhamentos dispostos em “figurações”, onde a harmonia está disposta em um padrão rítmico específico, será outra característica afim na obra de Silva Gomes. O estilo brilhante, ou livre, caracterizando o uso de passagens rápidas para exibição de virtuosismo ou sentimento intenso (Ratner, 1980, p. 19) exigindo um sofisticado preparo técnico-musical dos cantores também será utilizado pelo Solo de solo de soprano – Silva Gomes, sobretudo em solos, como podemos “ouvir” no *Gloria* da Missa a cinco vozes em Si bemol “para dois Violinos, Trompas i Basso; pelo Sr. Te. Coronel André da Silva Gomes” (Figura 6):

*Andante*

(solo) Glo - ri - a in ex - cel - cis, glo - ri - a in ex - cel - sis

(continua -tutti)

De - o glo - ri - a, in ex - cel - sis, De - o glo - ri - a

Figura 6. André da Silva Gomes, *Gloria* da Missa a cinco vozes em Si bemol, solo de solo de soprano (Coleção Francisco Curt Lange, Museu da Inconfidência de Ouro Preto)



Na referida missa – e em outras, como na Missa a cinco vozes em Sol (Duprat, 1999) – a presença dos violinos juntamente com trompas, confere a essas duas obras o caráter “modernizante” destacado por Morgado de Mateus como um exemplo de música “civilizada”. Mesmo que André da Silva Gomes não dispusesse das vozes “italianas” como desejou o governador da São Paulo colonial, seguramente contou com vozes “paulistas” muito bem experimentadas, dado o grau de dificuldade técnica, porém que de modo algum ofusca a leveza e, por que não dizer, a beleza deste solo que, em um estado de êxtase, eleva-se as mais altas notas a fim de caracterizar a glória de habitar as alturas celestiais.

### REPRESENTAÇÃO E ILUSÃO: A VIDA DIANTE DOS OLHOS E OUVIDOS

Os modelos representativos barroco e iluminista ligam-se, diretamente, a relação entre a “realidade” cênica do palco e o espaço da igreja entre altar, oratório e coro, e que podem promover modelos comunicacionais diversos e com isso propor modelos de sociabilidades distintos.

Durante o século XVII, o racionalismo vigente impunha a mensuração de todos os parâmetros do conhecimento que somente poderia ser representado em termos convencionais, seja por mensuração da quantidade ou da extensão, portanto,

Criar ordem via mensuração significa “analisar” o semelhante com base na forma “calculável” da identidade e da diferença. Aqui nos encontramos no âmago teórico do problema da ordem no século XVII (que condiciona, simultaneamente, a ideia de ciência e de política). A forma que exprime este problema é, agora, a da *máthesis*, entendida como faculdade de quantificação, racionalidade capaz de produzir uma determinação quantitativa das relações entre as coisas. (Marramao, 1995, p. 53)

Assim, “o caráter que esta ordem vem assumir não é o da objetividade, mas sim o da convencionalidade” (Marramao, 1995, p. 53). Desse modo, a lógica da semelhança “é deixada para trás – e justo por isto pode dar lugar ao semelhante como jogo, como colocação em cena da similitude: ‘as quimeras da similitude tomam forma onde quer que seja, porém sabe-se que são quimeras’” (Marramao, 1995, p. 54), abrindo nossa visão para o *trompe l’oeil*, para a ilusão cênica, e por consequência, para a encenação “do mundo como teatro” (Marramao, 1995, p. 54). E dentro dessa ordem, como discutido nas linhas



anteriores, é unicamente pela forma “teatral” que se produzirá uma “analogia” entre a ordem “cosmológica” e a construção “política”, calcado em um caráter essencialmente “racional-convencional” (Marramao, 1995, p. 54).

Por isso logrou-se uma busca pelos afetos tipificados e, conseqüentemente, uma teoria dos afetos em música, ou racionalmente estabelecidos por convenção (Vieira de Carvalho, 1999, p. 122). Também nessa óptica, o artifício, “a arte como máscara”, toma a dianteira da representação e isso explica o protagonismo dos *castrati* – domínio racional da natureza – e a preferência pelos jardins geométricos à francesa (Vieira de Carvalho, 1999, p. 125). Assim, o virtuosismo dos *castrati*, ou seja, a exibição de seus dotes musicais e controle vocal, logo da natureza, “ao mostrarem tão drasticamente que a representação do eu era a representação de um eu social artificialmente estruturado” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 125) vigente em toda a sociedade de corte. Neste sentido

A arte era para ser contemplada enquanto arte, e não dissimulada, e todos os criadores (ou emissores) dos diferentes ramos procuravam chamar a atenção dos receptores para seus dotes artísticos. Libretistas, músicos, cenógrafos e maquinistas e, é claro, cantores compreendiam as suas respectivas criações tanto ou mais como meios de afirmação da sua própria perícia (*exibição do eu*, enquanto representação de faculdades e destrezas) do que de representação do “drama”. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 124)

A relação entre público e espetáculo também constitui um fator importante nesse modelo comunicacional: no espetáculo barroco há sempre a possibilidade de comunicação direta entre atores/cantores e público: ou seja, o público poderia interferir diretamente na ação dramática que ocorria no palco; bem como os atores/cantores poderiam se comunicar diretamente com a plateia. Nesse tipo de espetáculo, o ator/cantor não se entregava totalmente a personagem, podendo, assim, ser “ele” mesmo. Desta forma, a exibição do “eu”, que oscila “entre representar a personagem e representar a sua própria condição de ator, portanto de certas faculdades e destrezas ao seu reconhecimento social numa sociedade fortemente hierarquizada, a duplicidade do ator” (Vieira de Carvalho, 2016, p. 97). Também na plateia, “a duplicidade do espectador” que, por sua vez, “balançava entre assistir a representação cênica e autorrepresentar-se”. E por fim, entre palco e plateia, uma “duplicidade das retroações”, regulando todo o processo comunicacional que ora potencializa a ação entre os atores e plateia, ora potencializando espectadores e palco



ou entre eles mesmos de acordo com momentos específicos do espetáculo (Vieira de Carvalho, 2016, p. 98).

Pois bem, o modelo iluminista coloca em xeque o modelo comunicacional barroco em vários pontos. Um deles, relacionada diretamente à concepção de representação barroca, onde a “poética do maravilhoso” será substituída pela busca da “ilusão perfeita”. Isto significa que, no espetáculo, dever-se-ia “tomar a ação representada por uma segunda natureza” (Vieira de Carvalho, 2016, p. 120). Dentro desse modelo o ator-cantor deveria desaparecer na personagem, anulando-se. Destarte,

a experiência da compaixão, enquanto experiência vivida – ou revivida – pelo expectador em recolhimento, com alta entrega, isto é, como uma experiência de verdade ou autenticidade. (Vieira de Carvalho, 2016, p. 123)

Deste modo, a plateia deveria compartilhar modos comportamentais, como o silêncio absoluto e a total entrega ao espetáculo e, à medida que “todos” participam das mesmas emoções e sentimentos, em sintonia e num “mesmo diapasão afetivo” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 24), podem pertencer, pelo menos naqueles poucos momentos e dentro da sala escura, a uma coletividade mais do que imaginada, posto que sentida, e irmanar-se em um projeto civilizador onde a música, seja esta a ópera ou a música instrumental, será um dos pontos-chaves. É, portanto, participando da experiência dramática, sobretudo confiando nos sentidos, um dom “natural”, pessoal e intransferível, que se aprende a ser humano. Assim, a “música imitativa ou teatral”, como destaca Vieira de Carvalho com base em Rousseau, aquela que tem “a capacidade de imitar e comunicar não a dimensão significativa/conceitual (ou digital) da língua, mas sim o acento ou substrato emocional desta no ato performativo (analógico)” (Vieira de Carvalho, 2016, p. 103). Essa concepção abriria, mesmo que não imediatamente, o flanco para a ascensão da música instrumental, como as sonatas e sinfonias, tão presentes no classicismo vienense e um dos pontos fundamentais da discussão ilustrada e que se perpetuará durante o século XIX na música absoluta.

E não somente isto. Mesmo o canto, a busca do que Rousseau denominou *chant naturel*, ou seja, o canto “simples como sinônimo do belo e atributo de uma arte que imita a natureza” (Vieira de Carvalho, 1999 p. 73), será uma das buscas do século das luzes, em oposição ao canto barroco, extravagante e empolado (Vieira de Carvalho, 1999, p. 126). E foi nesse contexto que a voz feminina ganhou destaque e passou a ser protagonista em





detrimento da voz dos *castrati*. Desta forma, “enquanto previamente a natureza era dissimulada (mascarada) no artifício, agora é o artifício que tinha de ser dissimulado em natureza”. (Vieira de Carvalho, 1999, p. 129). Assim, na excelente síntese de Rousseau efetuada por Mário Vieira de Carvalho:

As “grandes peças de expressão” eram, pois, aquelas que suscitavam um efeito tal no ouvinte que este, ao escutá-las, perdia a própria noção de “música, de canto, de imitação”, isto é, perdia a própria noção de arte: a arte dissimulava-se a tal ponto que o ouvinte se identificava imediatamente com as emoções representadas. (Vieira de Carvalho, 2016, p. 117)

E foi também durante no século XVIII que na Alemanha se desenvolveu na música o estilo sensível (*Empfindsamkeit*) onde, mais importante do que decodificar precisamente o afeto musical tipificado, sentir, perceber era suficiente. Logo, “o afeto deixa de ser um processo sabiamente administrado pelo músico, qual orador que domina as diferentes figuras retóricas: a condição primeira, agora, é que ele seja verdadeiramente sentido, vivido, pelo compositor, pelo intérprete e pelo público” (Vieira de Carvalho, 1999, p. 31-32). De qualquer modo, esta tendência já vinha sendo desenvolvida também em França, como preconizada por Charles Batteux, em seu tratado *As belas-artes reduzidas a um mesmo principio* ([1746] 2009, p. 141), onde destaca que basta perceber, portanto sentir, para que se estabeleça um sentido possível: “o coração tem sua inteligência independente das palavras, e quando ele é tocado, tudo compreende”. E mais a frente, arremata: “é sobretudo nos sentimentos que elas [as coisas que as palavras não podem alcançar] se encontram”. Será, portanto, na e pela comunhão das emoções,<sup>6</sup> dos afetos e dos sentimentos, essa verdadeira dádiva da natureza a “cada” indivíduo, que o sujeito burguês da segunda metade do século XVIII buscará uma das chaves para sua convivência social, de seu habitar em comum, de sua irmandade.

---

<sup>6</sup> Para uma discussão de como as emoções se relacionam com a natureza biológica humana, consultar Damásio (2015), *Parte 2 – Sentir e conhecer*.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi, igualmente, também por meio das estratégias sensíveis que o governo e a igreja disputaram as almas e os corações dos paulistas coloniais “incivilizados” no último quartel dos setecentos. Por parte da administração secular calcada em uma visão iluminista ibérica, como defendia por Pombal e seu seguidor Morgado de Mateus buscou-se a consolidação de um sujeito dado à sociabilidade burguesa, preparando-o para a vida fora do ambiente doméstico e da igreja, aparelhando-o para a audição das óperas italianas de David Perez, Nicolò Jomeli ou Domenico Cimarosa, em estilo napolitano.<sup>7</sup> Do lado da Igreja, através da atuação do bispo d. Manoel da Ressurreição, logrou-se controlar o estilo eclesiástico na Sé de São Paulo, apostando suas fichas em André da Silva Gomes e na restauração do estilo romano: tanto Morgado de Mateus quando o bispo Manoel da Ressurreição sabiam que frequentar os serviços religiosos ou o teatro demandava sociabilidades (mínima ou maximamente) diferenciadas, calcadas em concepções de mundo diversas as e em modos de vida outros, ainda que não totalmente excludentes.

Portanto, a *intelligentsia* lusitana ilustrada, longe de romper com a influência da igreja, intentou uma conciliação entre pressupostos iluministas, tais como, a reforma do ensino minimizando a tendência escolástica, instaurando um ensino secular de caráter cientificista ministrado pelos professores régios; mas, ao mesmo tempo, mitigou a influência francesa que poderia resultar em um conflito mais desastroso entre a fé e conhecimento racional. Logo, optou por uma atitude reformista, ou uma “semissecularização”, que pudesse trazer a Portugal novas perspectivas, mas sem abafar o poder religioso. Nesse sentido, a ilustração lusitana e aquela impingida à colônia e, conseqüentemente, à administração da capitania de São Paulo, aproximam-se de um modelo mais afeito a uma ilustração italiano e ibérico e distancia-se da radicalidade do modelo francês (Silva, 2006, p. 34).

Dentro dessa perspectiva, e como vimos defendendo nas linhas anteriores, André da Silva Gomes exerceu papel não secundário: como mestre de capela da Sé de São Paulo e professor régio de gramática latina, tinha como incumbência defender o modelo musical eclesiástico, ou seja, a manutenção do estilo antigo inclusive nas igrejas satélites. Mas como capitão do Primeiro Regimento de Infantaria e cidadão participou, seguramente, da vida secular: anote-se que fez parte do Governo Provisório, instaurado em 1821, tomando

---

<sup>7</sup> A fim de ampliar a discussão sobre a “modernidade” da ópera *buffa* napolitana no que tange ao uso de temas contrastantes, mudanças súbitas de andamentos, fracionamento do fluxo musical, uso exuberante de combinações tímbricas, consultar o artigo de Neto (2016).



parte da ala liberal, ao lado de José Bonifácio de Andrada e Silva, por exemplo (Duprat, 1995, p. 74).

Desse modo, também atuou para o governo geral da Capitania da cidade de São Paulo e, embora não conheçamos obras profanas de sua lavra, deve ter, pelo menos, ensaiado marchas e hinos cívicos. E como apontamos nos exemplos musicais anteriores, traços de um estilo moderno, ou galante, como enfatizaram Régis Duprat (1995) e Paulo Augusto Soares (2000) ao lado da manutenção de um estilo barroco relido pela compreensão clássica, a estética da igreja, ou *o estilo culto* ou *cultivado* (*learned style*), na definição de Leonard Ratner (1980), são encontrados na obra de Silva Gomes. Consequentemente, em que pese a pequena extensão deste artigo e da consciência de que muitas análises ainda devem ser realizadas, André da Silva Gomes efetuou uma síntese musical, mesmo que de modo sutil, entre elementos estilísticos modernos e antigos, adaptados a momentos litúrgicos específicos e, desse modo, parece configurar-se como um “genuíno” representante do Catolicismo Ilustrado de sua época.

Portanto, a partir não só do contato direto com a ópera ou com uma missa ordinária ou festiva, os anseios dos paulistas coloniais “incivilizados” podiam ser (re)orientados pelos olhos — consubstanciado numa teatralidade eclesiástica ou profana — e ouvidos e direcionados a um modo de vida comum: seja pela “singeleza” misericordiosa de um coro a capela ou pela suntuosidade “maravilhosa” do espetáculo eclesiástico que almejava capturar a alma dos fiéis pela comoção através de uma retórica musical calcada na estética barroca, ou seja, no estilo antigo, tão caro ao projeto social eclesiástico lusitano, e inculcando na assembleia a piedade cristã; seja pelo saber de “nossa” natureza sensível que, no silêncio do teatro ou na intimidade da escuta de uma modesta modinha cantada por uma voz feminina em salão particular, se comovia e se irmanava por meio dos mais engenhosos acentos sonoros.



## REFERÊNCIAS

- Bartel, Dietrich. *Musica poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
- Bukofzer, Manfred F. *La música em la época barroca: de Monteverdi a Bach*. Madrid: Alianza Música, 1986.
- Batteux, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (Les beaux arts réduits à un même principe). Trad. Natalia Maruyama; Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas, 2009.
- Candé, Roland de. *História universal da música*. Tradução Eduardo Brandão; Revisão: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Damásio, Antônio. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- Duprat, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Duprat, Régis (org.). *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília (SP): Editora Empresa Unimar, 1999.
- Duprat, Régis (org.). *Missa a cinco vozes: coro, solistas e orquestra, de André da Silva Gomes*. Régis Duprat (editor). São Paulo: Edusp, 1999.
- Grout, Donald Jay; Burkholder, J. Peter. *A history of western music*. 7ª ed. New York: Norton, 2006.
- Marramao, Giacomo. *Poder e secularização*. São Paulo: EdUnesp, 1995.
- Nery, Ruy Vieira; Castro, Paulo Ferreira de. *Sínteses da cultura portuguesa: história da música*. Lisboa: Europália - Imprensa Nacional, 1991. 2ª ed. 1999.
- Nery, Ruy Vieira. “Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII”. *Revista Música* (Universidade de São Paulo), v. 11, p. 11-28, 2006.
- Nery, Ruy Vieira. “‘E lhe chamam a nova corte’: a música no projeto de administração colonial iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)”. In: Lucas, Maria Elizabeth; Nery, Ruy Vieira (orgs.). *As músicas Luso-Brasileiras no final do Antigo Regime: repertório, práticas e representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian; Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2012, p. 255-332.
- Nery, Ruy Vieira. “A música instrumental no Portugal do Antigo Regime: práticas de sociabilidade e estratégias de distinção”. In: Sá, Vanda de; Fernandes, Cristina (orgs.). *Música instrumental no período final do Antigo Regime: contextos, circulação e repertório*. Lisboa: Edições Colibri, 2014, p. 17-35.



Machado Neto, Diósnio. “A comédia na música religiosa: Kyries como ouvertures em três missas de José Mauricio Nunes Garcia”. *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 29, n. 1, p. 149-164, jan./jun. 2016.

Machado Neto, Diósnio. *Administrando a festa: música e iluminismo no Brasil Colonial*. Curitiba: Prismas, 2013.

Machado Neto, Diósnio. “O estilo moderno no barroco paulista: a Ladainha de Nossa Senhora de Faustino Xavier do Prado”. In: Pais, José Machado; Brito, Joaquim Pais de; Carvalho, Mário Vieira. *Sonoridades luso-afro-brasileiras*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2004, p. 47-59.

Palisca, Claude. *Baroque Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1968.

Ratner, Leonard G. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1980.

Silva, Ana Rosa Cloctet da. *Inventado a nação: intelectuais ilustrados e estadistas luso-brasileiros na crise do Antigo Regime Português (1750-1822)*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 2006.

Silva, Maria Beatriz Nizza da (org.). *História de São Paulo Colonial*. São Paulo: EdUnesp, 2009.

Soares, Eliel Almeida. *O emprego da retórica na música colonial brasileira*. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2017.

Soares, Paulo Augusto. *Os ofertórios de André da Silva Gomes (1752-1844)*. Dissertação (Mestrado em Artes-Música). São Paulo: Instituto de Arte, Universidade Estadual Paulista, 2000.

Soares, Paulo Augusto; Lima, Edilson V. “Ofertórios: um microcosmo estilístico de André da Silva Gomes”. *Revista Brasileira de Música* (Universidade Federal do Rio de Janeiro), v. 25, n. 2, p. 335-342, jul./dez. 2012.

Vieira de Carvalho, Mário. *Razão e sentimento na comunicação musical*. Lisboa: Relógio d’Água, 1999.

Vieira de Carvalho, Mário. “Efeito de realidade e compaixão na teoria da ópera: de Rousseau a Wagner”. In: Guimarães, Clayton Santos; Marinho, Cristina; Ribeiro, Nuno Pinto (orgs.). *Law and compassion, drama and pity: the search for a common ground = Direito e compaixão, drama e piedade: a procura de um lugar comum*. Porto: Universidade do Porto – Cetup, 2014, p. 94-140.



EDILSON VICENTE DE LIMA é Professor Adjunto da Universidade Federal de Ouro Preto, onde ocupa a cadeira de Musicologia. Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo – USP; Mestre em Música e Bacharel em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Colaborou com partituras para a gravação de vários CDs com obras de André da Silva Gomes. Dirigiu e produziu o CDs *Modinhas de amor* (Paulus, 2004) e *Lundu de Marruá* (Paulus, 2008). Participou das publicações: *A arte aplicada de contraponto de André da Silva Gomes* (Arte e Ciência, 1998), *Música Sacra Paulista* (Arte e Ciência, 1999) e *Música no Brasil colonial – Vol. III* (EDUSP/ MIOP, 2004). Publicou o livro *As Modinhas do Brasil* (EDUSP, 2001). É coautor dos livros *Música do Brasil Colonial – VOL. IV* (EDUSP/MIOP, 2015) e *Revolução dos Cravos e os trânsitos coloniais* (Ed. Kafka, 2016). Foi professor convidado pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde ministrou as disciplinas de Prosódia Musical, Contraponto e Harmonia. Foi professor de História da Música e História da Música Brasileira e coordenador do Núcleo de Música da Universidade Cruzeiro do Sul (2002-2008).