

ISSN 01037595



OUTUBRO 2010 - V. 23/2

REVISTA **BRASILEIRA**  
*de Música*

ESCOLA DE MÚSICA

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**REPERCUSSÕES DO LONGO SÉCULO XVIII**



Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro - Outubro de 2010

ISSN 01037595



Programa de Pós-graduação da Escola de Música  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

*Aloisio Teixeira*

Reitor

*Sylvia da Silveira Mello Vargas*

Vice-reitora

*Angela Uller*

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

## CENTRO DE LETRAS E ARTES

*Flora de Paoli*

Decana

## ESCOLA DE MÚSICA

*André Cardoso*

Diretor

*Marcos Vinício Nogueira*

Vice-diretor

*Roberto Macedo*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

*Ermelinda A. Paz Zanini*

Coordenadora do Curso de Licenciatura

*Eduardo Biato*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

*Miriam Grosman*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

*Marcos Vinício Nogueira*

Coordenador do Programa de Pós-graduação

*Maria Alice Volpe*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música

Comissão executiva: (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil) *Marcos Vinício Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaress, José Alberto Salgado, Pauxy Gentil Nunes e Maria Alice Volpe*

Produção: *Maria Celina Machado*

Revisão musicológica: *André Cardoso*

Editoração musical: *Sérgio di Sabbato e Marcos Vinício Nogueira*

Revisão: *Mônica Machado*

Tradução/revisão de língua inglesa: *Tatiana Santos Peixoto de Macedo* (Editorial) e *Maria Alice Volpe*

Projeto gráfico, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnaval*

Capa: reprodução. *Igreja de Nossa Senhora do Carmo da Antiga Sé: história e restauração*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008, p. 4.

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores, pesquisadores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produções atuais e relevantes do Ensino, da Pesquisa e Extensão, no âmbito da música e de áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT.

**Endereço para correspondência:** Programa de Pós-graduação da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ  
CEP: 20021-290  
Tel.: (21) 2240-1391  
E-mail: revista@musica.ufrj.br



Tiragem: 500 exemplares  
Catalogação: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454	Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. – Vol.1, n.1 (mar. 1934) –. Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934-  Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5) Anual: 1939 (v.6) Trimestral: 1940/1941 (v.7) Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19) Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22) Semestral: 2010 (v.23) ISSN: 0103-7595  I. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música.  CDD - 780.5
------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

ISSN 01037595



Programa de Pós-graduação da Escola de Música  
Universidade Federal do Rio de Janeiro

**EDITORA-CHEFE**

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

**CONSELHO EDITORIAL**

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)  
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)  
Elizabeth Travassos (UniRio, Rio de Janeiro)  
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)  
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)  
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)  
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)  
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade de Aveiro, Portugal)  
Juan Pablo Gonzáles (Pontifícia Universidade Católica do Chile, Santiago)  
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)  
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)  
Omar Corrado (Pontifícia Universidade Católica Argentina, Buenos Aires)  
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)  
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)  
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)  
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)  
Régis Duprat (USP, São Paulo)  
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)  
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)  
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)  
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)  
Sílvio Ferraz (UNICAMP, Campinas, SP)



## SUMÁRIO

11	.....EDITORIAL
	ARTIGOS
19	Música da Paixão: a tipologia portuguesa..... ..... <i>José Maria Pedrosa Cardoso</i>
45	Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a <i>Escola de Canto de Orgão</i> de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa ..... <i>Mariana Portas de Freitas</i>
73	Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro ..... ..... <i>Diósnio Machado Neto</i>
95	Historiografia musical e hibridação racial..... ..... <i>Aldo Luiz Leoni</i>
121	A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão ..... <i>Claudia Polastre</i>
145	The conditions of global discourse of diversity: Music Encyclopedias, Dictionaries and Ethnomusicology ..... ..... <i>Michel Nicolau Netto</i>
173	As transcrições das canções populares em <i>Viagem pelo Brasil</i> de Spix e Martius ..... <i>Silvio Augusto Merhy</i>

207	O enigma do lundu .....	<i>Edilson Vicente de Lima</i>
249	Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil .....	<i>Marshal Gaioso Pinto</i>
MEMÓRIA		
261	O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997) .....	<i>Régis Duprat</i>
RESENHAS		
267	Rogério Budasz, <i>Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder</i> .....	<i>Marcelo Campos Hazan</i>
283	André Cardoso, <i>A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro e A Música na Corte de D. João VI, 1808-1821</i> .....	<i>Maria Alice Volpe</i>
287	<i>Velhas e Novas Cirandas: Música para Fagote e Orquestra</i> , Fábio Cury e Orquestra Amazonas Filarmônica .....	<i>Aloysio Fagerlande</i>
ENTREVISTA		
293	Régis Duprat em seus 80 anos .....	<i>Ilza Nogueira</i>
ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA		
303	Introdução: José Joaquim dos Santos (1747–1801) e o <i>Hino para as Laudes do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo</i> .....	<i>André Cardoso</i>
311	<i>Hymnus ad Laudes in Nativitate Domini Nostri Jesu Christi</i> .....	<i>José Joaquim dos Santos</i> (edição de André Cardoso)
325	.....	NORMAS EDITORIAIS



## CONTENTS

14	.....EDITORIAL
	ARTICLES
19	Chant of the Passion: the Portuguese typology..... ..... <i>José Maria Pedrosa Cardoso</i>
45	From Guido's hexachord to "French" solmization: the <i>Escola de Canto de Orgão</i> by Caetano de Melo de Jesus (1759) – First reception of the heptachord theory in a Portuguese music treatise ..... <i>Mariana Portas de Freitas</i>
73	Curt Lange and Régis Duprat: critical frames on the music of Brazil's colonial period ..... ..... <i>Diósnió Machado Neto</i>
95	Music historiography and racial hybridization ..... ..... <i>Aldo Luiz Leoni</i>
121	The Opera House in São Paulo during the government of D. Luis Antônio de Sousa Botelho Mourão ..... ..... <i>Claudia Polastre</i>
145	The conditions of global discouse of diversity: Music Encyclopedias, Dictionary and Ethnomusicology ..... ..... <i>Michel Nicolau Netto</i>
173	The transcriptions of popular songs in <i>Travels in Brazil</i> by Spix and Martius ..... <i>Silvio Augusto Merhy</i>



207	The <i>Lundu</i> enigma .....	<i>Edilson Vicente de Lima</i>
	Recycling God's Songs: modernization and adaptation of sacred music in nineteenth-century Brazil .....	
249	.....	<i>Marshal Gaioso Pinto</i>
		MEMORY
	The legacy of Francisco Curt Lange (1903- 1997) .....	
261	.....	<i>Régis Duprat</i>
		REVIEWS
	Rogério Budasz, <i>Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder</i> .....	
267	.....	<i>Marcelo Campos Hazan</i>
	<i>André Cardoso, A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro e A Música na Corte de D. João VI, 1808-1821</i> .....	
283	.....	<i>Maria Alice Volpe</i>
	<i>Velhas e Novas Cirandas: Música para Fagote e Orquestra, Fábio Cury e Orquestra Amazonas Filarmônica</i> .....	
287	.....	<i>Aloysio Fagerlande</i>
		INTERVIEW
293	Régis Duprat in his 80 <sup>th</sup> anniversary .....	<i>Ilza Nogueira</i>
		BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE
	Introduction: José Joaquim dos Santos (1747-1801) and the "Hymn for Lauds of the Nativity of Our Lord Jesus Christ".....	
303	.....	<i>André Cardoso</i>
	<i>Hymnus ad Laudes in Nativitate Domini Nostri Jesu Christi</i> .....	
311	.....	<i>José Joaquim dos Santos (edition by André Cardoso)</i>
329	.....	EDITORIAL GUIDELINES



## EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil, fundado sob a tutela da mais antiga instituição de ensino musical deste país, a atual Escola de Música da UFRJ, que completa agora 162 anos. A criação da *Revista Brasileira de Música*, em 1934, pelo então diretor do Instituto Nacional de Música, o professor Guilherme Fontainha, foi consequência direta da reforma implementada três anos antes por Luciano Gallet, por ocasião da incorporação do então Instituto Nacional de Música à estrutura da recém-criada Universidade do Rio de Janeiro, mais tarde denominada Universidade do Brasil, hoje a reconhecida Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Periódico de tradição, a *Revista Brasileira de Música* contou com colaboradores como Mário de Andrade, Luís Heitor Correa de Azevedo, Ayres de Andrade e, mais recentemente, Robert Stevenson, Gerard Béhague, Régis Duprat, Ricardo Tacuchian, Ilza Nogueira, Elizabeth Travassos, Samuel Araújo e Cristina Magaldi, entre outros.

Em 2008 a *Revista Brasileira de Música* passou a constituir-se numa publicação do Programa de Pós-graduação em Música, este que é o primeiro do país, completa agora 30 anos e assume o desafio de se adequar às exigências dos sistemas indexadores contemporâneos em busca de um extrato indicativo de qualidade. Uma dessas refere-se à composição do Conselho Editorial, constituído por especialistas de reconhecida competência e larga experiência na área, vinculados a instituições diversas em abrangência nacional e internacional. O Conselho Editorial está composto por colegas do Brasil e do exterior, engajados nesse projeto institucional enraizado na tradição acadêmica que tem como prioridade manter o nível de excelência desejado para a *RBM*. Nesse intuito conta também com um corpo de pareceristas *ad hoc*, constituído por pesquisadores nacionais e internacionais de diversas instituições.

Em sua nova fase, a *Revista Brasileira de Música* visa a incentivar a pesquisa em música nas diversas abordagens interdisciplinares, mantendo o seu amplo escopo sobre todos os ramos da música. Tradicional veículo de difusão dos assuntos relacionados à música brasileira e no Brasil, a *RBM* considera oportunas as contribuições sobre questões relacionadas a outras regiões culturais que possam promover o diálogo com a



comunidade internacional de especialistas, bem como amplas discussões concernentes à área. Cada volume está organizado em seções de artigos acadêmico-científicos, de memória, de resenhas, de entrevista e é concluído pela seção de arquivo de música brasileira, constituída de texto introdutório e edição de obra musical oriunda da Coleção de Manuscritos Musicais da Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da UFRJ. Sempre que possível os volumes serão organizados em eixos temáticos propostos pelo Conselho Editorial ou extraídos do conjunto substancial dos artigos selecionados para publicação. Desse modo, a *RBM* buscará estimular o debate, a crítica e a inovação, bem como captar e refletir as tendências, temáticas e questões norteadoras da pesquisa em música no momento.

O presente volume tem como eixo temático as “Repercussões do longo século XVIII” e apresenta contribuições de interesse geral e específico. O artigo de abertura do autor convidado, José Maria Pedrosa Cardoso (Universidade de Coimbra), bem como o artigo de Mariana Portas de Freitas (Fundação Calouste Gulbenkian), são de extremo interesse para os estudos da música luso-americana. Os artigos de Diósnio Machado Neto (USP), Aldo Luiz Leoni (Unicamp) e Régis Duprat (USP e Academia Brasileira de Música) constituem reflexões críticas sobre a historiografia musical brasileira e seus paradigmas na trajetória da musicologia no Brasil. O artigo de Michel Nicolau (Unicamp e Universidade de Humboldt, Berlim) aborda problema concernente a toda a área da música enquanto investigação, construção histórico-antropológica e representação identitária. Nessa esteira seguem os artigos de Silvio Merhy (UniRio) e Edilson Vicente de Lima (UCS), abordando a música popular no Brasil. Aprofundamentos históricos sobre documentação até então não abordada são oferecidos pelos artigos de Claudia Polastre (SMCSP) e Marshal Gaioso Pinto (IFG e Universidade de Kentucky), este último tratando ainda da reapropriação de repertório. A homenagem de Régis Duprat a Francisco Curt Lange é seguida das resenhas de Marcelo Campos Hazan (Universidade de Columbia) e Maria Alice Volpe (UFRJ) sobre livros publicados recentemente e, ainda, da resenha de Aloysio Fagerlande (UFRJ) sobre CD recém-lançado. A *RBM* presta a sua homenagem ao musicólogo Régis Duprat pelo seu aniversário de 80 anos com a entrevista realizada por Ilza Nogueira (UFPB e Academia Brasileira de Música), conhecedora profunda dos embates daquela geração. André Cardoso (UFRJ e Academia Brasileira de Música) apresenta a partitura do compositor português, mestre da Patriarcal de Lisboa, José Joaquim dos Santos, localizada no acervo desta instituição brasileira, concluindo o percurso deste volume dedicado ao século XVIII e suas repercussões, de especial interesse para os estudos da música no Brasil e suas relações com Portugal.

A *RBM* dirige-se à comunidade acadêmico-científica em seu amplo espectro de pesquisadores da música, músicos, historiadores, antropólogos, sociólogos e estu-



diosos da cultura e áreas afins. Com periodicidade semestral e distribuição nacional e internacional, a *RBM* apresenta-se em versão impressa e eletrônica. A revista é gentilmente distribuída para bibliotecas, universidades e demais instituições de natureza educacional, científica e cultural, do Brasil e do exterior, que tenham interesse na música brasileira, latino ou ibero-americana. Solicita-se permuta aos demais periódicos afins. A versão eletrônica encontra-se disponível gratuitamente no nosso endereço eletrônico. Atualmente a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música e *The Music Index-EBSCO* – este último licenciado a disseminar o seu conteúdo.

Agradeço a toda a equipe que trabalhou com extrema dedicação para a realização deste volume, Maria Celina Machado, Márcia Carnaval, Mônica Machado, Tatiana Santos Peixoto de Macedo e Francisco Conte; ao diretor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, pelo apoio generoso; ao atual coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcos Vinício Nogueira, pelo respaldo irrestrito – a ambos pelo constante diálogo, sincero e frutífero; ao ex-coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcelo Verzoni, que retomou e me transmitiu a responsabilidade por esta publicação; aos colegas da então Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação, Rodrigo Cicchelli Velloso, Sérgio Pires e Marcelo Fagerlande, além dos já mencionados, pela confiança em mim depositada para assumir tamanha responsabilidade; e aos membros da atual Comissão Deliberativa e Comissão Executiva da *RBM*: Maria José Chevitarese, José Alberto Salgado, Pauxy Gentil Nunes, além dos colegas até aqui mencionados. Espero poder cumprir essa missão a contento. Agradeço, ainda, a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc*, pela pronta resposta às nossas demandas e pela colaboração tão produtiva.

Esperamos que o leitor encontre aqui a mesma satisfação que tivemos ao realizar esta empreitada.

*Maria Alice Volpe*  
Editora



## EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) is the first scholarly journal on music in Brazil, founded under the tutelage of the oldest institution of the kind in this country, the School of Music at UFRJ, which completes 162 years of service. The *RBM* was created in 1934 by professor Guilherme Fontainha, who was then the director of the Instituto Nacional de Música (National Institute of Music), as an outcome of the reform that had been implemented three years earlier by Luciano Gallet. That institutional reform came with the incorporation of the Instituto Nacional de Música to the organizational structure of the newly established Universidade do Rio de Janeiro (University of Rio de Janeiro), later renamed Universidade do Brasil (University of Brazil), currently Universidade Federal do Rio de Janeiro (Federal University of Rio de Janeiro).

Journal of a long-standing tradition, the *RBM* has counted on the contribution of distinguished scholars such as Mário de Andrade, Luís Heitor Correa de Azevedo, Ayres de Andrade and, more recently, Robert Stevenson, Gerard Béhague, Régis Duprat, Ricardo Tacuchian, Ilza Nogueira, Elizabeth Travassos, Samuel Araújo, Cristina Magaldi, among others.

Since 2008, the *RBM* has been a publication of UFRJ Graduate Studies Program in Music – the first of the kind in Brazil and which is now celebrating its 30th anniversary – and has taken on the challenge of meeting the current criteria of contemporary indexing systems for obtaining a statement of quality. One item concerns the composition of the Editorial Advisory Board, selected among eminent specialists with wide experience in the field, and affiliated with institutions of national and international reach. These colleagues from Brazil and abroad are engaged in this institutional project rooted in the academic tradition that has as priority to maintain the expected level of excellence for the *RBM*. To that end *RBM* also counts on a body of *ad hoc* referees composed of national and international researchers from several institutions.

In its new phase, the *RBM* aims at fostering research on music through different interdisciplinary approaches as it upholds its broad scope con-



cerning all fields of music inquiry. A scholarly journal traditionally focusing on issues related to Brazilian music and music in Brazil, the *RBM* also welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Each volume is divided into the following sections: scholarly articles, *in memoriam* essay, reviews (book, CD, DVD and others), interview, and concludes with the section Brazilian Music Archive – consisting a musicological edition of a selected work from the Rare Collection of Alberto Nepomuceno Library of the School of Music at UFRJ, presented by an introductory text. Whenever possible, the volumes will be organized into themes proposed by the Editorial Board or arising from the substantial group of articles selected for publication. In this way, the *RBM* seeks to stimulate innovation, critical thought and discussion, as well as to capture and reflect upon trends, issues and questions that have headed current music research.

This volume launches the guiding theme “Repercussions of the long eighteenth century”, and presents studies of general and specific interest. The opening article by José Maria Pedrosa Cardoso (University of Coimbra) and the following one by Mariana Portas Freitas (Calouste Gulbenkian Foundation) are of extreme importance for Luso-American music studies. The articles by Diósnio Machado Neto (USP), Aldo Luiz Leoni (UNICAMP) and Régis Duprat (USP/Brazilian Academy of Music) are critical reflections on the historiography of Brazilian music and its paradigms in the history of musicology in Brazil. The article by Michel Nicolau (UNICAMP/Humboldt University of Berlin) discusses an issue concerning music as a research field, its historical and anthropological construction, and identity representation. On the same path, the articles by Silvio Merhy (UniRio) and Edilson Vicente de Lima (UCS) approach popular music in Brazil. In-depth historical studies dealing with documentation that had remained unscrutinized so far are presented by Claudia Polastre (SMCSP) and Marshal Gaioso Pinto (IFG/University of Kentucky), the latter dealing with the reappropriation of musical works. Régis Duprat’s tribute to Francisco Curt Lange is followed by reviews by Marcelo Campos Hazan (University of Columbia) and Maria Alice Volpe (UFRJ) on recently published books, and another by Aloysio Fagerlande (UFRJ) of a newly released CD. This *RBM* volume also pays tribute to the musicologist Régis Duprat, for his 80th birthday, with an interview led by Ilza Nogueira (UFPB/Brazilian Academy of Music), who knows well the struggles of that generation. André Cardoso (UFRJ/Brazilian Academy of Music) presents a musicological edition of a musical work by the Portuguese composer who taught at the Patriarchate of Lisbon, José Joaquim dos Santos, located in the archive of this Brazilian institution. In this way, it completes the course of this volume devoted to the eighteenth century and its repercussions, with particular interest to the studies of music in Brazil and its relations with Portugal.



The *RBM* is aimed at the academic community in its broad spectrum of music researchers, musicians, historians, anthropologists, sociologists, culture scholars, and specialists from other related areas. The *RBM* is published twice a year in printed and electronic versions with national and international circulation. The printed version is distributed in libraries, universities and other educational, scientific and cultural institutions, from Brazil and abroad, interested in either Brazilian or Ibero-American music. Exchange with other related journals is welcome. The electronic version is freely available at [www.musica.ufrj.br](http://www.musica.ufrj.br). The *RBM* is currently indexed in *RILM Abstracts of Music Literature*, *Brazilian Music Bibliography* of the Brazilian Academy of Music, and *The Music Index-EBSCO* – the latter licensed to make its content fully available.

I wish to thank all members of the *RBM* staff for their extreme dedication, Maria Celina Machado, Márcia Carnaval, Mônica Machado, Tatiana Macedo and Francisco Conte; André Cardoso, Director of the School of Music of UFRJ, and Marcos Vinício Nogueira, current Head of the Graduate Studies Program in Music, for their generous support, sincere and fruitful dialogue; Marcelo Verzoni, the former Head of the Graduate Program in Music, who resumed this publication and passed on the responsibility of this journal to me; our colleagues from the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music, Rodrigo Cicchelli Velloso, Sérgio Pires and Marcelo Fagerlande, in addition to those already mentioned, for the trust; Maria José Chevitarese, José Alberto Salgado and Pauxy Gentil Nunes, current members of the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee. I sincerely hope to accomplish this mission according to their expectations. I also wish to thank all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees, for their prompt response to our requests and efficient collaboration. May all readers find here the same satisfaction that we had in carrying out this task.

*Maria Alice Volpe*  
Editor







# Música da Paixão: a tipologia portuguesa

*José Maria Pedrosa Cardoso\**

## **Resumo**

Conhecendo-se em Portugal muitos documentos históricos de música polifónica da Paixão, impôs-se o estabelecimento de uma tipologia capaz de orientar metodologicamente os investigadores. De uma forma próxima ao estabelecido por especialistas estrangeiros, mas de acordo com a tradição portuguesa, verificou-se que aqueles documentos musicais se podem classificar por Texto, Versos ou Bradados da Paixão, conforme a polifonia se verifique apenas no discurso narrativo, em algumas frases da narrativa evangélica (geralmente “ditos” de Cristo, mas também versos narrativos) e nas frases dos personagens intervenientes, excepto o Cristo, sejam colectivas (turbas), sejam colectivas e singulares (bradados integrais). Todos esses tipos de canto litúrgico da Paixão se praticaram em Portugal e, supostamente, no Brasil, nos séculos XVI e XVII, explicando-se a sua quantidade e qualidade, por vezes na obra dos maiores polifonistas, como António Carreira, João Lourenço Rebelo, Francisco Martins etc, pelo gosto estético e pela prática de uma espiritualidade cristã historicamente identificada.

## **Palavras-chave**

Canto da Paixão – música litúrgica – polifonia sacra – música portuguesa.

## **Abstract**

Since the historical chant of Passion, in documents of polyphonic music, has revealed to be specially rich in Portugal, it became necessary to establish a convenient typology, so that scholars could better organize their studies. Similar to musicological studies in general, but according to Portuguese tradition, those musical documents can be classified as Texto, Versos or Bradados of Passion, as far as polyphony is found only in the narrative speech, in some sentences of the Passion’s narration (normally Christ’s “ditos”, but also narrative sentences), and in the sentences of the people that intervenes in the action, except Christ, be it collective (turbas) or collective and singular (full bradados). All these types of the Passion’s chant in the liturgy were performed in Portugal – and, supposedly, in Brazil – during 16th and 17th centuries, and their quality and quantity, sometimes in the work of the best composers, as António Carreira, João Lourenço Rebelo, Francisco Martins and so on, is explained by the aesthetic taste and the practice of a Christian spirituality historically identified in Portugal.

## **Keywords**

Chant of the Passion – liturgical music – church polyphony – Portuguese music.

---

\* Universidade de Coimbra, Portugal. Endereço eletrônico: jopedro@clix.pt.



## INTRODUÇÃO

Falar de música da Paixão de Jesus Cristo é, antes de mais, invocar algumas das obras-primas da Música Ocidental, tais como as Paixões segundo S. Mateus e segundo S. João de J. S. Bach (1685-1750) ou a Paixão segundo S. Lucas de Krystof Penderecki (1933). No mundo ocidental, identificado como civilização formatada pela religião cristã, a Páscoa, com a Paixão de Cristo, constitui o âmago do ciclo anual e a referência maior no calendário e comportamento dos humanos – veja-se a importância universal do símbolo da cruz, para além da religião, no quotidiano das pessoas.

Nas igrejas ricas e bem organizadas do passado, o mestre de capela sabia que a semana santa era a semana maior: depois da experiência religiosa, era a grande oportunidade para o brilho de músicos e cantores. Era muito grande a importância que o *status* social lhe dava: refira-se o tempo que lhe destinava a corte dos príncipes portugueses, para não falar dos relatos e manuais que fizeram história na cultura portuguesa e na missionação (Cardoso, 2000, p. 204 ss). A julgar pelo cerimonial litúrgico, sobretudo, o relato da Paixão de Cristo era sempre um momento forte, para o qual a música tinha também uma importância singular. Efectivamente, não bastava que se lesse ou cantasse uma só vez aquele relato: para lhe dar mais ênfase, eram apresentados os relatos dos quatro evangelistas, o que convertia aqueles textos em pano de fundo para a vivência mística daquela semana.

De acordo com uma tradição remota, a Paixão segundo S. Mateus era lida no Domingo de Ramos; a de S. Marcos, na terça-feira santa; a de S. Lucas, na quarta-feira santa; e a de S. João, na sexta-feira santa. É sabido que todas as leituras litúrgicas dos cristãos eram cantadas por sistema, de acordo com a tradição judaica: o texto da Paixão havia de lê-lo com o relevo correspondente a seu papel nas celebrações da semana maior. Cedo se adoptou uma leitura-canto dramatizada, correspondendo a três níveis textuais básicos – a narração propriamente dita, as frases de Jesus e as frases dos restantes personagens – o que foi repartido por três cantores, canonicamente três diáconos, por serem eles os oficiantes específicos para a proclamação dos evangelhos. Antes de aparecerem as primeiras notações do canto da Paixão (séculos XII e XIII), já os livros antigos apresentavam, por cima das frases respectivas, uma letra (significativa) que indicava o nível melódico e, por vezes, rítmico, em que a respectiva frase devia ser cantada. Os primeiros livros com o canto completo da paixão, com a música diferenciada de acordo com o papel de cada diácono cantor – os passionários – aparecem nos princípios do século XVI, uma novidade que deve ser explicada não só pela “facilidade” criada pela aplicação à música dos caracteres tipográficos, mas também pela importância crescente do humanismo aplicado à liturgia cristã.

Mas o canto da paixão foi ganhando interesse com a emergência paulatina do papel da música, como dimensão artística, na liturgia e ainda com a sensibilização



crescente para a *devotio moderna*, na qual o tema da paixão de Cristo era elemento fundamental (Cardoso, 2006, p. 64 ss). É assim que, para além dos três diáconos-cantores da paixão, novos cantores se juntaram no intuito claro de darem mais relevo, e arte, àquele rito litúrgico.

Apareceu primeiramente, na Inglaterra e na Alemanha, no século XV, um coro que cantava em polifonia o papel dos personagens colectivos – as turbas da paixão – o que conferia maior dramatismo ao relato evangélico. Mas a polifonia, já devidamente divulgada e aceita dentro da igreja, foi também aplicada a outros níveis textuais: a algumas frases especiais, como o proémio ou a frase final da paixão propriamente dita, e sobretudo às frases de Jesus durante o processo da paixão, documentadas na Itália já nos princípios do século XVI (Cardoso, 2006, p. 205). Para estas frases adoptou-se geralmente uma polifonia a três vozes que podia ser executada pelos três diáconos da paixão. Mas o gosto da polifonia e, diríamos, o carácter semanticamente festivo desse estilo musical levaram a que a mesma fosse aplicada até no próprio nível narrativo do texto evangélico. Tudo o qual, convenientemente articulado, podia empregar no canto da paixão, para além de um coro para as turbas, sete ou oito cantores solistas.

Se pensarmos que alguns destes cantores se colocavam em locais diferenciados da igreja, inclusivamente nos púlpitos, compreenderemos que o canto da paixão se convertia facilmente em rito musical de carácter dramático e mesmo festivo, não importando o tempo que a sua execução tomasse dentro da celebração litúrgica global. Todos esses fenómenos se desenvolvem, como é evidente, na época do florescimento da polifonia clássica do século XVI, ganhando novas dimensões na emergência do barroco na música litúrgica católica e protestante.

Fica assim suficientemente explicado o fenómeno do aparecimento de inúmeras fontes musicais com música da paixão em toda a Europa, e particularmente em Portugal e seus domínios ultramarinos.

E uma vez que esses documentos apresentam títulos variados, de acordo com a sua funcionalidade, convém conhecê-los e classificá-los devidamente, com o que não se esclarece apenas a sua função, como também se explica o estilo musical que os informa. Como também é óbvio este trabalho vai referir essencialmente a problemática portuguesa, embora oportunamente enquadrada nos fenómenos europeus similares.

### **TIPOLOGIAS DA PAIXÃO NA EUROPA**

O tratamento musical do texto litúrgico da Paixão, pese embora a restrição canónica ditada pelo *Missale Romanum* e pelos manuais litúrgicos, possibilitou ao longo dos tempos uma grande variedade de formas. A mais natural é a que apresenta uma alternância de partes em cantochão e polifonia, por isso mesmo chamada



“Paixão Responsorial”. Dentro dessa categoria, a variedade depende do tipo de partes em polifonia: versos ou frases isoladas; frases das turbas; frases das turbas e dos personagens singulares menos Cristo; frases das turbas, dos personagens singulares e de Cristo. Um segundo tipo de composição seria aquele que contempla polifonia apenas no discurso narrativo, alternando com uma versão monofónica nas frases dos personagens. Ainda outra espécie de canto de Paixão seria uma peça inteiramente polifónica, do princípio ao fim, sem diferença de discursos narrativo ou directo. Em qualquer destas tipologias está sempre em causa, como factor determinante, a polifonia nas suas várias e possíveis aplicações ao relato evangélico, o que é normal, uma vez que o cantochão utilizado já como *cantus firmus* estruturante, já como elemento alternativo, é convencionalmente o mesmo segundo as regiões eclesiásticas.

Sobre essa problemática específica trabalharam vários musicólogos, sobretudo na segunda metade do século XX. Sem fazer uma revisão de literatura, certamente actualizada pelo *Grove online* e pela *MGG* (1997), apresenta-se aqui uma referência essencial julgada suficiente de momento. O primeiro, um clássico na matéria, foi Otto Kade que diferenciou simplesmente uma paixão-moteto e uma paixão-dramática: aquela correspondendo a uma peça inteiramente polifónica e esta, com alternância de polifonia e cantochão (Kade, 1893, p. 4). Um dos maiores especialistas na matéria foi Kurt von Fischer (1954, p. 202-203), o qual separa as peças da paixão em dois tipos: Paixão responsorial e Paixão inteiramente polifónica, ou *durchkomponiert*. Aquela corresponde a uma composição que alterna monodia e polifonia, sendo esta aplicada apenas nas turbas; nas turbas e personagens singulares (excepto o Cristo) ou nas turbas, personagens singulares e o próprio Cristo.

Günther Schmidt (1960, p. 102), apoiando-se na opinião de Arnold Schmitz (1959, p. 233) segundo a qual a “Paixão-motete no século XVI é ainda algo diferente da Paixão ‘durchkomponierte’”, e retomando o conceito alemão da *Passionshistorie*, pretendeu completar a classificação de Otto Kade e Kurt von Fischer, acrescentando o factor da presença do cantochão como determinante de uma *Passionshistorie* ou simplesmente de uma *Passion*: aquela comprometida com um *cantus firmus* vigente e esta sem qualquer tipo de ligação ao cantochão; isso tanto nos casos da paixão responsorial como da inteiramente polifónica. O mesmo musicólogo acrescentou uma terceira e uma quarta espécie: aquela, correspondendo à Paixão-motete (*motettische Passion*) elaborada rigorosamente segundo as técnicas do motete renascentista, e esta, identificada como a Paixão-oratória (*oratorische Passion*) de época posterior.

Friedrich Blume (1965, p. 114) referindo-se especialmente à Paixão protestante, fala de cinco espécies de paixões: responsorial (correspondente à antiga *Choralpassion*), inteiramente polifónica (*durchkomponierte*, correspondente à *Figur-*



*ralpassion* ou *mottetische Passion*), mista das duas anteriores, Paixão-Oratória (*oratorische Passion*) e Oratória-Paixão (*passions-oratorium*). Vale a pena sublinhar a definição formal de *oratorische Passion* (*oratorio passion*) e *Passions-Oratorium* (*passion oratorio*), aqui traduzidas, à falta de melhor, por “Paixão-Oratória” e “Oratória-Paixão”, denotando respectivamente: aquela, uma composição baseada apenas num texto evangélico, embora com partes tropadas (v.c. as Paixões de J. S. Bach ou de Telemann); e esta, uma composição sobre um libreto livre elaborado a partir dos evangelhos (v.c. o libreto de Metastasio, com música, entre outros, do português João Pedro Almeida Mota, 1744-1817).

### A TIPOLOGIA PORTUGUESA

Segundo a documentação colhida no âmbito do trabalho que levou ao primeiro doutoramento em Música na Universidade de Coimbra (1998), de que é súmula a monografia *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa* (Cardoso, 2006), os modelos utilizados pelos polifonistas portugueses inscrevem-se todos no género responsorial, o que significa a coexistência na mesma obra de partes em polifonia e partes em cantochão. Nesse sentido, o diálogo entre polifonia e cantochão dá origem a uma grande diversidade de formas, justificando uma sistematização adequada. Assim, e supondo que o cantochão preenche o resto da parte musical, numa execução da Paixão, a polifonia pode estar:

- só no discurso narrativo,
- só nas frases de Cristo,
- nas frases de Cristo e em algumas outras,
- só nas frases das turbas,
- nas frases das turbas e dos personagens singulares, excepto Cristo,
- nas frases das turbas e de todos os personagens singulares.

Estas partes polifónicas assumem frequentemente, por si mesmas, o carácter de obra autónoma, com títulos como “Texto para o Domingo de Ramos” ou “Ditos da Paixão para Sexta-Feira Santa”. Em muitos dos casos, a cópia musical apresenta também a melodia do cantochão. Este, tanto o que é apresentado em versão monódica como o que aparece no *cantus firmus* das versões polifónicas, é geralmente o modelo tradicional português, um singular *modus cantandi* utilizado em Portugal desde finais do século XV pelo menos e largamente tratado na citada monografia.

Independente de qualquer forma específica do canto da Paixão e, todavia, pressuposto para o canto mais solene da mesma, é o proémio, espécime por vezes documentalmente isolado. Assim visto, ele aparece igual em três manuscritos e concorda com o proémio dos “Bradados” de António Carreira, razão pela qual não é considerado como tipo específico.



Na exposição das espécies inventariadas optou-se pela terminologia constante dos próprios manuscritos. Muitas versões com polifonia no discurso narrativo apresentam o título de “Texto”. Outros manuscritos ostentam os títulos de “Versos”, “Ditos”, “Ditos de Cristo”, ou semelhantes. Pareceu, pois, mais correcto manter essa terminologia, fazendo que a classificação da Paixão polifónica portuguesa, com clareza e coerência, adopte os termos da época em que nasceu.

Assim, todas as espécies polifónicas portuguesas serão classificadas conforme as seguintes categorias, desde já convenientemente definidas:

1. *Texto* – Composição polifónica apenas no discurso narrativo da Paixão, correspondente às frases introduzidas por um C na versão monofónica, sendo as frases em discurso directo normalmente apresentadas em cantochão.

2. *Versos* – Tratamento polifónico de algumas frases (versículos, versos) da perícopa evangélica, sendo o restante discurso executado em cantochão; entre essas frases polifónicas, e em qualquer modalidade, consta geralmente o chamado Proémio da Paixão. Conforme os versos em causa, podem-se considerar:

2.1. *Ditos de Cristo* – Os versos polifónicos respeitantes apenas a frases de Cristo, com o Proémio incluído;

2.2. *Ditos vários* – Alguns versos polifónicos pertencentes ao discurso de Jesus ou simplesmente narrativos, sempre com o Proémio.

3. *Bradados* – Tratamento polifónico das frases correspondentes aos personagens da Paixão excepto Cristo, frases que, na versão monofónica, eram assinaladas com S e cantadas pela voz mais aguda. Surge, nesse caso, também a distinção entre:

3.1. *Bradados integrais* – As frases polifónicas correspondentes a todos os personagens singulares (excepto Cristo) ou colectivos, i. e., tudo o que era assinalado com S ou com SS, e

3.2. *Turbas* – As frases polifónicas correspondentes apenas aos personagens colectivos da Paixão: judeus, soldados, discípulos etc.

Assim classificadas, com base na própria terminologia tradicional portuguesa, importa fundamentar sistematicamente cada uma destas categorias da Paixão.

## 1. TEXTO DA PAIXÃO

A expressão “Texto da Paixão” referida a espécimes de paixões polifónicas é uma constante das fontes consultadas nos arquivos musicais portugueses. Utilizada desde o tempo antigo, foi a expressão corrente em Portugal para indicar a música da Paixão correspondente ao discurso narrativo, vulgarmente identificado como o papel do C, Cronista. Pelo facto de este canto ser objecto de tratamento polifónico, sua duração seria longa, o que justifica que as partes restantes do relato da Paixão,



correspondentes aos versos de Cristo e dos restantes personagens, fossem cantadas em cantochão. Em muitos manuscritos, este cantochão é mesmo inserido nos intervalos da polifonia.

O título “Texto” de uma composição musical é normalmente completado pelas vozes que o constituem através da fórmula “Texto a 4” e “Texto a 3”. Os tratadistas litúrgicos, ao explicarem a possibilidade da execução polifónica do canto da Paixão, deixaram indicações muito concretas da presença de quatro cantores só para o Texto. Assim, o Pe. Amaro dos Anjos, ao falar do canto da Paixão, num cenário de “grandeza e perfeição”, refere um total de sete solistas mais coro, entre os quais quatro solistas só para o “texto”. Este autor diz:

cantarem-se as Payxoens com toda a solemnidade, grandeza, e armonia, porque como se cantaõ a vozes, devem de ser sempre seis os que a cantarem; quatro que fazem o Texto, que representaõ a pessoa do Evangelista, hum que faz o Bradado, e outro da pessoa de Christo. Para este effeito costumamos pór hum altar portatil á entrada da Capella mór no meyo della, sem mais ornato que huma toalha, e quatro estantes, onde se canta o Texto, para o pulpito da sua maõ direyta vay o que faz a pessoa de Christo; e para o da esquerda, o Bradado [...] No coro se cantaõ os ditos das Turbas, e ahi mesmo hum tiple faz as Ancilas, para tudo se fazer com grandeza, e perfeição [...] Na terça, e na quarta feyra, se costuma cantar a Payxaõ sómente de trez; hum que faz a pessoa do Evangelista, outro de Christo, e outro do Bradado [...]. (Anjos, 1734, p. 424-425)

Do ponto de vista musical, o Texto da Paixão apresenta-se em estilo predominantemente silábico, naturalmente para não alongar a sua execução dentro de um ritual já em si muito demorado. Depois, mantém a proximidade, ou mesmo a dependência, do *cantus firmus* tradicional, seguido rigorosamente pelos cantores das partes de Cristo e dos restantes personagens. Por vezes esse discurso polifónico organiza-se em números, de maior ou menor extensão, que tenderão a assumir o papel seccionado das grandes formas vocais da música barroca. Estas secções, por vezes até numeradas, são delimitadas pela intervenção do discurso directo dos personagens intervenientes na Paixão, acabado o qual o texto polifónico é retomado, eventualmente com outra definição de tempo.

A textura musical propriamente dita é, nesse tipo de Paixão, caracterizada basicamente pelo estilo de “fabordão”, isto é, uma escrita musical baseada em consonâncias de terceiras e sextas paralelas. A utilização dessa técnica de escrita é um facto comprovado pelos espécimes conhecidos e identificados já desde o século



XVII e que se pode verificar ainda na obra de compositores de fins do século XVIII e princípios do XIX, como é o caso de João José Baldi, que compôs uma Paixão dedicada aos Frades Capuchos (Biblioteca Nacional de Portugal, FSPS 67/6 K-3). Aliás, pelos numerosos manuscritos existentes e copiados já no século XIX, sabe-se que ainda então se prezava em Portugal a execução musical dessa espécie de Paixão.

A prática deste canto da Paixão deve-se ter divulgado por todo o país, como bem testemunham os arquivos consultados. Sobressai, entre todos, o nome e os “Textos” de Francisco Luís (†1693), encontrando-se cópias das suas composições desde o Minho ao Algarve, passando por Coimbra, Óbidos e Castelo Branco. Elucidativo da divulgação e do apreço das suas paixões, está o facto de existirem, só em Braga (Sé Catedral e Irmandade de Santa Cruz), três espécimes completos das mesmas, com a curiosidade de terem sido copiados de um exemplar escrito para o serviço da Sé do Porto. Embora outros compositores tenham surgido, como Fr. Manuel dos Santos e Matias de Sousa Vilalobos e vários outros anónimos, é lícito supor que o exemplo e o estilo de Francisco Luís tenha influenciado outras composições posteriores, o que se pode comprovar pela análise estilística da própria escrita musical destas últimas.

De acordo com a informação existente, é esta a cronologia dos compositores de Texto da Paixão em Portugal:

Fr. João de Cristo (†1654)  
Francisco da Costa (†1667)  
João Álvares Frouvo (†1682)  
Fr. André da Costa (†1685)  
Matias de Sousa Vilalobos (†p 1691)  
Francisco Luís (†1693)  
Fr. Francisco da Rocha (†1720)  
Francisco da Costa e Silva (†1727)  
Pedro Vaz Rego (†1736)  
Fr. Manuel dos Santos (†1737)  
João José Baldi (1770-1816)

Infelizmente, não são conhecidas as composições da maior parte dos autores aqui elencados, cuja notícia se deve apenas à informação dos autores do ciclo da *Bibliotheca Lusitana*. É possível que as obras congéneres documentadas neste trabalho como de autoria anónima, embora copiadas tardiamente, correspondam à produção de alguns daqueles autores. Nada mais se pode acrescentar de momento, em ordem à identificação de tais exemplares e da obra de tais compositores.

Para compreender a importância desta espécie de música de Paixão, refira-se ainda a informação prestada pelo *Index* da Livraria Real (1649) acerca da relação





possível entre o *Texto* e as restantes partes do canto da Paixão. Quando pareceria óbvio que a polifonia de um discurso narrativo, por excessivamente longo, fosse suficiente para dignificar um cerimonial litúrgico – sendo essa a conclusão natural do facto de vários manuscritos apresentarem junto a notação monofónica dos personagens da Paixão – surge a informação do autor do *Index*, a propósito de *Bradados* de Diaz Bessón para Quarta-Feira Santa: “Seruem com o teixto a 4 do mesmo dia, & do mesmo tom” (Ribeiro, 1967, p. 350), informação que vai repetida para duas composições diferentes. E só pode significar que a execução polifónica do *Texto* era compatível com o canto simultâneo da versão polifónica dos *Bradados*, i.e., todos os ditos dos personagens, excepto os de Cristo, confirmando-se, assim, a opinião acima invocada do Pe. Amaro dos Anjos.

Por outro lado, outra informação é dada no mesmo local, a saber: “Este Teixto serue com o canto chão Tolledano; & tambem com o de Fr. Esteuaõ da Ordem de Christo, mas não he muy a proposito para o Teixto” (Ribeiro, 1967, p. 351). Essa nota, literalmente confusa, merece alguma consideração. O “Texto” da autoria de Gery de Ghersem podia executar-se com o cantochão toledano: estava no mesmo tom e as frases dos personagens, em cantochão, inseriam-se perfeitamente na execução geral. O autor acrescenta duas coisas diferentes: por um lado diz que também se podia cantar com o cantochão de Fr. Estêvão e, por outro lado, diz que este não fica bem com o “Texto” polifónico. A conclusão a tirar parece ser esta última, mas ficam dadas por entrelinhas informações preciosas:

- em Portugal também se conhecia o modelo monofónico de Toledo (exemplo do fragmento encontrado em Coimbra);
- o cantochão toledano é diferente do consagrado no *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo;
- Gery de Ghersem compôs o seu “Texto” em conformidade com o modelo toledano (podia tê-lo feito quando ainda cantava na Capela Flamengo dos Reis de Espanha);
- fica também documentalmente comprovada a especificidade do modelo monofónico português ante o panorama litúrgico-musical ibérico.

No que se refere a uma definição literária do *Texto*, nada de especial há a referir, uma vez que o discurso musicado coincide com a parte maioritária da narração evangélica. De notar, todavia, que o *Texto* da Paixão em polifonia acaba onde começa a parte que se dizia em tom de Evangelho, o qual se compreende, uma vez que essa última parte devia ser cantada exclusivamente pelo Diácono da Missa ou da Celebração litúrgica.

De qualquer forma, a totalidade do discurso narrativo convertido em “Texto” da Paixão corresponde às perícopas evangélicas identificadas no seguinte quadro:



## Perícopas evangélicas da Paixão

TEXTO DA PAIXÃO SEGUNDO MT (S. Mateus), MC (S. Marcos), LC (S. Lucas) e JO (S. João):

MT	Proémio	<i>Passio Domini – Nostri Jesu Christi secundum Matheum. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit: <i>Dixit Jesus discipulis suis:</i> Explicit: <i>Erat autem ibi Maria Magdalene, et altera Maria, sedentes contra sepulchrum.</i> (Mt 26, 1-75; 27, 1-61)
	Evangelho (tom de)	Incipit: <i>Altera autem die quae est post Parasceve</i> Explicit: <i>Illi autem abeuntes, munierunt sepulchrum, signantes lapidem, cum custodibus.</i> (Mt 27, 62-66)
MC	Proémio	<i>Passio Domini – Nostri Jesu Christi secundum Marcum. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit: <i>Erat Pascha, et azima post biduum</i> Explicit: <i>et cum esset in Galilaea, sequebantur eum et ministrabant ei, et aliae multae, quae simul cum eo ascenderant Jerosolymam.</i> (Mc 14, 1-72; 15, 1-41)
	Evangelho (tom de)	Incipit: <i>Et cum jam sero esset factum</i> Explicit: <i>et posuit eum in monumento, quod erat excisum de petra, et advolvit lapidem ad ostium monumenti.</i> (Mc 15, 42-46)
LC	Proémio	<i>Passio Domini – Nostri Jesu Christi secundum Lucam. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit: <i>Appropinquabat dies festus azymorum, qui dicitur Pascha</i> Explicit: <i>Stabant autem omnes noti ejus a longe, et mulieres, quae secutae eum erant a Galilaea, haec videntes.</i> (Lc 22, 1-71; 23, 1-49)
	Evangelho (tom de)	Incipit: <i>Et ecce vir nomine Joseph, qui erat de curia, vir bonus et justus</i> Explicit: <i>et posuit eum in monumento exciso, in quo nondum quisquam positus fuerat.</i> (Lc 23, 50-53)
JO	Proémio	<i>Passio Domini – Nostri Jesu Christi secundum Joannem. In illo tempore</i>
	Paixão (tom de)	Incipit: <i>Egressus est Jesus cum discipulis suis trans torrentem Cedron</i> Explicit: <i>Et iterum alia Scriptura dicit: Videbunt in quem transfixerunt.</i> (Jo 18, 1-40; 19, 1-37)
	Evangelho (tom de)	Incipit: <i>Post haec autem rogavit Pilatum Joseph ab Arimathea</i> Explicit: <i>Ibi ergo propter Parascevem Judeorum, quia juxta erat monumentum, posuerunt Jesum.</i> (Jo 19, 38-42)

## 2. VERSOS DA PAIXÃO

Na inventariação de espécimes com música da Paixão aparecem alguns cujo conteúdo se reduz a algumas frases isoladas, aparentemente desconexas ou sem



rigor selectivo. Não cabem nem nas categorias definidas de “Texto”, “Bradados” e “Turbas” nem ainda nos chamados “Ditos de Cristo”. A designação de “Versos da Paixão” aplica-se, pois, a uma composição que incide sobre frases isoladas do canto litúrgico da Paixão e pertencentes quer ao papel do Cronista, C, quer ao do Cristo, †.

O nome de “versos” entende-se, pois, não como uma forma poética, mas simplesmente na linha do repertório litúrgico, como frase que devia ser cantada no contexto de uma forma mais ampla e de execução alternativa. É assim que se chama o trecho, geralmente breve, do solista dentro de uma peça responsorial e era esse, por outro lado, o nome de uma composição sacra ou profana da Alta Idade Média, monofónica ou polifónica, sobre uma unidade literária rimada.

A singularidade de pequenas frases, inseridas numa composição de amplas dimensões e com intencionalidade alternativa, justifica assim a aplicação do nome de “versos” à composição musical de frases isoladas do canto da Paixão. Por outro lado, parece ser esta a explicação para o uso deste termo por parte do autor da *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto Alto, e Poderoso Rey Dom João o IV, Nosso Senhor* (1649) ao classificar de “versos” algumas espécies de Paixões por oposição a Bradados e Textos (Ribeiro, 1967, p. 350-351).

Lamentavelmente, e por causa do desaparecimento da Biblioteca Real em consequência do trágico terramoto de 1755, não é possível saber-se hoje o conteúdo exacto daquelas Paixões, que o autor da *Primeira Parte* do Catálogo designou dessa maneira e não da forma convencional de “Turbas” ou “Texto”, o que parece indicar, pelo menos, o uso do vocábulo “versos” como designação de uma subespécie do género “Paixão”.

O termo “versos” aplicado ao canto da Paixão parece vir de longe. Ao falar da tradição do canto polifónico de algumas frases da Paixão por parte de alguns Cónegos Regrantes, D. Leonardo de S. José utiliza precisamente essa expressão (S. José, 1693, p. 515).

Ora aquela tradição aparece documentada em várias composições dos compositores crúzios já desde a segunda metade do século XVI e todas elas contêm frases de Cristo juntamente com outras frases do Cronista, sendo todas elas consideradas “versos”. Era esta certamente a tradição a que se referia o citado Cónego de Santa Cruz. Por esta razão, e porque verdadeiramente não existem composições exclusivamente com frases de Cristo – mesmo os chamados “Ditos de Cristo” de Francisco Martins incluem uma frase narrativa, o Proémio da Paixão – pareceu conveniente adoptar a categoria específica de “Versos da Paixão” nos quais se incluem naturalmente as subespécies de “Ditos de Cristo” e “Ditos Vários”. A expressão “Ditos de Cristo”, como composição musical, aparece explicitamente, tanto quanto hoje se sabe, pela primeira vez no manuscrito de Francisco Martins. Na realidade são as



composições deste compositor que se aproximam mais da justeza do nome uma vez que, para além do Proémio da Paixão, contêm apenas frases de Cristo. Em todos os outros casos, aquele título não aparece e as frases musicadas pertencem já ao narrador, já ao papel de Cristo no canto da Paixão.

### 2.1 Ditos de Cristo

As frases pronunciadas por Cristo durante o processo da sua condenação aparecem já nos primeiros Evangeliários marcadas com uma letra especial – *p* ou *t*, mais tarde derivada em  $\dagger$ , significando um retardo enfático na sua cantilação. Essas letras, juntamente com outras relativas ao restante texto evangélico, condicionaram certamente o estilo do canto da Paixão durante a Alta Idade Média.

Ainda antes de se produzirem suportes com a notação completa do canto da Paixão – os Passionários –, e para além das “letras significativas” de carácter musicalmente executivo, já se conhecem evangeliários com algumas notas intercaladas artificialmente no texto litúrgico. É o caso de notação nas palavras “*Surgite eamus*” bem como em outras, mais frequentes, como “*Heli, Heli, lamma sabacthani*”. Essas palavras de Cristo na cruz tiveram desde sempre maior ênfase em qualquer modelo de paixões monofónicas: foram quase sempre revestidas de notação especial, adoptando com frequência o estilo melismático.

Sem excluir outras eventuais tradições, as palavras de Cristo, no seu todo, receberam um tratamento muito especial em alguns modelos ibéricos de *Tonus Passionis*. É o caso do *Passionarium* de Zaragoza (impresso em 1504 e reimpresso sucessivas vezes até 1612), do Passionário Dominicano de 1570, do Passionário de Juan Navarro impresso no México em 1604, do *Manual del Coro* de Francisco Navarro (Salamanca, 1606) e do *Liber Passionum* de Fr. Estêvão de Cristo (Lisboa, 1595). Os citados modelos espanhóis apresentam as frases de Cristo não sobre uma nota recitativa mais grave – como é mais vulgar em correspondência com a tradicional indicação das letras significantes *t* →  $\dagger$  (= *tenere*), *b* (= *bassa voce*), *i* (= *inferius*) –, mas sobre a nota recitativa média. A razão apontada por Theodor Göllner (1975, p. 49-53) visa tirar partido do nível acústico para favorecer o embelezamento melismático das palavras de Cristo. Interpretando da mesma maneira a disposição das notas *tenor* dos restantes modelos citados, este autor chama a atenção para a notação diferente atribuída por sistema às palavras de Cristo por Fr. Estêvão de Cristo (1595). A atenção para essas palavras sagradas, determinada por uma escrita musical bem diferenciada, será conseqüentemente mantida e acrescentada pelo seu envolvimento na escrita polifónica.

As primeiras notícias de polifonia nas palavras de Cristo durante o canto da Paixão aparecem em Roma na passagem do século XV para o XVI, aparentemente por influência da tradição espanhola praticada na capela do Papa Alexandre VI (1492-1503).



No seio dos Versos da Paixão apresentam-se duas possibilidades formais, de acordo com os textos tratados polifonicamente. Existem, na verdade, composições polifónicas só ou quase exclusivamente com Ditos de Cristo tal como existem outras em que a polifonia dos Ditos de Cristo aparece junto com outros versos da Paixão. Nesse sentido as cláusulas polifónicas ordenadas por Alexandre VI eram simplesmente Ditos Vários da Paixão, o que se aplica à maioria dos espécimes conhecidos e aqui inventariados de composições com tratamento polifónico das frases de Cristo.

Segundo o levantamento feito e recolhido na citada monografia, Ditos de Cristo são todos os de Francisco Martins (1625?-1680), já estudados e transcritos por José Augusto Alegria, os de Mateus (Mt) de Lopes Morago (c1575-p1630) e os de João (Jo) de D. Pedro de Cristo (?-1618).

## 2.2 Ditos vários

Quanto aos Ditos Vários da Paixão, tal como atrás se definiram, pela sua qualidade e pelo seu número, constituem um caso de notoriedade da música portuguesa no panorama europeu. Kurt von Fischer (1962) chamou a atenção dos estudiosos de todo o mundo para o “caso singular” que era o MM 56 da Biblioteca Geral de Universidade de Coimbra – precisamente o manuscrito que, com o seu par de Guimarães (Gs SL 11-2-4), constituiu o fulcro da tese já mencionada. Foi ele que motivou a descoberta de espécimes análogos nos arquivos portugueses, permitindo a constatação de que a produção de música polifónica sobre Versos da Paixão foi assaz normal nas capelas e catedrais de Portugal a partir do século XVI.

Em comum, têm todos esses espécimes a escrita a três vozes e também a inclusão na mesma obra do Proémio da Paixão – *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum NN. In illo tempore*. A escrita a três terá sido concebida a pensar na sua execução por parte dos três diáconos da Paixão, os quais, no momento certo, cantariam polifonicamente os respectivos Versos, substituindo então a frase monofónica convencional correspondente ao papel do Cristo ou do Cronista. Essa substituição, funcional mas de grande exigência técnica para os diáconos da Paixão, ficou bem documentada pela anotação manuscrita encontrada nos exemplares do *Liber Passionum* de fr. Manuel Pousão existentes na Sé de Elvas: na frase monofónica que deveria ser substituída pela frase polifónica de Francisco Martins, activo naquela Sé, aparece a inscrição “a 3”, provavelmente escrita pelo próprio mestre de capela e compositor elvensê. O mesmo se diga do Passionário manuscrito P-Cug MM 200, onde, nas frases correspondentes, aparece a mesma anotação: “a 3”. Fica assim explicada, também, a apresentação consecutiva de uma versão monofónica e polifónica em certos versos dos Passionários mistos de Guimarães e Coimbra (Gs SL 11-2-4 e Cug MM 56).



Em quadro cronológico, e para além dos Anónimos, eis os compositores de Versos da Paixão em Portugal:

D. Pedro de Cristo (†1618)  
Estêvão Lopes Morago (c. 1575-1630)  
Francisco Martins (1625?-1680)  
João dos Santos Pereira (fl. séc. XVIII 2d.)

### VERSOS DA PAIXÃO DE S. MATEUS

Ditos de Cristo e Ditos vários

1 C - *Passio Domini Nostri Jesu Christi secundum Mathaeum. In illo tempore*

2 † - *Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est*

3 † - *Accipite et comedite: hoc est corpus meum*

4 † - *Amen dico tibi, quia in hac nocte antequam gallus cantet, ter me negabis*

5 † - *Tristis est anima mea usque ad mortem: sustinete hic et vigilate mecum*

6 † - *Pater mi, si possibile est transeat a me calix iste. Verumtamen non sicut ego volo, sed sicut tu*

7 † - *Pater mi, si non potest hic calix transire nisi ut bibam illum, fiat voluntas tua*

8 † - *Dormite jam et requiescite: ecce appropinquavit hora, et Filius hominis tradetur in manus peccatorum. Surgite eamus: ecce appropinquat qui me tradet.*

9 † - *Amice, ad quid venisti?*

10 † - *Tu dicis.*

11 C - *Clamavit Jesus voce magna dicens.*

12 † - *Eli, Eli, lamma sabachthani?*

13 (C - *Hoc est:*) † - *Deus meus, Deus meus ut quid dereliquisti me?*

14 C - *(Jesus autem iterum clamans voce magna) Emisit spiritum*

15 C - *Erant autem ibi Maria Magdalene et altera Maria sedentes contra sepulchrum.*

### 3. BRADADOS DA PAIXÃO

É um termo utilizado em Portugal, desde antigo, para designar os ditos dos personagens da Paixão, à excepção do Cristo, incluindo-se nele as falas das personagens singulares e também as falas da multidão, ou de grupos de personagens. Esses últimos são normalmente designados por “Turbas”.



O vocábulo “Bradado” deriva do verbo “bradar”, sinónimo de “clamar”, “falar alto”, e terá sido sugerido pelo facto de a corda recitante do respectivo cantor da Paixão ser constituída por uma nota mais aguda que a dos restantes cantores. Na execução monofónica da Paixão, o papel dos Bradados corresponde às frases assinaladas com S (> *sursum*, vulgo “sinagoga”) e engloba todas as intervenções em discurso directo do canto da Paixão, com a excepção das do Cristo. Não se conhecendo vulgarmente mais que na função adjectivante, resulta que este termo, justificado pela sua referência a essa parte do canto da Paixão, deveria entender-se como um “canto bradado”.

### 3.1 Bradados integrais

Por sua vez os tratadistas litúrgicos supracitados utilizam o “bradado” como significante comum. Fr. Domingos do Rosário, na primeira edição do seu *Theatro ecclesiastico*, é bem explícito: “As Payxoens cantaraõ tres, a saber: Texto, Christo, e Bradádo [...]” (Rosário, 1743, p. 167). Mas antes desses, já o autor do *Ceremonial da congregação dos monges negros* era claro no seu discurso:

A Payção se cantarã como he costume, dizendo o Religioso da parte do Euangelho o texto do Euangelista, o do meyo os ditos de Christo: o da parte da Epistola os ditos das pessoas singulares como he de S. Pedro, da Ancilla, de Pilatos, etc. os ditos das turbas dirão os musicos do Choro; porem faltando estes, o mesmo Religioso dos Bradados os dirã todos. (*Ceremonial*, 1647, p. 145)

Nesse caso, sobressai o papel do cantor dos Bradados: o que canta os ditos das pessoas singulares e, na falta de coro para os ditos das turbas, também os das pessoas colectivas, v.c. judeus, discípulos etc. Em consequência, resulta claro que as frases dos Bradados, porque correspondem a todos os personagens, são mais numerosas que as das Turbas, referidas apenas às personagens colectivas.

Ao contrário dos numerosos espécimes das Turbas, é pouco frequente a forma polifónica dos Bradados integrais. O discurso directo dentro do relato da Paixão parece não ter sido o mais conveniente para a execução em estilo polifónico. É compreensível que as frases das Turbas, sugerindo a participação colectiva e assumindo o dramatismo da Paixão, estimulassem uma escrita polifónica, revestindo-se normalmente de uma textura homofónica e, por vezes, excepcionalmente de uma textura contrapontística. As frases de personagens singulares, numa natural perspectivação dramática, sugerem naturalmente uma execução a solo. O contrário pressupõe uma conotação adicional, estética ou mística, que leva a enfatizar, por meio da polifonia, o respectivo discurso, como é o caso dos Ditos de Cristo. É



assim que se devem entender os Bradados de Mc e Lc existentes no Livro de Óbidos da Sé Patriarcal de Lisboa, adiante estudados, cujas frases singulares em polifonia se reduzem, quase exclusivamente, aos ditos de Pedro, o que parece ir ao encontro do seu uso na Igreja de S. Pedro de Óbidos. O emprego da escrita polifónica nas frases dos personagens soliloquentes da Paixão é menos frequente e exige mais possibilidades técnico-musicais de uma assembleia litúrgica. Assim terá acontecido, segundo todos os dados históricos, na comunidade conventual dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho de Coimbra.

De facto, as poucas formas de Paixão ou de Bradados integrais encontradas até hoje em arquivos portugueses devem-se aos seguintes compositores:

António Carreira (? c.1530 – Lisboa, 1594?)

D. Pedro de Cristo (? – Coimbra, 1618)

A relação existente entre esses documentos parece suficientemente clara, atendendo-se ao facto de a Congregação dos Eremitas de Santo Agostinho, a que pertenceu Fr. António Carreira (herdeiro de António Carreira, o Velho), ter mantido boas relações com os Cónegos Regrantes de Santa Cruz e de S. Vicente de Fora. Por outro lado, é significativa, nesse mesmo sentido, a presença no MM 59 da Biblioteca Nacional de outras obras de D. Pedro de Cristo.

### 3.2 Turbas

Pelo que fica dito, é fácil compreender que a palavra “Turbas”, uma subespécie dos Bradados, se refere ao canto das frases atribuídas pelos Evangelistas a grupos de pessoas intervenientes na Paixão de Cristo, como são os discípulos, os Judeus, os soldados etc.

A utilização do termo é praticamente universal e todos os tratadistas litúrgicos o utilizaram para explicar o cerimonial da Paixão nos dias respectivos da Semana Santa. Sendo a matéria mais comum utilizada para versão polifónica, as Turbas aparecem em muitos manuscritos simplesmente como “Canto da Paixão”, o que sendo, pelo menos, ambíguo, indica uma grande divulgação deste tipo de composição litúrgica.

Eis aí a razão para ser este espécime o mais frequente entre todos os documentos musicais com a temática da Paixão. De Norte ao Sul, em quase todos os arquivos musicais consultados apareceram espécimes com o canto das Turbas. Para lá das muitas composições anónimas, ainda que saídas eventualmente da inspiração de grandes compositores, é possível formar um quadro cronológico de compositores que produziram música para o canto de Turbas:

António Carreira ( c.1530-†1594?)

D. Pedro de Cristo (†1618)





Manuel Leitão de Avilez (†1630)  
 Estêvão Lopes Morago (c1575-1630)  
 Estêvão de Brito (†1641)  
 João Lourenço Rebelo (1610-1661)  
 Francisco Martins (1625?-1680)  
 Diogo Dias Melgás (1638-1700)  
 José Maurício (1752-1815)  
 António da Silva Leite (1756-1833)

De acordo com a redacção literária de cada um dos Evangelistas, assim variam as frases das Turbas: Mt, 19 frases; Mc, 12; Lc, 14 e Jo, 14 frases.

Nem sempre os compositores são unânimes na musicalização da totalidade daquelas frases, o qual se deverá explicar por razões pontuais, de meios de execução e de tradição local.

A escrita polifónica das Turbas, tal como a dos Bradados integrais, foi sempre executada em ordem a integrar responsorialmente o cantochão do recitante e de outros eventuais cantores. O modelo do cantochão utilizado na monofonia constituía normalmente o *cantus firmus* utilizado nas frases polifónicas alternantes. Mas a citação deste, essencial na maior parte dos espécimes de Turbas inventariados, não é necessariamente linear, i. e., a melodia do cantochão pode aparecer completa mas também difusa, por vezes até como simples referência.

A maior ou menor densidade da escrita musical depende obviamente do compositor. É muito frequente uma escrita do estilo de fabordão, mas aparecem também composições com boa elaboração contrapontística. Dentro destas, o maior ou menor cuidado, verificado por exemplo na multiplicação de vozes, no estilo melismático etc., deve explicar-se ainda por razões de ordem estética ou mística.

### **BRADADOS INTEGRAIS DA PAIXÃO DE S. MATEUS**

*Frases colectivas (Turbas), SS - Singulares, S*

- 1 SS. *Non in die festo, [ne forte tumultus fieret in populo]*
- 2 SS. *Ut quid perditio haec? Potuit enim unguentum istud venundari multo et dari pauperibus.*
- 3 S. *Quid vultis mihi dari et ego eum vobis tradam?*
- 4 SS. *Ubi vis paremus tibi comedere Pascha?*
- 5 SS. *Nunquid ego sum, Domine?*
- 6 S. *Nunquid ego sum, Rabbi?*
- 7 S. *Et si omnes scandalisati fuerint in te ego nunquam scandalisabor.*
- 8 S. *Etiam si oportuerit me mori tecum non te negabo.*



- 9 S. *Quemcunque osculatus fuero, ipse est: tenete eum.*  
10 S. *Ave, Rabbi.*  
11 SS. *Hic dixit: Possum destruere templum Dei et in triduum reaedificare illud.*  
12 S. *Nihil respondis ad ea quae isti adversum te testificantur?*  
13 S. *Adjuro te per Deum vivum ut dicas si tu es Christus Filius Dei.*  
13 S. *Blasphemavit: quid adhuc egemus testibus? ecce nunc audistis blasphemiam: quid vobis videtur?*  
14 SS. *Reus est mortis.*  
15 SS. *Prophetiza nobis, Christe, quis est qui te percussit?*  
16 S. *Et tu cum Jesu Galilaeo eras.*  
17 S. *Nescio quid dicis.*  
18 S. *Et hic erat cum Jesu Nazareno.*  
19 SS. *Vere et tu ex illis es: nam et loquela tua manifestum te facit.*  
20 S. *Peccavi tradens sanguinem justum.*  
21 SS. *Quid ad nos? Tu videris.*  
22 SS. *Non licet eos mittere in carbonem: quia pretium sanguinis est.*  
23 S. *Tu es Rex Judeorum?*  
24 S. *Non audis quanta adversum te dicunt testimonia?*  
25 S. *Quem vultis dimittam vobis: Barabbam an Jesum qui dicitur Christus?*  
26 S. *Nihil tibi et justo illi: multa enim passa sum hodie per visum propter eum.*  
27 S. *Quem vultis vobis de duobus dimitti?*  
29 SS. *Barabbam.*  
30 S. *Quid igitur faciam de Jesu, qui dicitur Christus?*  
31 SS. *Crucifigatur.*  
32 S. *Quid enim mali fecit?*  
33 SS. *Crucifigatur.*  
34 S. *Innocens ego sum a sanguine justis hujus: vos videritis.*  
35 SS. *Sanguis ejus super nos et super filios nostros.*  
36 SS. *Ave, Rex Judeorum*  
37 SS. *Vah, qui destruis templum Dei et in triduo illud reaedificas: salva te ipsum. Si Filius Dei es, descende de cruce.*  
38 SS. *Alios salvos fecit, se ipsum non potest salvum facere: Si Rex Israel est descendat de cruce et credimus ei. Confidit in Deo, liberte nunc si vul eum; dixit enim: Quia Filius Dei sum.*  
39 SS. *Eliam vocat iste.*  
40 SS. *Sine videamus an veniat Elias liberans eum.*  
41 SS. *Vere Filius Dei erat iste.*



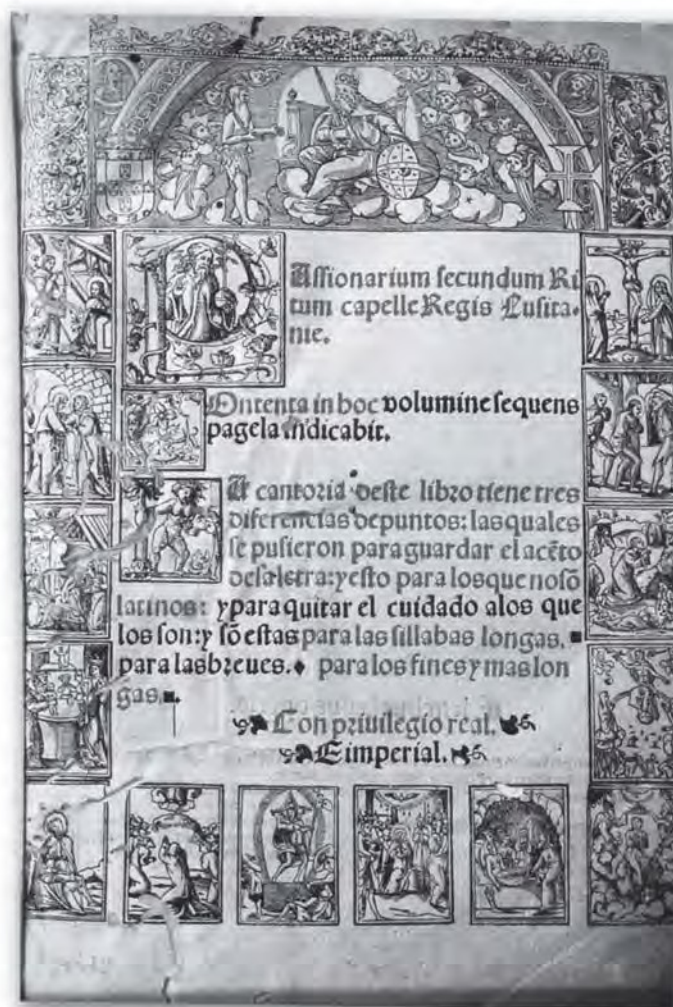
## CONCLUSÃO

O incremento dos estudos musicológicos no Brasil, nas últimas décadas, passou também pela documentação histórica sobre música da Paixão. São conhecidos, pelo menos, os trabalhos de Maryla Duse Campos Lopes (1989), sobre as Paixões de Francisco Luís, e a de Adeilton Bairral (1997), sobre as paixões de Manuel da Silva Rosa e Vicente Ferrer de Lyra. Trata-se em ambos os casos de espécimes de “Textos” da Paixão existentes, pelo menos, em São Paulo, Mariana, Rio de Janeiro e São Salvador da Bahia. Outros manuscritos musicais existentes nos arquivos mineiros e outros por todo o Brasil, bem como o polêmico “grupo de Mogi das Cruzes”, remetem para outros tipos de música da Paixão, sobretudo o mais divulgado na forma de “Turbas”. Uns e outros carecem ainda de uma análise de fundo que os valorize individualmente e os identifique, ou diferencie, em relação às fontes portuguesas.

Uma coisa é certa, essas composições musicais brasileiras, conformando o estilo de música sacra barroca, não se podem explicar sem a sua referência à música coetânea portuguesa na sua dupla realidade: a dependência fundamental de um canto-chão caracteristicamente português, geralmente divulgado em todo o Portugal e documentado desde finais do século XV até ao século XVIII, e a adoção de novas regras estruturantes destes tipos de música sacra decorrentes da romanização musical imposta em Portugal por D. João V e especificamente assimilada na prática e teoria do Convento de Mafra a partir de 1730. Uma verdade a engrossar o coro cada vez mais uníssono dos que apregoam uma ponte cultural luso-brasileira, essencial também para o conhecimento de uma música que fez história aquém e além do Atlântico.



1. Primeiro documento com a música do modelo português do canto da Paixão. Algumas frases reconhecidas no palimpsesto de um códice alcobacense, provavelmente de finais do século XV. P-Ln Alc. 167.



2. Diogo Fernandes Formoso, rosto do seu *Passionarium secundum ritum capelle Regis Lusitaniae* (Lisboa, 1543), exemplar de Évora.





*Tiple*

FABRICA DA SEPULTURA

**A** ssi o Domini nostri  
Iesu Christi Secundum Mathaeum.

In illo tem pore dixit Je-  
sus discipulis suis. Scitis  
quia post biduum pascha fiet. & si filius  
hominis tra detur, ut crucifigatur  
Tunc congregati sunt principes sacerdotum & seni-

4. Francisco Luís, *incipit* da sua Paixão, texto segundo S. Mateus, voz do Tiple, em que aparece o *Tonus* tradicional português nas frases dos personagens: neste caso a primeira frase do Cristo. P-Lf 121/1 C-1.







## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anjos, Pe. Amaro dos. *Directorio ceremonial composto pelo... Novamente correcto conforme o Missal Romano*. Lisboa Occidental: Na Oficina de Bernardo da Costa, 1734.
- Bairral, Adeilton. *As quatro Paixões do arquivo da Cúria Arquidiocesana de São Salvador*. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1997.
- Blume, Friedrich. *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*. 2ª ed. (1ª, 1935). Kassel: Bärenreiter Verlag, 1965.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “Reflexos da música litúrgica portuguesa no Brasil Colonial”, in *Kongress Brasil-Europa 500 Jahre: Musik und Visionen*. Colónia: Akademie Brasil-Europa, 2000, pp. 202-208.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “Do som que chegou ao novo mundo: a paixão portuguesa”, in *A Música no Brasil Colonial*, Colóquio Internacional, Lisboa 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001, pp. 158-170.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “A Paixão portuguesa: a música que passou os mares”, in *Anais: IV Encontro de Musicologia Histórica, Música Religiosa na América Portuguesa*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2001, pp. 8-20.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “A singularidade dos passionários impressos em Portugal no século XVI”. *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 12 (2002), pp. 35-66.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. “Die Frage der liturgischen Passionsmusik in Portugal vom 16. bis 18. Jahrhundert”, in *Cantus Planus*, 2004, pp. 871-882.
- Cardoso, José Maria Pedrosa. *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 2006.
- Ceremonial da congregação dos monges negros...* Coimbra: Diogo Gomez de Loureyro e Lourenço Craesbeek, 1647.
- Fischer, Kurt vom. “Zur Geschichte der Passionskomposition des 16. Jahrhunderts in Italien”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XI, 1954, pp. 189-205.
- Fischer, Kurt vom. “Ein singulärer Typus portugiesischer Passionen des 16. Jahrhunderts”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XIX/XX, 1962/1963, pp. 180-185.
- Göllner, Theodor. “Unknown Passion Tones in Sixteenth-Century Hispanic Sources”, in *JAMS XXVIII* (1975), pp. 46-71.
- Kade, Otto. *Die altere Passionskomposition bis zum Jahre 1631*. Güttersloh: Bertelsmann, 1893.
- Lopes, Maryla Duse Campos. *As duas Paixões de Francisco Luís*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1989.



Ribeiro, Mário de Sampaio. *Livraria de Música de El-Rei D. João IV...* Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1967.

Rosário, Fr. Domingos do. *Theatro Ecclesiastico em que se acham muitos documentos de cantochão...* Lisboa: Officina Joaquiniana, 1743.

S. José, D. Leonardo de. *Economicon Sacro dos ritos e ceremonias...* Lisboa: Manuel Lopes Ferreyra, 1693.

Schmidt, Günther. “Grundsätzliche Bemerkungen zur Geschichte der Passions-historie”. *Archiv für Musikwissenschaft*, XVII, 1960, pp. 100-125.

Schmitz, Arnold. “Zur mottetischen Passion des 16. Jahrhunderts”. *Archiv für Musik-wissenschaft*, 1959, 1/2, pp. 232-245.

JOSÉ MARIA PEDROSA CARDOSO, natural de Guimarães, é o primeiro Doutor em Música (Musicologia Histórica) titulado pela Universidade de Coimbra. Professor do quadro da Escola de Música do Conservatório Nacional, aposentou-se recentemente como docente da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Apostando numa cultura musical alargada, é conferencista convidado, em Portugal e no estrangeiro, falando sobretudo da especialidade de música sacra e música histórica portuguesa. Escreveu artigos e capítulos em revistas e livros da especialidade, sendo autor de *O Teatro Nacional de S. Carlos – Guia de Visita* (1991), *Fundo Musical da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa* (1995), *Carlos Seixas, de Coimbra* (coord., 2004), *O Canto da Paixão nos Séculos XVI e XVII: A Singularidade Portuguesa* (2006), *Cerimonial da Capela Real: Um Manual Litúrgico de D. Maria de Portugal (1538-1577) Princesa de Parma* (2007) e *História Breve da Música Ocidental* (2010).



# Entre o hexacorde de Guido e o solfejo “francês”: a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759) – Primeira recepção da teoria do heptacorde num tratado teórico-musical em língua portuguesa

Mariana Portas de Freitas\*

## Resumo

A *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759-1760) é um tratado de envergadura sem paralelo na teoria musical portuguesa e brasileira. Destacando-se pela exposição sistemática e visão “histórica”, introduz, pela primeira vez na teoria musical em língua portuguesa, a inovação do heptacorde, até então ignorada pelos teóricos portugueses. Reconhecendo embora as vantagens práticas do heptacorde, o Padre Caetano mantém, contudo, a sua fidelidade à tradição hexacordal, alicerçada no sistema filosófico e simbólico boeciano, em que a música era parte de um todo inteligível, harmonioso, regido por relações e proporções numéricas.

## Palavras-chave

Caetano de Melo de Jesus – teoria musical luso-brasileira – heptacorde – solmização francesa.

## Abstract

The *Escola de Canto de Orgão* by Caetano de Melo de Jesus (1759-1760) is a treatise on music theory whose vast dimensions and ambitious purpose are unparalleled in Portuguese-Brazilian music theory. With a historical approach to solmization, although in the apologetic style of the Ancien Regime, it introduces the heptachord system, which was until then ignored by Portuguese music theory. Although recognizing the practical advantages of the heptachord, Caetano states his preference for the ancient hexachordal method of Guido, founded on the symbolic system of Boecius, in which music was part of a harmonious, divine universe ruled by numeric proportions.

## Keywords

Caetano de Melo de Jesus – Portuguese music theory – heptachord – French solmization.

---

\* Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: mportas@gulbenkian.pt



## 1. INTRODUÇÃO: O TRATADO, SUA GÊNESE E CONTEXTO

Resultado de cruzamentos entre o Velho e o Novo Mundo, refletindo no seu percurso singular as trocas e influências recíprocas entre o reino de Portugal e o território colonial da Bahia, a *Escola de Canto de Orgão* do Padre Caetano de Melo de Jesus surgiu como uma obra de vastas dimensões e de ambições que não têm paralelo na teoria musical luso-brasileira. Com os seus 1.240 fólios manuscritos em caligrafia miúda, integrando as Partes I e II, e um aparato bibliográfico excepcionalmente vasto, a envergadura desta obra é tanto mais inusitada, quanto a maioria dos tratados de música que circulavam nesta época, incluindo os que surgiram no Brasil a partir de 1760 até ao período da independência, não ultrapassavam em quase todos os casos uma extensão de poucas centenas de páginas e um aparato bibliográfico e teórico em geral bastante menos ambicioso.<sup>1</sup>

Quando nos debruçamos sobre as obras de teoria musical produzidas no espaço luso-brasileiro dos séculos XVI a XIX, devemos distinguir fundamentalmente entre os tratados teóricos aprofundados e sistemáticos, inclinados à especulação teórica ("tratados" em sentido próprio), que são aliás pouquíssimos ou quase inexistentes, e os simples manuais de instrução prática para os músicos e moços de coro ("manuais" didáticos). A grande maioria das obras de teoria musical em língua portuguesa recaía nesta segunda categoria: tratava-se de textos muito sintéticos, vocacionados essencialmente para a instrução prática dos músicos: eram redigidos para responder às necessidades imediatas do ensino da "solfa" aos moços de coro e cantores das sés catedrais, igrejas e outras instituições musicais (Nery, 1998, p. XIII-XIV;<sup>2</sup> e Binder e Castagna, 1996, p. 2-3 e nota 6).

Como salientámos em outro artigo, a *Escola de Canto de Orgão* constitui um dos raros exemplos de uma obra em língua portuguesa que se pode enquadrar na pri-

<sup>1</sup> Os tratados de música surgidos no Brasil a partir de 1759 até ao período da independência foram no essencial inventariados e descritos por Paulo Castagna e Fernando Pereira Binder (1996). Incluem os dois manuais de Luís Álvares Pinto (*Arte pequena* ou *Arte de Solfejar*, 1761; *Arte grande* ou *Muzico e moderno systema para solfejar sem confusão*, 1776), os tratados de José de Torres Franco (*Arte de acompanhar*, 1790), André da Silva Gomes (*Arte explicada de contraponto*, ca. 1800), o método de José Maurício Nunes Garcia (*Compêndio de música e método de pianoforte*, 1821) e um anónimo de Salvador da Bahia do início do século XIX. Entre esses tratados, talvez a *Arte grande* de Luiz Álvares Pinto ultrapassa em extensão umas poucas centenas de páginas manuscritas. O tratado de André da Silva Gomes, editado por Régis Duprat et ali (1998), com extensão de quase duas centenas de páginas, constitui elaboração teórica mais sofisticada; ver Landi (2006) para comentário crítico sobre os princípios teóricos e composicionais do referido tratado do compositor português radicado em São Paulo.

<sup>2</sup> "Durante toda a era do grande desenvolvimento da prática polifónica em Portugal [...] os poucos tratados de Teoria Musical surgidos no nosso País [...] limitaram-se, de um modo geral, a propor métodos de aprendizagem elementar, mais ou menos eficazes, dos rudimentos do cantochão, do sistema modal, da notação mensural e do contraponto. Elaborados, em alguns casos, sob o formato tradicional do diálogo instrutivo entre professor e aluno [como é também o caso do tratado do P. Caetano], destinavam-se, todos eles, à finalidade muito pragmática de fornecerem um mero apoio escrito ao trabalho formativo levado a cabo pelas escolas de Música anexas aos grandes centros da prática polifónica, como as Sés de Évora, Lisboa, ou Braga, por exemplo, onde os jovens coralistas, ao mesmo tempo que cantavam no coro as partes de Soprano de todo o repertório litúrgico de cantochão e de polifonia, recebiam uma instrução teórico-musical básica que os ajudava a solidificar a experiência prática que iam deste modo adquirindo [...]". (Nery, 1998, p. xiii-xiv)



meira categoria acima mencionada, a dos “tratados” de teoria musical em sentido próprio.<sup>3</sup> Com efeito, não se contentando com redigir um manual de instrução prática de solfejo e de iniciação aos rudimentos do canto de órgão e do contraponto, como sucedia com a generalidade das obras publicadas na metrópole ou redigidas no território brasileiro, o Padre Caetano edificou um texto de uma envergadura pouco comum, dotado de um aparato bibliográfico invulgar, o que denota o projecto de edificar uma grande obra enciclopédica, que compilasse todo o saber existente na época sobre música (Freitas, 2008).<sup>4</sup>

Antes de centrarmos a atenção na análise do tema nuclear deste artigo, mencionamos apenas duas circunstâncias relevantes relacionadas com a génese e o percurso da obra de Caetano de Melo de Jesus. A escassez da informação biográfica existente sobre o autor não nos permite dispor de muito mais do que as notícias que nos são fornecidas pelo próprio tratado. Desconhecem-se os detalhes da vida pessoal e proveniência social deste ilustre eclesiástico soteropolitano, segundo tudo indica um mestre de capela eminente e considerado (Alegria, 1985, p. 2-5). Sabe-se também que nasceu no arcebispado da Bahia, que estudou com Nuno da Costa e Oliveira, mestre de solfa da Misericórdia da Bahia, entre 1715 e 1717 (Binder e Castagna, 1996, p. 3), que foi ordenado sacerdote do hábito de São Pedro e exerceu o mestrado da capela da catedral de São Salvador num período situado pelo menos entre 1734 e 1760.<sup>5</sup> Presume-se que ainda estaria de boa saúde e na posse plena das suas faculdades em 1760, altura em que concluiu as Partes I e II da obra, e que se teria mantido em funções na catedral possivelmente durante mais algum tempo. No “Prologo ao Leytor”, o Padre Caetano anuncia expressamente a intenção de redigir

<sup>3</sup> Os poucos tratados que se lhe poderão comparar enquanto tentativas de elaboração teórica mais aprofundada, por vezes original (nenhum deles alcançando as dimensões e aparato do manuscrito do Padre Caetano) são a *Arte de Musica de Canto dorgam e cantocham* de António Fernandes (Lisboa, 1626), os *Discursos sobre a Perfeição do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem*, de João Álvares Frouvo (Lisboa, 1662), os dois tratados teóricos de D. João IV (*Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Lisboa, 1649; *Respuestas a las dudas que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo del Palestrina*, Roma, 1655), o *Tratado das Explanções* de Manuel Nunes da Silva (Lisboa, 1685, 1704 e 1725), a *Nova Instrução Musical ou Theorica practica da Música Rythmica*, de Francisco Ignacio Solano (Lisboa, 1764) e, já na 2ª metade do século XVIII, *O Ecclesiástico Instruído Scientificamente na Arte do Canto Chão*, de Frei Bernardo da Conceição (Lisboa, 1776) (Cf. Nery, 1998, p. xiv).

<sup>4</sup> É certo que também a *Escola de Canto de Orgão* contém (p. 43-59), como era tradição em todos os manuais didáticos, uma síntese abreviada, “*Resumo da Arte de Canto de Orgão, Vulgarmente chamada Mão, para os Principiantes*”, na qual as regras da solmização são enumeradas sumariamente com vista à instrução dos não iniciados na música. A “Mão de Guido” encontra-se em quase todos os tratados de música do Antigo Regime.

<sup>5</sup> O estudo publicado por José Augusto Alegria (1985) centra-se num conjunto de textos (exposição da polémica, respostas dos juízes e réplicas do autor) intitulados *Discurso Apologético – Polémica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía, 1734*, que não fazem parte integrante do tratado mas que, com vista à sua publicação, foram juntos como apêndice à Parte II do tratado. Trata-se da exposição minuciosa de uma discussão teórica ocorrida entre o Padre Caetano e o cantor Veríssimo Gomes de Abreu, acerca da colocação de acidentes na armação de clave, que teve lugar em 1734, ou seja, 25 anos antes da conclusão da *Escola de Canto de Orgão*. A questão relaciona-se com a matéria da Parte I, Diálogo IV do tratado.



a terceira e quarta partes do tratado, pelo que este na sua globalidade teria a seguinte estrutura:<sup>6</sup>

- Parte I – Da Musica Theorica ou Methodo Doutrinal*
- Parte II – Numeral ou Arithmetica – Da Theorica dos Intervallos*
- [Parte III – Dos Solfejos, methodo para o ensino dos Discipulos]*
- [Parte IV – Do Contraponto e da Composição]*

Concluída a Parte II em 1760, os dois códices manuscritos foram embarcados para Lisboa, encomendados ao alto patrocínio do rei D. José I, com vista a sua publicação no Reino. Para tal o mestre de capela teve que recorrer ao auxílio de algumas personalidades influentes da burguesia soteropolitana, designadamente o dedicatário da obra, o capitão Bernardino Marques de Almeida.<sup>7</sup>

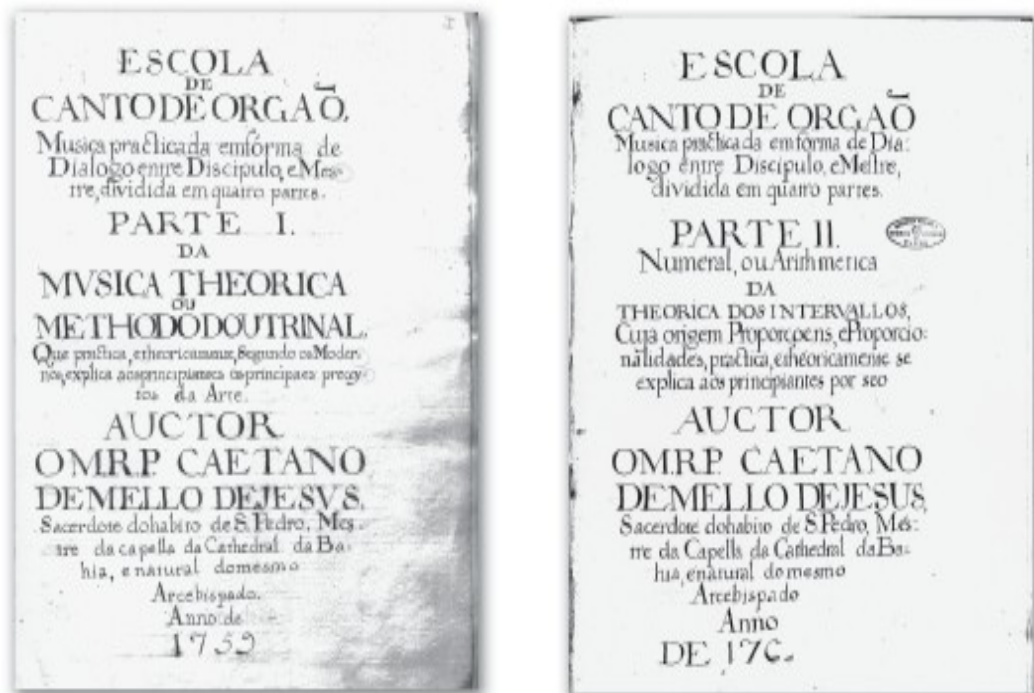


Fig. 1 – Frontispícios da Parte I e da Parte II da *Escola de Canto de Orgão*.

<sup>6</sup> *Escola de Canto de Orgão*, Parte I, p. VII, "Prologo ao Leytor": "[...] Constará toda esta dicta 3ª parte de solfejos, e te servirá de utilidade, e descanso para ensinares os teos Discipulos, se com elles quizeres seguir o mesmo methodo, que eu com os meos. A 4ª tractará do Contraponto, e Composição".

<sup>7</sup> Mencionado elogiosamente na "Prefacção" inicial, o capitão Bernardino Marques de Almeida seria uma figura de alguma relevância no contexto da burguesia urbana de São Salvador: era cavaleiro professo da Ordem de Cristo, familiar do Santo Ofício da Inquisição da corte de Lisboa, capitão de infantaria da praça da Bahia, bacharel formado e mestre em artes e filosofia e era, além disso, o secretário da Academia Brasileira dos Renascidos, fundada nesse mesmo ano de 1759 em São Salvador.



O primeiro aspecto interessante a salientar é o facto de a obra ter surgido justamente num período áureo de prosperidade económica, social e política da capitania-geral da Bahia. Nas décadas de 1750-60 a cidade de São Salvador tinha atingido uma relevância comercial e administrativa muito significativa, não só enquanto capital da maior província brasileira exportadora de açúcar, mas também enquanto sede da administração colonial de todo o território do Brasil. Também do ponto de vista eclesiástico o seu papel era proeminente: Salvador manteve-se até finais do século XVIII como sede do único arcebispado do Brasil, com muitas novas dioceses a serem criadas sob a sua directa dependência hierárquica (Marques, 1983, p. 373-4). O estatuto de primeira cidade brasileira de Salvador seria mantido até 1763, só a partir de então sendo suplantada pela cidade do Rio de Janeiro, muito mais pequena e menos rica. A base das operações do vice-rei deslocou-se a partir de então da Bahia em direcção ao Sul, uma vez que na balança das receitas coloniais a extracção de ouro e diamantes ia pesando cada vez mais em relação à produção açucareira. Apesar disso, Salvador conservou até aos finais do século XVIII uma importância demográfica, económica, e social considerável. O seu desenvolvimento urbano tendia a replicar os modelos e instituições do Antigo Regime existentes na metrópole, com as hierarquias sociais encabeçadas pela nobreza, a arquidiocese, as instituições eclesiásticas, o colégio dos jesuítas, outras ordens religiosas etc., e favorecia o florescimento das diversas artes (Marques, 1983, p. 408). Este contexto e o tráfego particularmente intenso existente entre a Bahia e a metrópole portuguesa fomentaram as condições para que, em pleno contexto colonial, um eclesiástico como Caetano de Melo de Jesus dispusesse dos meios necessários para adquirir não só uma erudição invulgar, como sobretudo uma actualização considerável em face dos teóricos musicais e mestres de capela do Reino e da Península Ibérica (Freitas, 2008).

O segundo aspecto a considerar manifesta uma tendência de sentido oposto, que se traduz na proibição do prelo em todo o território brasileiro. A política colonial centralizada da Coroa portuguesa procurava, com efeito, limitar as aspirações culturais das elites da burguesia colonial e afirmar claramente o estatuto de sujeição colonial do território, sendo a sua manifestação mais eficaz a proibição da imprensa em todas as capitanias brasileiras. A situação só iria cessar a partir de 1808, com a transferência da família real para o Brasil, a criação das primeiras tipografias no Rio de Janeiro e posteriormente nas outras capitanias (Paim, 2001, p. 438; Wilcken, 2004). Não lhe sendo, pois, possível publicar o seu manuscrito em território brasileiro, e tendo o Padre Caetano a clara consciência da envergadura da sua obra, esta circunstância determinou a viagem transatlântica dos dois códices com destino a Lisboa. Os recursos bibliográficos e os modelos teóricos tinham seguido o caminho inverso, da metrópole para a Bahia, e tinham frutificado na vasta erudição e no



esforço de reflexão teórica do autor. Assim se completava um círculo geográfico que constitui a expressão directa, neste caso como em muitos outros, da dinâmica dos fluxos culturais dentro do espaço luso-brasileiro.<sup>8</sup>

Num outro artigo em vias de publicação procurámos analisar o aparato bibliográfico invulgar das Partes I e II da *Escola de Canto de Orgão*, ao longo das quais o Padre Caetano procura enquadrar todas as matérias musicais numa fundamentação teológica, histórica, filológica e estética tão completa e exaustiva quanto possível, procurando sempre dar mostras de uma erudição fora do vulgar. Estamos pois perante um "teatro de erudição" típico da estética literária do Barroco, muito característico de uma tradição escolástica tardia, e o seu estilo enquadra-se na prosa doutrinal religiosa (Lopes e Saraiva, 2008, p. 505-6). Da análise do seu aparato bibliográfico constata-se a importação maciça de modelos de outros tratados congêneres, maioritariamente portugueses e espanhóis, que estavam em circulação na metrópole portuguesa, mas também de tratados italianos, franceses ou alemães, estes últimos quase sempre por via indirecta através dos primeiros (Freitas, 2008).

## **2. A SOLMIZAÇÃO COMO NÚCLEO CONCEPTUAL DA TEORIA MUSICAL, TANTO NO CANTOCHÃO COMO NO "CANTO DE ORGAÕ"**

Na generalidade dos tratados ibéricos dos séculos XVI a XVIII, a exposição da teoria musical gravita quase sempre em torno de um núcleo essencial ou "gramática musical" que é constituída pela teoria dos hexacordes e o método da solmização, de tal modo que os outros grandes capítulos teóricos, como sejam a modalidade ou a interválica, pressupõem a assimilação em termos conceituais das noções estruturais de "signo", "hexacorde", "dedução", "propriedade", "cantoria", "mutança" etc. Este aspecto é transversal a todos os tratados e aplica-se quer aos manuais de simples instrução prática de cantochão ou canto de órgão, quer aos textos de carácter mais sistemático e especulativo (Pereira, 2003, p. 9).

No presente estudo recorreremos aos conhecimentos sistematizados por Aires Manuel Rodeia Pereira, autor de um estudo comparado sistemático sobre a teoria musical portuguesa e suas filiações conceituais nos tratados espanhóis e europeus congêneres, uma obra ainda inédita à data do presente artigo, e cuja consulta nos foi generosamente disponibilizada pelo autor (Pereira, 2003). Segundo este musicólogo, o núcleo conceptual que se apresenta comum à generalidade dos tratados

<sup>8</sup> "Enquanto colônia, a maior parte das relações internacionais brasileiras se dava com Portugal, ou através de Portugal. Até a abertura dos portos, em 1808, a maioria das informações sobre música que chegava ao território brasileiro, mesmo quando originada na Itália, França ou Alemanha, teria passado por Portugal. E, se para o estudo das artes brasileiras deste período, devemos atentar para a produção portuguesa, o mesmo ocorre em relação ao estudo da história de nossa teoria musical: para sabermos de onde vinham, quais eram e do que falavam os manuais utilizados no auxílio à formação dos músicos brasileiros durante o período colonial, temos que, forçosamente, iniciar nossa pesquisa pela teoria musical lusitana". (Binder e Castagna, 1996, p. 1)





baseia-se na assimilação do método de solfejo conhecido como “solmização”<sup>9</sup>; resultante das sistematizações sucessivas de Odon de Cluny e sobretudo de Guido d’Arezzo, no século XI, que vieram substituir os tetracordes gregos, e cuja finalidade prática e didáctica lhes assegurava uma posição central em toda a gramática musical dos tratados.

Os conceitos nucleares de “signo”, “voz”, “propriedade”, “dedução”, “mutança” etc., pressupunham o seu ensino prévio e continuado aos alunos, sobretudo por via de transmissão oral dos mestres da solfa aos moços de coro, pelo que raramente esses conceitos são expressamente definidos ou exemplificados nos tratados, limitando-se a maioria das obras a proceder à síntese de conceitos já previamente assimilados. Assim, na grande maioria dos tratados, o método da solmização não constituía propriamente uma “teorização”, mas antes e sobretudo uma “mnemónica” a partir da qual se ensinavam os alunos a entoar as melodias com maior segurança, aplicando sempre a estrutura interválica fixa dos hexacordes.

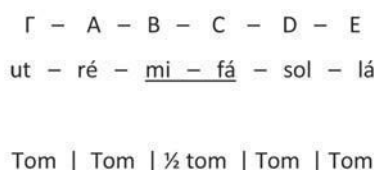


Fig. 2 – Estrutura interválica fixa do hexacorde de Guido d’Arezzo e sua aplicação aos primeiros seis signos (letras) da escala.

E o que dizer dos tratados com maior elaboração teórica, aliás raríssimos entre nós, como atrás já referimos? Tal como sucedia no contexto espanhol com as grandes compilações de Pietro Cerone (*El Melopeo y maestro*, 1613) ou Pablo Nassarre (*Escuela Musica segun la Practica Moderna*, 1723), nos tratados sistemáticos e especulativos do espaço português, como sejam os de Caetano de Melo de Jesus (*Escola de Canto de Orgão*, 1759), Frei Bernardo da Conceição (*O Ecclesiástico Instruído Scientificamente*, 1778) ou, em menor grau, o de Manuel Nunes da Silva (*Tratado das Explicações*, 1685, 1704 e 1725), os conceitos relacionados com a solmização são enquadrados numa exposição teórica mais ou menos extensa, com a definição, “divisão” e exemplificação dos conceitos. No caso do Padre Caetano, a exposição é profusa e exaustiva, configurando uma verdadeira “escola” de canto de órgão no sentido escolástico do termo, que recorre à forma do diálogo instrutivo entre um mestre e um discípulo imaginários. Contudo, não restam dúvidas de que todos os

<sup>9</sup> O termo “solmização” indica sugestivamente a mudança da voz “sol” do hexacorde com início em C-sol,fá,ut (com propriedade de Natura) para a voz “mi” do hexacorde seguinte, com início em F-fá,ut (com propriedade de b-mol), à qual, subindo, se segue a voz “fá” no b-mol desse segundo hexacorde.



tratados pressupõem o contacto prévio do leitor com esse núcleo conceptual estável e comum, centrado no método da solmização e seus conceitos-chave, o que é designado por Aires Pereira como o “grau zero” de todos os tratados teórico-musicais. Por outro lado, o método da solmização não permaneceu imóvel no tempo, mas antes permeável a influências e variantes ao longo dos séculos, como método de iniciação à leitura musical. O facto mais interessante é que, entre nós, a solmização se manteve em vigor até às primeiras décadas do XIX, dado que durante todo este período o cantochão continuava a ser ensinado nos Seminários e praticado na vida litúrgica da Igreja. A título de exemplo, o *Methodo de Musica* de José Maurício, lente de música na Universidade de Coimbra, publicado em 1806, ainda dedica um capítulo inteiro ao método da solmização.

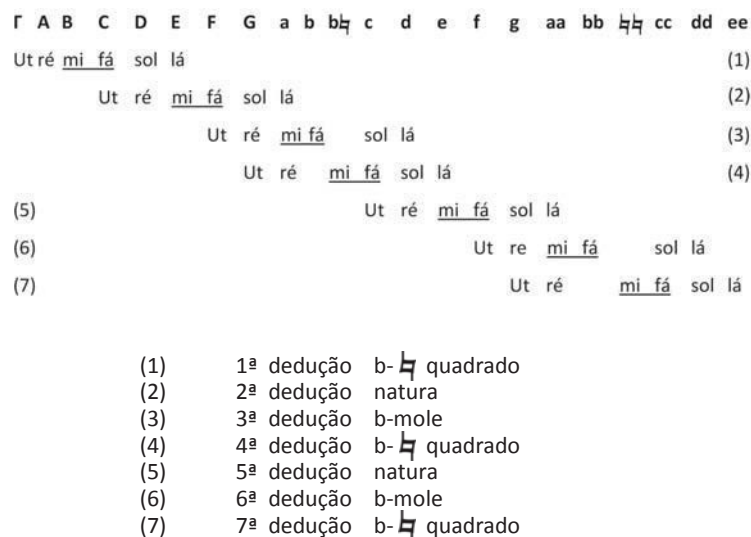


Fig. 3 – Esquema básico da “fábrica de Guido”, com a correspondência das 21 (depois 22) cordas gregas e os 7 hexacordes, governados por 3 propriedades. Aparece em quase todos os tratados sob as formas gráficas mais variadas.

A necessidade de manter a solmização em plenos séculos XVIII e XIX não resultava tanto de um suposto “conservadorismo” cultural dos países ibéricos, mas antes do facto de a solmização ser adequada à prática e ao ensino do cantochão, o qual continuava a ser o elemento largamente predominante na vida musical das igrejas, das catedrais e das capelas musicais (Nery, 1998, p. xiii-xiv). Contudo, sublinha-se que a relevância da solmização não se limitava ao domínio do cantochão, sendo também largamente utilizada nas obras dedicadas ao canto de órgão ou polifonia e



à própria música concertante.<sup>10</sup> Quando nos questionamos acerca das razões da permanência da solmização nos tratados de autores portugueses e brasileiros até um período tão tardio, a única conclusão que parece viável é a da eficácia real da solmização enquanto pedagogia musical, uma vez que ela corporizava a busca de um método de solfejo “simples” ou, pelo menos, de entoação fácil e segura para os não iniciados (Pereira, 2003, p. 10).

### 3. A VISÃO “HISTÓRICA” DOS TRATADOS DE CAETANO DE MELO DE JESUS E FREI BERNARDO DA CONCEIÇÃO

Na segunda metade do século XVIII, destacam-se em particular dois tratados portugueses pelo seu carácter mais sistemático e especulativo: *O Ecclesiástico Instruído*, de Frei Bernardo da Conceição (Lisboa, 1778), e a *Escola de Canto de Orgão* de Caetano de Melo de Jesus (1759-60). Ambos se revestem de duas características interessantes: (1) procuram fazer uma exposição clara ou, pelo menos, minuciosa do processo histórico que levou à formação da teoria dos hexacordes; (2) e introduzem uma novidade na teoria musical portuguesa: o chamado “solfejo francês” ou teoria do heptacorde.

Frei Bernardo da Conceição apresenta uma fundamentação bastante explícita do processo que levou ao conceito de hexacorde numa perspectiva diacrónica. Na perspectiva desse autor, os medievais encontraram na teoria musical grega uma explicação consistente e procuraram adaptá-la às suas necessidades, o que levou à formulação do método dos hexacordes por Guido Aretino, a fim de tornar mais praticável o chamado Sistema Perfeito grego. Segundo Frei Bernardo, o sistema grego “naõ deyxava de causar grande difficultade [...] pela multidaõ de cordas e diversidade de nomes que tinha” (Pereira, 2003, p. 20-2). Por essa razão, alguns teóricos latinos, culminando em 1024 em Guido Aretino, desenvolveram um método mais adaptado à prática, substituindo os antigos tetracordes gregos por 22 cordas e 7 hexacordes parcialmente sobrepostos, todos com a mesma estrutura interválica fixa (T-T-mt-T-T). Explica também como foi necessário acrescentar às 21 cordas gregas uma corda suplementar (Γ) anterior à primeira corda grega (A), a fim de se contarem os dois tons antes do semitom logo a partir da primeira corda. Isto possibilitava a aplicação dos hexacordes logo desde a primeira corda ( -Γ-B-C-D-E), assim como em todos e cada um dos signos G (sol\re\ut), C (sol\fa\ut) e F (fa\ut), que coincidem assim com os princípios de dedução ou hexacorde. Para isso era

<sup>10</sup> Como na obra de João Vaz Barradas Muito Pam e Morato, *Flores Musicais colhidas no Jardim da melhor lição de vários autores. Arte Prática de Canto de Orgão* (Lisboa, Officina da Musica, 1735), e as obras mais tardias de Francisco Ignacio Solano, como o *Compendio Musico ou Arte Abreviada em que se contem as regras mais necessárias de Cantoria, Acompanhamento, e Contraponto* (Porto, 1769) ou o *Exame Instructivo sobre a Musica Multifforme, Metrica e Rythmica* (Lisboa, 1790). (Cf. Pereira, 2003, p. 82, nota 5).



necessário, além do mais, que o signo B variasse entre B-mole ou B $\natural$  duro, consoante a propriedade (posição) do hexacorde.

Ora, se Frei Bernardo da Conceição procura formular uma visão “histórica” da gênese dos conceitos da solmização, o Padre Caetano de Melo de Jesus, em 1759, demonstra não só o mesmo tipo de visão narrativa e histórica, como empreende uma verdadeira tentativa de resumir a história da música, desde os tempos remotos da Antiguidade até à “era moderna” em que ele vivia. A sua perspectiva histórica divide-se assim em três grandes eras “antigas” e culmina numa era “moderna”, marcada pela reforma de Guido e a criação da teoria dos hexacordes:

- [ I ]     (1) de Orfeu a Pitágoras
- (2) de Pitágoras a São Gregório Magno
- (3) de São Gregório Magno a Guido Aretino
- [ II ] De Guido Aretino em diante

Como assinalámos em artigo anterior, a “visão histórica” de Frei Bernardo da Conceição e de Caetano de Melo de Jesus não corresponde a uma atitude científica “esclarecida”, racionalista e crítica, mas antes a uma abordagem que faz radicar no mesmo tronco comum a história, a mitologia e a tradição. A visão de Caetano de Melo de Jesus precede a generalização de uma mentalidade iluminista e a exigência de um método rigoroso de crítica das fontes. A sua abordagem seguia de perto o modelo da história “cronística” e apologética da ordem medieval, determinada por uma concepção teocêntrica e uma ordem social estática. O pressuposto de que o cerne da verdade histórica residia, não na tradição, mas nas fontes documentais autênticas, ainda não se tinha imposto em boa parte da produção literária e historiográfica de meados do século XVIII. Pelo que o estilo que predomina na *Escola de Canto de Orgão* é fundamentalmente o de uma visão escolástica própria das grandes construções do Barroco, que procurava acumular tantos argumentos de *auctoritas* quanto possível, na tradição de expor “Segundo a opinião dos Auctores...” (Freitas, 2006, p. 3-4).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Nesse trabalho apontamos que uma das obras-chave do Iluminismo português, *O Verdadeiro Método de Estudar* de Luís António Verney (1713-1792), tinha sido publicada apenas em 1746, e que a influência de individualidades pioneiras do Século das Luzes, como por exemplo Ribeiro Sanches (1699-1783), o único estudioso português a publicar um artigo científico na *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, não se generalizou no espaço luso-brasileiro senão a partir do último terço do século, designadamente com as reformas do ensino de Pombal de 1772. Foi só a partir da 2ª metade do século XVIII, com a afirmação de uma nova burguesia e do ideário do Iluminismo, que se verificaram mudanças significativas na consciência filosófica geral e historiográfica em particular. Em Portugal, deu-se um passo importante com a criação da Academia de História por D. João V, em 1720, que favoreceu o estudo de documentos e arquivos e o levantamento bibliográfico de autores. Os trabalhos pioneiros de Diogo Barbosa Machado (*Biblioteca Lusitana*, 1741-59), António Nicolau (*Biblioteca Hispana*, 1788) e D. Francisco de Almeida marcaram o início de uma corrente iluminista de levantamento sistemático de bibliografia, num esforço de objetividade notável, embora não se possa dizer que traduzissem ainda um método rigoroso e crítico. Em meados de 1770 foi publicado o *Dicionário de Músicos Portugueses* de J. Mazza, que mantinha ainda um estilo até certo ponto hagiográfico e romanceado, considerado hoje como pré-positivista.



Sucede, porém, que o Padre Caetano não deixa de manifestar algum sentido crítico, em diversas passagens do tratado, em relação ao peso da opinião dos “Autores”. Contudo, a tradição escolástica em que se inseria, que remontava à herança medieval, continuava a ser uma referência central do pensamento do Antigo Regime português, apesar da gradual penetração das ideias do racionalismo setecentista<sup>12</sup>. No Brasil do século XVIII, a transição para uma mentalidade intelectual científica também se processou gradualmente, e a obra do Padre Caetano, embora concluída em 1760, não deixa de se integrar filosoficamente na produção intelectual característica da primeira metade do século:

Observa-se uma nítida diferenciação entre os textos aparecidos até à primeira metade do século XVIII – cerca de duzentos títulos – e os do período seguinte. No primeiro período, as obras literárias, de cunho histórico ou descritivas, bem como as de índole didáctica [...] Toda a parcela restante poderia ser agrupada como apologética da religiosidade contrarreformista, em sua maioria na forma de sermões. Após a reforma da Universidade de 1772, predominam os textos de carácter científico – abrangendo aproximadamente 350 títulos –, elaborados em consonância com a maneira pela qual a intelectualidade portuguesa apreendeu o novo tipo de saber. (Paim, 2001, p. 238-9)

#### 4. O SOLFEJO “FRANCÊS” DAS SETE VOZES (HEPTACORDE)

Tem-se considerado que Frei Bernardo da Conceição foi o primeiro teórico português a introduzir o sistema de solfejo “francês” das sete vozes, no seu tratado *O Ecclesiastico Instruído Scientificamente na Arte do Canto-Chão* (1778). Aires Pereira, no seu estudo comparativo sobre a teoria musical portuguesa, refere que o capítulo V da obra de Frei Bernardo apresenta pela primeira vez, no contexto português, o sistema do heptacorde, designado como “A disposição do sistema Guidoniano, conforme os modernos” (Pereira, 2003, p. 16 ss.). Advirta-se que Frei Bernardo, ao optar por um ou outro sistema de solmização – o hexacorde de Guido ou o hepta-

<sup>12</sup> A abordagem do Padre Caetano surge assim num período considerado como “de transição”, nos meados do século XVIII, durante o qual se assistiu gradualmente ao germinar de uma mentalidade moderna, embora desconhecida, ou seja, continuando ainda a produzir-se obras na tradição escolástica anterior. Um caso paradigmático foi o do Padre Martini, o sábio de Bolonha, o mesmo que deu lições de contraponto a Mozart. Tendo publicado em 1757 o volume I da sua *Storia della Musica*, dedicado à rainha de Espanha, D. Maria Bárbara de Bragança, filha de D. João V, o Padre Martini organizava as matérias num estilo formalmente semelhante ao do Padre Caetano: (1) “A Música desde a criação de Adão até o Dilúvio”, (2) “A Música desde o Dilúvio até o nascimento de Moisés”, e assim por diante. Nesse mesmo período já tinham surgido na Alemanha os primeiros esboços de trabalhos de musicografia, pela mão de Bukofzer, e as primeiras publicações de crítica musical de influência racionalista, como a *Crítica musica* de Mattheson ou *Der Kritische Musikus*, de Scheibe, respectivamente nas décadas de 1720 e 1730. (Freitas Branco, 1995, p. 286).

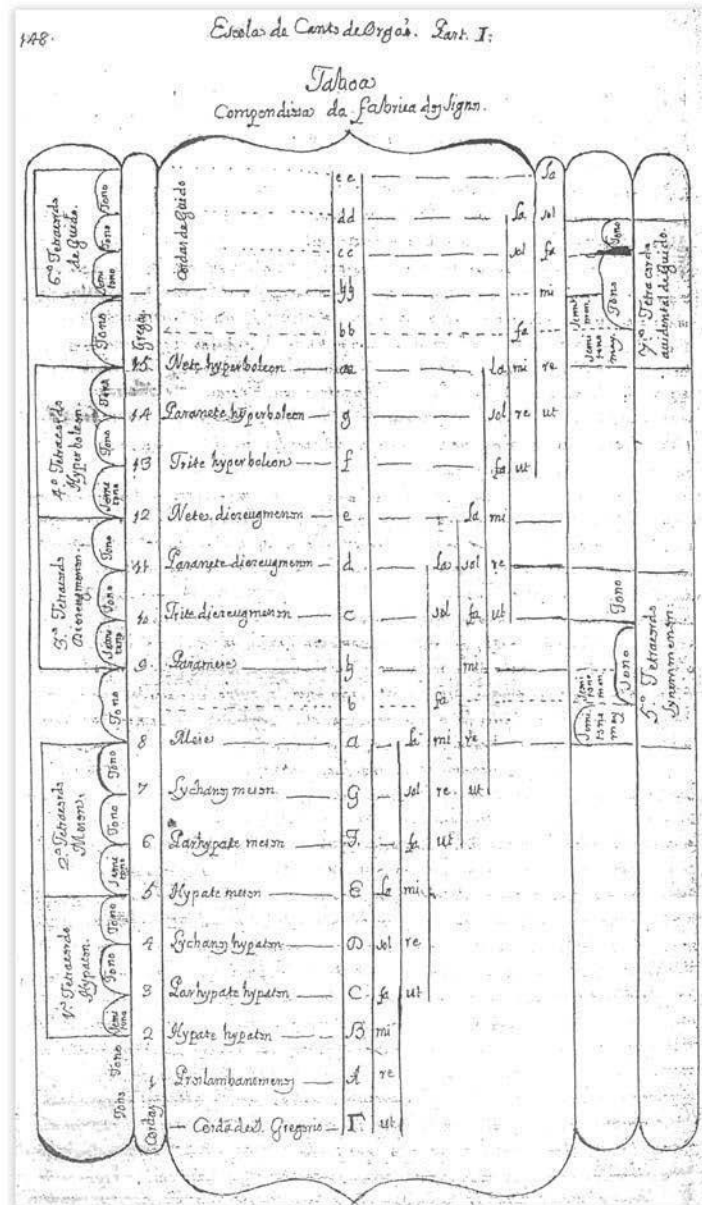


Fig. 4 – Diagrama da “Tábua da Fábrica de Guido”, mostrando a correspondência entre as cordas e tetracordes gregos, os signos e as vozes dos hexacordes (deduções) propostos no século XI por Guido d’Arezzo.



corde de Millet – defende a rejeição *tout court* deste último, e a manutenção da tradição multissecular do hexacorde. As suas razões assentavam sobretudo na experiência didáctica, mais do que em argumentos especulativos: segundo ele, o sistema possuía um inconveniente prático, que era o de “obrigar os principiantes a entoar a oitava”, uma exigência que ele considerava por demais excessiva.

O solfejo das sete vozes constituía um modelo alternativo ao hexacorde de Guido, tendo sido criado supostamente pelo padre francês Millet (ou Millet).<sup>13</sup> Este teria concluído que o sistema das mutanças para passar de um hexacorde a outro era demasiado complicado e causava dificuldades aos principiantes. Procurou por isso simplificar o esquema de Guido e introduziu o heptacorde, acrescentando sobre as seis vozes hexacordais o *Si*, de modo que o número de vozes (ut, ré, mi, fá, sol, lá, si) é exactamente igual ao número das letras dos signos (G, A, B, C, D, E, F). Segundo este método, o número de propriedades passava de três para duas, de B-mol e de B-quadro, coincidindo esta última com a de Natura.<sup>14</sup> Tratava-se pois de uma alternativa inovadora, que evitava o mecanismo complexo das mutanças, sendo por isso designada como o “Canto deduccional & sem Mutanças”. De acordo com a disposição deste sistema, ao terminar um heptacorde, sucedia-lhe logo outro sequencialmente, pelo que qualquer voz ficava em oitava com a sua homónima. O método consistia pois essencialmente em entoar as oitavas, mantendo sempre as vozes os respectivos tons e semitons. Não era necessário acrescentar vozes, como no sistema hexacordal, para subir acima de *lá* ou para descer abaixo de *ut* (Pereira, 2003, p. 43).

	F	G	A	B	B $\sharp$	C	D	E	F	G	a	b	b $\sharp$	c	d	e
(1)	fá	sol	lá		si	dó	ré	mi	fá	sol	lá		si	dó	ré	mi
(2)	ut	ré	mi	fá		sol	lá	si	dó	ré	mi	fá		sol	lá	si

- (1) Propriedade natura b- $\sharp$  quadrado  
 (2) Propriedade b-mole

Fig. 5 – Correspondência entre os signos, as 7 vozes do heptacorde e as duas propriedades que as governam. (Sombreados = meios-tons)

<sup>13</sup> Trata-se provavelmente de Jean Millet “de Montgesoye” (1618-1684), eclesiástico e músico francês que esteve ativo nas principais igrejas capitulares de Besançon, como *enfant de chœur*, cantor, organista e *sur-chantre*, e que deixou algumas obras escritas sobre música, entre os quais *La belle méthode, ou l'art de bien chanter* (1666), centrado sobretudo na problemática da ornamentação de árias vocais, um *Directoire du chant grégorien* (1666), e ainda *Antiphonarium bisuntinum* e *Graduale bisuntinum* (Cohen, 2001, p. 323).

<sup>14</sup> No solfejo das sete vozes, a propriedade de b- $\sharp$  quadrado passava a coincidir com a propriedade de Natura do sistema hexacordal de Guido, uma vez que deduzia os heptacordes por b- $\sharp$  quadrado da corda C, que era exactamente a mesma de onde se deduzia o hexacorde natural. Assim, chamava-se propriedade de b- quadrado à que os teóricos designavam de Natura, por se conservar inteiro o tom de A a B, que é o tom constitutivo desta propriedade. (Pereira, 2003, p. 45)



O solfejo das sete vozes não apenas constituía uma simplificação e uma inovação em termos técnicos, como também demonstrava claramente o interesse que o método da solmização de Guido d'Arezzo continuava a suscitar na segunda metade do século XVIII e até princípios do XIX. Os autores que discutiam este sistema denotavam assim uma preocupação de actualização em relação às novidades introduzidas na solmização até essa época. Por conseguinte, e para alguns teóricos, sobretudo os espanhóis, o heptacorde destinava-se a "salvar" o método da solmização, a simplificá-lo e actualizá-lo, e não a rejeitá-lo *tout court* e substituí-lo por um método inteiramente novo. Mas entre nós o processo de mudança não se mostrava assim tão fácil, como veremos.

Na realidade, o chamado "Canto francês das sete vozes" já era conhecido e defendido havia muito pela teoria musical espanhola: a introdução da sétima sílaba *Si* tinha sido proposta já em 1484 por Bartolomé Ramos de Pareja, lente de música da Universidade de Salamanca, um teórico ilustre e de grande arrojo intelectual. No seu tratado *Musica Practica* (Salamanca, 1484), Ramos de Pareja fundamentou as suas concepções visionárias para a época, defendendo a organização da escala em função da oitava, em substituição das estruturas hexacordais. Preconizava também um sistema de temperamento igual, o que iria abrir caminho para que o italiano Gioseffo Zarlino estabelecesse as bases do sistema harmónico moderno, no seu tratado fundamental *Le istituzioni harmoniche*, de 1558 (Freitas Branco, 1995, p. 139). Mais de meio século antes do próprio Zarlino, Ramos de Pareja propunha que se acrescentasse uma 7ª sílaba à dedução de Guido, o que pressupunha que neste sistema o B (si) fosse sempre  $\sharp$  duro (natural). Propôs ainda uma nova mnemónica para ajudar os alunos a memorizar a solmização, com base nas sílabas *Psa – li – tur – per – vo – cês – ist – tas*, que correspondem às notas actuais Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Lá – Si – Dó. As oito sílabas deste novo método de solfejo não implicavam apenas a altura do som, mas sobretudo a sua organização em função da oitava, e já não em função das estruturas do tetracorde e do hexacorde (Pereira, 2003, p. 94, nota 70).<sup>15</sup>

Regressemos agora a Portugal e situemo-nos em 1759, ou seja, duas décadas antes da publicação da obra de Frei Bernardo da Conceição. Em São Salvador da Bahia de Todos os Santos, o eclesiástico Caetano de Melo de Jesus, no manuscrito da *Escola de Canto de Orgão*, demonstrava conhecer e compreender aprofundadamente a inovação do heptacorde, que é analisada na Parte I, Diálogo II, Do-





cumentos V e VII, sob a designação “Do uso de sette Vozes, segundo os Franceses, ou do Canto Deduccional, e sem Mutanças”.

O Padre Caetano informa-nos desde logo que o sistema era já conhecido e adotado pelos principais teóricos espanhóis:

Esta mesma doutrina do canto Deduccional, e sem Mutanças tractou ja D. Pedro Cerone, (a) que imprimiõ pelos annos de 1613 ea refere André Lorente, (b) que imprimiõ pelos de 1672. Sem mais differença, que a de chamarem á esta 7ª voz *Bi*, enaõ *Si*, dizendo que esta dicta voz *Bi* se tomou do mesmo Hymno de S. Joaõ Baptista, donde Guido tirou as outras seis, e do versinho delle, *Labii reatum*, cuja 1ª syllaba nos deo a 6.ª voz *La*. (Melo de Jesus, vol. I, p. 253)

Em Portugal, a recepção da inovação teórica do heptacorde fez-se bastante mais tarde, já na segunda metade do século XVIII: quase dois séculos após a concepção visionária de Ramos de Pareja (cuja influência, neste ponto, permaneceu exterior a muitos teóricos ibéricos), o Padre Caetano de Melo de Jesus, em 1759 é, por conseguinte, o primeiro teórico em língua portuguesa a introduzir e a discutir este novo método de solfejo, que até então permanecia omissos nos tratados lusófonos. Vejamos em que termos o Padre Caetano introduz a inovação “francesa” das sete vozes.

O primeiro volume (Parte I) da *Escola de Canto de Orgão* é constituído por quatro grandes divisões teóricas. A primeira, Diálogo I (p. 1 a 118) é uma introdução geral, com considerações gerais sobre a música nos planos teológico, filosófico, histórico e estético; os Diálogos II e III (p. 119 a 404) são dedicados aos conceitos e figuras do canto mensural ou canto de órgão, e ao aprofundamento da terminologia derivada da solmização. A quarta divisão, Diálogo IV (p. 405 a 564) versa sobre outro vasto capítulo da teoria musical, a interválica.

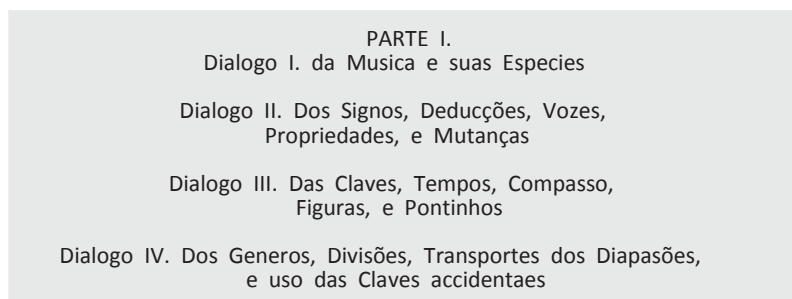


Fig. 6 – As grandes divisões da Parte I da *Escola de Canto de Orgão*.



O Padre Caetano aborda a questão do heptacorde em dois pontos ligados sequencialmente entre si: primeiro, ao tratar das vozes da música (ou sílabas do hexacorde) e, a seguir, ao tratar das mutações. No Diálogo II, Documento V, depois de tratar da invenção dos signos e das seis vozes musicais por Guido d'Arezzo, e definir o que se entende por dedução, ou hexacorde, empreende a justificação "das seis Vozes, ou Syllabas Musicaes, e seo perfeyto uso na Musica".

O assunto é depois retomado no Documento VII, a propósito das mutações, ou mudanças de hexacorde. Como se sabe, as mutações consistiam na tomada, num mesmo signo (letra), de uma voz (sílabas) diferente daquela em que se estava, para com esta seguir o curso de um novo hexacorde (ou dedução) que permitisse ultrapassar o âmbito do anterior.

Documento VII. ... das Cantorias, e Mutações da Musica, e tambem se declara o Canto sem Mutações de que usão os Franceses

Dado que o solfejo baseado no heptacorde corresponde precisamente a um "Canto Deduccional, e sem Mutações", é essa a questão fundamental que o Padre Caetano se coloca: se é ou não possível, e conveniente, abandonar o sistema guidoniano das deduções de seis vozes (hexacordes) e respectivas mutações, e substituí-la por outra mais simples baseada na sequência de 7 vozes.

O Padre Caetano começa desde logo por fazer várias afirmações inéditas na teoria musical portuguesa: (1) mostra conhecer em profundidade o método do heptacorde; (2) afirma que ele já era conhecido e defendido pelos teóricos espanhóis do século XVII, designadamente Pedro Cerone, Tomás Gomez e Andrés Lorente; (3) reconhece expressamente as vantagens práticas deste método de solfejo em relação ao sistema tradicional.

os Franceses, introduzindo sôbre as nossas seis outra Voz, chamada *Si*, cantaõ com sette, e facilitaõ muito a Musica; por que por beneficio desta 7.ª Voz evitaõ o embaraço, e trabalho das Mutações, que nós fazemos por falta de huã Voz mais em cada Deducção: Logo não seis, senaõ sette, como os Signos, parece que com mayor razaõ deviaõ ser as Vozes, eque he melhor o uso dos Franceses. (Melo de Jesus, vol. I, p. 203)

Todas as vezes que subirmos á cima do *La*, diremos *Si*, e ácima do *Si* [de novo] repetiremos *Ut*, e depois delle por sua ordem todas as mais vozes em Oitava alta huãs das outras. E todas as vezes que descermos á baixo do *Ut*, no ponto immediato á baixo delle diremos





Deduccional, e sem Mutações ... sua 7.<sup>a</sup> voz particular, aque chamaõ *Si*, aqual tem igualmente a natural aspereza, e condição dura do *Mi* dos nossos B-fa/~~h~~-mi. (Melo de Jesus, vol. I, p. 250)

[...] denominaõ elles os Signos tambem diversamente que nós, desta maneyra. = G-re,sol; A-mi,la; B-fa,si; C-sol,ut; D-la,re; E-si,mi; F-ut,fa [...] as Vozes da 1.<sup>a</sup> Deducção, que he aqui a que começa no *ut* de F-ut,fa, e acaba no *Si* de E-si,mi ... da 2.<sup>a</sup> que começa no *ut* de C-sol,ut; e acaba no *Si* de B-fa,si. (Melo de Jesus, vol. I, p. 250)

E aqui chegamos ao ponto sensível da questão: é que, não obstante reconhecer abertamente as claras vantagens do novo sistema de solfejo (de Ut a Si), o Padre Caetano declara não poder fazer outra coisa senão rejeitá-lo, mantendo-se fiel à tradição multissecular dos hexacordes e das ditas mutações.

[...] para noticia, esta vos basta, se quizerdes seguir esta doutrina; que eu se não a sigo, não he por não louvar della a facilidade; mas por parecer-me a de Guido mais perfeyta, e em seos proprios termos mais bem fundada. (Melo de Jesus, vol. I, p. 255)

O Padre Caetano não hesita em expor as razões da sua refutação da “opinião de sette Vozes”, reiterando que “confirma-se mais que não devem ser senão seis”. São razões extramusicais de carácter dogmático, teológico e estético, que o levam a preferir o hexacorde – e em geral, todas as construções teóricas baseadas no número 6, antes que sobre o número 7 – muito embora as razões de ordem prática musical o aconselhassem a adoptar o heptacorde, com as suas vantagens comprovadas. Na balança dos argumentos, o que acaba por ter maior peso é o receio de abalar ou pôr em causa a coerência de todo o sistema filosófico que lhe subjaz: a concepção de base boeciana, teocêntrica, inspirada no legado pitagórico e platónico da “harmonia das esferas”,<sup>16</sup> sendo que esta cosmogonia era sustentada por uma série de relações numéricas e simbólicas. Nessa concepção, os números, as suas relações e as proporções numéricas dos sons traduziam uma ordem perfeita e divina e uma

<sup>16</sup> A “harmonia das esferas”, partindo do legado de Pitágoras (século V a.C.), alicerçada em autores antigos como Euclides (360-295 a. C.) ou Ptolomeu (90-168), alimentada pela filosofia de Platão (428-347 a. C.) e a escola neoplatónica de Plotino (205-270), fora importada para a esfera do cristianismo por teóricos como S. Agostinho (354-430), Boécio (480-524) e continuada pela escola de Chartres (século XII). Recebida no Renascimento por humanistas como Marsilio Ficino (1433-1499) e repetida posteriormente por tratadistas como Tapia Numantino (*Vergel de música especulativa e activa*, 1570), foi retomada em pleno século XVII na obra de Kepler (*Harmonices mundi*, 1619). O século XVII era a derradeira época em que poderia perdurar ainda como plausível a antiga tradição pitagórica, em face da ascensão da mentalidade racionalista no século XVIII (a propósito da posição semelhante adotada pelo teórico espanhol Andres Lorente, ver Lahera Aineto, 2002, p. 98).



harmonia subjacente em todo o universo (Pereira, 2003, p. 82, nota 6; Lahera Aineto, 2002, p. 96 ss).<sup>17</sup>

Começando com a Sagrada Escripura, digo que deviaõ ser as Vozes seis, porque tambem neste numero formou Deos a universal fabrica do mundo. E deviaõ no decurso de huã Deducçaõ occupar as Vozes della so seis Signos, huã cada hum, ficando como em descanso, sem ser occupado o septimo; porque tambem Deos occupando seis dias da semana, cada hum com huã so obra, deyxou sem occupaçaõ, e para descanso o dia septimo: *Requiescit die septimo*. Naquellas Divinas obras se representaõ as Vozes; porque todas ellas estaõ de contínuo publicando, e cantando as maravilhas de Deos. (Melo de Jesus, vol. I, p. 201)

Para além do argumento bíblico do Génesis para a manutenção das vozes em número de seis, está em causa o peso de toda uma tradição secular e quase mística, centrada no relato, ao estilo da hagiografia cristã medieval, da mítica invenção das sílabas musicais pelo monge beneditino Guido Aretino de S. Victor, em 1020.

3º Porque Guido na composiçaõ Musica á cima referida daquelle Hymno naõ achou mais sons differentes, do que seis [...] Nem menos daquelle versinho Adonio, *Sancte Joannes*, deque mais ácima fizesteis memoria, podia Guido tirar a 1ª Syllaba para della fazer 7ª voz, porque para isso devia ella ter differente som [...]. (Melo de Jesus, vol. I, p. 204)

O Padre Caetano aponta, além disso, que algumas proporções da interválica e das consonâncias harmónicas assentam em relações numéricas (e simbólicas) baseadas no número 6 e suas conotações harmoniosas.

a Musica está ordenada toda debayxo destes dous numeros, binario, e ternario, e ambos se contêm no numero senario [...] ha de ser por fôrça numero perfeyto [...] numero de seis [...] tem a propriedade sonora em tanta mayor perfeçãõ [...] porque todas as suas partes

<sup>17</sup> Segundo Aires Pereira, Boécio (480-524), na obra *De Institutione Musica*, esteve na origem do conceito especulativo de música, ao considerar que é a razão que julga o ouvido com os seus próprios princípios. Não basta ouvir, mas investigar as proporções que resultam da relação entre as vozes. Como consequência, formulou a distinção fundamental entre música teórica e prática que viria a ser repetida pelos tratadistas constantemente. A trilogia da música mundana, humana e orgânica ou instrumental insere-se nesse conceito racionalista (Pereira, 2003, p. 82, nota 6).



combinadas huãs com outras [...] produzem proporço~es consonantes.  
(Melo de Jesus, vol. I, p. 201)

Ora, se o número 6 representa na música os intervalos e proporções harmônicas consonantes (com uma conotação simbólica de "ordem"), o Padre Cetano não hesita em afirmar a pouca sustentabilidade do número 7 no seio dessa construção harmoniosa, intelectualizada e divina do mundo sonoro (com uma conotação simbólica de "caos" ou "desordem"):

O uso dos Franceses nem se deve admittir, nem approvar [...] Porque (em contraposição do numero senario) o septenario tem tal condiçãõ, que combinado com qualquer das suas partes, nunca gera, nem póde gerar consonancia alguã, senãõ tudo dissonancias, ou falsas incantaveis [...] logo não he apto para indicar harmonia, *ac per consequens* não devia constituir nelle o numero das Vozes. (Melo de Jesus, vol. I, p. 203)

*Heptacordo*, que significa o intervallo de sette cordas, ou vozes [...] he taõ incongruente este numero para numerar as vozes (em contraposição do numero senario) que não podendo este gerar senãõ so, e tudo consonancias, o septenario não póde gerar senãõ so, e tudo falsas incantaveis [...] E se as Vozes se inventáraõ para com ellas se produzir a harmonia, e deleytar o sentido; mal se poderá isto denotar com o septenario, sendo numero por sua natureza incapaz de todo o genero de harmonia. (Melo de Jesus, vol. I, p. 201)

E há ainda outros argumentos mais estritamente técnico-musicais, relacionados com a posição (ideal) do intervalo de  $\frac{1}{2}$  tom precisamente a meio do hexacorde, o que evitava a formação do trítono. O trítono era, naturalmente, outro escolho a evitar neste contexto de antagonismo entre as categorias simbólicas da "ordem" e do "caos".

Tambem deviaõ ser as Vozes seis para ficar o Semitono no meyo dos cinco intervallos, que com ellas se fórmaõ, como he patente [...] tem o lugar do meyo o Semitono Mi Fa, que em meyo devia estar, para obviar o Tritono. (Melo de Jesus, vol. I, p. 202)

Finalmente, há toda uma argumentação sistemática e interligada: ao optar por um método alternativo ao do hexacorde de Guido, era todo um sistema coerente e articulado que poderia ser posto em causa e ruir como um castelo de cartas: não



sendo as vozes em número de 6, deixariam de ser necessárias as 7 deduções com início respectivamente em G, C, e F; deixaria de haver as tradicionais 3 propriedades ligadas à natureza do *h* fá, b-mi em cada uma dessas deduções... Enfim, era toda uma engrenagem complexa – com os seus valores numéricos e simbólicos – que poderia ser desmantelada e ruir, peça por peça.<sup>18</sup>

Valha-me Deos! que ainda que não queyra, de fôrça hey de criticar semelhantes revoluções... Se esta opiniaõ do Canto sem Mutações ... Que o *Bi*, *Ni*, ou *Si* de B-fa, *h* -mi, ou de E-la, mi tenhaõ a mesma natureza dura, e identidade de som, que tem o *Mi*, isso confessamos tambem nós: mas que por isso devaõ ter ambos huã mesma Propriedade, isso negamos. Antes por isso mesmo que saõ syllabas diversas (pois ninguem dirá que *Si* he *Mi*) e se proferem ambas com hum so, e igualmente o mesmo som, daõ prova certa de que não devem pertencer áhuã so, senaõ a duas distinctas Deduções [...] cada huã por differente Propriedade. Confirma-se isto com os nossos Signos, e baste algum delles, v. g. E-la, mi [...] pois se canta o *La* poi *h* -quadro; e pertence ao *Ut* de G-sol, re, ut; e por Natura o *Mi*, que nasce do *Ut* de C-sol, fa, ut. (Melo de Jesus, vol. I, p. 204)

Quando, meio século mais tarde, o teórico conimbricense José Maurício publicou o seu *Methodo de Musica*, em 1806 (Coimbra, Real Imprensa da Universidade), no qual voltou a discutir a questão do método mais adequado de solfejo, ainda dedicou um capítulo à solmização hexacordal. Desta feita, porém, as vantagens da superação do velho sistema da tradição hexacordal por um método mais simplificado e racional pesavam bastante mais do que antes: José Maurício já não procura reabilitar as “velhas mutanças”, antes admite e defende que se acabe para sempre com elas. Afirma que “os Franceses” inventaram “a sétima sílaba *Si*, para de uma vez desterrarem as *Mutações*” e que por conseguinte “diminuíram o número de *Deduções*”. E refere que outros foram mais longe e “aboliram de todo a nomenclatura dos *Signos* e com ela todas as *Deduções* e *Propriedades*, nomeando os signos unicamente pelas Letras A, B, C, D, E, F, G e aplicando a cada um uma *Sílaba Ut* a C, *Ré* a D, *Mi* a E, *Fá* a F, *Sol* a G, *Lá* a A, *Si* a B (Freitas Branco, 1995, p. 264). Eis aqui, por conseguinte, nem mais nem menos do que explicitação da escala musical nas duas

<sup>18</sup> Na sua tese de doutoramento sobre Andrés Lorente, o musicólogo espanhol Lahera Aineto refere a vigência de premissas teóricas até certo ponto semelhantes na Espanha de 1672, sendo porém que Lorente, à semelhança de Cerone antes dele, se posiciona claramente pelo “Cantar sin mutanzas” e pela superação do sistema de notação hexacordal, procurando porém não pôr em causa as teorias clássicas sobre música herdadas da tradição (Lahera Aineto, 2002, p. 69 ss)







Na realidade, esta matéria – a do “solfejar por transposição”, a par do “solfejar ao natural” em que consistia o solfejo simples – é tratada exaustivamente e com perfeito conhecimento de causa pelo Padre Caetano Melo de Jesus na *Escola de Canto de Orgão*, no capítulo dedicado à intervállica, o Diálogo IV, embora não caiba aqui desenvolver mais a matéria (Alegria, 1985, p. viii-xii). Ambos os mecanismos acabariam por se tornar complementares: o “solfejar ao natural” mediante a escala das sete notas, permitindo entoar a oitava, e o “solfejar por transposição”, ou sua aplicação a todas as “cantorias bemoladas ou sustinidas”, isto é, com todos os acidentes na armação de clave sucessivamente, iriam abrir caminho para a adopção das 24 tonalidades modernas.<sup>19</sup> A modificação da solmização, mediante a extensão dos seus próprios conceitos-chave, criava pois as condições para a sua superação definitiva como método de leitura musical. Uma vez mais, porém, a mudança não se operava entre nós apenas ao nível da linguagem técnico-musical: era toda uma renovação do paradigma filosófico de base que se operava, abandonando a concepção simbólica boeciana, teocêntrica, inspirada na “harmonia das esferas”, e adoptando uma posição racionalista, de influência cartesiana. Uma mudança que estava em curso e a produzir os seus efeitos na teoria musical luso-brasileira.<sup>20</sup>

## 5. CONCLUSÕES

1) A *Escola de Canto de Orgão* constitui um “tratado de teoria musical” no sentido pleno do termo, no qual Caetano de Melo de Jesus procurou compilar e sistematizar toda a bibliografia disponível sobre música no contexto cultural luso-brasileiro de 1750-1760. Apresentando-se como um “teatro de erudição” cristã e humanista, à maneira escolástica, a obra destaca-se no panorama da teoria musical em língua portuguesa e mesmo espanhola, que na maioria dos casos era constituída por simples manuais de iniciação ao solfejo com uma finalidade meramente prática. O esforço assinalável de compilação e actualização teórica do Padre Caetano evidencia, como notámos em outro artigo, um projecto de edificar uma grande obra de referência do seu tempo, uma antologia enciclopédica que reunisse todo o saber existente na época sobre música. Serviram-lhe como modelos os grandes tratados sistemáticos e especulativos de Cerone (1613), Kircher (1650), Lorente (1672) ou Nassarre (1723).

<sup>19</sup> O processo de transição da estrutura das escalas modais e do “solfejar ao natural”, independentemente de qual fosse a modalidade da solmização ou método de solfejo, para as 24 tonalidades modernas, derivado de um processo gradual de alargamento do “solfejar por transposição” a todas as diferentes armações de clave, e sua origem na progressiva transposição dos tons salmódicos dos modos eclesiásticos, é explicado e analisado por Harold Powers (Powers, 1998).

<sup>20</sup> Duas décadas mais tarde, Rodrigo Ferreira da Costa, nos seus *Princípios de Música* (Lisboa, Real Academia das Ciências, 1820-1824) exprimia enfaticamente o seu distanciamento em relação à tradição da solmização e ao seu paradigma teórico: referia-se aos tratados do passado como sendo “indigestos, confusos e enunciados na linguagem da rançosa solfa das mutanças” (Freitas Branco, 1995).



2) A *Escola de Canto de Orgão* destaca-se também entre os tratados de teoria musical luso-brasileiros por uma visão "histórica" dos processos que levaram à fixação dos conceitos-chave da solmização, à semelhança do que faz Frei Bernardo da Conceição em 1778. A sua abordagem analítica das matérias abre também espaço para a especulação e alguma teorização própria e original sobre determinadas matérias.<sup>21</sup> Não obstante o seu desconhecimento, em meados do século XVIII, da bibliografia estrangeira mais actualizada, que pressupunha a superação, havia muito, de determinadas matérias teóricas centradas na "gramática" nuclear da solmização, Caetano de Melo de Jesus demonstra possuir uma informação exaustiva sobre as matérias discutidas nos principais tratados ibéricos publicados até à sua época.

3) Caetano de Melo de Jesus introduz pela primeira vez na teoria musical portuguesa e brasileira o método de solfejo baseado nas sete sílabas ou heptacorde, designado como "Canto deduccional, & sem Mutanças". Designado como "francês", o método era já discutido pelos teóricos espanhóis desde finais do século XV (defendido por Ramos de Pareja já em 1584), sobretudo nas grandes compilações teóricas espanholas do XVII, embora fosse ignorado pela generalidade dos teóricos do espaço português. Em Portugal, depois de Caetano de Melo de Jesus, foi Frei Bernardo da Conceição o primeiro teórico a abordar a inovação do heptacorde, já no último quartel do século XVIII.

4) Reconhecendo embora as vantagens práticas do método das sete vozes ou sílabas (heptacorde), que percorria a oitava e evitava o complicado sistema das "mutanças", e apesar de lhe louvar a facilidade e a simplicidade, o Padre Caetano, depois de tudo ponderar cuidadosamente, declara não poder deixar de manter a sua fidelidade ao velho sistema dos hexacordes e das mutanças. As razões que ele invoca em favor da tradição evidenciam a sua identificação com o sistema fechado, teocêntrico, hierarquizado e simbólico em que consistia a concepção boeciana, na qual a música era parte de um todo inteligível, harmonioso, originado na esfera divina e para ela tendente, e regida pelas mesmas proporções e relações numéricas que regulavam os mecanismos do homem e do universo (música *mundana*, *humana* e *orgânica* ou *instrumental*).

O Padre Caetano encontrava-se, por assim dizer, na fronteira entre dois mundos: por um lado, o seu esforço de especulação racional conduzia-o para as soluções mais simplificadas da teoria musical, que muitos dos seus coetâneos espanhóis e

<sup>21</sup> Este aspecto, ainda que possua um carácter marginal, não pode ser ignorado, uma vez que entre os tratadistas luso-brasileiros a reflexão teórica original só muito excepcionalmente se verificou. Exemplo: a parte final da obra de António Fernandes (*Arte de Musica de Canto dorgam e cantocham*, 1626, bem como um manuscrito inédito do mesmo autor), os *Discursos* de João Álvares Frouvo (*Discursos sobre a Perfeição do Diathesaron, & louvores do numero quaternario em que elle se contem*, Lisboa, 1662), ou os dois tratados teóricos de D. João IV (*Defensa de la Musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cyrilo Franco*, Lisboa, em 1649; *Respuestas a las dudas que se pusieron a la Missa Panis quem ego dabo del Palestrina...* Roma, 1655).



européus já haviam consagrado ou mesmo ultrapassado (como o canto das 7 vozes sem mutanças, ou “solfejar ao natural”, bem como o “solfejar por transposição”); por outro lado, a sua fidelidade à tradição e ao ensino musical da Igreja, ainda largamente baseado na teoria e prática do cantochão, aconselhava-o a ser prudente e a defender a tradição da solmização guidoniana.

5) A atitude “defensiva” do Padre Caetano em relação à inovação da 7ª sílaba na solmização contrasta com a atitude mais permeável dos grandes tratadistas espanhóis dos séculos XVII e XVIII, como Cerone ou Lorente, os quais, embora mantivessem também o sistema boeciano como concepção geral de fundo, se mostraram permeáveis a actualizações como esta da 7ª sílaba, aceitando-a no plano meramente técnico-musical e sem pôr em causa a construção simbólica e filosófica de base. No caso do Padre Caetano (tal como no caso de Frei Bernardo da Conceição), ao deparar-se com a escolha entre o “Canto deduccional, & com Mutanças” (hexacorde) ou o “Canto deduccional, & sem Mutanças” (heptacorde), optou por manter o primeiro, que correspondia à tradição e ao argumento de autoridade, embora reconhecendo quão complicado e difícil era como método de solfejo. Tudo isto não impediu o Padre Caetano de transmitir aos leitores e à posteridade a sua familiaridade e profundo conhecimento do assunto, e de toda esta problemática, bem como os argumentos racionais em favor e contra ambas as teorias.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alegria, José Augusto (ed.). *Discurso Apologético. Polêmica Musical do Padre Caetano de Melo de Jesus, natural do Arcebispado da Baía. Baía, 1734*. Transcrição e estudo introdutório. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
- Binder, Fernando Pereira e Castagna, Paulo. "Teoria Musical no Brasil: 1734-1854". *Revista Eletrônica de Musicologia, Departamento de Artes da UFPR*, vol. 1(2), dezembro, 1996.
- Borges, Armindo. "A polifonia vocal em Portugal – dos inícios até à sua época áurea e sua irradiação no Brasil". *Revista Brotéria, Lisboa*, nº 154, p. 353-368, 2002.
- Cohen, Albert. "Millet, Jean", in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2ª edição. Londres: Macmillan Publishers Ltd., 2001, p. 323.
- Duprat, Régis. "A Bahia Musical". *Revista de História*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1965, p. 349-366.
- Duprat, Régis. "Ramos de Pareja, o grande teórico musical do pré-Renascimento". *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, vol. 21, p. 45-49, 1994/1995.
- Duprat, Régis. *A Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995, p. 8-17.
- Duprat, Régis; Lima, E. V. de; Landi, M. S.; Soares, P. A. *A "Arte explicada de contraponto" de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- Freitas Branco, João de. *História da Música Portuguesa*. (1ª ed. 1959) 3ª edição. Lisboa: Publ. Europa-América, 1995.
- Freitas, Mariana Portas de. "A Escola de Canto de Orgão do Padre Caetano de Melo de Jesus (Salvador da Bahia, 1759-60). Uma súmula da tradição tratadística luso-brasileira do Antigo Regime". In: *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Brasília: ANPPOM/Universidade de Brasília 2006, p. 563-569.
- Freitas, Mariana Portas de. "A Escola de Canto de Orgão (1759) do Padre Caetano de Melo de Jesus: Um Aparato Teórico Singular no Contexto da Teoria Musical Luso-Brasileira". In: *As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações*, Atas do II Colóquio Internacional, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008, no prelo.
- Lahera Aineto, José Manuel. *Andrés Lorente (1624-1703): Estudio estético. Transcripción y edición de "El porqué de la música" (1672-1699)*. Tese de doutoramento. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2002.



- Landi, Márcio Spartaco. *Lições de Contraponto Segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.
- Lopes, Óscar; Saraiva, António José. “Prosa Doutrinal Religiosa”. In: *História da Literatura Portuguesa*. 17ª ed., cap. V, 4ª Época – Época Barroca. Porto: Porto Editora, 2008, p. 505 ss.
- Marques, A. H. de Oliveira. “Brasil”. In: *História de Portugal*, vol. II, capítulo IX, 10ª ed. Lisboa: Palas Editores, 1983, p. 369 ss.
- Nery, Rui Vieira (coord.). *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001. Série Estudos Musicológicos.
- Nery, Rui Vieira. Prefácio a Oliveira, João Pedro, *Teoria Analítica da Música do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998, p. xiii-xix.
- Nery, Rui Vieira. “Spain, Portugal and Latin America”. In: Buelow, George J. (dir.), *A History of Baroque Music*. Indianápolis: Indiana University Press, 2004, p. 409-12.
- Nery, Rui Vieira; Castro, Paulo Ferreira de. *Sínteses da Cultura Portuguesa – História da Música*. Lisboa: Comissão Europália, 1991.
- Paim, António. “O Iluminismo no Brasil – 2. O Brasil na segunda metade do século XVIII”. In: Calafate, Pedro (dir.), *História do Pensamento Filosófico Português*, vol. III – As Luzes. Lisboa: Editorial Caminho, 2001, p. 437 ss.
- Pereira, Aires Manuel Rodeia dos Reis. *A Teoria Musical em Portugal (Séc. XVI – XVIII)*. Tese de Pós-doutoramento em Ciências Musicais. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2003.
- Powers, Harold. “From Psalmody to Tonality”. In: Judd, Cristle Collins (ed.), *Tonal Structures in Early Music*. Nova York: Garland, 1998.
- Wilcken, Patrick. *Império à Deriva. A Corte Portuguesa no Rio de Janeiro 1808-1821*. Trad. do original inglês *Empire Adrift. The Portuguese Court in Rio de Janeiro 1808-1821*, p. 122 ss. Porto: Livraria Civilização Editora, 2004.

MARIANA PORTAS DE FREITAS desenvolve um trabalho de investigação com vista ao doutoramento em Musicologia Histórica, sob a orientação de Rui Vieira Nery. Mestre em Musicologia Histórica pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Licenciada em Direito pela Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Católica Portuguesa, investigadora da Fundação Calouste Gulbenkian, onde exerce atividade profissional no Serviço de Música, tendo sido nos últimos anos a responsável pela coordenação editorial de vários livros de musicologia publicados no âmbito da série *Estudos Musicológicos*, sob a direção de Rui Vieira Nery.



# Curt Lange e Régis Duprat: os modelos críticos sobre a música no período colonial brasileiro

*Diósnio Machado Neto\**

## **Resumo**

Desde a década de 1980, a musicologia brasileira vem incorporando aspectos da Teoria Crítica, desenvolvendo gradativamente uma disposição de compreender as estruturas discursivas sobre o passado da música no Brasil. A perspectiva é desconstruir a historiografia por suas matrizes bibliográficas, conceituais e ideológicas. O presente artigo se propõe a observar os modelos interpretativos da historiografia sobre o período colonial, articulando dois autores que possuem forte impacto na constituição do saber sobre esta época: Francisco Curt Lange e Régis Duprat. Nessa senda, trata-se de averiguar a visão de cada autor sobre a estrutura sociopolítica que baseia suas teses sobre o exercício da atividade musical. Diante do quadro interpretativo, o texto busca identificar os conceitos ideológicos e suas referências teóricas, concluindo, por fim, a posição de cada autor face às suas escolhas: Curt Lange como representante último na historiografia musical brasileira do determinismo bio-sociológico e Duprat vinculado à observação do sistema administrativo como ordenador das vivências na colônia, superando o determinismo bio-sociológico em favor da história comparada. O processo da determinação bio-sociológica é superado em favor dos fenômenos sociais em interrelação de sentido de tempo-espaço em sintonia com as estruturas de longa duração. Constitui-se, então, um marco de ruptura na historiografia musical brasileira.

## **Palavras-chave**

Musicologia – historiografia musical brasileira – período colonial – Francisco Curt Lange – Régis Duprat.

## **Abstract**

Since the 1980s, Brazilian musicology has taken up some issues of Critical Theory as it grows increasingly willing to understand discursive structures concerning the past of music in Brazil. Along with those lines, this article aims at deconstructing historiography by use of its own bibliography, as well as conceptual and ideological sources. The purpose is to analyse interpretative models in Colonial-era historiography, linking two authors who have a strong influence on the construction of knowledge about the period at issue: Francisco Curt Lange and Régis Duprat. As a result, it is brought to light each author's viewpoint on the socio-political structure that bases their theses on musical practices. As for the interpretative level, after identifying concepts and theoretical references, the text explores each author's position and their choices. In conclusion: Curt Lange as the last representative of bio-sociological determinism in Brazilian music historiography, and Régis Duprat in conformity with the view on the administrative system as framing the experiences in the colony. Accordingly, bio-sociological determinism is surpassed in favor of comparative history, through which social phenomena are in close relation with the sense of time-space as well as with long-running structures. The analysis of the historical thought of those two musicologists, Lange and Duprat, demonstrates the rupture brought about by the latter in Brazilian music historiography.

## **Keywords**

Musicology – Brazilian music historiography – Colonial period – Francisco Curt Lange – Régis Duprat.

\* Universidade de São Paulo, Ribeirão Preto, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dmneto@usp.br.



Todo e qualquer discurso sobre o passado traz inerente uma posição, uma interpretação, dentre outros aspectos, que revela um conjunto de ideias que se consubstancia nos entreatos de muitas vivências, inclusive teóricas. No ato de historiar, todas as pertencas atuam igualmente, mesmo quando amparadas por um rigor teórico de busca e de modelos discursivos. Assim, além das “revelações” positivas das fontes e seus dados, a historiografia potencializa um desvelar de amplo alcance ao tratar do passado como revivência pelos fluxos do tempo presente, sejam de teorias, ideias ou simplesmente de desejos e fantasias. Tão importante como o documento transcrito com seu contexto, o trabalho de sistematização das fontes e os protocolos de interpretação; a leitura do historiador é passível de observação, pois traz consigo uma escolha que é amalgamada por diversos fatores existenciais. Paralelamente à narração do passado, revela-se nas arbitrariedades das definições o campo cultural no qual o humano convive e dele extrai seus padrões de vivência e interpretação.

Assim, a observação de como uma historiografia ou um conjunto coeso de ideias – teoria – pode ser analisado desde uma perspectiva crítica torna-se ela própria um corpo teórico. Em outras palavras, uma teoria crítica que analisa como um pressuposto teórico observa um objeto, contextualiza-o e o descreve.

Desde a década de 1980, a musicologia vem incorporando aspectos da Teoria Crítica, que mais do que um conceito é uma disposição de compreender as estruturas discursivas desconstruindo as matrizes bibliográficas, conceituais e ideológicas que constituem, mesmo que veladamente, os padrões de interpretação e narração. Na historiografia brasileira, alguns estudos já se alinham nessa perspectiva. Apesar de relativamente poucos, a contribuição dada é substancial. Mencionamos, entre outros, os trabalhos de Régis Duprat (1968, 1972, 1989, 1991, 1992, 2004 e 2007); Jarmy Oliveira (1992); Maria Alice Volpe (1997, 2001, 2004, 2005 e 2006) e Maria Elizabeth Lucas (2000, 2004 e 2008), em cujos horizontes temos buscado dar a nossa contribuição (Machado Neto, 2007, 2008, 2009a e 2009b).

Ao percorrer as sendas dessa crítica historiográfica, o presente artigo objetiva primordialmente observar os padrões conceituais nos quais a historiografia musical dedicada ao período colonial brasileiro especificamente sobre o problema da organização social da música. De uma forma geral, o presente estudo confronta os discursos diante dos modelos administrativos vigentes no século XVIII: o Absolutismo Joanino e o Despotismo Josefino, articulado pelo “consulado pombalino”. A busca é dos modelos que sistematizam a colônia como espaço de fruição dos protocolos sociais monárquicos, nos quais a música era fundamental para o estabelecimento da marca real ou elemento de uma pedagogia social. Em outras palavras, o texto trata de averiguar a visão da estrutura sociopolítica elaborada sobre a colônia para amparar as teses sobre o exercício da atividade musical.



Especificamente, o estudo busca comparar os modelos desde a perspectiva da (1) percepção das modificações sociais, políticas e culturais do Brasil no século XVIII, considerando as estruturas políticas da relação colonial; (2) a consubstanciação de estratégias de utilização da música como elemento de um processo sociopolítico para a formação crítica do espaço público, considerando a utilização dos instrumentos legais, como o Padroado; (3) a relação laboral e artística do músico diante dos modelos culturais estabelecidos nas estruturas administrativas, especificamente no que tange às negociações e conflitos que revelam práticas como a do estanco da música e o licenciamento.

Decantando a historiografia nacional na perspectiva dos modelos sociopolíticos que administravam a vida na colônia, observa-se que os autores que têm a maior densidade no trato do problema são também os de maior índice de reprodutibilidade e fator de impacto na musicologia histórica nacional: Francisco Curt Lange e Régis Duprat. No entanto, tal justificativa não seria suficiente para abraçar a causa. A base que realmente funda este estudo é que tal polarização revela dois modelos absolutamente distintos de sistematizar a mesma época: o primeiro (Lange) fortemente impactado com o desenvolvimento do culturalismo antropológico de meados do século XX e o segundo (Duprat) movido pelas perspectivas oriundas da *École des Annales*, absolutamente mais concentrado numa visão sociológica e histórica de todo o processo de exercício da música.

### **A MÚSICA COMO PARTE DE UMA HISTÓRIA ADMINISTRATIVA**

Talvez como desdobramento do fenômeno que Laura de Mello e Souza (2006, p. 27 ss.) observa na historiografia colonial brasileira, no decorrer do tempo, a historiografia musical descuidou-se, também, de estudos sistemáticos sobre a administração do exercício da música desse vasto período. Ironicamente, os estudos fundadores, que revelaram os primeiros nomes dos músicos coloniais de um passado aquém da corte joanina no Brasil, foram também os primeiros que observaram a ocorrência de um sentido administrativo estabelecido e reiterativo na nomeação e administração da função. Tanto o livro de Guilherme de Melo, *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*, publicado em 1908, como o de Francisco de Souza Viterbo (autor português tratando sobre a relação do Império português, mas que podemos considerar dentro do corpo da historiografia nacional), *A ordem de Cristo e a música religiosa nos nossos domínios ultramarinos*, de 1910, constataram a existência de mecanismos de provisão institucionalizada, através da chancelaria da Ordem de Cristo, como o eixo da articulação do espetáculo litúrgico exercido pelo Padroado português.

Porém, a consecução do conhecimento desse sistema foi preterida pela crônica histórica, nominativa e factual, das gerações seguintes. Sem observar o vínculo da





atividade musical com a institucionalização do Padroado, o livro *História della música nel Brasile*, de Vincenzo Chernicciaro (1858–1928), escrito em 1926, assim como *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil*, de Maria Luíza de Queiroz Santos, de 1942, desconhecaram as articulações da estrutura legal do exercício da música. Os trabalhos de Luiz Heitor Correia de Azevedo (1905–1992), de uma forma geral, igualmente ignoraram os problemas do forte vínculo das práticas musicais do passado colonial com um capital simbólico regido umbilicalmente pelas amarras da administração, fosse do poder temporal ou religioso.

A primeira abordagem sistemática sobre a atividade musical colonial e suas implicações no corpo administrativo e social de amplo aspecto é de Francisco Curt Lange (1903–1997). O significativo resultado da pesquisa de Lange – que se encontrou diante de uma erupção de partituras principalmente do último quartel do século XVIII, e de considerável valor artístico – levou-o a concentrar esforços na busca de entender o ambiente histórico que justificasse uma atividade musical tão intensa, como era a de Minas Gerais do último quartel do século XVIII. Trabalhando majoritariamente nos livros das irmandades setecentistas, como os de compromisso, eleições, entradas de irmãos, receita e despesas, de termos, entre outros, Lange passou a imaginar um quadro sofisticado da prática musical mineira, na qual o mote seria a atualização estilística em relação ao repertório dos principais centros europeus.

Posteriormente, Régis Duprat, trabalhando em fundos diversificados (Inventários e Testamentos; Diários de Governação; Cartas Régias; Genealogias; Pastorais etc.) reviveu aspectos da musicologia já esquecida dos inícios do século XX. Estruturou assim um caminho que configurava o exercício da música dentro dos assuntos de Estado, regido como qualquer outro tipo de contrato. Como conclusão de suas pesquisas observou a prática de um monopólio na nomeação do músico, conhecido na colônia como estanco da música, e qual seria o alcance desse mecanismo (Duprat, 1999). Dessa perspectiva, Duprat teorizou desdobrando a atividade musical na centralização da figura do mestre de capela como elemento crucial na articulação do sistema. Quebrava de certa forma o discurso de Lange voltado para a ação liberal do músico, observado principalmente pela valorização do texto musical – a composição – como elemento de valor do processo histórico.

Para Lange, a administração régia e a Igreja não alcançavam o controle do homem, nem no aspecto financeiro, nem ideológico. Sua independência era regida pela sua verve criadora, impulsionada por uma feliz junção de raças que do passado oprimido revigorava sua mensagem ao mundo através da arte. Era uma visão otimista do sincretismo racial.

Para Duprat, exposto principalmente no livro *Garimpo musical* (1985), o processo não era em absoluto marcado pelo determinismo racial. Duprat, impulsionado até



mesmo por um momento político de liquidação do nacionalismo, observava a própria história da música na colônia distante desse vetor da superação da raça. Para o musicólogo paulista, há uma transferência absoluta das formas de administração portuguesa, porém mitigada pelos usos e costumes de uma região dada ao sincretismo em medidas agressivas até mesmo para os portugueses. Nessa visão, a Coroa tratava de impor sua condição administrativa pelos conselhos e governadores, não sem gerar conflitos na terra colonizada. Ademais, a regência administrativa da Coroa deveria ser observada desde uma perspectiva cíclica, que obedecia ao grau de importância econômica e social da colônia para o Império. Nesse modelo, o mestre de capela era um agente administrativo por excelência e, na maioria dos casos, absolutamente orgânico na cadeia de representação dos valores simbólicos da Coroa, independente de sua condição ou consciência do que isso representava politicamente. Atuando primordialmente nas igrejas, o mestre de capela estabelecia com elas uma cumplicidade administrativa, na qual os conflitos se estabeleciam distante de uma perspectiva política. Duprat sublinha em inúmeros textos que conflitos ocorriam, porém regidos basicamente por aspectos que envolviam diretamente a prática do estanco. O estanco teria, pela sua visão, um impacto no campo jurídico, econômico e estético, pois dava ao mestre de capela o direito de censura dos papéis de música. Assim, o músico provido na capela por determinação do padroado ou do bispado (nem sempre concordantes no caminho das nomeações e dessa pugna; nasceu um conflito de contornos tortuosos durante toda a primeira metade do século XVIII, sobejamente tratado por Duprat), concentrava a função de organizador primaz de um espetáculo litúrgico que poderia alcançar forte influência social, principalmente através da conquista da provisão e, conseqüentemente, do estanco.

Por essa visão da organicidade do músico nos símbolos da Coroa, vividos primordialmente sob a devoção religiosa e dela extraíndo a sobrevivência cotidiana, Duprat dissolve o determinismo da raça proposto por Lange. No decorrer dos seus textos, o problema do mulatismo é absolutamente desconsiderado. Para Duprat o agente de transformação dos modelos estéticos e funcionais da música vivia no campo jurídico das nomeações e conflitos sobre as provisões.

A seguir o texto desdobra essas perspectivas tratando de observar os fluxos históricos que constituíram as perspectivas pelas quais cada musicólogo alicerçou suas bases de observação e interpretação de um mesmo passado.

### **LANGE: DO DETERMINISMO RACIAL AO CULTURALISMO**<sup>2</sup>

No decorrer de sua vasta produção, inúmeros textos apresentaram um modelo de funcionamento do passado musical do Brasil, do qual destacamos *La Música en*

<sup>2</sup> Ver Volpe (2001 e 2006) sobre o determinismo geográfico, racial e o culturalismo na historiografia musical brasileira.



*Minas Gerais (1946); A organização musical durante o período colonial brasileiro (1966) e a coleção A música no período colonial em Minas Gerais.*

Nesse conjunto, mas principalmente no trabalho de 1966, Curt Lange defendia a tese de que a música mineira era fruto de uma conjuntura social contratualista-escravocrata resultante da exploração aurífera, basicamente praticada por mulatos como consequência desse modelo produtivo, em que o mestiço era o resultado de uma “nação” inviável para as mulheres brancas de elite (Lange, 1966, p. 11). A partir desses pressupostos, forjou uma visão cujo sistema de arrematação de trabalhos baseava-se somente na organização livre dos músicos que, agrupados em corporações, arrematavam festas junto ao Senado da Câmara e das inúmeras irmandades que se espalhavam nas igrejas da região (Lange, 1966, p. 68). Diante da profusão de dados que encontrou na documentação dessas instituições, considerou as Irmandades como a força motriz da música mineira, tese que se cristalizou na consecução da historiografia musical brasileira, sendo retomada por um considerável número de pesquisadores, como Flávia Camargo Toni (1985); Maurício Dottori (1992); Maurício Monteiro (1995); José Leonel Gonçalves Dias (1999) e Rubens Ricciardi (2000).<sup>3</sup> No desdobramento da tese, Lange considerou que a música colonial era forjada na livre concorrência do músico, atuando individualmente ou organizado em corporações. Desde essa perspectiva, afirmou categoricamente:

No Brasil colonial – vamos estabelecer duma vez esta prevenção – não se deve procurar pelo lado da Igreja uma atividade musical exclusiva, fruto dessa organização [...] devemos, pois, procurar vestígios de organização musical na iniciativa particular, independente, praticada pelos músicos livres. (Lange, 1966, p. 42)

Até mesmo o ensino da música, o musicólogo distanciava das possibilidades de controle das autoridades eclesiásticas, exercidas por mestres de capela com provisão, vigários da vara, visitantes, ou o próprio bispo: “a ação profissional do músico, a defesa dos interesses de classe, e a vigilância da sua conduta achavam-se fora do âmbito da Igreja, por serem assuntos materiais e de ética” (Lange, 1966, p. 69).

Apesar de citar inúmeras vezes a função de mestre de capela, assim como referenciar Francisco de Souza Viterbo (1910), para Curt Lange esses profissionais

<sup>3</sup> Forma-se aqui uma zona de influência nítida ao redor de Olivier Toni (1927). Evidentemente é um interessante quadro conceitual paradigmático nos postulados de Curt Lange que Olivier Toni partilha a partir de uma rede forjada nos interesses do professor paulista como intérprete da música colonial brasileira. Praticamente adotando o modelo de Curt Lange, Toni atuou em Minas Gerais resgatando arquivos, transcrevendo e gravando inúmeras obras desse acervo revelado por Lange, assim como orientando trabalhos de sistematização dos documentos históricos.



teriam vínculos apenas circunstanciais com as autoridades eclesiásticas, deixando o trato das questões da música circunscrito tão somente aos administradores das irmandades ou aos vereadores das vilas. Dentro desse modelo, que considerava um altíssimo grau de secularização da sociedade, Lange (1966, p. 63) via com naturalidade a inserção desses músicos em esferas além dos limites da capela musical, atuando não só como organizadores dos espetáculos musicais (religiosos e profanos), mas como elementos intrínsecos das Irmandades, atuando como escrivães, mesários, tesoureiros etc. No entanto, associou o fenômeno às possibilidades pecuniárias alcançadas pelos músicos e não nas amplas redes de influência socioeconômica que o trato da arte traria, sendo a função uma espécie de mediadora entre as esferas laicas e religiosas, justamente por seu caráter ambíguo, como trataremos adiante.

A interpretação de Lange, ao tratar dos problemas da organização musical, fundamentava-se, primordialmente, numa distinção da raça mestiça que germinou uma situação preponderante na realidade colonial. Em meados da década de 1930, no lançamento do primeiro volume do *Boletín Latinoamericano de Música*, Lange demonstrava sua determinação em averiguar a força da raça na determinação cultural. O texto inaugural da revista, *Arte Musical latinoamericano, raça e asimilación* (Lange, 1935, p. 13-28) trazia no bojo a influência culturalista de Franz Boas. Era um momento de ruptura com os postulados do mesologismo evolucionista em prol da determinação cultural que deveria ser sempre considerada desde suas perspectivas locais. Para Boas, a identidade partia de algo que traspassava a influência física da terra. Tal postulado pode ser visto claramente nestas palavras de Lange:

La tierra en que nosotros vivimos no representa solamente aspectos materiales. No es solamente el alimento, la fruta, la morada que proporcionan al hombre nutrición y abrigo; tampoco es plenamente la base de nuestra reconstrucción fisiológica, de la uniformidad entre latitud y color, somatismo y suelo. La tierra es también fuente de nuestra conciencia, elemento que inspira nuestra fantasía, poderoso compañero de la vida que es nuestro maestro, nuestro pedagogo, nuestro guía, una especie de segunda naturaleza de la que se sirve el hombre para explorar su propia existencia con el fin de superarse. (Lange, 1935, p. 120)

<sup>4</sup> Ver Volpe (2001 e 2005) sobre o mesologismo na historiografia musical brasileira.



Para Lange (1935, p. 118) o local era a América Latina. Em sua opinião, essa terra assistia a uma mudança etnológica das mais significativas: “el retorno hacia el trópico”. Esse retorno era marcado principalmente por uma mudança de atitude em direção à abertura como fruto de um sincretismo inerente à raça americana, mas ao mesmo tempo constituída por uma identidade própria, “homogênea” e renovadora (Lange, 1935, p. 119). Observava que essa “nova” raça frustraria, e já frustrava a análise dos que diziam que apenas os homens brancos “das zonas temperadas” produziam obras de sofisticação intelectual. O sincretismo latinoamericano superava os preconceitos, pois na visão do musicólogo esse, como matriz cultural, seria mais potente e engenhoso, “quizas encarnando en sus fases capitales, el hombre universal” (Lange, 1935, p. 120). Nesse misto de determinismo racial amalgamado por uma visão culturalista afirmava categoricamente:

Podemos decir, en resumen, que están equivocadas aquellas gentes que creen solamente en la inteligencia de las razas blancas y que miran con tal fin a Europa y a adquieren, desde la cultura hasta los más insignificantes modales, una educación interior y exterior de un ambiente fundamentalmente opuesto al suyo propio [...] Estos seres pueden ser calificados de retrógrados porque niegan conscientemente el origen y los destinos de la humanidad, más, no tienen presente que ellos mismos ya se encuentran sometidos a una transformación consecutiva que experimentan las poblaciones actuales hacia la formación del hombre americano, o del hombre universal. (Lange, 1935, p. 120)

Crete na ideia de que nas Américas haveria uma característica racial de sincretismo singular que traria grandes aportes musicais e renovaria a própria música ocidental ao mesmo tempo em que cristalizaria um pulsar de unidade cultural, Curt Lange durante anos tratou de impulsionar o *Americanismo Musical*. A raça era a mediadora primordial: “ante todo está el asunto ‘raza’, sobre el que se edificará una cultura más sólida que la actual y sin duda tanto o más importante que la europea” (Lange, 1935, p. 19-20). O próprio *Boletín Latinoamericano de Música* era projetado nessa perspectiva, pois cada volume editado em países diferentes buscava divulgar tanto a produção musical na tradição erudita europeia quanto a música “da terra”. Em tese, tal atitude buscava aproximar para fundir na fantasia e desejo de uma linguagem própria típica de uma atitude pós-colonialista.

No último volume do Boletim, em 1946 (editado no Brasil), Lange apresenta então o resultado de anos tratando da questão da raça e cultura. A busca pela verve renovadora, pelo sincretismo depurador enfim encontrava sua pedra de toque, con-



substanciada justamente no passado: na produção musical dos músicos mulatos setecentistas de Minas Gerais.

Sem clamar diretamente que os músicos mineiros seriam a prova viva do *Americanismo Musical*, Lange sublinhava o mulatismo como a principal característica; a própria fonte de distinção. Nesse afã, os papéis de música de Minas seriam como um marco fundacional do “hombre americanus”, e mais, não seria um fruto coevo, mas sim crescia desde os primeiros momentos de maturidade da América: o século XVIII.

Pese a traços nítidos da determinação racial, em 1946, Lange traçou sua análise da música colonial mineira desde uma perspectiva já apresentada no texto de 1935, antes citado: a terra, que é mais do que simplesmente influência física, é, sobretudo, influência cultural. Assim considerou o problema da mestiçagem como um fenômeno local, forjado nos usos e costumes, ideologicamente clara e de matizes singulares. Dessa forma, a questão do determinismo racial foi mitigada pela consideração de uma estrutura social única que por fim justificava a grandeza da música mineira do último quartel do século XVIII.

Sua tese, no entanto, não era nova. No Brasil, a historiografia igualmente buscava flexibilizar a questão do determinismo racial e do mesologismo por ideias culturalistas. Na historiografia musical, Mário de Andrade projetava o pensamento romeriano sobre o “caráter nacional” reinterpretando ‘raça’ como etnia-cultura (Volpe, 2001 e 2006). Autores como Arthur Ramos e Roquete Pinto modificavam o embasamento teórico abolindo a ideia do determinismo racial por uma matriz interpretativa que considerava a ação na sociedade determinada por padrões econômicos e sociais. No entanto, a questão da raça como gerente da condição humana continuava pulsante, principalmente na nova geração de autores da qual se destacou Gilberto Freyre.

A influência de Freyre parece, então, determinante para Lange, pois sua tese sobre os músicos mineiros apóia-se também em algo caro ao autor de *Casa Grande e Senzala*: a raça seria a base do caráter social, definindo os vórtices internos da cultura e assim determinando os seus usos e costumes. Lange também compartilha com Gilberto Freyre a visão otimista do sincretismo racial como fator de renovação da própria estrutura social; assim como do trato pouco ortodoxo da religião católica. Nesse sentido, coligou-se com Freyre na tentativa de uma antropologia cultural, focando sua base na mestiçagem como fator imarcescível da prática, assim como da fruição estética da época.

Porém o elogio da mestiçagem ou, melhor, o culturalismo negou-lhe a visão das profundas negociações entre as várias esferas envolvidas na consolidação de uma sociedade *aluvial*, onde “as várias camadas não se sedimentam, renovando-se sempre” (Souza, 2006, p. 173). A tese de Lange – sua crença no papel histórico da mes-



tiçagem como agente libertário que modificava internamente os paradigmas de controle, os estamentos e as convenções do absolutismo português – desconheceu que a elite já era mestiça nos primeiros atos da exploração; ou seja, já existia a referência administrativa para os governos de fidalgos portugueses traçarem estratégias de controle para um povo formado por “elementos diversos que sobem dos socavões ou das tendas de negócios” (Sérgio Buarque de Holanda, em *Metais e pedras preciosas*, apud Souza, 2006, p. 173). Esse fenômeno ainda fervia no caldo de um clero formado na liberdade corrosiva da Colônia, desde sempre. Assim, mesmo existindo inúmeras forças que quebravam os formalismos, elas não eram capazes de alterar a essência primordial da vassalagem, logo as estruturas básicas de autoridade e poder que constituíam o sentido social, em que a religião confundia-se com a própria identidade gerada dentro do corpo místico da Coroa, principalmente até 1750.

Não seria possível a autonomia imaginada por Lange. Mesmo na indeterminação inerente do Brasil, os interesses do Estado eram praticados pela Igreja e, reciprocamente, no intuito primordial de salvaguardar uma ordem doutrinária, como se pode observar nas inúmeras pastorais do bispo de Mariana, Dom Frei Manuel da Cruz (cf. Silveira, 1997, p. 59 ss.; Santos, 2006). Aliás, como mostra Marco Antônio Silveira (1997), a ação institucionalizada da Igreja tornou-se maior em meados do século XVIII, quando o desgoverno das minas foi atribuído ao desconcerto moral da população. Laura de Melo e Souza corrobora a ideia de Silveira, observando que a estratégia da correção religiosa tornou-se um dos aspectos básicos das reformas que buscavam civilizar a região cuja visão oficial era formada pela crença do povo como uma “humanidade inviável” (Souza, 1994, p. 21-85).

Há indícios claros de que os problemas da rigidez das teses de Lange foram justamente forjados na crença de uma secularização totalitária, cujos estamentos não mantinham negociações verticais para a formatação dos espaços públicos considerando os diversos interesses, e sempre constituídos nas possibilidades críticas de discurso e ação da malha social. Essa secularização, independente da base teórica culturalista, imaginada por Lange, era fruto da herança liberal e nacionalista (com bases em Herder) do século XIX e não se sustenta diante da tradicional mentalidade religiosa portuguesa, nem mesmo no consulado pombalino, quando o Estado, mesmo tentando domesticar a Igreja, não protocolou uma ação irreligiosa, apenas tratou de modificá-la através de uma política antiultramontana (Calafate, 1998, p. 143).

É problemática também, nas teses de Lange, a determinação da Irmandade como fator unívoco da movimentação musical da Colônia que obedecia à visão estática, horizontal, na constituição de poderes e inflexível na sua autonomia regimental. Sabemos hoje que essas associações eram frequentemente “ajustadas” por vi-



sitadores que questionavam, principalmente em meados do século XVIII, as formas de manutenção do compromisso regimental. O fausto das festas religiosas, que reuniam um corpo musical insólito que impressionava Lange, nem sempre eram vistos como atos de devoção aprovados pela Igreja, como podemos ver na afirmação do próprio bispo de Mariana, em meados do século XVIII:

Estando em visita nesta freguesia de Santo Antônio do Itatiaia, comarca de Ouro Preto, os irmãos da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário e São Benedito nos apresentaram este livro de contas, e vendo o que nele se acham, havemos por incapaz para se fazerem as festas com tanta solenidade quando se vê pelas despesas que são feitas, consumindo nelas o rendimento da Irmandade, ficando os irmãos sem sufrágios anuais, não sendo ereto para o proveito das almas dos que falecem, e sim para a ostentação humana, pelo qual só é que fazem tantos festejos. (Frei João da Cruz, 1742, apud Eugênio, 2002, p. 34)

Argumentavam visitantes que mais do que zelar pelo nome de Deus, os irmãos secularizavam em demasia a comunidade até porque, incontáveis vezes, liquidavam as rendas necessárias para a manutenção das missas cotidianas. Os visitantes chegavam ao extremo de proibir a ostentação, fato que nem sempre era obedecido:

[...] não façam mais festas da Irmandade com música, armação, sermões, nem senhor exposto, e somente poderão fazer e festejar a Senhora do Rosário com uma missa cantada, e outra a São Benedito, e com o rendimento da Irmandade satisfaçam os sufrágios e ofícios pelos irmãos defuntos, evitando as despesas supérfluas que não servem de utilidade para a Irmandade. (Frei João da Cruz, 1742, apud Eugênio, 2002, p. 36)

Como mostra Patrícia Ferreira dos Santos (2006), a intervenção do Estado, através de bispos como Dom Frei Manuel da Cruz, buscava a correção de usos e costumes através de um processo contínuo de controle dos livros das Irmandades, até mesmo chegando à sua dissolução por falta de obediência aos “compromissos”. O próprio bispo alertava em missiva ao Rei Dom João V sobre as consequências da “Irmandade secularizada” (apud Eugênio, 2002, p. 9). A disputa travada entre funcionários régios (geralmente formando parte dos corpos diretivos dessas associações religiosas) e poder eclesiástico chegou até mesmo à via armada, tendo interferência real favorável ao Bispo, como ele próprio relatou ao Papa (apud Eugênio, 2002, p. 8).





Porém, todo o poderio das Irmandades e sua projeção na configuração dos paradigmas do espetáculo litúrgico e de poder eram relativos, pois, como explica Charles Boxer, mesmo as Irmandades concentrando parcelas significativas da elite ou um contingente considerável de irmãos, a formalização dos protocolos da fruição de poder ocorria pela polarização tríplice no Bispado, na Câmara do Senado e nas Casas de Misericórdia, sendo as últimas o amálgama social primordial.

A Câmara e a Misericórdia podem ser descritas como os pilares gêmeos da sociedade colonial portuguesa do Maranhão até Macau. Elas garantiam uma continuidade que os governadores, os bispos e os magistrados não podiam assegurar. Seus membros provinham de estratos sociais idênticos ou semelhantes e constituíam, até certo ponto, elites coloniais. Um estudo comparativo de seu desenvolvimento e de suas funções mostrará como os portugueses reagiram às diferentes condições sociais que encontraram na África, Ásia e na América, e em que medida conseguiram transplantar essas instituições metropolitanas para meios exóticos e adaptá-las com êxito. (apud Souza, 2006, p. 42)

Igualmente contrariando as teses que norteavam Curt Lange, o mesmo Charles Boxer punha em suspensão as prerrogativas do mulatismo.

Podemos também contestar a validade de algumas generalizações amplamente aceitas, como, por exemplo, a afirmação de Gilberto Freyre de que portugueses e brasileiros sempre tenderam, na medida do possível, a favorecer a ascensão social do negro. (apud Souza, 2006, p. 43)

Enfim, a visão de Curt Lange estava fundada nos paradigmas teóricos e políticos de sua época, que consubstanciava projetos de sentidos individuais nos vórtices das construções da identidade nacional na perspectiva das raças (fenômeno que encontra-se também em Mário de Andrade). Nessa senda romântica que enaltecia o “gênio das raças”, era necessário destacar a vocação fundacional do gênero “autêntico” da terra dentro de uma ação libertária que, mesmo diante da opressão de regimes espúrios – a crítica aos imperialismos era o mote recorrente nos discursos nacionalistas –, atuava mediado por um sentido espiritual de superação; a autonomia dos músicos mulatos era justamente um dos signos da mensagem messiânica da raça mestiça. Encontram-se assim três desejos nas teses de Lange: a construção da nacionalidade, o encontro com raças exóticas pela perspectiva da musicologia



européia e, velado, o entendimento que a miscigenação era libertária e, assim, antagonica aos paradigmas do holocausto.

### **DUPRAT: O SENTIDO MEDIADO PELA LONGA ESTRUTURA**

Apesar da ruptura que Lange estabeleceu com a visão mesologista e em parte com o determinismo racial, somente em Régis Duprat a questão da identidade bio-sociológica deixou de ser objeto primordial de análise. Pode-se até mesmo afirmar que foi Duprat, e não Lange, que rompeu com uma cadeia historiográfica – identificada por Volpe (2001, 2005 e 2006) – que, em fases distintas, unia Sílvio Romero a musicólogos como Renato Almeida, Mário de Andrade e, por que não, o próprio Curt Lange.

A base de articulação interpretativa do passado colonial de Régis Duprat (1930) é um modelo baseado nas estruturas sociais em plena negociação e que, ao fim e ao cabo, dissolvem os problemas da base cultural, apesar de se forjarem nela. O paradigma de Duprat é a consideração de que as intensas mediações que ocorriam na consubstanciação da prática musical eram o resultado das condições particulares “das” sociedades, e não das raças ou dos homens. A sua concepção interpretativa constitui-se, então, na perspectiva de sentidos vivenciados por fluxos de valores, e seus pré-conceitos, que são imunes às conjunturas tópicas de tempo-espaço. A questão é determinar a duração e o padrão de mutabilidade e, assim, estabelecer pontos comparativos pela retroação com a consciência local, construída num tempo e espaço específicos.

Para revelar os campos de mediação e suas estruturas internas de negociação que mitigavam a determinação totalitária de qualquer das partes, o musicólogo sofisticou os paradigmas da pesquisa musical através de um quadro conceitual que o alinhava com as preocupações metodológicas da teoria da história coeva. Seus textos revelam um incessante esforço para redimensionar o tempo histórico através da divisão entre acontecimentos factuais e conjuntura ideológica dos quais ele emerge, e a estrutura de longa duração, através de vínculos com o fluxo do tempo, que identifica e permite sua transformação. O estudo da história da administração colonial tornou-se, então, fundamental para a concretização dessas redes de trânsito que envolviam a totalidade do edifício social, num diálogo em que as forças fluíam subordinadas a mediações nem sempre explícitas, como as ordenações régias ou as pastorais eclesiásticas. Para tanto, seguindo as conquistas dos *Annales*, Duprat expandiu as fontes documentais, buscando a diversificação dos dados, porém tratando-as sempre como um agente histórico social; essa é uma fundamental diferença entre Duprat e Lange.

Diante disso, é inerente a negação do determinismo bio-sociológico ou da antropologia cultural de Curt Lange. Para Duprat, a consubstanciação dos sentidos



estaria principalmente nas estruturas de relacionamento dentro da administração do Padroado (longa duração) que no “choque” com os valores locais criavam as zonas de poder e seus pontos de conflito. Por estas ferramentas Duprat articulava até mesmo a possibilidade da autonomia dos músicos, em determinadas circunstâncias.

Em suma, no cruzamento entre Duprat e Lange pode-se observar que justamente o alinhamento teórico historiográfico foi o diferencial e marcou um passo significativo na sofisticação da sistematização do passado musical no Brasil. As preposições dos *Annales*, que propunham a análise de uma documentação massiva e involuntária que pudesse realizar a crítica das fontes oficiais preenchendo lacunas que as intenções nunca revelam, permitiram a Duprat até mesmo antecipar preocupações que apenas contemporaneamente vieram à baila, como a questão da administração colonial e suas formas de fruição do espetáculo do poder. Portanto, Duprat trouxe à musicologia uma flexibilização metodológica que buscava não só o entendimento da organização social de forma transversal forjada na crítica do material histórico. Seus textos evitaram incorrer nos impulsos da *nouvelle histoire*, recusando fragmentar o quadro histórico pelo isolamento dos objetos de pesquisa fundada na imobilidade do tempo histórico, quando as estruturas eram vistas a partir de gêneros isolados, ou seja, constituídos numa micro-história de partículas.

Através de inúmeros textos publicados a partir da década de 1960, Duprat imprimiu à musicologia nacional uma atualização com os problemas levantados pela *École des Annales*, herdado do discipulado com Fernand Braudel. Assim, concomitantemente com revelar fontes documentais da música colonial paulista, Duprat buscou aplicar a concepção de uma história baseada no diálogo hermenêutico entre as estruturas de longa duração, como a questão da administração eclesiástica através do Padroado; com as de curta duração, quais fossem, as acomodações ideológicas de cada tempo que buscavam redimensionar a aplicação do Padroado no jogo de poder e influência entre as esferas laicas e eclesiásticas que negavam na prática os princípios da sociedade estamental.

*Música na Sé de São Paulo colonial* (originariamente tese de doutoramento de 1966, publicada em livro em 1995) é o principal marco dessa aplicação sistemática da metodologia dos *Annales*. Nesse trabalho, Duprat apresentou um paradigma contrário a Curt Lange, afirmando que a organização musical colonial não obedecia à livre iniciativa dos músicos ou Irmandades. Para o musicólogo paulista, a música era regida na intersecção de medidas administrativas consuetudinárias, mas na Colônia, acomodada às forças que adaptavam o sentido vassalar mitigando as tensões das diferentes estruturas culturais, sem, no entanto, negar a matriz do Padroado e da autoridade real.

Nesse jogo de forças, Duprat focalizou os meandros funcionais da música, dissecando as formas de fluxo institucional através das provisões, funções do músico



e expansão no quadro social como um todo. Para tanto, deteve-se no estudo da administração eclesiástica, chegando ao enunciado do *estanco da música*, radicado na adoção da mentalidade contratualista pela mão do poder eclesiástico, e não da chancelaria da Ordem de Cristo, como estipulava a convenção do Padroado. Em três textos – 1968, 1983 e 1999 – Duprat revelou os alcances dessa prática, assim como suas implicações na organização do exercício da música.<sup>5</sup>

Por fim, Duprat teve a percepção do problema focado em esferas administrativas, cujas normas, usos e costumes, zonas de influência e poder etc., eram estabelecidas em confrontos nem sempre nítidos, de interesses que consideravam uma lógica interna do Brasil, ou a falta dela. A dinâmica para Duprat estaria vinculada às questões da autoridade de prover, logo no âmago da própria organização social, constituída no constante jogo de interesses do Padroado, das elites locais, e da Igreja, como braço velado desse mesmo Padroado. Nesse sentido, Duprat antecipou os paradigmas que encontramos em trabalhos como os de Evaldo Cabral de Mello (1995) e Laura de Melo e Souza (2006), entre outros.

Na mesma geração, Jaime Cavalcanti Diniz (1924–1989) também tratou das formas de organização das capelas musicais, principalmente no livro *Mestres de Capela da Misericórdia da Bahia 1647–1810*, no entanto sem considerar a relação dos conflitos e barganhas existentes no trânsito de influências na constituição ideológica do espetáculo litúrgico; em outras palavras, sem considerar a inserção da organização da música nos vórtices da administração pública. Bruno Kiefer também desconsiderou qualquer abordagem seguindo os meandros da administração colonial das festas. Em *História da Música Brasileira; dos primórdios ao início do século XX* (1976), mesmo tratando da música colonial amparado em autores como Régis Duprat, o autor alinhou-se decididamente nas teses de Curt

<sup>5</sup> Para a localização do problema central no modelo interpretativo de Duprat é fundamental recordar as bases desse procedimento amplamente difundido no exercício da profissão no Brasil colonial. Para Duprat, o *estanco* baseava-se, a princípio, no controle das provisões exercido pelas autoridades eclesiásticas. A ideia inicial, estabelecida por Dom José de Barros Alarcão, era cobrar a chancela para os cargos eclesiásticos, inclusive de mestre de capela. Ademais, para o desempenho da função nos templos estabelecia uma pensão que dava direito à exploração da atividade na freguesia correspondente. Tal “distinção” para a prática musical era uma saída de aumento do rendimento, tanto da Igreja como do profissional, pelo vínculo do titular da capela a toda atividade circunscrita na jurisdição do templo provisionado. A questão se radicava, sempre seguindo as considerações de Régis Duprat, na busca pelo estabelecimento de um processo de monopólio da música por parte da Igreja: “Estancar é impedir, estagnar, monopolizar [...] Implicava o monopólio do beneficiamento e venda de certos artigos de consumo, o sal, o tabaco, e de serviços públicos como o correio, a loteria, os jogos, com fins de lucrar e gerar recursos para a Fazenda Real. No caso da música, o empreendedor do estanco era a autoridade eclesiástica local, efetivando algo contrário às determinações do Conselho Ultramarino e, portanto, da administração metropolitana. O estanco da música não era medida pela qual o poder público privatizava um serviço público, como os demais citados. Quando começou a ser utilizada, a expressão ‘estanco da música’ constituiu uma metáfora daqueles serviços, mas como medida ilegal, vedada e só como tal praticada [...] O Estanco consistia em pensão recebida pelo mestre da Sé a cada vez que outro mestre fizesse música em outras igrejas [...] Quando da prática do estanco, tanto bispo ou arcebispo, cabido, vigário-geral ou vigário da vara cobravam ao mestre de capela da Sé ou de uma de suas matrizes [...] pela concessão do beneplácito, por ano ou por festa”. (Duprat, 1999, p. 57)



Lange, principalmente no que diz respeito à autonomia do exercício da arte (Kiefer, 1982, p. 34-5).

Assim sendo não seria comprometedor afirmar que em Duprat ocorre um nítido ponto de ruptura teórica na musicologia brasileira. Isso porque apesar de Curt Lange flexibilizar a questão do mesologismo no modernismo da primeira metade do século XX, inclusive resgatando o valor artístico constituído no passado colonial, sua visão presa à questão do elogio da raça mestiça não rompe com a cadeia do determinismo bio-sociológico. É em Régis Duprat, pelo encadeamento de sentido no fluxo de princípios de longa duração, que se dissolve o determinismo que impulsionou a historiografia musical brasileira modernista, na qual Curt Lange se insere.

### CONCLUSÃO

Primeiramente deve-se destacar que, mesmo diante de quadros conceituais distintos, a historiografia musical brasileira construiu subsídios importantes sobre as estruturas da organização musical colonial que potencializam significativamente fontes para a compreensão da história social do Brasil colonial. Apoiando-se em trabalhos como os de Curt Lange, Luiz Heitor Correia de Azevedo, Régis Duprat, Jaime Diniz e Cleofe Person de Mattos, entre outros, já é possível analisar a atividade musical no Brasil colonial inserida nas mudanças de sentido da própria sociedade, vinculadas às doutrinas de administração à qual estavam sujeitas.

Porém, há um imenso campo para percorrer no entendimento da organização musical desde a perspectiva de sua sensibilidade na relação com as estratégias de poder, que criavam recepções de sentidos retroativos causando a modificação não só das estruturas da linguagem musical, mas as vias de acesso ao patrimônio simbólico que se consolidava concomitantemente com suas possibilidades de fruição social e estética.

Algumas áreas estão recém começando; como a influência no pensamento musical do sentido do paradigma da racionalização da sociedade do século XVIII, em suas diversas fases, que consubstanciou as mediações entre a tradição e os projetos de modificação, principalmente na pressão da readequação das redes de influência da Igreja na determinação dos paradigmas sociais. Entre outros aspectos, ainda está em aberto a própria configuração estético-ideológica dos modelos de discursos, como exemplo, os problemas de recepção e entendimento dos padrões da retórica musical em momentos de reconfiguração crítica da sociedade.

Especificamente, observando os dois modelos analisados conclui-se que, primeiro, o avanço de Lange forjou-se no caráter do desbravador. Descortinou todo um universo musical combatendo um estafe intelectual que naquele momento desprezava o passado colonial, principalmente no ambiente modernista paulista. Lange realizou um fenomenal mapeamento de fontes musicais e documentais,



principalmente no Rio de Janeiro e Minas Gerais. Por fim, atualizou a musicologia nacional modelando uma interpretação que, pese não superar definitivamente o determinismo bio-sociológico, posicionou-se rompendo uma cadeia que vivia de uma consciência teórica de fortes alicerces. Lange rompeu as resistências mesologistas que enalteciam a cultura espontânea e o fluir da terra como base da cultura nacional, sem desconsiderar o vetor cultural na forja de seus conceitos. Através de sua crença no americanismo, o passado então renegado pelo modernismo de autores como Renato Almeida e Mário de Andrade surgiu como prova de uma miscigenação que transformou o próprio discurso da dominação. Assim, construiu uma interpretação baseada na observação de projetos de resistência vividos pela raça que, para ele, representava a própria essência da América.

Assim como Lange, Duprat continuou mapeando fontes, porém intensificou o trabalho de transcrição musical. Como técnica de mapeamento, difundiu a prática de confecção de catálogos, a começar com o inventário da música de André da Silva Gomes (1966). A principal e profunda mudança em relação a Lange foi romper definitivamente a cadeia do determinismo antropológico. Considerou a sociedade como um ente vivido nas tradições culturais, mas dinâmica, porém absolutamente integrada na relação com as estruturas de poder, observando aspectos de resistência sempre na perspectiva da norma administrativa. Seus textos constituem um testemunho da aplicação de modelos históricos, principalmente na utilização do conceito comparativo de estruturas de sentido realizado pela mediação entre fenômenos pontuais e tópicos e os de longa duração, o que era desconhecido para Lange.

Na perspectiva das rupturas, Duprat superou o modernismo nacionalista e impulsionou a musicologia nacional a uma atualização constituída pela proximidade teórica com a linha hermenêutica, considerando a condição humana vivida em sociedade como elemento primordial, e não a raça ou a cultura. Para Duprat, não há um elemento cáustico determinado que modifique ou impulsione projetos de resistência... Para tanto, traçou estruturas de pertencas de longa duração, como o Padroado Régio, interagindo com usos e costumes pontualmente balizados, como as resistências ao estanco da música. Essa foi uma transformação teórica de fato que trazia à musicologia aspectos teóricos de ponta do pensamento histórico-filosófico coevo, principalmente superando as posturas estruturalistas vividas intensamente na segunda metade do século XX. Ao mesmo tempo, Duprat é um representante fiel da própria realidade política vivida no Brasil na década de 1960. Mitigando o poder do discurso da raça ou da cultura popular como fator de identidade da nação alinhava-se a uma postura típica de muitos intelectuais que negavam o autoritarismo do nacionalismo político pela incorporação dos índices do conhecimento universal; tal qual transparece no *Manifesto de Música Nova* de 1963, do qual é um dos signatários.



No entanto, algumas questões seguem em aberto e não foram consideradas por ambos os modelos. Primeiro a periodização das estruturas políticas e seus fluxos ideológicos. Observar-se-iam, por exemplo, no reinado de Dom João V, as autoridades eclesiásticas como agentes orgânicos da Coroa, tratando de estabelecer controles rígidos da prática musical, combatendo os vícios de uma sociedade mestiça e seus vínculos inerentes que interpretavam como a ruína da moral pelo relaxamento dos costumes que permitiam a feitiçaria e o calundu, endógenos das cantigas que inoculavam o pecado nos incautos, como dizia Nuno Marques Pereira. Atuando com determinação nos instrumentos de controle oficiais ou oficiosos, a religião no Brasil reinterpreto o Padroado no estabelecimento da provisão via autoridades eclesiásticas, tratou do aspecto ideológico licenciando músicos e combateu a inoculação da luxúria musical através do estanco. Nesse momento, é visível a presença massiva de padres-músicos como mestres de capela. Já no consulado pombalino, os paradigmas modificaram-se, desaparecendo os licenciamentos, combatendo o estanco e aplicando a “suspensão” do preconceito de raça na legitimação do “povo miúdo” nas estantes das capelas. As estruturas de discurso igualmente acompanharam as transformações, apresentando-se em inúmeras modificações na concepção de organização da própria estrutura musical. A recepção desse processo no Brasil é outro problema que, na senda das considerações desses dois musicólogos, encontra-se em aberto.

Enfim, a história como um modelo crítico traz sempre consigo quem a interpreta. Francisco Curt Lange e Régis Duprat são agentes de primeira grandeza que revelam não só as fontes positivas de um passado, mas também as regras tendenciais do espaço-tempo sentido, reinscrevendo no tempo cósmico o tempo vivido, com seus desejos e fantasias. Porém, independente desse aspecto inerente ao historiar, na ação e institucionalização de seus pensamentos, a musicologia nacional ganhou dois modelos cuja vigência transcendeu suas vivências e ainda hoje se encontram pulsantes na historiografia contemporânea. Pensar seus postulados torna-se, desta forma, apreender as próprias tendências teóricas vigentes para projetar as novas perspectivas que, ao fim e ao cabo, retornam sempre como representação do que foi e do que é a condição humana.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Calafate, Pedro. *Metamorfoses da Palavra: Estudos sobre o pensamento português e brasileiro*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998. (Série Temas Portugueses)
- Diniz, Jaime. *Mestres de capela da Misericórdia da Bahia 1647–1810*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.
- Duprat, Régis. “Perspectivas para a Musicologia na Universidade. In: Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá “As perspectivas da música para o século XXI”. Maringá: Massoni, 2004.
- Duprat, Régis. “A Musicologia à luz da Hermenêutica”. *Claves*, nº 3, maio, p. 7-19. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2007.
- Duprat, Régis. “Evolução da Historiografia Musical Brasileira”. *Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM*, nº 1, p. 32-36, dezembro. Rio de Janeiro, 1989.
- Duprat, Régis. “História Social da Música Popular Brasileira”. *D.O. Leitura*, p. 14, 9 de dezembro (resenha). São Paulo, 1990.
- Duprat, Régis. “Memória Musical e Musicologia Histórica”. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, p. 116-120. São Paulo, 1992.
- Duprat, Régis. “Metodologia e pesquisa histórico-musical no Brasil”. In: *Anais da História*. Assis: FFCL, 1972.
- Duprat, Régis. “O Estanco da Música no Brasil Colonial”. Anuário (yearbook). Inter-American Institute of Musical Research, vol. IV, p. 98-109. New Orleans: Tulane University, 1968. Versão revisada, in *Art, Revista*, vol. 8, p. 3-19. Salvador: Universidade Federal da Bahia, agosto de 1983. Versão atualizada, in Marcondes, Neide & Bellotto, Manoel (orgs.). *Labirintos e Nós; imagem ibérica em terras da América*, p. 53-74. São Paulo: Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- Duprat, Régis. “Pesquisa histórico-musical no Brasil. Algumas reflexões”. *Revista Brasileira de Música*, nº 19. Rio de Janeiro: Escola de Música – UFRJ, 1991.
- Duprat, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Eugênio, Alisson. “Tensões entre os Visitadores Eclesiásticos e as Irmandades Negras no Século XVIII Mineiro”. *Revista Brasileira de História*, vol. 22, nº 43, p. 33-46. São Paulo, 2002.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira; dos primórdios ao início do séc. XX*. 3ª ed., vol. 9. Porto Alegre: Editora Movimento, 1982. (Coleção Luís Cosme)





- Lange, Francisco Curt. “Arte Musical latinoamericano, raça e asimilación”. *Boletim Latinoamericano de Musicologia*, nº I, p. 13-28, 1935.
- Lange, Francisco Curt. “La Música en Minas Gerais; Un informe preliminar”. *Boletim Latinoamericano de Musicologia*, nº VI, p. 409-494, 1946.
- Lange, Francisco Curt. “La opera y las casas de opera em el Brasil colonial”. *Boletim Interamericano de Musica*, nº 44, p. 3-11, novembro. Washington D.C., 1964.
- Lange, Francisco Curt. “O processo de musicologia na América Latina”. *Revista de História*, nº 55, p. 109, jan.-mar., 1977.
- Lange, Francisco Curt. *A música no período colonial em Minas Gerais*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1979.
- Lange, Francisco Curt. *A organização musical durante o período colonial brasileiro*. Coimbra: V Colóquio Internacional de Estudos Luso-brasileiros, 1966.
- Lange, Francisco Curt. *História da música nas Irmandades de Vila Rica*. Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.
- Lange, Francisco Curt. *La música em Vila Rica; Minas Gerais, siglo XVIII*. Santiago do Chile: Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Universidad de Chile, 1968.
- Lucas, Maria Elizabeth. “Música, ritual, religión y poder: celebraciones jesuíticas na Assistência de Portugal no século XVII”. In: *X Jornadas Internacionales sobre Misiones Jesuíticas*, 2004, Córdoba, Argentina. Educación y evangelización. La experiencia de un mundo mejor. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2004.
- Lucas, Maria Elizabeth. “Rio de Janeiro 1670–1720: musicologia de fragmentos a partir de fontes inquisitoriais”. *A Música no Brasil Colonial*, I Colóquio Internacional, p. 35-71, 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- Lucas, Maria Elizabeth. “Ver, ouvir e delatar: um estudo etnomusicológico do confronto das alteridades musicais europeias e africanas no espaço atlântico (séculos XVII–XVIII)”. *Música no Brasil colonial: “As Músicas Luso-Brasileiras no Final do Antigo Regime: Repertórios, Práticas e Representações”*, II Colóquio Internacional. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- Machado Neto, Diósnio. “Do pernicioso à virtude: a música como agente da emancipação feminina”. *Brasiliana*, vol. 25, p. 18-25. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.
- Machado Neto, Diósnio. “Entre a coesão e coerção: conflitos no exercício da música no Brasil colonial”. *Música em Perspectiva*, vol. 1, p. 83-112. Curitiba: UFPR, 2008.
- Machado Neto, Diósnio. “O músico sob controle: o processo de licenciamento na primeira metade do século XVIII”. *Claves*, vol. 7, p. 33-52. João Pessoa: UFPB, 2009a.



Machado Neto, Diósnio. “Texto e Contexto; a Musicologia como discurso da História”, in *Anais do 9º Seminário Nacional de Pesquisa em Música (SEMPEM-UFJF)*, vol. 1, p. 241-254. Goiânia: Editora Vieira, 2009b.

Mello, Evaldo Cabral de. *A fronda dos mazombos: nobres contra mascates. Pernambuco, 1666–1715*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Oliveira, Jamary. “Reflexões críticas sobre a pesquisa em música no Brasil”. Em *Pauta*, vol. 5, junho, p. 3-11. Porto Alegre: Curso de Pós-graduação Mestrado em Música, 1992.

Santos, Patrícia Ferreira dos. “Igreja, Estado e o Direito de Padroado nas Minas Setecentistas através das Cartas Pastorais”. *Cadernos de História*, ano 1, vol. 2, setembro. Departamento de História da Universidade Federal de Ouro Preto, 2006.

Silveira, Marco Antônio. *O Universo do Indistinto; estado e Sociedade nas Minas Setecentistas (1735–1808)*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

Souza, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

Souza, Laura de Mello e. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Volpe, Maria Alice. “A Teoria da Obnubilação Brasílica na História da Música Brasileira: Renato Almeida e a ‘Sinfonia da Terra’”. *XIII Encontro da Associação Portuguesa de Ciências Musicais “Os Espaços da Música”*, Universidade Nova de Lisboa, 2005. Versão atualizada, *Música em Perspectiva*, vol. 1, nº 1, p. 58-71. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008.

Volpe, Maria Alice. “Irmandades e Ritual em Minas Gerais durante o Período Colonial: O Triunfo Eucarístico de 1733”. *Revista Música*, vol. 8, nº 1/2, p. 5-55. São Paulo: Departamento de Música – ECA, USP, 1997.

Volpe, Maria Alice. “National identity in Brazilian music historiography”, in *Indianismo and Landscape in the Brazilian Age of Progress: Art Music from Carlos Gomes to Villa-Lobos*, p. 13-54. Tese de Doutorado (PhD). Austin: The University of Texas at Austin, 2001.

Volpe, Maria Alice. “Traços romerianos no mapa musical do Brasil”. *Congresso Internacional “O Artista Como Intelectual no centenário de Fernando Lopes-Graça”*, Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra, Grupo de Investigação sobre Correntes Artísticas e Movimentos Intelectuais, Universidade de Coimbra, 2006. Versão revisada, *Colóquio Música e História No Longo Século XIX: De Caldas Barbosa a Baiano*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008. (Prelo)



Volpe, Maria Alice. “Uma nova musicologia para uma nova sociedade”. In: *Anais do II Encontro de Pesquisa em Música da Universidade Estadual de Maringá “As perspectivas da música para o século XXI”*, p. 99-110. Maringá: Massoni, 2004.

DIÓSNIO MACHADO NETO é Doutor em Musicologia (2008) e Mestre em Musicologia (2001) pela Universidade de São Paulo; Bacharel em Instrumento pelo Instituto de Música da Universidade Católica do Chile. Em suas pesquisas, teve como mentores Régis Duprat e Mário Vieira de Carvalho. Desde 2002, integra o corpo docente do Departamento de Música, campus de Ribeirão Preto, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), como professor de História da Música e Música Brasileira. Apresentou trabalhos em eventos científicos no Brasil e no exterior, com destaque para o *I e II Colóquio “Música no Brasil colonial”* da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa, 2002 e 2008); a *Internacional Conference of Sociology of Music* (Lisboa, 2009); *O artista como intelectual*, na Universidade de Coimbra (2006); e o *IV Congreso Chileno de Musicología* (2007). É coordenador dos *Encontros de Musicologia de Ribeirão Preto*, que já conta com três edições. Atualmente é presidente da Comissão de Pesquisa do Departamento de Música e desenvolve investigação sobre os processos composicionais e comunicativos da música setecentista no Brasil e sobre os discursos historiográficos sobre a música brasileira. Sua tese de doutorado, intitulada “Admistrando a Festa: Música e Iluminismo no Brasil colonial”, recebeu a menção honrosa do Prêmio CAPES Tese 2009.



# Historiografia musical e hibridação racial

*Aldo Luiz Leoni\**

## **Resumo**

Na historiografia sobre o que teria sido a música na América Portuguesa, grande parte da bibliografia foi permeada com o uso da cor da pele dos músicos como fundamentação de um “mulatismo musical”. Essa tese, cristalizada por Francisco Curt Lange em meados do século XX, consistia em considerar a fusão racial como ponto positivo no desenvolvimento social e cultural do povo e marca de uma identidade nacional; sobretudo se mirasse modelos europeizados. Essa forma de entender a participação mestiça na cultura tem raízes no pensamento nacionalista anterior ao Romantismo do século XIX. Vários trabalhos sobre música na América portuguesa vêm ressaltando a condição “mulata” dos músicos desde os primeiros textos de Manuel de Araújo Porto Alegre (1836). A permanência de muitos pontos desse modelo interpretativo ainda prospera em trabalhos acadêmicos ligados à temática da atividade artística na Colônia. Isso nos leva a indagar quais as origens desse mito e discutir se à luz dos avanços na interpretação histórica da cultura esse paradigma ainda satisfaz.

## **Palavras-chave**

Historiografia musical – aculturação – hibridação racial – mulatismo musical – nacionalismo.

## **Abstract**

The historiography concerning the music of Portuguese America has been largely permeated by the use of the musician's skin colour as the foundation for a “musical mulattoism”. This thesis, which was epitomized by Francisco Curt Lange in the middle of 20<sup>th</sup> century, consisted of considering racial fusion as a positive element in the social and cultural development of the Brazilian population, and as a distinctive mark of national identity, particularly in comparison with European models. This mode of understanding the mestizo element in Brazilian culture has its roots in the nationalist thinking prior to 19<sup>th</sup> century Romanticism. Many essays and studies on music in Portuguese America have highlighted the condition of the musicians as “mulattos”, starting with the first texts by Manuel de Araújo Porto Alegre (1836). Most aspects of this interpretive model are still present in academic writing linked to the study of colonial artistic activity. This leads one to question the origins of this myth and to discuss whether, in light of current developments in cultural historical interpretation, this paradigm is still satisfactory.

## **Keyword**

Musical historiography – acculturation – racial hybridization – musical mulattoism and nationalism.

---

\* Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil. Endereço eletrônico: aldo-leoni@uol.com.br.



Após a Independência começaram a aparecer artigos em revistas e jornais procurando estabelecer um nexos entre as artes e a nacionalidade brasileira. O primeiro esforço nesse sentido publicado em português foi um artigo escrito para a *Niterói, Revista Brasiliense* (Porto Alegre, 1836). O autor, Araújo Porto Alegre, dividiu esse texto em duas partes. Na primeira fez um apanhado geral sobre as ideias a respeito da arte musical e na outra escreveu especificamente sobre a música no Brasil. Esboçou um caminho evolutivo no qual atribuía um sentido de progresso e amadurecimento à música nacional, começando com aquela dos indígenas que aos poucos teria sido influenciada pelos povos com os quais entrou em contato. Essa influência sobre uma matriz nativa que ele definia como “invasão de gênios estrangeiros” aumentaria a qualidade inata do “gênio nacional” (Porto Alegre, 1836, p. 173-175). Porto Alegre buscava justificar a existência de uma cultura artística própria que tinha o modelo ideal nos últimos anos do período colonial e nos primeiros da nação independente. Segundo ele, a música teria seguido um curso “desde a choupana até o Paço, desde a praça da aldeia até o teatro da Capital” (Porto Alegre, 1836). Defendeu que o ápice da evolução da música nacional teria se dado junto ao centro do poder, na Corte de Dom João VI. Suas concepções sobre esse amadurecimento seriam exemplificadas na pessoa e obra do mestre de capela José Maurício Nunes Garcia, homem pardo que viveu no Rio de Janeiro entre 1767-1830. Esse argumento foi o liame entre seus trabalhos iniciados na revista *Niterói* e os desenvolvidos posteriormente na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*.

A percepção de Porto Alegre refletia o ambiente cultural do Rio de Janeiro pós-independência. A identidade do Brasil como nação livre estava sendo construída sobre um alicerce firmemente apoiado em um governo monárquico que continuava nas mãos da mesma Família Real, repetindo os mesmos parâmetros econômicos e sociais da Colônia (Skidmore, 1976, p. 19). A elite letrada comprometida com tal governo gerava explicações contraditórias por não poder simplesmente romper com o passado colonial e afirmar uma identidade própria. Um amadurecimento gradativo da cultura e uma transição suave eram mais propícios à situação política e social do Brasil – única monarquia das Américas – com uma economia agrária e que mesmo depois do fim do tráfico (1850), mantinha o escravo como força de trabalho.

As produções artísticas eram vistas por Porto Alegre como definidoras do caráter de um povo. Diferenças e individualidades nacionais seriam expressas pelas artes e especialmente através da música. A escolha de José Maurício por Porto Alegre, como exemplo de músico realmente brasileiro, somada à imensa quantidade de adjetivos para se referir ao músico foi o ensaio de um projeto maior que visava mais que um artista ou uma arte em particular; seu objetivo era fundamentar uma história das artes no Brasil. Criar uma tradição artística praticamente do nada, sem



artistas consagrados e ainda diferenciar o que seria colonial do nacional não era tarefa fácil. Teve que forçar a realidade para moldá-la ao que entendia como evolução das artes e dos artistas desde a Colônia.

As contradições dessa pretendida história das artes de Porto Alegre apontavam a um problema principal: admitir a existência de uma cultura peculiar saída de um ambiente de dominação colonial recente. Ao defender que uma Escola artística brasileira vinha se desenvolvendo desde a Colônia, ele propunha uma ruptura cultural e identitária sem uma descontinuidade histórica que a justificasse. E, além do mais, os artistas entendidos por Porto Alegre como precursores dessa “Escola” eram provenientes das camadas mais humildes da sociedade. No contexto social da Colônia, principalmente os escravos que fizeram a vez de artistas não se enquadravam como força de criação artística; o próprio Porto Alegre considerava essa inspiração um atributo intrínseco da “liberdade” (Squeff, 2004, p. 143). Porto Alegre não teria outra opção: abandonava seu projeto de emancipação cultural para o Brasil ou incluía escravos, forros, mulatos livres e homens pobres sem formação como artistas e, por conseguinte, retroceder ao passado sob dominação portuguesa (Squeff, 2004, p. 145).

A revista *Niterói*, na qual com precedência foram esboçadas essas ideias, é considerada um dos marcos do Romantismo no Brasil (Cândido, 1975, p. 13). Em termos gerais, ainda conforme Antônio Cândido, esse movimento pretendeu a realização de uma literatura nova, que representasse para as artes o mesmo que a Independência fora para a vida política e social (Cândido, 1975, p. 11-12). A epígrafe da publicação dizia “Tudo pelo Brasil, e para o Brasil”. O nacionalismo, a natureza, o homem, o indianismo, a língua nacional e o fim da escravidão foram os motes do movimento romântico e já podiam ser encontrados na *Niterói* (Leite, 1976, p. 163). O propósito principal da geração contemporânea de Porto Alegre foi fundar uma cultura peculiar que ao mesmo tempo distinguisse o Império brasileiro de seu passado colonial colocando-o em pé de igualdade com as nações civilizadas (Squeff, 2004, p. 24). Os campos onde essa cultura deveria ser buscada foram apresentados no próprio subtítulo da revista: *Niterói, Revista Brasiliense. Ciências, Letras e Artes*. Esses três campos do conhecimento representavam, amalgamadas, as antigas sete artes liberais: Gramática, Retórica, Lógica, Aritmética, Música, Arquitetura e Astrologia (Bluteau, 1712-1721, verbete “arte”), evidenciando o tom aristocrático de suas abordagens.

Dois dos artigos dessa revista, um sobre literatura e outro sobre música, procuraram definir o que seria cultura nacional: “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil” de Domingos José Gonçalves de Magalhães e “Ideias sobre a música” de Manuel Araújo Porto Alegre. Usavam comparações principalmente com países europeus para reforçar a individualidade brasileira. Para conseguir esse intuito era



necessário ir além da simples marcação das diferenças e ainda buscar no passado colonial as formas latentes dessa cultura (Squeff, 2004, p. 67). No tocante à literatura, Gonçalves de Magalhães separava firmemente o colonial do nacional; para ele a literatura produzida por um povo submetido a outro não era nacional. Um dos recursos habituais dos românticos foi apresentar o índio como matriz nacional incólume; chegando a afirmar que a beleza da natureza teria nele inspirado a música e a poesia (Magalhães, 1836, p. 155-156). Ou seja, se os portugueses não houvessem destruído as culturas indígenas elas teriam contribuído decisivamente para a cultura nacional (Duprat, 1989, p. 32-36). Ainda segundo Magalhães, a poesia nacional deveria ser inspirada por motivos e paisagens tropicais e não deveria seguir os modelos da mitologia grega transplantada pelos portugueses. “A poesia do Brasil não é uma indígena civilizada, é uma grega, vestida à francesa, e à portuguesa, e climatizada no Brasil” (Magalhães, 1836, p. 147). Tanto a inspiração quanto o pano de fundo precisavam ter as características da nação pura. Magalhães vislumbrava a necessidade de afastar a perniciosidade e os vícios que a colonização havia inserido no “paraíso terreal”.

No artigo sobre a música, Porto Alegre não enfatizava o indígena, mas o colocava na origem da música nacional. Começou então a ensaiar um recurso que desenvolveria nos anos seguintes, principalmente como orador do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. A função do orador era fazer a cada reunião e também nas cerimônias fúnebres, uma homenagem aos membros falecidos do Instituto. Porto Alegre o fazia à maneira de longas biografias que privilegiavam os aspectos modelares da vida do homenageado limpando as “nódoas” que pudessem existir. Dava à vida desses homens a importância de monumentos e as constituía como se fossem marcos históricos. Pela vida deles procurava explicar toda a sociedade na qual estavam inseridos. Ou seja, a história de um período poderia ser entendida pelas realizações de seus homens mais influentes (Squeff, 2004, p. 137).

As biografias ocupavam um espaço considerável nas publicações trimestrais do Instituto. E com relação à vida do padre José Maurício ficou bem evidente como Porto Alegre construiu uma imagem aglutinadora de valores e honras pessoais que sublimavam o artista e a arte nacional. Para Porto Alegre pessoa e obra eram indissociáveis e se a música do brasileiro chegou a ser admirada e elogiada pelo príncipe regente, isso dava ao padre uma qualidade que nenhum outro músico alcançara até então. A vida do padre passou a funcionar como um resumo de seus pressupostos, evoluindo musicalmente de uma instituição jesuítica que ensinava música aos escravos, para a Sé do Rio de Janeiro, Capela Real de Dom João e Capela Imperial de Dom Pedro I. Do ponto de vista cronológico sua ascensão musical passava da Colônia ao Reino e chegava finalmente ao Império (1767-1830). Esse perfil evolutivo justificaria que José Maurício se tornasse o marco inicial de uma



música nacional: o primeiro músico “brasileiro” digno de nota. E no bojo da construção isenta de nódoas deste “monumento”, não chegava a ser estranho que Porto Alegre em seus primeiros escritos tenha omitido se tratar de um homem pardo.

Como Magalhães na literatura, Porto Alegre buscou no passado o início da transformação da música da Colônia em música nacional. Assim concebeu a já referida evolução positiva desde a música indígena até àquela da Capela Real. Mesmo procurando embasar suas posições, toda aquela história era uma construção e as contradições aparecem com certa frequência. Ao usar o índio como base para a música nacional, mesmo não sendo “brasileiro”, este elemento mais distante conseguia marcar um ponto de individuação e originalidade sem prejudicar o ponto central de seu argumento. Pelo menos, o índio retoricamente podia ser referido como livre. Já o negro escravizado não podia ser admitido nem como parte menor da cultura sem levantar uma dúvida sobre a moralidade do cativo humano que dava continuidade à base econômica do Império. O indianismo tinha um conteúdo ideológico que remetia ao passado, longe da pior herança colonial portuguesa, a escravidão (Leite, 1976, p. 172).

A solução foi proceder à junção de um elemento nativo com outro estrangeiro, o índio e o jesuíta, fazendo uma ponte do início da colonização que levava até fins do século XVIII. Além disso, mesmo incluindo os africanos e mestiços ele os manteve no mesmo patamar do índio, restringindo a presença de ambos a meros receptores de mão única, que acolhiam a cultura branca, mas sem influenciá-la. Porto Alegre resumiu a formação dessa cultura no período colonial a uma semente europeia se desenvolvendo em solo brasileiro, resultando num novo fruto.

Essa é a lógica de Porto Alegre ao colocar um músico pardo como recipiente da nova cultura musical. Mesmo levando em conta o contexto no qual o texto foi escrito essa concepção não deixava de ser inovadora; a cor e o nascimento tinham para ele pouca importância, desde que estivessem num estágio inicial da evolução da cultura ou do artista. Sempre de maneira positiva, a cultura favorecia seus praticantes não importando sua origem.

Todos os elementos usados por Porto Alegre confluem para um único ponto que era engrandecer o papel do Império brasileiro por suas artes. O que havia acontecido antes, como situação social peculiar dos primeiros “artistas”, teria sido inevitável num contexto de dominação. Ele não pretendeu elevar o papel de um músico “pardo” à condição parêntica com os compositores europeus. Tampouco chamou atenção sobre a situação social dos pardos livres. A arte estava acima do artista e era ela a figura principal. Mesmo ao usar o padre José Maurício, o que realmente estava sendo tratado nas entrelinhas eram o nível musical e o caráter nacional que a arte tinha alcançado no Império.





Uma das contradições de Porto Alegre residia no fato de ele não ter dado importância às músicas que eram tocadas nas igrejas desde sempre. No seu modo de entender, elas não se afirmavam como expressões da cultura nacional. Essa desconsideração provoca um lapso temporal, durante o qual muita música foi feita para os ofícios religiosos e festas públicas. Entretanto, essas mesmas músicas religiosas, que para Porto Alegre não se enquadravam como brasileiras, passaram a máxima expressão de genialidade e afirmação nacional com o padre José Maurício. Analisando seus escritos como construção, fica claro que importava menos que a estética musical fosse ou não nacional. O padre brasileiro se tornava, em suas mãos, sinônimo de música nacional, mesmo compondo da exata maneira que seus antecessores brancos, pardos ou portugueses. Um músico, nascido e instruído no Rio de Janeiro, que alcançou pela qualidade de sua arte destaque na Corte se tornou para Porto Alegre uma imagem forte de gênio brasileiro: “ele foi o astro radiante, que na Colônia, no Reino e no Império espalhou seus raios preciosos sobre os Brasileiros, sempre potente, sempre grandioso, sempre pobre!” (Porto Alegre, 1856, p. 183). Para reforçar a grandeza do compositor chegou a referi-lo como um Mozart fluminense.

Como havia a necessidade de minimizar o passado de dominação tanto da nação quanto dos artistas a única referência ao período colonial apresentada nesse texto se expressa na predisposição geral do brasileiro à música: “Nas mais Províncias do Brasil, a música é cultivada desde a senzala até o palácio; de dia e noite soa a marimba do escravo, a guitarra, e a viola do capadócio, e o piano do senhor” (Porto Alegre, 1856, p. 180). A relação entre instrumentos e estratos sociais intui evolução. Era como se toda a Colônia gestasse os embriões de uma cultura musical que só nasceria quando a Corte se instalasse no Brasil. Os gêneros musicais populares como o lundu e a modinha apesar de mencionados denotavam apenas a predisposição do brasileiro para a música. O popular, principalmente o de origem negra, não influenciava a cultura, era como se estivessem em esferas diferentes, elementos a serem modificados e encampados posteriormente. Via em tudo sempre uma influência de cima para baixo, rumo ao novo e, no seu entendimento, essencialmente nacional.

Uma de suas afirmações era a de que o Rio de Janeiro como capital do Império atraía o melhor da sociedade brasileira. Para lá se dirigiam “os melhores talentos de Minas Gerais”, para exercitar sua arte musical. Em sua opinião, uma das qualidades de Minas Gerais eram as boas vozes. Esses músicos atuantes em Minas, a cuja boa qualidade musical Porto Alegre se referiu como um senso comum de sua época seriam nada mais que talentos a serem desenvolvidos sob os auspícios de uma cultura mais elevada.

Porto Alegre conheceu o padre José Maurício, inclusive esculpiu sua máscara mortuária com a intenção de homenageá-lo com um busto. Também foi amigo íntimo



de seu filho o doutor José Maurício Nunes Garcia. Fatos como o padre músico ter sido pardo em uma sociedade escravista e ter tido filhos no estado eclesiástico não o demoveram de usá-lo como ícone virtuoso da identidade musical nacional. Além dessa figura pública da qual Porto Alegre pela proximidade com a família tinha mais notícias, era preciso estabelecer a ideia de uma escola artística que culminasse na música brasileira de José Maurício. Para a literatura e outras artes o percurso era o mesmo, estabelecer uma tradição artística buscando os precursores na Colônia.

Em 1856, Porto Alegre publicou artigo intitulado “Iconografia brasileira” na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*; no qual concentrou todas as concepções que entendia necessárias para uma história das artes no Brasil. Para tanto escreveu a biografia de três artistas: o músico José Maurício, o escultor mestre Valentim e o pintor Francisco Pedro do Amaral. Nesse momento, apesar de valorizar o artista nacional comparando-os aos europeus, não escondeu suas origens. Citou José Maurício como descendente “pelo lado materno de uma crioula de Guiné”, que “tinha nos lábios, na forma do nariz, e na saliência dos pômulos os caracteres da raça mista” (Porto Alegre, 1856, p. 355, 369). Quanto aos outros dois artistas, um seria filho de um contratador de diamantes com uma crioula natural do Brasil e o outro também seria pardo (Squeff, 2004, p. 144). A ascendência africana dos artistas nacionais começava a ser abordada.

Nesse artigo pode-se perceber claramente como Porto Alegre tratava José Maurício. Como sempre o primeiro recurso era enaltecer o artista nacional comparando-o com um estrangeiro, nesse caso comparava-o com Marcos Portugal dizendo que o próprio príncipe Dom João o chamava de “o novo Marcos”. Explicava que a despeito de sua “cor mestiça”, era tolerado na Corte. Mas como “o auto de nascimento formava o maior merecimento... onde ser brasileiro, e mormente mulato, bastava para alienar... todos os favores”, sofria com o preconceito dos músicos portugueses (Porto Alegre, 1856, p. 360). Era como se os preconceitos e impedimentos à vida pública de pardos tivessem ficado completamente superados num passado de dominação e referente somente aos portugueses. Porto Alegre usou então a proteção que o músico recebia do príncipe como contraponto para reforçar a individualidade do artista nacional, mesmo que contivesse acidentes ou incidentes.

Para estabelecer uma tradição artística longeva, Porto Alegre não podia prescindir dos homens mistos, que constituíam a maioria dos trabalhadores em tais atividades na Colônia. Contudo mesmo não escondendo a origem racial e a condição profissional modesta e por vezes cativa, ele deixava claro que essa “peculiaridade” estava no passado, na Colônia. Na sua visão positiva de contínua evolução, as artes ao chegarem ao Império já estavam nas mãos de distintos homens livres, havendo superado sua origem escrava. O Brasil continuava escravista, mas o fim do tráfico



acontecido havia seis anos (1850) já abonava que o Império avançava na questão da escravidão. Com isso Porto Alegre se eximia da discussão moral sobre a escravidão e seus descendentes. Além do acidente da cor o padre José Maurício também tinha o incidente de ser pai (Mattos, 1970, p. 15). Mas sem chamar a atenção para este último fato mencionou que o filho deste, o Dr. José Maurício Nunes Garcia, era professor de anatomia na escola médica da Corte e companheiro de estudos do próprio Porto Alegre (Porto Alegre, 1856, p. 368). Ao mesmo tempo em que admitia o lapso moral do artista o enaltecia pela dignidade alcançada por um de seus filhos.

Um dos aspectos mais impressionantes da construção do passado artístico e cultural, realizada por Porto Alegre, foi ter introduzido o homem livre de cor como parte dele. O fato se destaca, principalmente, porque Porto Alegre foi um dos fundadores do Romantismo no Brasil e esse movimento primava por enaltecer as virtudes dos índios e ignorar a presença de negros e pardos livres; e já largamente imbricada na sociedade (Skidmore, 1976, p. 23). Cabe aqui uma pequena explanação dos termos usados para designar mestiços de ascendência africana na América Portuguesa. O termo “mulatismo” cunhado para ser uma síntese de identidade social e racial a partir do romantismo, distorceu o que realmente significava ser mulato ou pardo numa sociedade escravista. Esses dois termos não eram sinônimos; “mulato” era um termo pejorativo ligado ao escravo mestiço, enquanto “pardo” mais do que óbvia cor da pele, era subentendido como condição social de um indivíduo livre. Tanto que as denominações ligadas às irmandades devocionais de mestiços livres se autodenominavam “pardos” e não “mulatos” (Viana, 2004, p. 69-106; Leoni, 2007, p. 83-106).

Durante a maior parte do século XIX prevaleceu o domínio teórico das concepções românticas e as de Porto Alegre no tocante às artes. Após 52 anos da publicação do artigo da *Niterói* surgiu a primeira edição da *História da Literatura Brasileira*, de Sílvio Romero (1943 [1888]). Nessa obra, Sílvio Romero expõe suas ideias amadurecidas desde seus primeiros ensaios no final da década de 60. Esse autor se insurge contra a hegemonia dos conceitos de interpretação social difundidos pelos românticos durante o século XIX. Sua crítica propunha o estudo da cultura brasileira com bases modernas; nas quais sobressaíam suas preocupações com os fundamentos da literatura: raça, meio, evolução histórica. Teorias como o positivismo de Augusto Comte, a teoria da evolução das espécies de Darwin aplicada à sociedade e o evolucionismo de Spencer teriam orientado a superação do pensamento romântico no Brasil (Ortiz, 2003, p. 14).

Diferentemente dos modelos românticos, Sílvio Romero via a sociedade brasileira como produto da mestiçagem, tanto racial como cultural (Cândido, 1977, p. xiv). Ele era contrário à construção ideológica romântica que exacerbava o papel do índio e ao mesmo tempo apagava a influência africana da formação social e cultural



(Cândido, 1977; 1945, p. 56). Sílvio Romero, no entanto, era partidário das ideias de desigualdade entre as raças e não via a mestiçagem de uma maneira positiva ou otimista. Só via melhoria cultural e social com o gradual branqueamento da população, antevendo um futuro de predominância branca (Cândido, 1977, p. xix).

O que se diz das raças deve-se repetir das crenças e tradições. A extinção do tráfico africano, cortando-nos um manancial de misérias, limitou a concorrência preta; a extinção gradual do caboclo vai também concentrando a fonte índia; o branco deve ficar no futuro com a preponderância no número, como já a tem nas ideias. (Romero, 1985, p. 32)

Sílvio Romero tinha uma visão preconcebida segundo a qual todo brasileiro seria um mestiço ou no sangue ou nas ideias, resultado da junção de vários elementos: o português, o negro, o índio, o meio físico e a imitação estrangeira. Esses elementos condicionavam um “outro” e mais importante, o mestiço (Cândido, 1945, p. 92-93). Mesmo não vendo a mestiçagem cultural e racial com otimismo, apontou sua influência. A cultura popular e mestiça, menosprezada pelo Romantismo, se tornou a partir de Sílvio Romero a base do pensamento e da literatura nacional (Cândido, 1977, p. xv).

O Romantismo tinha a tendência de dar conta apenas das “belas artes”, somente as mais altas manifestações pelos homens mais proeminentes teriam alguma importância. Sílvio Romero entendia a literatura brasileira como o conjunto de todas as manifestações do povo. Nisso reside a sua diferenciação principal, compreendendo a história literária com uma amplitude bem maior, abrangendo política, economia, artes, criações populares, ciências etc.

Ao contrário de Porto Alegre, Sílvio Romero não separava as manifestações populares das que mais tarde seriam chamadas de eruditas. Na sua procura pela identidade brasileira, gêneros díspares como modinhas e músicas sacras podiam ser chamadas de brasileiras (Romero, 1985, p. 43). E mesmo que quase toda produção musical permanecesse anônima, ele defendia que eram expressões locais e aconteciam por todo o território colonial (Romero, 1985, p. 199; 1943, p. 199).

Contudo em virtude dessas músicas não terem sido impressas foram se perdendo e mesmo ao tempo de Sílvio Romero continuavam a desaparecer sem deixar lembrança de seus autores. Essa falta de documentos forçava-o a admitir em seus estudos sobre o Brasil que havia uma grande lacuna com relação às artes e, por conseguinte deveria ser levada a bom termo por quem tivesse condições. E foi ele que primeiro sugeriu ser possível recuperar uma parcela dessa produção musical nos arquivos particulares (Romero, 1943, p. 200).



Mesmo não se dedicando detidamente ao estudo das manifestações musicais, Sílvio Romero formalizou um conceito totalmente novo para entender a cultura brasileira, pela mestiçagem; um conceito que considerava responsável pelas particularidades do caráter brasileiro e que seria desenvolvido posteriormente por Gilberto Freyre.

Em 1908, foi publicado o livro *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Nesse livro Guilherme de Melo faz um estudo sobre as cantigas, ritmos e danças populares. Dizia que fazia isso com o firme propósito de provar que o Brasil tinha características culturais próprias e uma música propriamente nacional (Melo, 1908, p. 3). Repetia algo do discurso defendido por Sílvio Romero, procurando o que teria presidido a formação do caráter do povo brasileiro e de sua música. Partilhava da mesma ideia de uma cultura híbrida, na qual o português sob a influência do clima americano e em contato com o índio e o africano teria se transformado, constituindo o mestiço ou o brasileiro propriamente dito (Melo, 1908, p. 6).

É um tanto difícil perceber no livro de Guilherme de Melo quais ideias são suas e quais são repetidas de outros autores. A absoluta falta de notas e referências bibliográficas impedem que se identifique como chegou às suas afirmações. De maneira um tanto velada ele indica que a biografia do padre José Maurício havia sido feita por Araújo Porto Alegre. Depois, sem deixar isso claro, incorporou ao seu texto páginas inteiras do artigo “Iconografia brasileira” do mesmo autor, sem alterar uma vírgula sequer (Melo, 1908, p. 153-170 e *RIHGB*, 1856, vol. XIX, p. 349-378). O que cabe demonstrar é que, ainda no começo do século XX, muitas das ideias românticas não haviam sido superadas. Uma parcela dos estudos continuava com a mesma concepção opositiva, separando a cultura em esferas que não se tocavam.

A seguir, Renato Almeida concluiu que a música na Colônia nada acrescentava de “original”. Em seu livro *História da Música Brasileira*, chegou a afirmar que no período colonial quase nada havia que fosse digno de referência (Almeida, 1926, p. 62). Na procura de uma criação “brasileira” esse autor não via a música na Colônia, sacra ou profana, nem como nacional ou de qualidade. Não deu importância à música popular (modinhas e lundus) que, a seu ver, apesar de serem referidas pelos cronistas e viajantes, não chegaram a influenciar a música nacional. Contradizendo Sílvio Romero que enxergava uma pluralidade musical que extrapolava as barreiras sociais, Renato Almeida, em 1926, focalizava apenas a música que ele considerava ser a expressão mais alta e refinada, só possível a partir de José Maurício. Essa música para ele não provinha nem era influenciada por camadas e tradições populares.

Mesmo não tendo ficado claro na historiografia sobre a música, desde Porto Alegre começava-se a esboçar uma divisão entre música popular e erudita. A partir



de Sílvio Romero ficaram evidenciados dois rumos que os estudos sobre a música iriam tomar. Renato Almeida não só reiterou José Maurício como marco histórico e identitário, mas também propôs uma divisão aristocrática entre o popular e o erudito. Sílvio Romero propunha que a música no Brasil deveria ser estudada em todas as suas vertentes, desde a Colônia, como partes comunicantes e não isoladas, resultando numa gradual interação do popular com o culto. Mas Renato Almeida optou por aquela mesma separação de Porto Alegre, que não via o gênero popular influenciar a “bela música”.

No mesmo ano da publicação de Renato Almeida foi editada a *História da Música no Brasil – dos tempos coloniais até os nossos dias (1549-1925)* de Vincenzo Cernicchiaro, um estudo que seguiu a música desde a Colônia procurando inseri-la em uma perspectiva histórica. Por não ter menosprezado a música anterior à trasladação do trono português, analisando-a considerando vários aspectos determinantes, essa publicação é constantemente referida como marco nos estudos de musicologia histórica brasileira. Partindo da música dos indígenas, Cernicchiaro passou ao teatro sacro dos jesuítas e sua influência sobre os nativos e colonos e depois saltou para a música erudita do século XVIII.

Apesar de publicado em 1926, bem após a crítica de Sílvio Romero contrária ao modelo romântico de explicação da cultura nacional, o trabalho de Cernicchiaro ainda se pautava pelos mesmos balizamentos usados na explicação romântica da música brasileira. Por exemplo, a evolução partindo da música indígena, ou melhor, da predisposição do nativo em assimilar a música ensinada pelos jesuítas e considerar isso como nascimento da música nacional. De forma semelhante a Porto Alegre, praticamente restringiu a presença cultural negra apenas à música popular. A música “cultura” na Colônia, por Cernicchiaro, salta do início da catequização para o final do período colonial sempre sob os auspícios da Companhia de Jesus. Inclusive liga a formação do padre José Maurício a uma herança musical difundida pelos jesuítas na Fazenda de Santa Cruz, que teria sido um conservatório musical de negros (Souza, 2003, p. 182-187).

Ao separar a música popular da música erudita ele acabava obtendo o mesmo resultado que os românticos. Para ele, nativos e africanos tinham aptidões inatas para a música europeia e podiam evoluir nessa chave de interpretação. Uma vez que seus próprios ritmos e cânticos “de ritmo elementar e pobríssimos de expressão”, segundo o autor, só serviriam para minorar a saudades de seu solo nativo. Continuando sua interpretação começou a se alinhar com as explicações de Sílvio Romero, entendendo que a fusão dos sentimentos africanos e indígenas com os da raça branca não seria de todo vã, pois o despertar do “gosto musical” seria o primeiro resultado do encontro com a raça latina. Colocando claramente que para ele havia uma hierarquia entre as culturas e que tanto a africana quanto a indígena só influíam



sobre manifestações populares. Essa assertiva pode ser resumida em uma de suas frases: “De fato, não obstante a sua harmonia selvagem, a ação de seu canto e o ritmo característico de suas danças se identificaram com o ânimo indígena, e tal gosto se mantém ainda vivo na classe inferior brasileira” (Cernicchiaro, 1926, p. 54).

Cernicchiaro na verdade não desenvolveu uma tese nova, seu trabalho é mais uma compilação das ideias correntes, desde Porto Alegre a Sílvio Romero, sobre a evolução musical. Apesar de não demarcar o início da música brasileira no século XIX, praticamente a restringiu àquela praticada por indígenas e jesuítas e às pequenas interações desses com os colonos e escravos. A essência da concepção romântica sobre a identidade musical permanecia inalterada. O principal mérito do trabalho de Cernicchiaro foi amearhar notícias sobre atividade musical antes desprezada, apontando também, onde havia arquivos musicais importantes como o da família de Carlos Gomes em Campinas.

A cronologia, a concepção evolutiva, as interações entre indígenas e jesuítas, a desconsideração de qualquer influência que pudesse vir das camadas populares denotam a persistência das ideias difundidas por Porto Alegre. Essas mesmas ideias que sob a crítica de Sílvio Romero já haviam franqueado a inclusão, senão da influência cultural, pelo menos da presença africana na música da Colônia. Mas africanos e indígenas continuavam, no geral, sendo aceitos apenas como elemento cultural nacional de segunda categoria.

A vertente romântica de interpretação cultural de Porto Alegre admitia os negros e mulatos como representantes de um estágio inicial de desenvolvimento artístico nacional, desde que circunscritos a um modelo que o Império brasileiro já havia superado. Sílvio Romero admitia sua presença e influência, mas com a ressalva de que seria necessário um branqueamento para não prejudicar a evolução cultural e racial. Ambos os movimentos, antagônicos, caminharam para uma separação de alta e baixa cultura e por motivos diferentes negaram a possibilidade de uma música erudita própria da Colônia e executada por homens pardos.

Justamente os estudiosos que se dedicaram ao estudo da música dos círculos mais altos da sociedade desconsideraram totalmente aquela executada nas igrejas e festas públicas de representação do poder desde cedo na Colônia. Assim, toda a produção musical desse tipo, anterior ao século XIX, para uns estava fora da esfera nacional e para outros não tinha qualidade ou originalidade. Conseqüentemente os compositores e executores dessa música não tinham por que ser estudados, exceção feita ao padre José Maurício que passou um século sem questionamentos sobre sua “originalidade, brasilidade ou qualidade”.

A permanência desse pensamento que diminuía a importância e até negava a existência de uma música culta na Colônia pode ser observada no trabalho de Mário de Andrade. Em *A música no Brasil*, de 1941, estava condensada toda esta



construção da identidade nacional através da música. Mário de Andrade argumentava que, ao contrário de outras artes individuais, como a escultura e a poesia, a música era coletiva; além de outros músicos também carecia de interação com o público, por isso seria impossível que, mesmo existindo um gênio musical, este viesse a se desenvolver no ambiente da Colônia. Para ele não teria havido músicos e corais capazes de executar uma música muito elaborada nem ouvintes aptos para entendê-la (Andrade, 1941, p. 13).

Mário de Andrade foi o autor que mais se identificou com o caminho proposto por Sílvio Romero no tocante ao gênero popular na conformação da música nacional. Inclusive não temeu questionar um ícone da música erudita consagrado por vários autores como sinônimo de música nacional sem ser disputado. Quando se refere ao padre José Maurício refuta a ideia de que a música na Colônia havia atingido com ele uma perfeição técnica comparável à Europa. Para Mário de Andrade as músicas do padre tinham “uma facilidade relativa... e uma polifonia humilde” (Andrade, 1941, p. 13). Essa observação, excessivamente rigorosa, tinha menos a ver com qualidade das composições e mais com a expurgação de qualquer resquício de modelos românticos. Mesmo assim, não o diminuía no contexto nacional, considerando que toda a música religiosa feita depois dele lhe era inferior (Coli, 1998, p. 143).

A música sacra, entretanto, não fazia parte do universo sonoro que Mário de Andrade entendia como formador da identidade musical especificamente brasileira. Ele não via no padre um exemplo de brasilidade que, apesar de ter todas as características exteriores de mulato, não teria vivido os problemas da sua cor; taxando o padre e conseqüentemente sua obra de não terem as características necessárias para serem considerados brasileiros (Coli, 1998, p. 144-145). A música nacional erudita entendida por Mário de Andrade teria necessariamente que evoluir de manifestações espontâneas do povo. Como na Europa, onde em um longo processo, danças populares como o Minueto, a Sarabanda e a Corrente haviam sido inspiração para a música erudita. A possibilidade da existência desse tipo de música, mesmo com características próprias, durante o período colonial, teria que obedecer a essa mesma evolução. Para Mário de Andrade, por trás do artista, fosse ele pintor, escultor, desenhista ou músico existia um artesão que antes de alcançar a criação tinha que dominar as técnicas e os materiais (Andrade, 1975, p. 11). Ou seja, a arte nacional teria de começar de baixo a partir do artesanato e da cultura popular, inclusive no caso da música. Mário de Andrade estava à procura de uma expressão coletiva e espontânea; a música de caráter funcional do Antigo Regime na Colônia simplesmente não lhe servia.

Assim, o estudo da música colonial, até Mário de Andrade, vinha sempre atrelado à identidade nacional. Os recortes temporais impostos pela elevação da Colônia a





Reino delimitavam o aparecimento de uma identidade musical. Somente aquelas manifestações coloniais, que eram populares e espontâneas, foram admitidas como elementos formadores da música nacional. Toda a música contratada, fosse sacra ou de entretenimento, era tida como imitação ou transposição de modelos europeus, uma vez que servia ao gosto da elite. E, por conseguinte, qualquer compositor desse período independentemente da origem não era brasileiro.

Isso começou a mudar a partir dos estudos de Francisco Curt Lange. Ao visitar o Brasil pela primeira vez, mesmo sem comprovações documentais, já acreditava na hipótese de um passado musical criativo na época do ouro (Medaglia, 1965). O musicólogo já constataria que, na América espanhola, a pujança econômica das zonas de extração mineral trazia sempre a reboque o desenvolvimento das artes. Como Minas Gerais tivera o mesmo tipo de percurso econômico que as zonas andinas, ele imaginou que a música nessa região devia ter tido o mesmo impulso (Lange, 1979, vol. I, p. 22).

Em 1944, Curt Lange veio ao Rio de Janeiro contratado por Villa Lobos para realizar um estudo sobre sua obra e foi quando lhe foram mostradas partituras do século XVIII provenientes de Minas Gerais. Entre elas a antifona *Salve Regina* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. A existência de uma alta cultura não implicaria necessariamente grandes compositores locais. Para Curt Lange, a princípio, a antifona que apresentava uma “notável elaboração”, deveria ter chegado a Minas via Pernambuco ou Bahia, proveniente de Portugal (Lange, 1979, vol. I, p. 22). Contudo, ele se perguntava se “haveria em Minas Gerais músicos capacitados para interpretar esta antifona e outras obras de qualidade” (Lange, 1979, vol. I, p. 22). Quanto a isso em particular parece que as assertivas de Mário da Andrade pesaram nas análises iniciais do musicólogo.

Curt Lange então se deu conta de que aquele manuscrito abria um precedente importante para interpretar a atividade musical não apenas em Minas Gerais, mas em toda a Colônia. O principal cisma, para a admissão por parte dos intelectuais que até então tinham estudado a música no Brasil, era se teria havido uma produção musical original e desenvolvida na Colônia. Curt Lange ciente disso entendia que as informações até então disponíveis para entender o passado musical brasileiro estavam adstritas a “breves e decepcionantes capítulos ou simples frases”, que não estavam baseadas em pesquisas sistemáticas em arquivos (Lange, 1969, p. 5). Apesar de seu primeiro artigo se intitular “Informe preliminar”, nele estava toda a conceituação de sua tese sobre a música colonial em Minas Gerais (Lange, 1946, p. 409-494; Mourão, 1990, p. 99-179).

Curt Lange afirmou nesse artigo que a musicologia estava sempre dependente dos estudos realizados por outras disciplinas como história, antropologia, arqueologia e da investigação sobre o folclore. Lamentava-se por não ter trabalhado con-



juntamente com os folcloristas nas pesquisas sobre as manifestações populares no Brasil e particularmente Minas Gerais, para salvar documentos musicais e implementar o estudo. Seu artigo foi publicado no *Boletín Latino-americano de Música* em 1946, ano seguinte à morte de Mário de Andrade.

No mesmo boletim, Curt Lange lhe rende homenagem no prólogo e publica o artigo de Mário de Andrade intitulado “As danças dramáticas do Brasil”. Mesmo não tendo trabalhado com Mário de Andrade, ele faz uma ponte entre os dois estudos, dando um exemplo como os dois campos de investigação poderiam complementar-se. Curt Lange relacionou e transcreveu documentos sobre festividades entre o período colonial e começo do primeiro reinado. Em sua opinião, as danças das corporações de ofícios poderiam servir de base às danças dramáticas estudadas por Mário de Andrade. Essas danças dramáticas na opinião de Mário de Andrade inicialmente faziam parte das procissões religiosas, mas se descolaram e foram “formando brinquedos profanos que se tornaram obrigatórios nas grandes festividades sociais da Colônia, como casamentos e nascimentos dos príncipes”. E nestas comemorações os músicos investigados por Curt Lange também tomavam parte. As pesquisas de Curt Lange a respeito dessas danças resultaram em trabalho publicado na *Revista Barroco* (Lange, 1969).

A proposição começada Porto Alegre, em 1836, dando às composições de um padre pardo a marca do início da música “nacional” perdurou por mais de cem anos. E mesmo com a divulgação das pesquisas e das partituras recolhidas por Curt Lange esse modelo custou a ser rompido. O argumento de Curt Lange vinculando a cor dos compositores à “identidade nacional” de sua produção, que ele chamava de “mulatismo musical”, somados à regionalidade do enfoque, conseguiu, entretanto, abrir portas para pesquisas sobre o passado musical. Ao colocar como mantenedores dessa tradição um grupo que tinha características não só de identidade regional, mas também nacional provocou um aumento no interesse em se estudar a música na Colônia (Mourão, 1990, p. 116).

Essas posições não eram inovadoras; a presença de mulatos em atividades artísticas vinha sendo referida por intelectuais desde o início do século XIX. O mulatismo romântico, porém, era um “acidente” com poucas implicações para a arte, desde que permanecesse no início do desenvolvimento artístico. Para Sílvio Romero, além de uma nódoa racial era também uma degradação moral e cultural que tinha de ser revertida com o branqueamento. Com o Modernismo passou a ser a principal virtude cultural do brasileiro. A miscigenação brasileira foi usada de acordo com o momento político.

A crise econômica enfrentada pela Alemanha no período entre as guerras mundiais forçou Curt Lange a procurar na América do Sul novas oportunidades de trabalho, estabelecendo-se finalmente no Uruguai. A situação política mundial, devido



à ascensão de regimes nacionalistas, racistas e xenófobos com destaque para o da Alemanha, era propícia para fazer um contraponto e reafirmar um passado cultural mestiço e tolerante para o Brasil. Por ser alemão, de nascimento, a defesa de um modelo cultural que para ele representava um ideal de tolerância e fusão racial se transformava numa bandeira pessoal contra o racismo do regime de Hitler e a “loucura da pureza racial”. Curt Lange acreditava que o principal problema do ódio racial era a reserva por parte de algumas raças, inclusive da judia, em se misturar com outras (Lange, 1938, p. 168).

Sua posição era que mesmo os países latino-americanos não tendo eliminado os preconceitos sociais haviam “exterminado quase por completo, os preconceitos em relação à cor” (Lange, 1938, p. 168). Curt Lange fez um pequeno parêntese a respeito da situação dos índios na América do Sul, que a seu ver, em muitos pontos, se comparava à perseguição aos judeus capitaneada por Hitler. Mas de uma maneira geral usou os “seus mulatos” como trunfo e marca positiva de identidade nacional e ideal racial. Mas como veremos no caso de Curt Lange não se tratava de uma tolerância quanto à cultura negra, mas uma tolerância com respeito à fusão racial, desde que “evoluisse” para uma cultura nos moldes da europeia.

A princípio, Curt Lange acreditava que Portugal simplesmente havia se prolongado musicalmente na sua colônia (Lange, 1966, p. 8). Mas com o prosseguimento das pesquisas foi intuindo que tanto os compositores, quanto os cantores e instrumentistas eram mulatos, naturais do Brasil. Comparando o que ocorreu em Minas Gerais, ao restante das Américas, considerou que o caso mineiro não teve par na concentração espacial nem na rapidez com que os mestiços assimilaram e desenvolveram uma cultura musical originariamente europeia. Para ele, Minas Gerais era diferente mesmo se comparada às outras capitanias. Curt Lange propunha que os limites da nacionalidade ou de uma estética própria atribuídas à música, não restringissem seu estudo. Ele via mais correção em uma história da música no Brasil do que uma história da música brasileira, já que juridicamente “negros, e mulatos, africanos ou nascidos no Brasil, livres ou forros, eram portugueses” (Lange, 1966, p. 51).

Não acreditava que os jesuítas apesar de serem os maiores responsáveis pelo ensino tivessem tido a mesma importância no campo musical. Negava também que teriam sido religiosos de outras ordens os responsáveis por esse ensino, uma vez que tanto as ordens masculinas quanto as femininas estiveram proibidas de se instalar na capitania de Minas Gerais. Com relação à tese modernista de que música e músicos de qualidade não poderiam prescindir de uma audiência com os mesmos predicados, Curt Lange enfatizou que durante o período colonial eram ouvidos em Minas Gerais compositores europeus de qualidade inquestionável, para citar alguns: Haydn, Boccherini, Mozart e Pleyel (Lange, 1966, p. 13). A tese do mulatismo musical de Curt Lange foi concebida levando em consideração todos esses pontos.



Para Curt Lange a escolha do ofício da música pelos mulatos não era apenas um meio de sobrevivência numa ocupação negligenciada pelos brancos. Muitos músicos eram encontrados em posição de destaque nas irmandades a que assistiam. Era uma afirmação de independência, emancipação e ascensão social.

Apesar do constante apreço demonstrado em relação aos músicos mulatos, dignificando o elemento híbrido na formação da cultura nacional, por vezes aparecem em seu texto afirmações que confundem o leitor. Em um colóquio na cidade de Coimbra, em 1966, Curt Lange propõe que o “mulato-músico emancipado” como ocupante de uma situação que antes pertencia aos brancos estava num caminho evolutivo. Sendo assim, não acreditava que a partir desse estágio o músico-mulato “regredisse” a um repertório popular, já que era “professor da arte da música”. Nas suas próprias palavras: “Um mulato emancipado, acostumado desde pequeno a interpretar música europeia, jamais admitiria mistura com pretos batuqueiros, nem aprovaria a sua música, danças rituais, e olharia seguramente com desprezo para os reisados, tradicionais também em Minas” (Lange, 1966, p. 88).

Então somos levados a entender que ele defendia o mulato como superior ao negro por uma ambição em se parecer com o branco. “O mulato vaidoso, capaz de negar a sua mãe para esconder a sua origem [...] será o homem que preferivelmente devemos imaginar em relação à adoção da cultura integral europeia”. Ou ainda mais claramente, “o mulato que se movia perto ou ao lado do branco, como artesão ou artista, fazendeiro, padre ou comerciante, reagia contra os pretos como se tivesse mentalidade de branco” (Lange, 1966, p. 89).

Ainda continuando no que Curt Lange entendia como universo cultural e social das Minas, a tradição musical extremamente forte encontrada lá teria sido “trazida e exercida por portugueses, herdada e sublimada por mulatos”. E se deveu, sobretudo, à “tolerância” dos homens radicados nas Minas Gerais, que deixou crescer e prosperar a arte dos músicos mulatos, “respeitando, por cima da cor, os valores humanos” (Lange, 1966, p. 103). Aqui se pode entrever um alinhamento com a tese do português tolerante à miscigenação de Gilberto Freyre, mas o que fica evidenciado é a defesa da fusão racial em detrimento da fusão cultural.

Em 1979, conseguiu editar o primeiro volume da *História da música nas irmandades de Vila Rica*. Não se tratava de uma história propriamente dita, mas uma compilação de notícias e documentos sobre a atividade musical. Sua importância residia em basear suas assertivas em documentação e não apenas em teoria. Ele enfatizou a existência de uma produção musical que, apesar de se desenvolver no âmbito da Igreja, das Câmaras e das tropas militares, era própria da Colônia. Para reforçar essa originalidade, atrelou o fato de a maioria desses profissionais ser mulata.

A música culta sob o rótulo de colonial continuava até meados do século XX, a ser considerada pela maior parte dos estudiosos, mera imitação e adaptação sem



importância do modelo português (Medaglia, 1965). A importância da contribuição de Curt Lange foi que, ao reduzir o foco da investigação sobre a música a uma região e a uma vila em especial, ele conseguiu tecer um panorama mais acurado da atividade profissional. O levantamento dos nomes desses músicos e de algumas de suas composições começou a dar certa organicidade à visão que se tinha da música colonial.

Os protagonistas setecentistas que escolheu para comprovar suas asserções, apesar de não terem tido a visualidade que a Capela Real deu ao seu mestre pardo, tinham condições sociais e cor de pele semelhante. Recuando os estudos sobre a produção musical mais de um século antes do padre José Maurício, revelou a produção musical de profissionais pardos, ainda no século XVIII. Curt Lange alterou a cronologia romântica na composição da identidade nacional, estendendo a cultura musical do Brasil para antes do período imperial e como herança direta da cultura portuguesa. Uma quantidade significativa de homens mestiços, ainda no século XVIII, produziu música; se esteticamente seria considerada brasileira ou portuguesa não importava, os músicos, estes sim eram naturais da Colônia, não vinham de fora.

Em contrapartida, a maneira com que Curt Lange via a assimilação cultural pelos pardos músicos quase os coloca como apóstolos de uma sociedade ideal. Era como se a fusão racial e a negação de valores africanos os tivessem favorecido. A sociedade colonial do século XVIII tinha mestiços nas mais diferentes atividades laboriosas e em posições sociais das mais diversas. Aquela era a organização social que conheciam, com princípios fundados na qualidade do nascimento. Então a sua presença tem que ser vista à luz dessa dispersão em todos os níveis.

O primeiro trabalho que estendeu o universo social da música na Colônia foi o de Régis Duprat, sobre a música na Sé de São Paulo; tese de doutorado orientada por Sérgio Buarque de Holanda e defendida na Universidade de Brasília, em 1966 (Duprat, 1975, p. 8-68). Suas pesquisas revelaram em arquivos paulistas diversas partituras e dentre elas um “Recitativo e ária”, manuscrito da Bahia datado de 1759, sem a indicação do autor. Esse manuscrito de caráter profano e cantado em vernáculo foi até 1984 o mais antigo documento musical conhecido (Duprat, 1995, p. 12). Depois esse marco cronológico foi recuado, em cerca de vinte anos, com a descoberta dos manuscritos que ficariam conhecidos como grupo de Mogi das Cruzes (Duprat, 1985, p. 9-20). Esses são hoje os manuscritos musicais brasileiros comprovadamente mais antigos, compostos de quarenta folhas com seis peças religiosas e uma profana.

Régis Duprat inaugurou uma nova fase nos estudos sobre a música na Colônia. Sua dupla formação, em História e em Música, acrescentou maior rigor à análise das fontes, principalmente as que não eram especificamente musicais. Não se



ateve apenas às informações biográficas dos investigados. Para fornecer um panorama mais acurado do ambiente social utilizou uma documentação variada. Os livros administrativos das irmandades, registros paroquiais, os processos de *genere et moribus*, diversa documentação da Câmara, censos, tombos, patentes e provisões. Seu trabalho marca também a entrada da música colonial como objeto de estudo da pós-graduação no Brasil. Os diversos textos escritos por Régis Duprat a partir de então são seminais para quem quer entender a música não apenas pelo viés estético, mas sobretudo por suas condicionantes históricas. A diferença primordial desses trabalhos reside na forma ampla de entender todo o processo histórico que envolve o objeto de análise. A base teórica de seus estudos não ficou engessada e continua evoluindo ao agregar novas correntes de pensamento. E ao não usar o caminho fácil da justificação de um problema histórico atrelado a um ideal político, racial, regional ou benesse pessoal elevou o balizamento para estudos futuros. A pesquisa social da música a partir de então teria de mirar avanço, aprimoramento de técnicas de pesquisas e referenciais teóricos. Aquele artifício de usar a cor dos músicos como mote principal para a explicação da música na Colônia começava a esmorecer; ou deveria.

Outros trabalhos começaram a aparecer a seguir como o de Jaime Diniz (1969-79 e 1993) que estudou os músicos pernambucanos; e Cleofe Person de Mattos (1970 e 1997) que fez estudos sobre a vida e a produção musical do padre José Maurício. Especificamente sobre a música em Minas Gerais no período colonial podemos citar Flávia Camargo Toni (1985), José Maria Neves (1987), Sílvio Crespo (1989), Maurício Dottori (1992), Domingos Sávio Lins Brandão (1993). Estes trabalhos, dados aqui como exemplos, foram concebidos com a nítida preocupação estético-estilística das obras musicais mineiras. A exceção é o trabalho de Domingos Brandão que tem preocupações mais aprofundadas sobre o contexto histórico da produção musical mineira colonial. No aspecto social da música esses trabalhos foram continuadores das teses de Curt Lange.

Maurício Monteiro (1995) em sua dissertação de mestrado fez algumas considerações a esse respeito no capítulo “O mestiço e a música: conceitos e preconceitos”. Ele afirma que em virtude de terem chegado a um terço do total da população, os mulatos livres constituíram “uma mão de obra intermediária entre a ordem e a obediência”, por terem ocupado setores produtivos dos quais escravos e brancos não se ocupavam. E que sua “ascendência branca aproximava-o da cultura europeia; a negra lhe negava a total igualdade com os brancos”. Esta afirmação se alinha ao defendido por Curt Lange, antagonismos entre mulatos e negros mirando o branco como ideal (Monteiro, 1995, p. 66; Lange, 1966, p. 88-89). Monteiro frequentemente observa os não brancos de forma homogênea e, apesar de não referendar a tese do mulato como identidade nacional, de certa maneira repete a base argumentativa



de Curt Lange. Apesar de defendida há mais de dez anos, em publicação mais recente esses pontos são reiterados (Monteiro, 2006). Afirmações como a da ascendência branca ser fator preponderante para uma aproximação com a cultura europeia, em detrimento da africana, pressupõem culturas antagônicas em choque que, a meu ver, não cabem nesse caso. Reduzir o problema do pardo ao resultado de dicotomias forçadas entre ordem e obediência, ou brancos e escravos, mascara a complexidade de sua presença. Mestiços livres fizeram trabalhos que poderiam ser feitos por escravos e também tiveram ocupações mais distintas e elaboradas, que exigiam que fossem alfabetizados. A mestiçagem não era determinante do caráter do ofício, muitas vezes o nascimento dizia mais do que a cor da pele. Mestiços não eram iguais na cor nem tampouco na distinção social. E atualmente se entende que os pardos procuravam a toda ordem uma identidade social própria – nem branca nem negra.

Mesmo tendo avançado bastante desde as pesquisas de Curt Lange, a historiografia musical ainda se ressentida da falta de estudos que permitam contextualizar mais amplamente os músicos na sociedade da América portuguesa. A maioria dos trabalhos acabou sendo influenciada pela longa tradição que antagonizava o colonial e o nacional. Poucos pesquisadores se aventuraram pela música da Colônia num viés que privilegiasse os sujeitos históricos. Talvez a quase total ausência de manuscritos musicais referentes aos séculos XVIII e anteriores tenha tolhido o interesse da maioria dos musicólogos; mas a História Social da Música não deveria deixar de estudar certos períodos pela falta de documentos musicais. Quando Porto Alegre decidiu usar a trajetória pessoal da vida do padre José Maurício para contar a história da música no Brasil, estava aí talvez um primeiro esforço de contextualizar produção e produtor. Mas o que escreveu não pode ser considerado uma história social da música. Independente do viés com que ela fosse abordada ou dos pressupostos teóricos de seus autores, a história social da música na Colônia até a década de 1940 foi contada sobre suposições. A partir dos nomes e documentos revelados por Curt Lange foi possível vislumbrar uma sociedade colonial em que músicos locais não eram apenas reprodutores mecânicos de uma música vinda da metrópole lisboeta. Entre esses instrumentistas muitos eram compositores e produziram música para sua sociedade. Indivíduos que mesmo marcados pelo estigma da cor e do nascimento souberam interferir onde lhes foi possível.

A observação de suas pequenas batalhas cotidianas, quando abordadas além do óbvio interesse sobre a atuação profissional acabam revelando como os músicos se relacionavam e atuavam naquela sociedade. Se precursores de uma arte própria, ou se reprodutores dos modelos metropolitanos, é uma questão de difícil resposta. A desvinculação das experiências pessoais de qualquer projeto maior de afirmação de identidade nacional ou regional dirá mais sobre o músico, mas disso não se res-



sentirá a História da Música. As preocupações estéticas são, sem dúvida, importantes para se entender o gosto musical na Colônia. Ocorre, porém, que após Curt Lange as pesquisas que enveredaram pelos aspectos sociais da música elegeram ícones regionais como parâmetros para suas análises. Isso obviamente tolhe aspectos que só se revelam quando observados em relação à Colônia como um todo. Os músicos mais visitados pelos estudiosos, não por acaso, foram os maiores expoentes de cada vila ou região e quase sempre o processo de tornar alguém notório elimina tudo aquilo que não serve a esse propósito.

Com o aumento expressivo nos últimos anos de teses e dissertações realizadas nos departamentos de história por graduados e pós-graduados em música, era de se esperar que os estudos evoluíssem usando a interdisciplinaridade como catalisador revelando novas formas de entender o papel social da música desde a Colônia. Era isso que principalmente se esperava após a sofisticação de paradigmas proposta pelo professor Duprat. Ao contrário, vemos um empobrecimento de conteúdo com referenciais teóricos velhos de um século. Se uma tese sobre música é defendida em uma pós da História, ela deve ser o quê? Sob quais parâmetros teóricos ela deve ser examinada em banca? Certamente não deverá ser pelos anexos e volume de páginas escritas.

A música na Colônia requer ser entendida como parte de um todo e não apenas como um orgulho regional; mesmo que a música feita em Minas fosse um fenômeno sem par nas Américas, como queria Curt Lange, é bem provável que existam mais semelhanças do que diferenças entre as capitânicas. Músicos de alto nível profissional não garantiam privilégio a Minas; já que Goiás, Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia e outras regiões também os tinham. E o mais importante é evitar colocar no mesmo cadinho pardos, mulatos e negros sem considerar o restante de suas atribuições sociais. Se majoritariamente eram pardos em atividades que deveriam ser de brancos, isso não corrobora a explicação romântica. Que teima em persistir.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. editores, 1926.
- Andrade, Mário de. “As danças dramáticas do Brasil”. *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo nº VI, 1ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946, p. 49-97.
- Andrade, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba: Guaíra, 1941.
- Andrade, Mário de. *O baile das quatro artes*. São Paulo, Brasília: Livraria Martins Editora, Instituto Nacional do Livro, 1975.
- Bluteau, Rafael. *Vocabulário Português e Latino*. Coimbra: Oficina de Pascoal da Silva, Impressor de sua Majestade, 1712-1728.
- Brandão, Domingos Sávio Lins. *O sentido social da música em Minas colonial*. Dissertação de mestrado. Belo Horizonte: Fafich/UFMG, 1993.
- Cândido, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª edição, 2 vols. São Paulo: Edusp, 1975.
- Cândido, Antônio. *Introdução ao método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1945.
- Cândido, Antônio. *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Edusp, 1977.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile – dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Coli, Jorge. *Música Final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- Crespo Filho, Sílvio Augusto. *Contribuição ao estudo da caracterização da música em Minas Gerais no século XVIII*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1989.
- Diniz, Jaime. *Mestres de capela da Misericórdia da Bahia, 1657-1810*. Salvador: UFBA, 1993.
- Diniz, Jaime. *Músicos pernambucanos do passado*. 3 vols. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1969-1979.
- Diniz, Jaime. *Organistas da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1986.
- Dottori, Maurício. *Ensaio sobre a música colonial mineira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1992.
- Duprat, Régis. “Evolução da historiografia musical brasileira”. *Opus 1 – Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música*, nº 1, 1989, p. 32-36.



- Duprat, Régis. “André da Silva Gomes (1752-1844): mestre de capela da Sé de São Paulo”. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, nº 1, 1995, p. 14-21.
- Duprat, Régis. “Música na matriz e Sé de São Paulo Colonial”. *Yearbook*, vol. XI, p. 8-68. Texas: University of Texas, 1975 (1977).
- Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil colonial”. In: *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América*. Neide Marcondes e Manoel Bellotto (orgs.). São Paulo: Editora Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 1999, p. 53-74.
- Duprat, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Lange, Francisco Curt. *La posición de Nietzsche frente a la guerra, el estado y la raza*. Santiago de Chile: Ediciones Ercilla, 1938.
- Lange, Francisco Curt. “A organização musical durante o período colonial brasileiro”. *Atas do V colóquio internacional de estudos luso-brasileiros*, separata do vol. IV, 1966.
- Lange, Francisco Curt. “As danças coletivas públicas no período colonial brasileiro e as danças das corporações de ofício em Minas Gerais”. *Revista Barroco*, separata. Belo Horizonte, 1969.
- Lange, Francisco Curt. “La Música en Minas Gerais: un informe preliminar”. *Boletín Latino-Americano de Música*, tomo nº VI, 1ª parte. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1946, p. 409-494.
- Lange, Francisco Curt. “La musica en Vila Rica – Minas Gerais, siglo XVIII”. *Separata da Revista Musical Chilena*, nº 10-103. Santiago: Universidad de Chile, 1967-68.
- Lange, Francisco Curt. “Os irmãos músicos da irmandade de São José dos homens pardos de Vila Rica”. *Revista de Estudos Históricos*, nº 7. Marília, [s/ed], 1968.
- Lange, Francisco Curt. *História da Música nas Irmandades de Vila Rica, Freguesia Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto*. (História da Música na Capitania de Minas Gerais, vol. I). Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.
- Leite, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- Leoni, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII*. Dissertação de mestrado. Campinas: IFCH/Unicamp, 2007.
- Magalhães, Domingos José Gonçalves de. “Ensaio sobre a história da literatura do Brasil”. *Niterói, Revista Brasiliense: Ciências, Letras e Artes*, nº 1, p. 132-159. Paris, 1836.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático: José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, MEC, 1970.



- Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: MEC/FFN/DNL, 1997.
- Medaglia, Júlio. “A música em Minas Gerais”. *O Estado de Minas*, Suplemento Literário, 10 de julho. Belo Horizonte, 1965.
- Melo, Guilherme Teodoro Pereira de. *A música no Brasil: desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Bahia: Tipografia de S. Joaquim, 1908.
- Monteiro, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais, 1794-1832*. Dissertação de mestrado. São Paulo: FAFICH/USP, 1995.
- Monteiro, Maurício. “Música e Mestiçagem no Brasil”. *Novo Mundo Mundos Novos*, nº 6, 2006, revista eletrônica editada pela Ecole des Hautes Études en Sciences Sociales. Disponível em <http://nuevomundo.revues.org/document1626.html>.
- Mourão, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1990.
- Neves, José Maria. *A orquestra Ribeiro Bastos e a vida musical de São João del Rei*. Tese de concurso para professor titular. Rio de Janeiro: Unirio, 1987.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- Porto Alegre, Manoel de Araújo. “Iconografia brasileira”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, vol. XIX, 1856, p. 349-378.
- Porto Alegre, Manoel de Araújo. “Ideias: sobre a música; sobre a música no Brasil”. *Niterói, Revista Brasiliense: Ciências, Letras, e Artes*, tomo 1º. Paris: Dauvin et Fontaine libraries, 1836.
- Romero, Sílvio. *Folclore brasileiro: cantos populares do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.
- Romero, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Tomo II. 1ª edição em 1888, com os 2 primeiros volumes. 3ª edição aumentada organizada e prefaciada por Nelson Romero. Souza, Octávio Tarquínio de (dir.). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1943. Coleção Documentos Brasileiros.
- Skidmore, Thomas E. *Preto no branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- Souza, Carlos Eduardo de Azevedo e. *Dimensões da vida musical no Rio de Janeiro: de José Maurício a Gottschalk e além, 1808-1889*. Tese de doutorado. Niterói: ICH/UFF, 2003.
- Squeff, Letícia. *O Brasil nas letras de um pintor: Manuel Araújo Porto Alegre (1806-1879)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- Toni, Flávia Camargo. *A música nas irmandades da vila de São José e o capitão Manuel Dias de Oliveira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: ECA/USP, 1985.



Viana, Larissa Moreira. *O idioma da mestiçagem: religiosidade e identidade parda na América Portuguesa*. Tese de doutorado. Niterói: ICHF/UFF, 2004.

ALDO LUIZ LEONI é Mestre em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com a dissertação “Os que vivem da arte da música: Vila Rica, século XVIII”. É Bacharel em História pela Universidade Federal de Ouro Preto, estuda a sociedade de Antigo Regime e a presença mestiça na América Portuguesa em lugares afastados da escravidão. Recentemente publicou pela Editora do Senado Federal um estudo sobre o primeiro bispo de Minas Gerais transcrevendo seu copiadador de cartas compreendido entre os anos de 1739-1762.



# A Casa da Ópera de São Paulo no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão

*Claudia Polastre\**

## **Resumo**

O trabalho investiga a atividade musical da cidade de São Paulo no período de 1765 a 1822 e verifica como a circulação da música entre as esferas profana e sagrada e o consequente processo de laicização dos espaços contribuíram para a ampliação das práticas de sociabilidade da época. Com este estudo, evidenciam-se as atividades da Casa da Ópera no governo de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão e como elas propiciaram à cidade de São Paulo uma integração cultural às principais cidades do Brasil colonial.

## **Palavras-chave**

Música – São Paulo colonial – ópera – festividades – sacro-profano.

## **Abstract**

This study investigates the musical activities of São Paulo city from 1765 to 1822. It verifies how music circulated in sacred as well as profane social spaces, which was followed by the process of democratization of public spaces, contributing for increasing socialization practices of Brazilian colonial society. This study demonstrates the activities of the “house of opera” during the government of D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, which gave to the city of São Paulo a cultural integration with the main cities of colonial Brazil.

## **Keywords**

Music – colonial São Paulo – opera – festivities – sacred-profane.

## **DA IGREJA AO TEATRO**

Desde o início da fundação de São Paulo, a construção arquitetônica da cidade configurou-se por um padrão comum de traçados de ruas, praças e igrejas nas quais se realizaram festas e atividades culturais como consequência natural do convívio entre as autoridades e os habitantes. Nesses espaços, sagrados ou profanos, observamos que a música teve uma função significativa para a efetivação dos eventos artísticos e fortalecimento das relações sociais da cidade.

---

\* Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: claupolastre@terra.com.br



Esses espaços foram otimizados, consideravelmente, com a restauração da capitania de São Paulo. Um espaço que recebeu especial atenção por parte do governador, nesse processo de restauração da capitania, foi o da Casa da Ópera. Implementada pelo novo governador, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, a Casa da Ópera será o local no qual a música profana terá sua presença mais significativa, em São Paulo. A implantação de uma Casa da Ópera vai acarretar mudanças significativas para a comunidade local, criando-se um novo local de práticas de sociabilidade.

O que era a “Casa da Ópera”? Na história de sua instauração, constatamos que essas casas de espetáculos surgiam concorrendo para o aprimoramento do bom gosto das populações. Nessas casas se realizavam peças teatrais, simultaneamente com exposições musicais, onde se faziam ouvir cantigas, lundus e voltas, entre outros gêneros (Acquarone, s/d., p. 148). Em todas as principais cidades do Brasil colonial há referência sobre a Casa da Ópera. Um dos motivos para o surgimento e exploração dessas casas de espetáculos foi o esforço da população em estabelecer locais nos quais não só se poderiam representar peças teatrais, mas também apresentar danças e músicas. Segundo Francisco Acquarone, a princípio o espaço seria destinado às atividades artísticas de negros e mulatos libertos.

Observamos no Rio de Janeiro, por exemplo, quando a família real chegou ao Brasil, a Casa da Ópera entendida como lugar para diversão, principalmente para pessoas de prestígio da cidade. Mais frequentes do que os bailes ou outras funções, os espetáculos teatrais ofereciam maior diversão aos grupos abastados locais. Quando a corte chegou ao Rio, “era a casa da ópera, construída por Manuel Luís Ferreira, que funcionava como sala de espetáculos no largo do paço” (Silva, 1977, p. 70).

Em Cuiabá, um documento revela uma série de apresentações teatrais, ocorridas no ano de 1790, com o propósito de homenagear uma alta autoridade judiciária. O registro mostra cerca de uma dezena de espetáculos realizados no teatro, que coadunavam música, dança e peças. A história da ópera na colônia refletiu, naturalmente, os acontecimentos artísticos existentes na metrópole, no século XVIII. O movimento operístico português vinculou-se ao governo de D. João V, quando a ópera italiana foi introduzida em Portugal. No Brasil, todas as Casas de Ópera, estabelecidas com o aval do poder monárquico, deveriam exibir ou, pelo menos, tentaram mostrar as novas tendências que advinham de Portugal com a ópera italiana.

<sup>1</sup> RIHGSP, vol. 4, p. 237. “Notas feitas em Cuiabá no século passado. Crítica dessas festas” por Antônio de Toledo Piza. No artigo há uma descrição com dados importantes acerca dos eventos festivos ocorridos na cidade naquele ano, com nomes de óperas, entremezes, atores e músicos participantes.



Entre as datas aproximadas de 1760 e 1795 são construídos teatros na Bahia, no Rio de Janeiro, no Recife, em São Paulo e em Porto Alegre. Esses edifícios foram logo conhecidos como Casa da Ópera (Prado, 1993, p. 449). Segundo Prado, o significado da palavra “ópera” naquele tempo, no contexto nacional, como no português, aplicava-se, se não a todas, a qualquer peça que contivesse números de canto, executados de conformidade com os recursos musicais de cada cidade. Para a história da música, porém, há diferenciações na intenção da peça, assim como nos tipos de peças apresentadas – óperas, propriamente caracterizadas – e peças mais curtas que comporiam um teatro de cena. Na historiografia musical, o termo ópera se refere a um drama inteiramente musicado e não apenas a alguns dos seus atos (Candé, 1994, p. 457).

Observamos que a construção de Casas da Ópera em todo o território brasileiro e o incentivo a representações líricas tinha a função, naquela época, de estabelecer novas formas de socialização da comunidade local. Essas práticas ocorridas no terceiro quartel do século XVIII, segundo Lorenzo Mammi, obedeceriam à reforma pombalina do teatro lírico, iniciado na metrópole.

A concepção teatral pombalina pretendia substituir as práticas jesuíticas por novas formas de socialização. Nesse período, a escolha da localização para a instalação dessas novas casas – antes o teatro era anexado à igreja e era, frequentemente, uma simples ramada – mostra a estratégia política do empreendimento: elege como local para o novo teatro, um espaço junto ao palácio do governo (Mammi, 2001, p. 39).

A história do teatro no século XVIII inicia-se com a constatação de notícias sobre apresentações teatrais dentro de igrejas e conventos. Pouco a pouco, essas apresentações foram reprimidas pelo clero para controlar os abusos que isso representava (Calmon, 1935, p. 87). A prática de “montar” um teatro ao lado do terreiro das igrejas, muitas vezes de improviso, implicava no uso de um tablado erguido em praça pública, no qual se realizavam as representações dramáticas, sugerindo-nos o entendimento de que a música também fizesse parte do evento (Silva, s/d., p. 15-16).

Mesmo com essa migração de espaço – antes ao lado da igreja, agora junto ao palácio – percebemos que algumas comemorações e representações artísticas no segundo quartel do século XVIII continuavam a utilizar a antiga prática de improvisação de teatros em praças e junto às igrejas. Um documento de 1777, referente às exéquias de D. José I, em São Paulo, demonstra:

Mandaram os oficiais da câmara levantar quatro teatros pequenos cobertos de baeta preta a saber: um no largo do palácio do Ilustríssimo e Excelentíssimo senhor general – e outro no largo da Sé – e outro no



## largo da Misericórdia – e outro nos quatro cantos da rua Direita desta cidade.<sup>2</sup>

A ampliação das práticas artísticas realizadas na cidade de São Paulo implicava numa lógica de sociabilidade típica das sociedades urbanas em pleno processo de crescimento ao longo do século XVIII. Esse processo era observado, na Europa, sob a forma das academias, dos cafés e até dos clubes e assembleias cívicas que ali proliferavam antes e depois das rupturas revolucionárias de 1776 e 1789 (Nery, 2006, p. 19).

Na cidade de São Paulo, essa prática de sociabilidade acontecia nas igrejas, nas ruas e nas praças e a partir de 1765, em um novo espaço para a realização das atividades artísticas: a Casa da Ópera.<sup>3</sup> A música realizada na Casa da Ópera será a consequência evidente do fenômeno de afirmação de um novo espaço público profano de sociabilidade que, aos poucos, se libertou das balizas da cerimônia litúrgica e da festa religiosa. Se analisarmos no seu todo, é uma diversificação estética crescente das próprias práticas musicais que se fazem ora em um, ora noutro destes espaços (Nery, 2006, p. 11-12).

Essa complexa rede formada pela mescla de elementos do universo sagrado com o profano que se configurou na Casa da Ópera manteve sob controle os equilíbrios sociais num espaço em que, além da igreja, setores heterogêneos da população puderam reunir-se periodicamente. A ópera se constituirá numa liturgia civil alternativa à igreja, administrando os contrastes sociais.

A documentação mais antiga encontrada até o momento, referente à construção de uma Casa da Ópera em São Paulo, encontra-se nas atas municipais do ano de 1763. O documento é um despacho no qual a Câmara de São Paulo tentava embargar a construção da obra na rua São Bento, por julgar indesejável para o bem-público tal estabelecimento<sup>4</sup>. Constam como empreendedores do projeto João Dias Cerqueira, Luís Lopes Coutinho e Pedro Luís Seixas. Na sessão do dia 16 de março requereu o procurador, Joaquim Ferreira, que o Senado deferisse o pedido dos autores da Casa da Ópera, por se tratar de “bem comum ao povo e prejudicial à república e grande ofensa a Deus, que na dita Casa da Ópera se causa”.<sup>5</sup> A documentação não faz referência a espetáculos na “casa da ópera” até a chegada do novo governador da

<sup>2</sup> ACSP, vol. 17, p. 33-35.

<sup>3</sup> Na época do governo de Morgado de Mateus, os principais espaços públicos, constituídos por ruas e praças, eram: “Rua Direita, São Bento, do Carmo, da Quitanda, da Cadeia, Boa Vista, São Gonçalo, do Pelourinho, do Rosário e da Freira; e em relação as praças eram: os largos de São Bento, do Rosário, de São Francisco, da Misericórdia, os pátios da Sé e do Colégio, e o campo de São Gonçalo Garcia” (Porto, 1992, p. 27).

<sup>4</sup> ACSP, vol. 14, p. 457.

<sup>5</sup> Idem, p. 469.





Capitania de São Paulo, D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, em 1765.

A Casa da Ópera foi instalada “modestamente” no piso térreo do palácio do governo no Pátio do Colégio onde estava o antigo colégio dos jesuítas, expulsos em 1759 (Savelli, 1976, p. 199). O austero colégio se converteria em Palácio dos Governadores recebendo Dom Luís Antônio de Souza Botelho Mourão como o seu primeiro residente. Para sua instalação, o governador providenciou reformas necessárias à adaptação do edifício ampliando suas dependências conventuais. Em 1767, empenhava-se

Com grande força no excelente teatro que por direção de Sua Excelência se está fazendo em um dos quartos deste colégio com intento dever de se poderem abrir públicas as primeiras óperas na Páscoa futura, todo este povo está com grandíssima expectativa deste divertimento.<sup>6</sup>

As demais primitivas e sóbrias divisões do colégio foram transformadas em salas, alcovas, refeitórios, dependências domésticas, hospital, prisões, corpo da guarda, senzala, cavalariças e cocheiras. A transformação ocorrida no colégio foi criticamente descrita pelo bispo de São Paulo, Frei Manuel da Ressurreição, em 1776. Em ofício ao Marquês de Pombal, o frei comentava que encontrou o “colégio arruinado e inabitável”, em virtude do general D. Luís Antônio de Souza morar no seminário e o colégio servir às oficinas da casa de fundição de ouro e de prata. O ofício se completa: “mais arruinado ficou o seminário em que morou, todo o tempo que ficou nesta cidade, cujas celas foram destruídas para servir, dentre outras funções, de ‘Casa da Ópera’ e outras em armazéns”.<sup>7</sup> Este documento, apesar do bispo não ter uma convivência tranquila com o governador desde sua chegada em São Paulo, em 1774, comprova os diferentes usos dados ao colégio. Usos que não se limitaram a transformar os espaços apenas em “armazéns”, como o bispo escreve, mas também nas diferentes funções que suas salas tiveram. Além da Casa da Ópera, instalada numa das salas do colégio, as demais foram utilizadas para salas de aula, em substituição às escolas dos jesuítas. Nessas salas, e em outras escolas criadas pelo governador, os alunos continuariam a ter escolas públicas *de ler, escrever e contar*, ampliadas no seu número pelo bando de 1774.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23 – 1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSI GSP/SSC 01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 23.

<sup>7</sup> AHU São Paulo, cx. 7, doc. 443, datado de 20 de março de 1776, São Paulo, in Arruda, J. J. de Andrade (coord.). *Documentos Manuscritos avulsos da Capitania de São Paulo*, catálogo I, Bauru: EDUSC, 2000.

<sup>8</sup> DI, vol. 33, p. 162. Bando para se abrirem Escolas Públicas, de ler, escrever e contar, e Estudos de gramática e grego.



A primeira localização da Casa da Ópera junto ao palácio e, depois, numa propriedade contígua a ele, como observamos na planta logo a seguir, contribui significativamente para entender o enfoque dado pelo governo ao significado desse espaço: o palácio onde habita o governador “é um símbolo de seu proprietário, uma extensão de sua personalidade, um meio para sua autoapresentação” (Burke, 1997, p. 21).

A imbricação existente entre comemorar, manifestar e executar por meio de festas e música os acontecimentos de uma cidade, proporcionou aos meios espetaculares, fosse o teatro ou a ópera, uma afirmação do poder local e uma visibilidade governamental. D. Luís Antônio não fugiu à regra. Estabeleceu ações estratégicas para efetivar a afirmação da figura do governador, assim como a do <sup>9</sup> A glorificação da figura do novo governador passa a ser tão importante quanto a estratégia utilizada para incentivar o público a amar o soberano.

O governo de Morgado de Mateus (1765-1775), portanto, iniciou um processo de práticas não existentes anteriormente que transporiam da igreja para o teatro um novo espaço de sociabilidade. Essa constatação é natural se atentarmos aos interesses políticos envolvidos na restauração da Capitania de São Paulo. No contexto cultural da cidade, a implantação de uma Casa da Ópera com todos os componentes relevantes para seu funcionamento e em especial a música, seguirá um modelo europeu vigente na época.

### **A CASA DA ÓPERA NO GOVERNO DE D. LUÍS ANTÔNIO DE SOUSA BOTELHO MOURÃO**

O governador da recém-instaurada Capitania de São Paulo chegou a Santos em 23 de julho de 1765 e permaneceu nesta vila até 2 de abril de 1766. Logo ao chegar à vila de Santos, começou a reorganizar a tropa e as instalações militares do litoral. Durante sua permanência numa das principais vilas da marinha, o governador teve uma intensa atividade em torno da preparação militar da capitania e para estabelecer a divisão territorial entre São Paulo e Minas Gerais. Nesses trabalhos, demorou-se tanto que retardou em quase um ano a sua subida para São Paulo.<sup>10</sup> Paralelamente, o governador registrou em diário os acontecimentos festivos e sociais ocorridos nas vilas de Santos e de São Vicente, por ele presenciados. Esses dados nos indicam que, em meio a difíceis tarefas administrativas e políticas que o governador precisava cumprir, sua atenção voltava-se também para as práticas

<sup>9</sup> A literatura de Burke (1997) mostra a importância que já ocupava, há quase um século anterior ao período estudado no nosso trabalho, a imagem pública do rei Luís XIV no imaginário coletivo das pessoas que o cercavam. Burke descreve como a imagem da figura de um soberano, se projetou, no sentido metafórico, por meio dos textos, dos balés, das óperas, rituais de corte e por outras formas de espetáculo.

<sup>10</sup> De acordo com Heloísa L. Bellotto a documentação principal para este período, constituída de cartas, está publicada em DI, vol. 73, DI, vol. 14, DI, vol. 65 e DI, vol. 11. Cf. Bellotto, H. L., *op. cit.*, p. 87.



culturais locais, para os aspectos que dinamizavam e envolviam a comunidade. Um exemplo disso é a descrição da festa com “excelente música e belos instrumentos de rabecas, cravos e órgão”<sup>11</sup> Essa descrição nos fornece elementos importantes para o tipo de prática musical da época. Nota-se que a utilização de instrumentos como o cravo e o órgão sugerem a realização de música polifônica.

O governador chegou a São Paulo em 7 de abril de 1766, no dia de Nossa Senhora dos Prazeres. Nascido em 1722, em Vila Real, no Solar de Mateus em Portugal, Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão era homem culto, afinado com as correntes do pensamento europeu. Em seu discurso de posse, deixa claro que viera restabelecer o “antigo esplendor” que a capitania já tivera (Bellotto, 1979, p. 99); significava aumentar a população, projetar a urbanização, incentivar a agricultura, fortalecer o equipamento militar e fomentar a economia. Junto a essas coordenadas, o desenvolvimento cultural da cidade seria implementado, estabelecendo-se, de forma sistemática, as atividades artísticas locais.

Um cronista da época, Manuel Cardoso de Abreu, escreveu em 1796, que a cidade de São Paulo encontrava-se em plena decadência quando chegou Morgado de Mateus. Situação que fora revertida, pois “a Capitania de São Paulo já pode florescer com a sua agricultura, exportação de seus gêneros”.<sup>12</sup> As obras públicas ficaram estagnadas durante o período em que a capitania pertenceu ao Rio de Janeiro, situação que o governador modificou, segundo o mesmo documento, “ele enfim fez aperfeiçoar a cidade em edifícios”.<sup>13</sup> Evidentemente, todos esses objetivos revelavam a ótica iluminista do governo na época. Sua atenção voltada para as atividades artísticas locais foi motivada, sobretudo, pela percepção da carência cultural existente na cidade.

Ao que parece, Morgado de Mateus estimulou movimentos artísticos que não se limitavam a representações dramáticas, música e dança. Observamos a descrição, no seu diário, da festa do dia de Ascensão com todos os seus cortejos. Consta da descrição a apresentação de “várias obras poéticas com bela erudição”.<sup>14</sup> Infelizmente, não registra o tipo de obra recitada para podermos compreender o que o governador entendia por “erudição”. É fato que, ao relatar que todas as apresentações foram muito aplaudidas “com grande gosto pelos paulistas”, ele conferiu uma igualdade de gosto entre ele e a assistência.

Para realizar seu governo, D. Luís percebeu a necessidade de reforçar a elite local, formada pelos grandes proprietários e pelo alto clero, além de estabelecer

<sup>11</sup> BN, Ms. 21, 4,14, nº 2.

<sup>12</sup> AESP – E115 71. “*Memória histórica da Capitania de São Paulo e todos os seus memoráveis sucessos, desse ano de 1531 até o presente de 1796*”, p. 160.

<sup>13</sup> Idem, p. 160. Nesse “aperfeiçoamento” incluiria a instalação da Casa da Ópera.

<sup>14</sup> BN, Ms. 21, 4,14, nº 2.



relações com os comerciantes e as populações rurais. Para tanto criou espaços e condições para integrar todos esses grupos num sistema de governo, inclusive com os demais grupos que compunham a população, constituída por índios, negros e mulatos. O sistema proposto possibilitaria, sobretudo através das festas, que todos se manifestassem, e a religião cristã seria fundamental para fortificar as normas morais.

O ritual cotidiano de piedade e religião daquela época, a disciplina e o autoritarismo existentes na acentuada formação militar de D. Luís resultarão numa imagem autoritária do seu governo (Bellotto, 1977, p. 65). E esse temperamento, se de um lado servia da melhor forma à causa do centralismo, por outro, contrariava inevitavelmente a maneira de ser dos paulistas e, a partir de 1774, numa animosidade sistemática, seria opositor do terceiro bispo Dom Manuel da Ressurreição.

Por ser homem religioso, o governador promoveu contatos próximos com o clero local. Para ele o espaço sacro era fundamental, argumentando que “sem missa não se pode conservar os povos”.<sup>15</sup> Por isso criou laços de convívio social e estabeleceu uma rotina de peregrinação pelos espaços religiosos existentes na cidade, como mostra seu diário: “De manhã foi à missa do colégio”, de tarde se dirigiu ao convento do Carmo e, depois, visitou o “Provincial de São Bento, e com aqueles religiosos passou o resto da tarde até a noite”.<sup>16</sup> Durante todo seu governo, D. Luís promoveu uma aproximação entre os espaços profanos e sagrados de sociabilidade. O convívio amigável com os religiosos que integravam a elite local é mostrado em muitas passagens de seu diário. Nesses relatos constam jantares e conversas com pessoas “distintas” da cidade e com os religiosos, como ocorreu em maio de 1769: “Depois da missa veio o jantar com os religiosos”.<sup>17</sup> O convite aos religiosos para que frequentassem a Casa da Ópera constituía uma situação atípica daquela época, visando uma integração social entre as pessoas do espaço sagrado e as do espaço profano. Há uma amostragem significativa de documentos que mostram o comparecimento dos religiosos às óperas. Ainda no diário, ele destaca as figuras importantes que foram ao evento, como é o caso, em 1771, da apresentação da ópera *Coriolano in Roma* à qual foram assistir “os prelados dos religiosos e o provedor juiz de fora”.<sup>18</sup>

A instauração da Casa da Ópera foi uma das primeiras ações culturais de políticas públicas praticadas em São Paulo, sobretudo se aferirmos a função de tal estabelecimento, como cita Galante de Souza, em alvará de 17 de julho de 1771, determinando que se estabeleçam

<sup>15</sup> DI, vol. 23, p. 418.

<sup>16</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

<sup>17</sup> BN, Ms. 21, 4,14, nº 3.

<sup>18</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.



teatros públicos bem regulados, pois deles resulta a todas as nações grande esplendor e utilidade, visto serem a escola onde povos aprendem as máximas sãs da política, da moral, do amor de pátria, do valor, do zelo e da fidelidade com que devem servir aos soberanos, e por isso não são permitidos, mas necessários. (Galante, 1960, p. 109)

As atividades artísticas realizadas no novo espaço de convivência seriam, a princípio, abertas e gratuitas ao público. Para assistir à primeira ópera realizada no teatro, o governador convidou, em especial, as pessoas das “melhores famílias” e os religiosos. Em 6 de junho de 1767, dirigiu convite aos oficiais e às pessoas distintas da cidade com o propósito de “facilitar a civilidade”.

Levou [os oficiais e pessoas distintas] S. Exa. a ver a ópera que se representou a primeira vez no novo teatro, que S. Exa. mandou fazer em um quarto deste colégio, representou-se a ópera de Anfitrião e Alcmena, que serviu de grande divertimento para todos e deseja S. Exa., com estes meios, facilitar a civilidade, e a convivência destes povos.<sup>19</sup>

Com essa prática de convívio social, diagnosticamos que uma das consequências diretas para a música foi a mudança gradual ocorrida no gosto estético dos ouvintes. A mesma plateia que assistia à missa era chamada a assistir a ópera. Ao que parece, a rotina estabelecida por essas práticas de sociabilidade estendia-se à comunidade local. Atrelada ao calendário das festas da igreja, ela se fixava por meio das apresentações ocorridas nos diferentes espaços: de manhã todos seguiam para a igreja para assistir missa; à tarde poderia haver uma festa na praça em frente ao palácio do governo ou uma procissão; e, de noite, a ópera. Os elementos da música sacra coexistiam com os da música profana e dessa mescla, provavelmente, resultariam novos conceitos estéticos do gosto dos ouvintes. Fator condicionante para que esse novo conceito estético fosse gradualmente projetado foi a utilização, não raras vezes, dos mesmos músicos da igreja, no espetáculo da ópera. Alguns documentos atestam o fato, em 28 de janeiro de 1770, na festa de São Francisco, houve “missa cantada pelos músicos da ópera”<sup>20</sup>. Outro se refere à festa de Nossa Senhora das Candeias, no mesmo ano, para a qual foi realizada uma missa cantada

<sup>19</sup> Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23–1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSIGSP/SSC01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 42.

<sup>20</sup> BN, Ms. 21, 4, 15, nº 1.



na igreja do pátio do colégio e outra na do Carmo. Após participar da primeira missa, o governador dirigiu-se à igreja do Carmo para assistir a outra “entoada com toda a música da ópera”.<sup>21</sup> A festa de Nossa Senhora dos Prazeres foi celebrada “com toda a solenidade e grandeza” e no jantar público oferecido, esteve presente um frei, cujo nome não é citado, que após ter cantado de manhã a música da missa, “de tarde cantava a música da ópera”.<sup>22</sup> Outra referência à atuação dos mesmos músicos nas duas práticas musicais distintas, igreja e ópera, se encontra no documento do dia 22 de abril de 1771, uma “quinta feira maior”. O governador fez seu percurso como de costume, passando pelas várias igrejas e capelas da cidade: de manhã pela do Carmo, depois foi a Santa Teresa e à Sé, terminando no mosteiro de São Bento, “onde assistiu aos ofícios das trevas que se faziam com os músicos da ópera”.<sup>23</sup>

### A ÓPERA: SUA MÚSICA E SEUS OPERÁRIOS

Para iniciar o assunto da música de ópera em São Paulo, faz-se necessário re-metermo-nos à chegada do governador ao Rio de Janeiro no ano de 1765. Seu primeiro contato com a colônia parece ter provocado uma boa impressão ao capitão general. Lemos em seu diário que foi bem recebido pelo vice-rei, elogiando as várias óperas a que assistiu na cidade.

recebendo parabéns da vinda, o Sr. conde tinha mandado preparar a ópera, e conduzindo ao Sr. governador se divertiu vendo representar “Precipício de Faetonte”, com excelente música e danças.<sup>24</sup>

A ópera “Precipício de Faetonte” é uma das obras do músico, nascido no Rio de Janeiro, Antônio José da Silva, conhecido como o “Judeu”.<sup>25</sup> Suas óperas fizeram sucesso em Portugal e algumas delas foram encenadas no Brasil, sendo muito populares. Durante sua curta permanência na cidade do Rio de Janeiro, outras óperas encenadas mereceram destaque do governador. Suas descrições das óperas nos fornecem um significativo material que ilustra o dinamismo cultural existente na

<sup>21</sup> Idem.

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Idem.

<sup>24</sup> BN, Ms. 21, 4, 14, nº 1.

<sup>25</sup> Antônio José da Silva nasceu dia 8 de maio de 1705 no Rio de Janeiro. Seus pais, os cristãos-novos, João Mendes da Silva, advogado e poeta, e Lourença Coutinho, foram denunciados em 1712 e obrigados a irem para Lisboa com seus filhos, num total de três. Em Lisboa, Antônio José da Silva frequentou o curso de Cânones na Universidade de Coimbra. Em 1733, estreou sua primeira ópera no Teatro do Bairro Alto “Vida do grande D. Quixote de la Mancha”. Compôs mais sete obras: “Esopaída ou Vida de Esopo”, “Os encantos de Medéia”, “Anfitrião ou Júpiter e Alecmena”, “O Labirinto de Creta”, “As Guerras do Alecrim e da Manjerona”, “Variedades de Proteu” e “Precipício de Faetonte”. Acusado pela Inquisição, morreu queimado em 1739, aos 34 anos. Suas oito obras foram publicadas em 1744 por Francisco Luís Ameno, em “Teatro Cômico Português”. Disponível em <<http://purl.pt/922/1/cronologia.html>> da Biblioteca Nacional de Lisboa, acessado em 5/2/2007.



cidade do Rio naquele período. Nova ópera foi encenada numa sala do palácio do vice-rei, e o governador descreve que as 28 cadeiras existentes não eram suficientes para o público. Era dia 23 de junho de 1765, “e neste dia se representou *Dido Abandonada*, com excelente música e danças.”<sup>26</sup>

Óperas conhecidas do repertório português, como as denominadas “Sirio reconhecido”, “Alexandre na Índia” e “Adriano na Síria”, foram todas descritas no diário de D. Luís Antônio como óperas presenciadas por ele.<sup>27</sup> Essas óperas, na sua maioria, teriam texto do libretista Metastasio (1698-1782). Nota-se que a escolha dos temas em Portugal e conseqüentemente utilizados no Brasil, não era casual. O texto de *Alessandro nell’Indie*, por exemplo, exalta um rei colonizador, e foi ela, com a música de David Perez, que inaugurou o Teatro do Tejo, em 1755. A temática oriental nos títulos das óperas se configurou numa forte tendência do século XVIII. Ao que parece, essa tendência impregnou o gosto do público europeu e não pode deixar de ser indiferente aos compositores portugueses, ou que residiram em Portugal, daquela época. A predominância de compositores italianos durou toda a segunda metade do século XVIII. Para os ouvintes, fosse nos teatros de corte ou nos teatros públicos, ficou uma certa familiaridade com o estilo e com os compositores que vinham sendo tocados e ouvidos, pelo menos desde 1736, em Lisboa.<sup>28</sup> Não obstante haver obras de compositores portugueses foi o repertório dos compositores italianos que sobressaiu e prevaleceu. Evidentemente, ele se refletirá nas escolhas das obras que serão executadas no Brasil. Entre os anos de 1752 e 1765 nota-se a predominância de obras do compositor David Perez: um total de 11 obras. A participação dos compositores portugueses de óperas começará a ser significativa somente mais tarde, entre os anos de 1782 e 1793.

D. Luís Antônio, ao se instalar em São Paulo, encontrou uma realidade diferente daquela observada no Rio de Janeiro. Naquela época a capitania havia acabado de se restaurar e a cidade de São Paulo possuía um acanhado desenvolvimento cultural. Para o governador novas estratégias poderiam auxiliar no seu desenvolvimento, entre elas a instalação da ópera. Para esse fim, o governador incentivou as atividades culturais de São Paulo e, em especial, as atividades da Casa da Ópera, não obstante suas apresentações não serem de uma periodicidade rigorosa. Esse local, no começo, se estruturaria com o apoio pessoal do próprio governador, como ele próprio relatou:

<sup>26</sup> BN, Ms. 21, 4,14, nº 1.

<sup>27</sup> Idem.

<sup>28</sup> Segundo Maria Alice Volpe os temas de *Dido Abandonada*, *Artaxerxes* e *Alexandre na Índia* receberam várias versões músico-teatrais por diversos libretistas e compositores. Dos italianos que viveram em Portugal e compuseram música para os libretos de Metastasio podemos citar os nomes de Gaetano Maria Schiassi (Bolonha, 1698 – Lisboa, 1754), em 1736 teve sua ópera *Alessandro Nell’Indie* encenada na Academia da Trindade de Lisboa; e *Artaxerxes* teve sua estreia em Lisboa, em 1737. Rinaldo di Cápua (Cápua ou Nápoles, c. 1705 – Roma, 1760); viveu em Portugal de 1740 a 1742 e nesses anos compôs óperas apresentadas em Lisboa. Annibale Pio Fabri (Bolonha, 1697 – Lisboa, 1760) apresentou suas composições entre 1740 e 1742 no Teatro Novo da rua dos Condes, em Lisboa. (Volpe e Duprat, 2000, p. 53-55; cf. Brito, 1989, p. 11,16,19, 43, 130-131)



“mais é um divertimento que eu conservo quase todo à custa da minha bolsa, do que uma Casa de Ópera formal e fomentada pelo povo”<sup>29</sup>

Não há registro de óperas compostas no Brasil no século XVIII. Geralmente, as fontes indicam apenas um título de ópera, poucas vezes o autor do libreto, e nunca o autor da música. Os títulos das óperas apresentadas na cidade do Rio de Janeiro, em 1765, configuram um repertório comum a Brasil e Portugal. As óperas encenadas no Brasil, comparadas às produzidas pelos compositores ligados à Corte de Lisboa, apresentam uma interligação: todas as representações brasileiras são precedidas, cronologicamente, por uma encenação com o mesmo título na metrópole (Mammi, 2001, p. 41).<sup>30</sup> Isso não significa que a música executada em Portugal fosse a mesma tocada no Brasil. Obras—como *Alexandre na Índia*, encenada nas cidades de Cuiabá e do Rio de Janeiro—provavelmente, receberam adaptações locais conforme os recursos e as condições dos músicos de que a cidade dispunha. A obra executada em Portugal, em 1744, de Davi Perez, foi composta para ser executada pelo cantor soprano Caffarelli que, para a época, possuía excelentes recursos técnicos vocais. Obviamente, um cantor no Brasil com a mesma técnica de Caffarelli seria muito difícil.

Sobre as adaptações da estrutura musical que as óperas sofreriam, aqui na Colônia, os documentos nos fazem supor que, pelo menos dessa adaptação operística, haveria uma produção local de entremezes.<sup>31</sup> Não é raro encontrarmos um único nome para denominar uma representação musical, o que nos leva a questionar se o nome indicado não se referiria ao tema da ópera, ao invés da sua autoria. Em 16 de julho de 1772, o governador assistiu, do seu camarote acompanhado pelos religiosos do mosteiro de São Bento, uma ópera denominada *Chiquinha*, como descreve no seu diário: “À noite representou-se a ópera de *Chiquinha*”. Outros nomes são descritos dessa maneira, no dia 25 do mesmo mês: assistiu a “ópera que à noite se representou, a de Pascoal”; e no dia 30 de agosto, na festa a Nossa Senhora da Lapa, “à noite representou ópera de Velho Sérgio com muita aceitação”.<sup>32</sup> Os nomes que o governador aponta nos sugerem a autoria dos textos que poderiam ser, não de óperas como denominados, porém atos mais curtos, com a finalidade de divertir o público. Nomes como “Chiquinha”, “Pascoal” e “Velho Sérgio”, este último repetindo-se em diversos documentos, não são nomes de referência para músicos ou compositores de óperas ou libretos na historiografia musical brasileira.

A primeira ópera do “Velho Sérgio” remonta a 1770, no dia 25 de janeiro. Notamos que após três dias, na festa de São Francisco, o programa foi o mesmo: “À

<sup>29</sup> Duprat, 1995, p. 51 e Arruda, J. J. A. (coord.), *op. cit.*, cx. 29, doc. 2.666.

<sup>30</sup> Mammi, *op. cit.*, p. 41.

<sup>31</sup> Entremez significa um drama pequeno, que se apresenta entre os atos da comédia, ou tragédia, e talvez depois da comédia ou tragédia. (Silva, 1813, p. 716)

<sup>32</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 2.

<sup>33</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.





noite repetiu-se a ópera do Velho Sergio com o mesmo concurso [de] aplauso do povo desta cidade”<sup>34</sup> A vida de São Francisco, aliás, foi retratada em ópera no ano de 1768. Os “Triunfos de São Francisco” foi o título da ópera montada em São Paulo que agradou muito os assistentes. “Representaram com muita propriedade e cantaram com excelente estilo, a orquestra estava muito cheia de instrumentos, e os camarotes e a plateia de gente, ficaram todos muitos satisfeitos e com desejo de que se repetisse.”<sup>35</sup> Devido ao sucesso da apresentação, houve na verdade repetição: “À noite repetiu-se a ópera dos “Triunfos de São Francisco”, com muita mais gala e perfeição por estarem já mais exercitados, esse distinguiu-se muito as figuras, cada uma no seu caráter, especialmente o Lacaio com suas engraçadas árias”<sup>36</sup>.

Provavelmente, a carência de partituras seria o motivo da repetição do mesmo espetáculo na cidade. Muitas vezes o próprio público pedia a repetição da ópera, como no caso descrito linhas antes. Todavia, em outras ocasiões o excesso de repetição provocava o desagrado do público. Este, já acostumado com a novidade e com a diversão propiciada pelo entretenimento de ir ao teatro, usava do direito de reclamar, de exigir e de assistir às óperas. Um documento de 1771 confirma a indiferença em relação a óperas repetidas na cidade: “representou-se a ópera do Velho Sérgio que acudiu muita pouca gente por se ter representado muitas vezes”<sup>37</sup>. Observando a importância social de se assistir a óperas no teatro, em virtude de uma rotina de apresentações propiciada à cidade, e também a evasão de público quando se repetia em demasia uma mesma ópera, o governador resolveu criar condições para uma produção razoável de óperas que atendesse à demanda local. Isso nos leva a supor a necessidade e a dificuldade do governador em adquirir novas partituras para demanda local<sup>38</sup>. A questão de encenar mais óperas na cidade pontuava um novo problema para ser resolvido: a questão do pagamento aos operários que as produziam<sup>39</sup>. A falta do pagamento aos operários da Casa da Ópera poderia resultar na falta de profissionais para continuar o seu funcionamento. Para resolver as duas questões, o governador vê como saída o estabelecimento de

<sup>34</sup> Idem.

<sup>35</sup> Fundação Casa de Mateus / Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23 – 1768/12/31. Ver: SICM / SSC 06.02 / SUBSI GSP/ SSC 01.01 / SR / DIÁRIO DE VIAGEM – Lote 991.02, p. 112.

<sup>36</sup> Idem, p. 113.

<sup>37</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

<sup>38</sup> O musicólogo Rui Vieira Nery, em palestra ministrada em agosto de 2006 no IEA/USP, revelou a existência de um documento no diário de Morgado de Mateus comprovando o envio do então diretor da Casa da Ópera, Antônio Manso, ao Rio de Janeiro em busca de novas partituras. Esse documento provavelmente se encontra na Casa de Mateus em Portugal e infelizmente não constava do maço de documentos que solicitamos ao arquivo da instituição. Disponível em <http://www.iea.usp.br/iea/online/midioteca/videonerymorgado060828.html>.

<sup>39</sup> O termo operário para designar “pessoas que trabalhavam na casa da ópera” é encontrado em outros documentos e parece ser um termo usado na época. Faria, Eduardo de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Lisboa, 1849 (apud Duprat, 1995, p. 51).



assinaturas para os camarotes da Casa da Ópera na cidade de São Paulo. Com essa medida, promove em São Paulo a situação inédita de atrelar a compra de assinaturas pelo público a uma produção significativa de óperas. Em setembro de 1772, o fato é relatado:

Acabaram os operários de completar 30 óperas que tinham prometido fazer aos partidistas [pretendentes] dos camarotes por um ano, e não pagando uns os partidos que tinham ajustados e outros deixando os camarotes não os querendo alugar mais, ficando por este ano impossibilitados os operários de poderem continuar nessa terra.<sup>40</sup>

A realização de 30 óperas num ano, as quais seriam encenadas aos domingos, é uma quantidade considerável para a cidade de São Paulo, que vinha de uma modesta vida cultural até meados dos setecentos. Dessas 30 óperas encomendadas, oito seriam obrigatoriamente novas:

E vindo se valer de Sua Excelência mandou o dito Senhor e pelo Juiz de Fora formalizar um papel na forma que se pratica nas capelas do Rio de Janeiro determinando que os operários seriam obrigados a fazer 30 óperas dentro de um ano das quais 8 seriam novas e que estas fossem feitas nos domingos à noite principiando no inalterável ponto das 8 horas ainda que Sua Excelência se não achar no seu camarote.<sup>41</sup>

A imposição do estabelecimento de uma rotina fixa de óperas, da mesma maneira que se praticava no Rio de Janeiro, nos sugere um esforço do governador em condicionar as pessoas ao hábito de ir à ópera. O “convite” para adquirir a assinatura das óperas foi direcionado, evidentemente, às pessoas mais abastadas da cidade, que concorreriam com dinheiro para obter um camarote permanente dentro da Casa da Ópera:

Seguido no mesmo papel os números de todos os camarotes e preços, mandou convidar a todas as principais famílias que escolhesse de cada um dos camarotes qual quisesse, e que fossem assinando o mesmo papel para pagarem em três quartéis no ano o imposto do mesmo camarote. Além disto, determinou que se alistassem num papel

<sup>40</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 2.

<sup>41</sup> Idem.



todas as pessoas de negócio e bem estabelecido na terra para terem na plateia um lugar certo dando por cinco patacas.<sup>42</sup>

Ao que parece, nem todas as pessoas aceitaram a cobrança da taxa sem queixa, porém a maioria decidiu acatar a ordem: “vendo todos esta resolução de Sua Excelência e o gosto que faria na conservação da Casa da Ópera, uns por gosto, outros por obséquio e outros por medo aceitaram os partidos”.<sup>43</sup> Desta maneira, os operários ficariam estabelecidos com melhores condições de trabalho. A persuasão para comprar a assinatura dos camarotes é observada num relato no qual um morador gostaria de se eximir dessa obrigação. Ele expõe ao governador “as razões que tinha para não querer o camarote na Casa da Ópera, mas atalhando-lhe Sua Excelência em algumas palavras que ele não pode fugir e aceitou, ficando muito satisfeito”.<sup>44</sup>

Nesse mesmo ano, o governador concluiu pela necessidade de designar um diretor para a Casa da Ópera a fim de que pudesse acompanhar a execução das óperas, o que revela um rigor em relação ao cumprimento das óperas previstas para aquele ano.

O divertimento das óperas, praticado hoje em a maior parte das capitanias deste Brasil, nem pode continuar, nem subsistir, sem haver diretor que dê providências as inúmeras faltas que de contínuo sobre-vêm aos que entram neste exercício.<sup>45</sup>

E seria dada liberdade ao diretor nomeado, José Gomes Pinto de Moraes, juiz de fora da vila de Santos, para agir com firmeza caso não se aprontassem as “óperas estabelecidas”, dando-lhe autonomia para prender os músicos e atores que não realizassem o trabalho proposto:

Fazer aprontar nos dias determinados as óperas estabelecidas, nesta matéria o que lhe parecer mais conveniente, para o que os músicos e todos os atores das ditas óperas cumpram as suas ordens e ele os pode mandar prender à minha ordem todas as vezes que for necessário castigá-los.<sup>46</sup>

O documento mostra uma atitude mais rígida em relação aos operários. Não se admitiria displicência da parte dos músicos e atores em relação a suas atuações

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem, grifo nosso.

<sup>44</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 2.

<sup>45</sup> DI, vol. 33, p. 79.

<sup>46</sup> Idem.



profissionais. A questão de produzir mais óperas na cidade com a assinatura dos camarotes e um diretor para acompanhar a produção das óperas, nos aponta alguns aspectos a serem destacados. O primeiro mostra a resolução do problema da falta de dinheiro para pagar os operários da ópera, criando-se um novo mecanismo: a ópera passa a ser paga pelo Estado e pela população por meio das assinaturas de camarotes. Outro aspecto se refere à promoção de assinaturas na cidade, reprodução de uma ação incentivadora da cultura que já ocorria em outras cidades brasileiras, como no Rio de Janeiro e na Bahia, e já estava estabelecida como procedimento normal nas cidades europeias. Naquela época, segundo Lorenzo Mammi, media-se a mobilidade social de uma cidade europeia pela lista de assinantes de seus teatros, pela estabilidade de sua situação política, pela tranquilidade ou turbulência de suas temporadas líricas.

Comparada a outros centros urbanos como Rio de Janeiro e Bahia, a cidade de São Paulo apresentava uma produção operística modesta e amadora. Na sua busca pela reorganização cultural da cidade de São Paulo e para efetivar seus planos, Machado Oliveira observa que D. Luís Antônio adotou a estratégia, perante o governo português, de elogiar os paulistas, fornecendo informações lisonjeiras a seu respeito (Oliveira, 1978, p. 163). Esse elogio é observado em vários documentos ao descrever a execução da ópera, em que fez comentários sobre os operários que nela trabalhavam: “representou-se a ópera de *Clemencio de Tito* [A Clemência de Tito] então representaram os operários, com toda a perfeição para fazerem o gosto de Sua Excelência”.<sup>47</sup> Ou em relação à apresentação: “repetiram os curiosos a ópera intitulada ‘o mais heroico segredo’, esteve o ato muito brilhante”<sup>48</sup>

Referências sobre o pagamento ao mestre da ópera são raros. Em 1774, encontramos um documento que comprova o pagamento ao mestre da ópera em dinheiro pelo cumprimento das festas: “De tarde passou a Junta fez pagar ao mestre da música da ópera as festas deste colégio”.<sup>49</sup>

As milícias estavam sempre envolvidas com a organização da festa. Nomes de capitães, coronéis e sargentos eram indicados para assumirem os divertimentos, nos dias em que esses ocorressem.<sup>50</sup> Não obstante haver na literatura relatos que demonstram a incumbência das milícias de realizar cavalhadas e encamizadas, parece-nos que lhes era atribuída, muitas vezes, a produção de óperas. Em 1808, “o corpo da legião se encarrega de dar ao público três ou quatro noites de óperas com aquele luzimento que se deve esperar destes fiéis, e agradecidos defensores da Pátria”<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

<sup>48</sup> BN, Ms. 21, 4,14, nº 4.

<sup>49</sup> BN, Ms. 21, 4,16, nº 4.

<sup>50</sup> RGCSF, vol. 12, p. 529.

<sup>51</sup> DI, vol. 58, p. 260.



Cabe-nos especular, o que seria “se encarregar” de dar ao público óperas. Obviamente, caberia a eles manter a ordem local, e garantir que os operários as representassem. Talvez fossem eles os responsáveis por “recrutar” artistas? Infelizmente não podemos confirmar essa hipótese, porém, o fato é que integrantes do corpo das milícias trabalhavam no espetáculo. Citações com referência a sargentos e soldados, ora atuando, ora tocando, não são raras na documentação. Isso nos leva a supor que tanto a produção como a execução das óperas constituía uma das funções dos destacamentos militares. Desde 1769 há notícias da participação de soldados e sargentos em óperas em São Paulo. Naquele ano, realizou-se uma ópera descrita como sendo a “de Ernesto e Artabano” intitulada “O mais herói[co segredo]” representada pelos sargentos e soldados deste destacamento.<sup>52</sup> O título “O mais heroico segredo” refere-se à conhecida comédia de Metastasio, “Artaxerxes”, na qual se retrata a vida desse rei. A ocupação dos quadros das milícias em atividades operísticas corrobora a tese da carência de profissionais da área naquele tempo. Fato interessante ocorreu em 1771, entre um soldado e o mestre da ópera, Antônio Manso. O desentendimento acarretou a prisão de ambos.<sup>53</sup> Após saber do ocorrido, o governador mandou soltar o operário, homem que julgava muito divertido, e mandou por no tronco o soldado “atrevido”.

No levantamento sobre as atividades musicais realizadas na Casa da Ópera, um dos documentos mais significativos consultados é o que se refere à festa de 1770 para a mudança do altar de Sant’Ana. Ele contém uma detalhada descrição da ópera encenada na cidade e do cortejo nos festejos que duraram vários dias.<sup>54</sup> Graças a este documento, rico, de descrições minuciosas e com referências às atividades artístico-musicais, dispomos de muitos elementos simbólicos que envolveram o evento, no qual a música teve um papel fundamental para unificar os fatores sacros e profanos do festejo. No palco, montado na igreja do colégio com as colunas revestidas de sedas, dividiram-se os músicos em dois grupos, um de música sacra e outro de música profana, que se apresentavam ora alternando-se, ora compartilhando o palco.

No domingo 19 estava a igreja deste colégio adornada por dentro de varandas revestidas de muitas sedas, que se mandaram fabricar sobre

<sup>52</sup> BN, Ms. 21, 4,14, nº 4.

<sup>53</sup> BN, Ms. 21, 4,15, nº 1.

<sup>54</sup> IEB, “Relação das festas públicas que na cidade de São Paulo fez o Ilmo. e Exmo. Senhor governador e capitão general d. Luiz Antonio de Souza Botelho Mourão Governador e Capitão General dita Capitania com a ocasião de colocar a Imagem da Senhora Santa Ana em capela nova, que mandou fazer na Igreja do Colégio desta cidade, em que reside: cuja celebridade se fez no dia domingo 19 de agosto de 1770, que é justamente dia de São Joaquim, e São Luis Bispo, prolongando-se a mesma festividades com o motivo de fazer anos no dia terça-feira 21 do mesmo mês o Sereníssimo Senhor Dom José Príncipe da Beira, e no sábado seguinte ser dia de São Luis, Rei de França, santo de quem tem o nome o mesmo Excelentíssimo Senhor General, e ter felizes notícias dos grandes descobrimentos, e conquistas do Tibaji”, ano 1770. Coleção João Fernando de Almeida Prado – Ms. 39.



colunas de madeira, pelas quais se repartiu a música da Sé, e da Ópera, e todos os músicos, que se acharam mais especiais nas terras da capitania, e das vizinhas de Minas Gerais.<sup>55</sup>

Essa informação nos sugere que, para a realização dessa festa, outros músicos foram contratados para ampliar o quadro necessário para a execução da música. No final do terceiro dia dessa comemoração, ocorreu a apresentação de uma loa “em que competia Marte e Minerva sobre quem havia de louvar primeiro as heróicas ações de Sua Excelência; e por fim vencia a deusa dessa cidade em dar os louvor<sup>56</sup>es”. Apresentaram a comédia “Mais vale amor que um reino”, ópera do libretista Metastasio, conhecida por *Demoofonte em Trácia*. Ao término “houve bailes e entremezes, e se acabou a festa pelas duas para as três horas depois da meia-noite”.<sup>57</sup>

Por fim, realizou-se outra ópera no último dia dos festejos “que representaram os operários com excelente música tendo-se escolhido por melhor a de *Coriolano em Roma*”. Essa é a única ópera que o pesquisador Vasco Mariz aponta como tendo sido representada em São Paulo: “em 1770, cantava-se em São Paulo uma ópera de Caldara”<sup>58</sup>. O autor refere-se à ópera “Caio Marzio Coriolano”, composta por Antonio Caldara. Não há comprovação se seria a ópera de Caldara a realizada em São Paulo, apesar de ser a mais conhecida e representada. Porém, como já dito, qualquer das músicas que tenha sido utilizada, sofreu, provavelmente, adaptações na sua execução.

Dentre os pesquisadores que escreveram sobre a música, em São Paulo, Régis Duprat já apontava a ocorrência de óperas na cidade (Duprat, 1995, p. 50-51). Bruno Kiefer não menciona sequer a palavra ópera na sua descrição sobre a música em São Paulo (Kiefer, 1982, p. 27-29); Mário de Andrade só a cita ao falar da Academia Imperial de Ópera no Rio de Janeiro, já no período imperial (Andrade, 1991, p. 18-22).

No documento da festa de Sant’Ana de 1770, há referência à presença de músicos de várias especialidades e de diferentes lugares, o que nos leva a supor que alguns seriam provenientes de outras vilas: “os músicos que se acharam mais especiais nas terras da capitania, e das vizinhas de Minas Gerais”<sup>59</sup>. Reunir músicos de outras cidades para realizar as festividades locais parece-nos ser um procedimento comum naquela época. Se não houvesse operários disponíveis havia que recorrer às vilas vizinhas. Nessa questão, as de Minas Gerais parecem ser as preferidas pelo governador. Como foi o caso na vila de Taubaté, quando em 1771 o capitão-mor da

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> IEB, *op. cit.*, Ms. 39.

<sup>57</sup> Idem.

<sup>58</sup> Mariz, V., *op. cit.*, p. 40.

<sup>59</sup> IEB, *op. cit.*, Ms. 39.



cidade, Leão Bento Lopes, recebeu carta com “a vontade do excelentíssimo senhor general para virem a música e operários de Minas” para realização da festa do Senhor Bom Jesus.<sup>60</sup> Viriam “três sujeitos todos moradores de Minas Gerais” que tinham proposto “mostrar comédias bizarras de festas, trazendo também músicos e operários da vila de São João Del Rey”.<sup>61</sup>

Outra vila mineira citada nos documentos é Boipendi (hoje Baependi), da qual viriam operários para a ocasião da festa. Escreve o governador:

Por acharem os três festeiros todos em Mbae-pindi [Boipendi] distrito de Minas, escrevi ao Capitão Antônio Coutinho para de sua parte fazer com eles para que com a vontade dos ditos festeiros virem para as ditas festas a música e operários dessa cidade.<sup>62</sup>

A primeira festa, a de São Francisco de Paula, seria no dia 2 de agosto “me disse que estavam todos três festeiros no projeto de [virem] os operários e música dessa cidade”.<sup>63</sup>

Na cidade de São Paulo, a notícia de haver músicos de outros lugares da capitania a execução de música da ópera é difundida em documento de 1767: “houve ópera em que representaram dois meninos de Guaratinguetá com excelente desembaraço e cantando árias com notável estilo e graça”.<sup>64</sup>

Em relação ao “trânsito” de operários entre as vilas, pode-se citar o caso do filho mais velho de André de Freixas, mestre de capela da vila de Santos no ano de 1770. Sabemos da utilização de homens para interpretar personagens femininos nas óperas em São Paulo, e no caso do músico citado, cantaria em falsete a parte do contralto ou soprano, conforme ocorriam nos coros da igreja quando faltavam os meninos do coro, em virtude de não haver notícias de *castratti* atuando em óperas em São Paulo. A carta pede ao governador que mande de volta o músico

que ali fazia papel as vezes de dama, pois com a vinda do Valério para essa ópera já lá não é necessário o tal rapaz: sendo aliás cá muito preciso ao pai, para lhe cantar nas músicas, de que é mestre capela, para as quais lhe é preciso pagar outrem por não ter cá ao filho mais velho.<sup>65</sup>

<sup>60</sup> BN, Ms. I -30, 21, 54.

<sup>61</sup> Idem.

<sup>62</sup> BN, Ms. 13, 12, nº 34.

<sup>63</sup> Idem.

<sup>64</sup> Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23–1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSIGSP/SSC 01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM–Lote 991.02, p. 77.

<sup>65</sup> BN, Ms. I-30, 14, 20, nº 14.



O músico parece levar uma vida de dificuldades, visto que “serve de lacaio com casa que lhe sustentam, porque os operários o[s] matam a fome”.<sup>66</sup>

No período do governo de D. Luís Antônio as óperas encenadas na cidade de São Paulo, cujos títulos podemos encontrar, foram:

Ano	Libretista	Ópera
1767	Antônio José da Silva	<i>Anfitrião ou Júpiter e Alcmena</i>
1768	–	<i>Triunfos de São Francisco</i>
1769	Piero Metastasio	<i>O mais heróico segredo ou Artaxerxes</i>
1770	Antônio José da Silva	<i>Alecrim e Mangerona</i>
1770	–	<i>Coriolano em Roma</i>
1770	Piero Metastasio	<i>Mais vale amor que um reino – Demoofonte in Trácia</i>
1770	–	<i>Inês de Castro</i>
1771	–	<i>Inês de Castro</i>
1771	Piero Metastasio	<i>Clemencia de Tito</i>
1772	Piero Metastasio	<i>Clemencia de Tito</i>

Fontes: Seção de manuscritos da Biblioteca Nacional Fundo Morgado de Mateus: 21,4,14-16; Coleção João Fernando de Almeida Prado – Ms. 39. Fundação Casa de Mateus/Portugal. Diário de viagem de D. Luís Antônio de Sousa Botelho Mourão (Livros de). 1765/3/23 – 1768/12/31. Ver: SICM/SSC 06.02/SUBSI GSP/SSC 01.01/SR/DIÁRIO DE VIAGEM.

As informações que obtivemos sobre as atividades da Casa da Ópera no período posterior ao governo de D. Luís Antônio estão, na sua maioria, atreladas ao calendário de aniversários e comemorações da família real. Em 19 de novembro de 1796, realizaram-se festejos em comemoração do nascimento da princesa D. Maria Teresa. Para esse evento “houveram três noites de iluminação geral, e sete de teatro público, em que se representaram gratuitamente com a maior perfeição diversas óperas” (Almeida, 1964, p. 343). Na praça bem iluminada, desfilaram carros com música, recitando-se obras poéticas.<sup>67</sup> Em 1799, montaram-se novas óperas por ocasião de outro nascimento real.<sup>68</sup> No ano de 1811, outra comemoração, em homenagem ao nascimento do filho da infanta Maria Teresa, com a representação de ópera gratuita.<sup>69</sup> Nota-se que a ópera era gratuita para a população; porém, os camarotes de assinatura deveriam garantir a continuidade das apresentações.

<sup>66</sup> Idem.

<sup>67</sup> Idem.

<sup>68</sup> ACSP, vol. 20, p. 157.

<sup>69</sup> ACSP, vol. 21, p. 259.





Observamos também a realização de óperas em comemoração de eventos bélicos. No ano de 1802 para comemorar as pazes entre a monarquia e a república francesa. No mesmo ano, houve ópera “gratuita para todo o povo”<sup>70</sup>

O maior número de referências a atividades da Casa da Ópera da cidade de São Paulo ocorre até o ano de 1811. Há uma ausência de informações, nas Atas e nos Registros da Câmara, sobre as realizações de atividades no período compreendido entre 1811 a 1821. No decorrer desse período o teatro tinha se tornado privado. Fora comprado por três sócios: pelo capitão do 2º Regimento de Milícias da cidade, Francisco Jorge de Paula Ribeiro, pelo sargento-mor, Antônio Manuel de Jesus Andrade e por Joaquim José Freire da Silva: “Excelentíssimos e ilustríssimos senhores, é verdade que os três compramos a propriedade, ou teatro mencionado no requerimento retro”<sup>72</sup>

O documento, muito interessante, mostra a prestação de contas das despesas do teatro. Dentre as contas a serem pagas, cita uma companhia cômica e musical para realização das atividades da ópera, mostrando regularidade de um corpo de atores e de músicos, e as irregularidades em relação às contas que por causa de “algumas infrações sobre a exatidão das entradas dos dinheiros do dito teatro para a caixa” houve necessidade de ajustarem as contas para que viabilizassem a “Companhia cômica e musical”, dividindo entre os sócios “a quantia de 307\$887 réis de todo o produto daquela caixa”<sup>73</sup>

Continuava a haver assinatura para os camarotes visto que se referem seus “aluguéis” e rendimentos. Quanto às óperas que deveriam ser encenadas no teatro, seriam quatro por mês, duas novas e duas repetidas, porém isso não acontecia por falta de artistas.<sup>74</sup>

Apesar de encontrarmos um número menor de informações sobre a utilização da Casa de Ópera na década que antecede a independência do Brasil, em janeiro de 1821, o governador Oeynhausien, em ofício a José Gonçalves Gomide, revela a preocupação em preservar o estabelecimento e no final do mesmo ano, escolhe-se uma comissão para estudar melhorias no teatro da cidade.<sup>75</sup>

<sup>70</sup> RGCSP, vol. 12, p. 527.

<sup>71</sup> RGCSP – vol. 12, p. 529.

<sup>72</sup> AESP, Ordem C 7140 A – correspondência.

<sup>73</sup> Idem.

<sup>74</sup> Idem.

<sup>75</sup> DI, vol. 2, p. 89.



### **GLOSSÁRIO DE SIGLAS E ABREVIATURAS**

ACSP - Atas da Câmara Municipal de São Paulo

AESP - Arquivo Público do Estado de São Paulo

AHU - Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa

BN - Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

DI - Documentos Interessantes; para a História e Costumes de São Paulo. Departamento do Arquivo do Estado de São Paulo

IEB - Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo

RGCS - Registro Geral da Câmara de São Paulo

RIHGSP - Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acquarone, Francisco. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [s/d.].
- Almeida, Manuel Lopes de. *Notícias Históricas de Portugal e Brasil (1751-1800)*. Coimbra: Coimbra Editora, 1964.
- Amaral, Antonio Barreto do. *História dos velhos teatros de São Paulo: da casa da ópera à inauguração do Teatro Municipal*. Coleção Paulística, vol. 15. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1979.
- Andrade, Mário de. *Aspectos da Música Brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins, 1972.
- Arruda, José Jobson de Andrade de (coord.). *Documentos Manuscritos Avulsos da Capitania de São Paulo*. Catálogos I e II. Bauru: EDUSC, FAPESP/IMESP, 2000–2002.
- Bellotto, Heloísa Liberalli. *Autoridade e Conflito no Brasil Colonial: o Governo do Morgado de Mateus em São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Artes e Ciências Humanas, 1979.
- Brito, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- Brito, Manuel Carlos de. *Ópera in Portugal in the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Burke, Peter. *A Fabricação do Rei*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- Calmon, Pedro. *Espírito da Sociedade Colonial*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1935.
- Candé, Roland de. *História Universal da Música*. Vols. 1 e 2. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Freitas, Affonso A. de. *Tradições e Reminiscências Paulistanas*. Coleção Paulística, vol. 8, 3ª ed. São Paulo: Governo do Estado, 1978.
- Kiefer, Bruno. *História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do séc. XX*. 3ª ed. Porto Alegre: Movimento/Sec. de Cultura/MEC, 1982.
- Mammi, Lorenzo. “Teatro em música no Brasil Monárquico”. In: Jancso, Istvan; Kantor, Íris (orgs.). *Festa. Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa*, vol. 2, p. 39. São Paulo: Edusp, 2001.
- Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.



Nery, Rui Vieira. (coord.) *A música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

Nery, Rui Vieira. “A música na estratégia colonial iluminista: o Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1774)”. Conferência proferida no IEA/USP, em 28 de agosto de 2006. Disponível em <<http://www.iea.usp.br/iea/online/midioteca/videonerymorgado060828.html>>, acessado em 17 de outubro de 2010.

Nery, Rui Vieira. “Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII”. *Revista Música*, vol. 11, São Paulo: ECA/USP, 2006.

Oliveira, J. J. Machado. *Quadro histórico da província de São Paulo*. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo, 1978.

Pirotta, Wilson Ricardo Buqueti. *Ópera na cidade de São Paulo*. Tese (Mestrado em Música). São Paulo: ECA, Universidade de São Paulo, 1993.

Porto, Antônio Rodrigues. *História Urbanística da Cidade de São Paulo, 1554 a 1988*. São Paulo: Carthago e Forte, 1992.

Prado, Décio de Almeida. “O teatro no Brasil Colonial”. In: Pizarro, Ana (org.). *América Latina: palavra literatura e cultura*. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1993.

Savelli, Mário. “A Casa da Ópera”. Separata da Revista do Arquivo, nº 187, p. 199. São Paulo: Arquivo Municipal. 1976.

Silva, Antônio de Moraes. *Diccionario da Língua Portuguesa*. Lisboa: Tipografia Lacerdina, 1813, 2 vols.

Silva, Lafayette. *História do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, [s/d.].

Silva, M. B. Nizza da. *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Editora Nacional; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1977.

Souza, J. Galante de. *O teatro no Brasil*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1960.

Toni, Flavia Camargo (org.); Volpe, Maria Alice; Duprat, Régis. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: Edusp, 2000.

CLAUDIA POLASTRE é coordenadora pedagógica do Projeto Música Vocacional na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, trabalha desde 2001 em implantação de projetos públicos de música em equipamentos municipais. Coordenadora e Professora do Curso de Arte-educação (FABAN – Ribeirão Preto). Doutora em História Social da Cultura pela FFLCH – USP, Mestre em Música no IA – UNESP e Graduada em Educação Artística com habilitação em música pela mesma universidade.



# The conditions of global discourse of diversity: Music Encyclopedias, Dictionaries and Ethnomusicology

Michel Nicolau Netto\*

## Abstract

Discourse of diversity acquired positive value in the present day and enough strength so as to organize some of the global enunciations and even those which are proposed to be universal. Ethnomusicology has embodied this discourse of diversity, so as to propose the study of the musics of the world without hierarchies, comprehending these musics according to the system of thought of their own cultures. It makes this science typical of our present time, and having it as privileged corpus of analysis may shed light upon the conditions for the forging of the discourse of diversity, revealing the forces involved on it and who is in the position to pronounce it. This article attempts to understand those issues, basing its research on music dictionaries and encyclopedias from the past three centuries, providing a historical overview for comparison, as much as a lucid picture of the present. These objects are valuable, since they are supposed to reunite all the human knowledge within their areas, complexifying the relation between universal and particular. As in the study here presented about the *Garland Encyclopedia of World Music*, such corpuses may reveal that the discourse of diversity has its rules of differences and inequalities.

## Keywords

Music – ethnomusicology – encyclopedia – dictionaries – Garland – globalization – diversity.

## Resumo

O discurso da diversidade adquiriu, na contemporaneidade, valor positivo e força suficiente para organizar algumas das enunciações globais, até mesmo aquelas que se propõem universais. A Etnomusicologia incorporou esse discurso da diversidade para propor o estudo das músicas do mundo, sem tomá-las hierarquicamente, compreendendo-as de acordo com o sistema de pensamento de suas próprias culturas. Isto torna essa ciência típica de nosso tempo, cujo corpo de análise privilegiado pode colocar alguma luz sobre as condições de forjamento do discurso da diversidade, revelando as forças nele envolvidas e quem está na posição de pronunciá-lo. Este artigo busca compreender essas questões, tendo por base uma pesquisa em dicionários de música e enciclopédias dos últimos três séculos. A partir desta visão histórica, poderemos ter um quadro mais lúcido sobre o presente. Os objetos aqui escolhidos são valiosos, pois propõem reunir todo o conhecimento humano em suas áreas, complexificando a relação entre o universal e o particular. Como no estudo aqui presente sobre a *Garland Encyclopedia of World Music*, tal corpo pode revelar que o discurso da diversidade tem suas regras de diferenças e desigualdades.

## Palavras-chave

Música – etnomusicologia – enciclopédia – dicionário – Garland – globalização – diversidade.

---

\*Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, SP, Brasil. Endereço eletrônico: michelnicolau@gmail.com



In his classic work of ethnomusicology, *The Anthropology of Music* (1964), Alan Merriam criticizes the notion of music held by his contemporaries, reflected on dictionary entries. The critique is based on the following descriptions found by Merriam. According to the *Oxford Universal Dictionary* (1955), music is “that one of the fine arts which is concerned with the combination of sounds with a view to beauty of form and the expression of thought or feeling”. In the *American College Dictionary* (1948), music is “an art of sound in time which expresses ideas and emotions in significant forms through the elements of rhythm, melody, harmony, and color” (Merriam, 1964, p. 17).

Merriam comments as follows:

It is significant to note that both definitions proceed from the premise that music needs only be defined in Western terms. Music in other cultures is not necessarily concerned with beauty as such; the problem of the expression of ideas and emotions through music is definitely one which has not been finally solved; and many musics do not use the element of harmony. Neither are the definitions useful from the standpoint of the social scientist, for they tell us nothing about the element of social agreement which plays a major part in shaping sound. (Merriam, 1964, p. 27)

The critique on the supposed *westerncentrism* is accompanied by the use of the plural “musics” (Kaden, 2004, p. 34-39), which is significant and ever more frequent amongst authors who are evidently very much in debt with cultural anthropology since Franz Boas. Using the plural form they try to stress the necessity of seeing different musics as different systems, to be understood in themselves and not according to a paradigm that is essentially forged on the European classical model. As stated by a prominent Ethnomusicology representative:

ethnomusicologists are egalitarians. [...] they regard all musics as equal. Each music, they believe, is equally an expression of a culture, and each culture and each music must be understood first and foremost in its own terms. [...] They try to bring an understanding of their musics to their own society, believing that the teaching of their subject will in a small way promote intercultural – maybe even international – understandings, that it will combat ethnocentrism and build respect for the traditions of the worlds societies. (Nettl, 2005, p. 15)

Ethnomusicologists address their critique firstly to the European musicology, which considered the music of their continent as universal, either ignoring the other



musics (not only the non-Western, but also the non-classical, non-white, non-upper-class, non-male-Western music), or reducing it to terms like *primitive* or *exotic*, giving the 'other musics' the status of music only if a European classical author was, in the end, its author. The Turk, the Romani or the Arab musics could become music only if magical – and trained – hands and minds of composers like Mozart, Verdi, Liszt or Schubert touched and transformed them<sup>1</sup>.

The project proposed by ethnomusicology in the second half of the 20<sup>th</sup> century is then clear: music should be enumerated, pluralized and dehierarchized. The comparisons should not be – as it was for the first musicologists studying non-Western music – based on a paradigmatic system (European classical music), and the multiple systems should be understood in their own terms. And for this purpose, the 'amazing' European composers cannot contribute much, because since music is now embedded in culture, only those carrying that culture can fully understand their music. The native view gains distinction and only the natives can teach their music to the outsiders, who must be apt to carry the cultural complexity of that society in order to grasp the meaning of music and possibly learn it. Suddenly the disgraced, ignored and exploited (because the music now much appreciated is that coming from European ex-colonies) of the previous centuries could acquire in modern ethnomusicology the status of teachers. In anthropological terms, it is the Other's (emic) vision that acquired prominence. As John Baily states, anthropology taught ethnomusicology to understand the object "from inside, to explore the emic view, the folk view, actor's view, evaluation" (Nercessian, 2002, p. 12).

From this perspective, one can understand the critique of ethnomusicologists in a broader and, at the same time, a more contemporaneous debate. One can say that ethnomusicologists criticize the Grand Narrative (music) which has been proposed by few, and try to show the so many small, particular narratives that exist – or should exist – which cannot be reduced to one Grand Narrative. In other words, ethnomusicologists propose the diversity of musics against the universal of music. In this sense (and if my vision of ethnomusicology is correct), one can approximate the modern ethnomusicology debate to the political (related to multi or intercultural politics<sup>2</sup>), philosophical (related to particularism or relativism *versus* universalism<sup>3</sup>), artistic (related to the end of the history of art<sup>4</sup>) and social scientific one.

Therefore, I intend in this article to analyze ethnomusicology under the notion of diversity. I propose that we are dealing today with the predominance of the discourse

<sup>1</sup> For further on the subject of the exotic and music, see Bellman (1998).

<sup>2</sup> See Schulte (1993).

<sup>3</sup> See Steinmann e Scherer (1998).

<sup>4</sup> See Belting (2006).



of diversity, in opposition to the former discourse of the universal. In order to proceed this investigation, I follow what I consider an instigating way to apprehend a *Zeitgeist*, the reason why I started this text with the quotation by Merriam above. I will analyse music dictionaries and encyclopedias (those dedicated to music) from the past three centuries in an attempt to apprehend what they have to show us, based on my concerns herein. In music dictionaries, I looked specifically at one entry: music. I was amazed to realize that many of those dictionaries present no entry on their own subject. Those dictionaries are evidently excluded, and I focused on a final list of 25 titles (the first was published in 1732<sup>5</sup> and the last in 2005<sup>6</sup>), all of them limited to the German and English idioms. I also took the entry for music from the Wikipedia ([www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)). The main encyclopedia I approach here is the *The Garland Encyclopedia of World Music*, published between 1998 and 2002, which will be described at the appropriate moment, and will bring us the most important results and figures of this investigation.

I want to shed light on two issues: firstly the transformation that shaped the discourse of diversity; secondly, how this discourse is articulated, by whom, and under which conditions.

### MUSIC AS UNIVERSAL

Robert Fossier (2009) rightly points out that there is a larger gap between the death of St. Augustine (year 430) and the birth of St Thomas Aquinas (1225) than between the death of the latter (1274) and the birth of Kant (1724). However, we insist on approximating the first two Christian thinkers, considering them as part of the same system of thought; meanwhile we distance the German idealist from anyone born one hundred years before him. I want to avoid such a mistake at the same time that I advocate for the rightness of reuniting my analytical corpus in two groups divided by time. The first group, the one to whom I dedicate this section, will cover the music dictionaries between 1732 and the end of the first half of the 20<sup>th</sup> century. I do so bearing in mind that during these more than 250 years many things have changed in the way we see music, as much as many characteristics that could be seen in 1732 on the description of music are still present in 2009. However, my point is to look at a specific issue, which is the debate between the universal and the diversity, for which the artificial homogeneous division proposed here may be justifiable. Therefore, taken as a group, I do not need to quote every text, but I can propose the general impressions of the corpus.

<sup>5</sup> Walter, J. G. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*.

<sup>6</sup> *Musiklexikon*. In vier Bänden. Dritter Band L bis Rem.





A frequent feature of the dictionaries of this first group is the preoccupation in narrating the history of music, which is more important here than the mere attempt of chasing any kind of definition besides the common statement (with some variants): “*Musica* (lat. Ital.) [...] as an adjective is always used as a noun and generally represents the *TonKunst* [...]” (Walter, 2001 [1732]) In such terms, music will be described as having a Greek origin (the art of the Muses), as developed in the Medieval Ages (specially with Guido of Arezzo in the 11<sup>th</sup> century), acquiring some definitive characteristics during the Renaissance, and reaching its most finished and universal characteristic with Bach and Händel in the 18<sup>th</sup> century. What interests me here is the universalistic proposal present in such a view, based on Eurocentric and progressive perspectives.

The three following quotations should serve as good examples of this view. I start with the entry for music in the *Musikalisches Lexikon*, from Heinrich Christoph Koch, published in 1802:

Music. With this word, originated in the Greek language, it is described nowadays the art to express feelings by using tones. In contrast to this, the ancient Greeks linked it to a broader, more extended concept: they did not just think of Tonkunst or dance, but simultaneously incorporated poetry, eloquency, philosophy and grammar, overall everything which the Romans denominated *Studia humanitas* afterwards. [...] In the first millennium of the Christian calendar no other music [but the European church music] was known, except such built upon the principles and theorems of the Greeks. Harmony was probably invented after this time [...]. In the first half of the first century [of the second millennium] the benedictine Monk Guido of Arezzo started one of the weirdest [merkwürdigsten] reforms of the Tonkunst. [...] The advantage of these reforms was that students taught in the singing school [Singschule] Guido founded made incomparably quick progress. (Koch, 1964 [1802], p. 994)

The entry in the *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*, edited by Eduard Bernsdorf in 1857:

Music. For the Greeks the expression music stood for the arts of the Muses [...]. Accordingly, the first music was song [Gesang], and the first melodies were particular tones of the now audible feeling, dis-

<sup>7</sup> Author’s translation, as all the following translations into English.



continued recitative without rule or art, to which the affect determined the tempo. As the measure [Takt] ruled over the tones, music gained a certain form and order. It was not a necessity anymore to dispose of bare feelings, instead music began to please by itself, through its unstrained play [...]. Observed from the scientific point of view, it [the music] breaks down into theory and praxis. The former captures acoustics, [...]. In regard of the external means, music is divided into vocal – and instrumental music; further into [...] church –, theater-, chamber- [...] music. Also even according to different countries, where the spirit of music [der Geist der Musik] shows itself specifically different according to the different nationally shaped individuality, therefore one differentiates music and refers to a German, Italian and French [music]. (Bernsdorf, 1857, p. 1072-3)

And finally, the *Handlexikon der Tonkunst*, organized by Oscar Paul and published in 1873. His approach is similar to Historicism and divides the history of music in 19 ages as the following:

1) Age of Hubald. The 10<sup>th</sup> century. 2) Age of Guido. The 11<sup>th</sup> century [...]. 11) Age of Monteverdi (1600-1640). The beginning of the dramatical style. Origins of opera. [...] 14) Age of Leo and Durante, for the protestant Church music, especially Bach and Händel (1725-1760). Neapolitan School. Reconfiguration of the aria. Opera buffa. Diversification of the instrumental music through the introduction of wind instruments in the opera. Virtuosi. The theory of the Tonkunst receives an upswing. At first in the teaching of harmony. [...] 15) Age of Gluck (1760-1780). Opera seria [...]. 16) Age of Haydn and Mozart (1780-1800). Viennese School. Quartet and great symphony. The German national opera blossoms. 17) Age of Beethoven and Rossini (1800-1830). Highest development of instrumental music and of virtuosity. The German song. The German romantic opera. 18). Age of the epigones of Weber, Spohr and Rossini (1830-1840). Age of Meyerbeer, Mendelssohn and Schumann (1840-1850). The most recent age still needs better defined boundaries, to be mentioned on its own terms. (Paul, 1873, p. 168-9)

From these examples I may reach the following conclusions: European classical music is 'the music' in itself; it is the only heir to the Greek music; the Greek music marks the birth of music itself and from which music has evolved, or I'd better say,



progressed, according to well-demarked stages, always denoting some kind of improvement. I will keep the theorizations for the next sections, but I would like firstly to note that these perspectives are clearly imbued with the spirit of the time, that follows the *Aufklärung* (Diderot's *Encyclopedia* was published in 1751), and try to rationalize a particular kind of knowledge – disregarding other kinds of knowledge – and organize it as a universal discourse, with the “ambition of ordering the whole human knowledge in the sciences and in the arts” (Ortiz, 2008, p. 23). In doing so, what does not fit in this universal is neither to be considered, nor to be transformed; and not even to have its existence denied.

Another characteristic of the first group of my corpus is related to the learning of music. The music considered ‘universal’ must be learned. It is not accidental that the already quoted *Neues Universal-Lexikon* (Bernsdorf, 1857) is dedicated “for artists, friends of art, and all educated ones [Gebildeten]”. And Gottfried Johann Walter (2001 [1732]) states clearly that “a master [Lehr-Meister] is necessary for the learning of the free arts”. That’s why there will be a science of music, which, according to the *Kurzfaßtes Musikalisches Lexikon*, published in 1806 by Georg Friedrich Wolf, could cover the following subjects:

- 1) The rhetorical music, which considers the nature of the tones, their origin, their importance [Größe] and formation.
- 2) The practical music, which teaches, how we skillfully combine the tones with one another, and how we should recite them to the hearing.
- 3) The physical music which takes the reasons, through which the tones are produced, from the natural science; and
- 4) the mathematical music, which explores the importance [Größe] of the tones and their proportions between each other, for which determination the Arithmetic and the Geometry is used. (Wolf, 1806, p. 202-3).

The fact that this music can be learned and scientifically taught cannot be understood without the complementary notion that the feeling for music is an inner gift that cannot be acquired. In the entry dedicated to music in the *Musikalisches Conversations-Lexikon: Encyclopädie der gesammten Musikwissenschaft*, A. Gathy (1871) states that

musical feeling, an inherent sense, is the predisposition, within the soul itself, for all musical impressions; the ability given by nature to understand and sense music according to its more sophisticated meaning. Therewith has to affiliate a musical ear, the receptiveness, lying within the hearing organ, for musical impressions. This consists



on the ability to distinguish between the harmony or dissonance of tones at the very moment the ear perceives them and to easily grasp music, vocally reproduce or replay. The musical hearing perceives the body of the tone, the musical feeling, the soul. A successful organization of this double-sense is necessary, in order to grasp music in its real peculiarity and in its pure impact on the mind entirely, and it is possible to say, that nature has reserved itself the right to give the consecration of the higher mysteries of the Tonkunst only to particular people. (Gathy, 1871, p. 263)

In this sense, one could say that music is inherent to the human being; but only some of us have the privilege, given by nature, to understand the complexity of it. At the same time, music is a science and it can be rationally studied and learned. Here are two points I want to discuss very shortly in comparison to the view the Europeans had of the non-European music.

Jonathan Bellman (1998), studying the reception of the Hungarian Gypsies music in Europe, stated that in the nineteenth century the Romani musicianship was characterized

as natural, untaught, as if given to them (in their presumably savage state) by nature. The power of their music seems to stem from a physical need to express their “animal” sorrow and joys; the ability for any higher musical learning is clearly felt to be beyond them [...]. (Bellman, 1998, p. 80)

The same view is dedicated by the Europeans to other people at that time, in a profusion of hierarchies then created placing their culture, their ‘civilization’, their ‘race’ in the highest rank.

Therefore, for both the European and non-European (under the European view), music is a gift provided by nature. However, if for the non-European musician such a gift was simply magically given, with no intermediaries, for the European one it was given under the condition of two categories: Rationality – music must be learned, and its learning demands more “ability, than to climb a high mountain” (Walter, 2001 [1732]) – and Progress – there is a necessary and always advancing History behind and ahead –. Those categories are both inherent of a universal discourse under the age of the *Aufklärung*, and the fact that non-Western musics cannot be related to those categories means they are out of this discourse; in other words, they are out of the universe. (I will come to this in the next section.)



There are other consequences on this differentiation. Since musical talent – in spite of being ideally within everyone – can only be developed under specific circumstances of rational training, only a few people will succeed, and there will be a difference between those who do and those who do not succeed. This difference is only possible in an age when the individual, with his own characteristics and goals, surges. The arising of the individual can be easily seen in the dictionary entries as we advance into the 19<sup>th</sup> century. One may notice the predominance of the composer – similarly as the above cited *Handlexikon der Tonkunst* (1873) –, and the division of functions among the composer, the interpreter, and the audience. It confirms the analysis of Christopher Small (1998) as it opens way to the emergence of the professional musician, who can embody, as an individual, the absolute of music (Kaden, 2004, p. 234).

I propose to understand the rise of the professional musician involved in a complex context (far from being here sufficiently covered), in which the universal discourse of music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries is an important element. As the representatives of the non-Western musics are excluded from the universal discourse, they are also prevented – always according to the Western view – from being professionals, a situation we still can observe today, as already pointed by Philip V. Bohlman (1996).

All these exclusions caused by a supposedly universal discourse about music will be argued in the following centuries, under new material realities. This is the theme of the next section.

### **THE REFUTATION OF THE UNIVERSAL DISCOURSE: MUSIC IS PLURALIZED**

It is not my aim here to make a historiography of this debate between the universal and the diversity in contemporary society. I will make quick points on this matter in order to give substance to the discussion that really matters in this article.

The debate comes into being according to a new reality that Europe was experiencing with the intense immigration after the Second World War<sup>8</sup> – which led to the adoption of the so-called policies of multiculturalism in some of its countries; very strong and effective social movements claiming for civil rights for the minorities (especially Black and women) in the United States; the formal decolonization of the world – with the independence of parts of Africa and Asia; and the surging of anthropological, linguistic and philosophical theories (structuralism and post-structuralism) – or non-theories –, that were reflecting the material reality, as was presumed.

<sup>8</sup> According to Habermas (2009, p. 155), between 1800 and 1960 the Europeans represented 80% of the intercontinental immigration movement. Therefore, receiving immigrants is something new in modern European history.



As this text is more concerned with a theoretical discussion, I will limit myself to drawing a few lines about the intellectual debate, bringing it to the field that matters here. The structuralists bring the cornerstone of the discussion on denying the possibility of treating different cultures according to hierarchies, as in this exemplary sentence by Lévi-Strauss:

If the criterion chosen [to compare societies] had been the degree of ability to overcome even the most inhospitable geographical conditions, there can be scarcely any doubt that the Eskimos, on the one hand, and the Bedouins, on the other, would carry off the palm. (Lévi-Strauss, 1952, p. 27)

Yet, it was the French anthropologist who changed, in 1948, the name of his Cathedra from “Religion of non-civilized people” to “Religions of people without writing” (Dosse, 2007, p. 42), denoting his effort to bringing the former hierarchies and prejudices down. However, the searching of the structuralists for ‘universals’ among the world’s cultures was considered by those who followed them as a vestige of ethnocentrism (Derrida, 2006, p. 125-172, and Kimmerle, 1997). It was necessary to deconstruct the whole arsenal of European thought. With all their differences, authors like Foucault, Rorty, Derrida, Lyotard, the latter Barthes and Deleuze were dedicated to bringing the structures of European philosophy down.

I want to point out here what I presume to be a common preoccupation that underlies the thesis of these authors, and that reflects a much more widespread and common issue, affecting the everyday life of many people, especially in European and North-American societies: how to face and to define the ‘Other’ when this other is your neighbor, who sells you coffee and plays the music you are hearing. I believe that the answer given by those authors can be summarized – and evidently I over-simplify it – as an attempt to explode the ‘Other’ as a ‘Grand Narrative’ – to term after Lyotard (1986) – in order to give way to numberless mini-narratives, which would be focused instead on the *différance* – now, after Derrida – and not on ‘sameness’. This project comes from a diagnosis that since the raising of the notion of the ‘Human’ – according to Foucault, which came into being only in the 16<sup>th</sup> century, in Europe (1994, p. 386) – as a universal discourse, the possibility was created of discriminating one who did not fit into this notion, as non-human. Human created its double, the non-Human, in order to discriminate it. Since what is Human

<sup>9</sup> I am not concerned with evaluating the acceptance or the rightness of the theories of these authors. They figure here because they proposed probably the most radical critic of the European system of thought. The mere fact that such a critic may be done reveals much about the conditions of our age. Still, it is not hard to notice that most of these authors deeply influenced a significant part of ethnomusicology.



was defined by the European (white, male and elite) consensus, the 'Other' was discriminated as a whole, as the other side of the universal, as the excluded non-human.

The position is understandable, when one looks at a petition of German settlers addressed to deputies of the Reichstag in reference to the Southwest African German colony, around the year 1900:

From time immemorial our natives have grown to laziness, brutality and stupidity. The dirtier they are, the more they feel at ease. Any white man who has lived among natives finds it impossible to regard them as human beings at all in any European sense. They need centuries of training as human beings, with endless patience, strictness and justice. (apud Mann, 2005, p. 102)

It is Jean Baudrillard who states the most explicit critique to the notion of Human. I quote:

Today, every men are men. The universality is not founded, in fact, in nothing, except in the tautology and in the duplication: it is there where the 'Human' assumes its strength of moral law and principle of exclusion. Because the 'Human' is immediately the institution of its structural double: the Inhuman. He is, in fact, no more than that, and the progress of the Humanity, of Culture, are not anything else, but the successive discrimination, which accuses the 'Others' of inhumanity, and therefore, of uselessness. For the savages who say 'men', the others are other thing. For us, on the contrary, under the sign of Human as a universal concept, the others are nothing. (Baudrillard, 1996, p. 171)

What this discussion has to do with ours is that the 'Other' will have to be diversified and the 'European Self' should no longer be in the center and dictate the rules. The systems of thought and the culture of the 'Other' should be respected and considered on the same level as that of the 'Self' and the notion of Human should be either denied or decentralized<sup>10</sup>

These discussions, and I repeat, all the material realities already cited above, could not leave the notion of music intact. If the dictionaries and encyclopedias are

<sup>10</sup> I believe that, if the first option was followed by some of the post-modernists, authors like Jack Goody followed the second, trying to show that what is used to characterize the essential supremacy of Europe in the world is only contingent and potentially present in other parts (see Goody, 1996).



to be believed, our notion of music in the contemporary age has also entered into the era of diversity, an era in which, as Renato Ortiz (2008, p. 12) has well observed, “there is an inversion of the expectations. The diverse is synonym of the richness, an untouchable heritage. Every idiom, in its modality, is a universe irreducible to the others, and its death would be the loss of a conjunct of world vision from different peoples”. This tendency is so strong that Peter Wood (2003) stated that within “just a few years, diversity has become America’s most visible cultural ideal”, and as Walter Benn Michaels (2006, p. 12) says “diversity has become virtually a sacred concept in American life today. No one’s really against it”.

However, does it not sound at least odd that we are talking about diversity in dictionaries and Encyclopedias dealing with a catch-all term like music? Are Encyclopedias, created by the Chinese in the 12<sup>th</sup> century and spread to Europe after the 18<sup>th</sup> century, not the place where the whole of common knowledge was to be organized and rationalized in order to create a universal discourse? Are we not facing a contradiction?

I propose we can find a solution for this supposed contradiction if we face diversity not as concept but as a discourse. Diversity was not absent in the universal discourse of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, as one can see when one looks at the Romantics. At the same time the universal is not absent from the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> centuries. What happens is that, if diversity was organized under the discourse of the universal, the universal is today organized under the discourse of diversity. In other words, the universal must be present and denied at the same moment, being discoursed as an enunciation of the powerful contemporary discourse of diversity. And, as we pick up terms from Foucault, although not his whole theory, it is not redundant to bring him here:

We will say, therefore, that a discursive formation is defined (at least in terms of its objects) if it is possible to establish a similar conjunct; if it is possible to show how any object of the discourse in question finds there its place and its law of appearing; if it is possible to show that it can originate, simultaneously and successively, objects that exclude each other, without it itself having to be modified. (Foucault, 2007, p. 49-50)

This is what we have today. A similar collection in which contradictory objects or enunciations can appear together and, still, the whole is maintained. In practical terms, we can discourse the diversity and still do so under universal values, concepts and structures. What we have to investigate, therefore, is not exactly this apparent contradiction, but the consequences and the characteristics of this discourse of





diversity in contemporary society. I am dedicated to this task till the end of this text.

### THE DISCOURSE OF DIVERSITY

I start with music dictionaries to show that the notion of music, in spite of repeating some of the old creeds, has recently changed. It is important to notice that the changes are not so easy to be seen in this *corpus* (in comparison to the other *corpus* dealt with ahead), since dictionaries tend to be more conservative, for they mostly maintain the definitions of the previous edition. However, and because of this conservative position, we must assume that any change we find is very meaningful indeed. Therefore, we can see in *Der Brockhaus Musik*, published in 2001, an entry for “Musik”, which states:

Fundamentally, music outside the European historical context cannot be seen isolated from everything, but has to be regarded only in connection with its holistic-human bonds. The task here is to understand the different perception and handling of music. Since usually it is not about a rationally saturated, autonomous “free” art, it is not possible without effort to distinguish the specifically musical aspects (like tonal system, allocation of numerical proportions, interpretations of music) from the empirical and cultural-sociological premises. (*Brockhaus*, 2001, p. 511)

This differentiation states very clearly, that if Western-classical music can be analyzed in itself, as an autonomous entity, then other musics are only to be analyzed according to their social context. This is a notion that pervades all the other contemporary dictionaries covered by this research, except the *Garland Encyclopedia*. Still, it is possible to find in a dictionary, published in 1982, the following text in its entry for music, after repeating the same Eurocentric music history:

With the advent of broadcasting and the gramophone in the 20<sup>th</sup> century a new musical dimension was created. The emergence of jazz at about this time and the subsequent development of popular music led to a vast commercial market in music that has little connection either with the art music of the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries or traditional European folk music. Vibrant with African rhythms and orchestrated with European harmonies, pop music now provides an idiom of its own nations, cultures, and persuasions to communicate with each other. (Isaacs; Martin, 1982, p. 258)



And in the *Musiklexicon*, published in 2005, the entry for music states in its beginning a discussion about the “problem of a global determination of a concept” for music (*Musiklexicon*, 2005, p. 365).

Yet, it is in the 2001 edition of *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* where we find the most remarkable change. If in the dictionary edited by George Grove, in 1880, there was no entry for music, in *The New Grove* of 2001, edited by Stanley Sadie (2001), there is an extensive entry for it, including the following item: “the concept [of music] in a variety of cultures”. Such an item is divided as following: 1. Contemporary Western Culture; 2. East Asia; 3. Iran and the Middle East; 4. India; 5. Some African cultures; 6. Some Amerindian and Oceanian cultures (Sadie, 2001, p. 428-431).

Therefore, if it is clear that we still find the Eurocentric point of view (specially in terms of the dichotomy autonomous *versus* social conditioned; rational *versus* irrational) about music in some of the dictionaries, we realize that the universal value of music is hardly kept. Furthermore, we may notice that the discourse of diversity does not prevent anyone from being Eurocentric. We can see it further if we look through the all those dictionaries and realize that there are entries, for instance, for salsa, Indian music, Gamelan music etc. Yet, in the above cited *Brockhaus* (2001), there is a chapter (this dictionary presents not only entries, but some thematic short texts) called “Vom Exotismus zur Weltmusik”. However, in the chapters under the rubric “Epochen, Gattungen und Personenartikel”, out of the 21 texts, only 2 may not be considered as dedicated to classical European: “Beat” and “Jazz”. And even in the entries “music”, the part dedicated to non-Western music does not exceed one quarter of the extension of each entry.

The discourse of diversity gains clearer contours when we look first at a new media, recently invented, and then at an old media, but never used in this context. I refer to the online Encyclopedia *Wikipedia* and the *Garland Encyclopedia* dedicated to World Music. *Wikipedia* cannot be the object of this research, because it is not an Encyclopedia or dictionary exclusively dedicated to music. Therefore, it will suffice to say that the entry for music in its English version ([www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com), accessed on 24<sup>th</sup> October 2009) one can read that “creation, *performance*, significance, and even the *definition of music* vary according to culture and social context”; also, as there is a section for Western, there is another for non-Western music (repeating, we must say, the same ordinary, problematic and anti-Edward Said division); and as the item “research” presents a discussion about musicology, there are also lines dedicated to ethnomusicology.

However, it is in *The Garland Encyclopedia for World Music* where the discourse of diversity may have been approximated to its ‘ideal type’, to term after Weber. That enormous Encyclopedia, published between 1998 and 2002, has 10 volumes,



covering over 10,000 pages, named as the following: Vol. 1: Africa; Vol. 2: South America, Mexico, Central America and the Caribbean; Vol. 3: The United States and Canada; Vol. 4: Southeast Asia; Vol. 5: South Asia, The Indian Subcontinent; Vol. 6: The Middle East; Vol. 7: East Asia, China, Japan and Korea; Vol. 8: Europe; Vol. 9: Australia and the Pacific Islands; and Vol. 10: The World's Music: General Perspectives and Reference. According to the general editor's preamble, "About *The Garland Encyclopedia of World Music*", presented in all volumes:

Scholars have created many kinds of encyclopedias devoted to preserving and transmitting knowledge about the world. The study of music has itself been the subject of numerous encyclopedias in many languages. Yet until now the term *music encyclopedia* has been synonymous with surveys of the history, theory, and performance practice of European-based traditions. In July 1988, the editors of *The Garland Encyclopedia of World Music* gathered for a meeting to determine the nature and scope of a massive new undertaking. For this, the first encyclopedia devoted to the music of all the world's peoples, the editors decided against the traditional alphabetic approach to compartmentalizing knowledge from A to Z. Instead, they chose a geographic approach, with each volume devoted to a single region and coverage assigned to the world's experts on specific music cultures. (*Garland's* general editors, 1998, p. xi)

Before I continue presenting the project, I request the reader to keep in mind that, as an Encyclopedia, it is also proposed to be universal, reaching "the music of all the world's peoples", which is in itself unreachable, except if the way of defining the peoples and the world is internal to a discourse that is itself presented as closed and systematic. In these terms, it repeats the same circular structure of all the other Encyclopedias, according to which it is universal because it deals with everything, as much as only what is represented in the text can be considered existing. This allows the Encyclopedia to create its own way of announcing the world, and in the *Garland* it is said that the geographical approach was adopted, devoting each volume to a region of the globe. But who defines these regions? They are clearly not only based in the geo-politic, because, in that case, Mexico should be "upgraded" to North America, and Asia should be reunited. Nor even cultural similarities, because in this case one could argue that such a culture is closer to another far from itself (due to immigration and other movements) than to the one of its neighbor (I do not want to give examples, because I could repeat the same mistakes I criticize, but I believe my point is clear). It is not necessary to go further in this quite obvious discussion.



Suffice is to say that the Encyclopedia created its own universe, and though it proposes to be the reflection of reality, it is arbitrary, based on a specific point of view, laden with (and now I am sure the ethnomusicologists will agree with me) specific cultural values. It is important to notice that this discourse of diversity (the Encyclopedia itself), as proposed to be universal, cannot be anything else but ethnocentric in its own structure.

Another point I would like the reader to bear in mind is the quoted text that states that the Encyclopedia is written by “the world’s experts on specific music cultures”. I want to add to this expression, that in many volumes the editors stress that they give voice to the authors who are part of or very familiar with the culture under analysis. As an example, in the volume dedicated to Africa, it is stated that all of its authors – from Africa, Europe, Asia and USA – “conducted fieldwork in Africa, experiencing firsthand the artistry about which they write” (Stone, 1998, p. xi). As the matter of authorship can be analysed as empirical data, I will bring it up in the next section as the main support for my key arguments. For the moment, I will just point out that it is the emic vision (as already mentioned above) that is supposed to prevail in those discourses.

Continuing the description of the Encyclopedia, it is said that the volumes “comprise contributions from all those specialists who have from the start defined the field of ethnomusicology: anthropologists, linguistics, dance ethnologists, cultural historians, and performers” (*Garland’s* general editors, 1998, p. xi), and all the volumes are structured as follows:

Part 1: Introduction to the region, its culture, and its music, as well as a survey of previous music scholarship and research. Part 2: Major issues and processes that link the musics of the region. Part 3: Detailed accounts of individual music cultures.<sup>11</sup> (*Garland’s* general editors, 1998, p. xi)

Still, the meaning of music itself is contested and removed from its universal discourse, being diversified. As another example, Ruth M. Stone (one of the editors of the Encyclopedia) states in reference to Africa:

Honest observers are hard pressed to find a single indigenous group in Africa that has a term congruent with the usual Western notion of

<sup>11</sup> By way of example, in Volume 7 on East Asia more than one section serves the function of providing detailed accounts of each music culture: Part 3, China; Part 4, Japan; Part 5, Korea; and Part 6, Inner Asia (Stone, 2002, p. vii).



“music”. There are terms for more specific arts like singing, playing instruments, and more broadly performing (dance, games, music); but the isolation of musical sound from other arts proves a Western abstraction, of which we should be aware when we approach the study of performance in Africa. (Stone, 1998, p. 7)

I want to use this massive *corpus* to analyze two aspects of the discourse of diversity: who is the position of discoursing on it, and what one can discourse about it. We know that, from the analysis above, the voices of the music dictionaries from the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries pertained to Europeans writing about European classical music. Now that this voice is not so much valued as a universal potency, who is in the position to carry the discourse of diversity, and about what one may speak?

In the next section I explain the methodological approach and present its results. In the last section I make the correspondent analysis.

#### **THE GARLAND ENCYCLOPEDIA OF WORLD MUSIC**<sup>12</sup>

The volumes feature a list of contributors as well as the country in which they worked at the time when they wrote their texts. I base the data herein on this information. Of course we may suppose that some of the contributors although based in one country could be native of another. However, basing the data on their country of work is, in methodological terms, more secure and revealing. It is more secure, because otherwise I would have to choose a criterion hard to keep constant. For example, if I were to choose the criterion of birth, this would be quite limited: it may not really matter, since a person may be born in such a country, but spent most of his/her productive life in another. The choice of the criterion based on the place where one spent most of his/her productive life is also hard to maintain, because it may bring me ambiguous data that should be decided by some sort of subjective approach, which I wanted to avoid. The criterion I chose is also more revealing, because knowing where the voice, at the time of writing, comes from, can accurately show us who is in the position of carrying the discourse.

For this criterion, I have unfortunately excluded Vol. 1, Africa, and Vol. 9: Australia and the Pacific Islands. The reason for the former is that there is no list of the contributors with their place of work attached to the volume. I could have tried to research their names in the internet, but it would corrupt the methodology, for I would probably find where they are today and not at the moment of their writings. Besides, I would have to trust the information collected in the internet, which is not

<sup>12</sup> Most of the result that will be presented in this section have already been presented in my recently published book. (See Nicolau Netto, 2010)



always accurate. The reason for the exclusion of the latter, is that the list, in spite of being presented, is inconsistently shown, since it does not inform the country or institution of each contributor. Besides, this volume presents a different characteristic: the majority of the articles is written by more than two authors, reaching even seven authors together. I decided then to exclude this volume from the research, in order to keep a homogeneous corpus.

Making those exclusions I have a corpus of 474 different authors and 490 contributors in total, since some authors contributed with more than one text. I base the research on the last number (490 contributors), because my study is not based on the individual scholar, but on the conditions of the discourse. It is a massive number of contributors for an Encyclopedia that only for the third part of each volume presents 471 (excluding the Vol.1, 9 and 10) articles.

Given the methodology, I may now present the first result. Firstly, I want to see where the contributors are based. For this I used the same structure presented by the encyclopedia in order to crossrefer the data. Therefore, I did not consider the country of the contributors, but the territory to which each one would be related according to the organization of the Encyclopedia.

Table 1 – General Overview. Contributors according to regions

The United States and Canada	65.31%
Europe	16.53%
East Asia	10.82%
The Middle East	3.06%
South America, Mexico, Central America and Caribbean	2.24%
South Asia	1.22%
Southeast Asia	0.82%
<b>Total</b>	<b>100.00%</b>

It is remarkable that the distribution of the contributors, in spite of being excessively concentrated in the first three regions, gives voice for those of the other countries. So, the first conclusion is obvious: the voices massively pertained to those contributors from the United States/Canada and Europe, but there are other actors participating. The fact that the voices are more concentrated on the United States must be taken into account, but moderated by the fact that the Encyclopedia is itself an American publication, and it is to be expected the American contributors to be the majority.



However, the research gets more interesting when one analyzes how these contributors are distributed according to the subject of their text. Looking at each specific region,<sup>13</sup> one can verify the following:

Table 2 – Contributors X Region<sup>14</sup>

Vol 2: S. America, Mexico, C. America and Caribbean		Vol 3: The United States and Canada	
The United States and Canada	70.83%	<i>The United States and Canada</i>	<b>98.43%</b>
<i>S. America, Mexico, C. America and the Caribbean</i>	<b>22.92%</b>	Europe	1.57%
Europe	6.25%	Africa	0%
Africa	0%	Australia and the Pacific Islands	0%
Australia and the Pacific Islands	0%	East Asia	0%
East Asia	0%	S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0%
Southeast Asia	0%	Southeast Asia	0%
Middle East	0%	Middle East	0%
South Asia	0%	South Asia	0%
Total	100%	Total	100%
Vol 4: Southeast Asia		Vol 5: South Asia	
The United States and Canada	62.96%	The United States and Canada	6.765%
<i>Southeast Asia</i>	<b>14.81%</b>	Europe	19.12%
Australia and the Pacific Islands	11.11%	<i>South Asia</i>	<b>8.82%</b>
Europe	7.41%	Australia and the Pacific Islands	4.41%
East Asia	3.70%	Africa	0%
Africa	0%	East Asia	0%
S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0%	S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0%
Middle East	0%	Southeast Asia	0%
South Asia	0%	Middle East	0%
Total	100%	Total	100%
Vol 6: Middle East		Vol 7: East Asia	
The United States and Canada	51.43%	<i>East Asia</i>	<b>53.06%</b>
Europe	28.57%	The United States and Canada	37.76%
<i>Middle East</i>	<b>20%</b>	Europe	8.16%
Africa	0%	Australia and the Pacific Islands	1.02%
Australia and the Pacific Islands	0%	Africa	0%
East Asia	0%	S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0%
S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0%	Southeast Asia	0%
Southeast Asia	0%	Middle East	0%
South Asia	0%	South Asia	0%
Total	100%	Total	100%
Vol 8: Europe			
<i>Europe</i>			<b>55%</b>
The United States and Canada			41.67%
Australia and the Pacific Islands			1.67%
Middle East			1.67%
Africa			0%
East Asia			0%
S. America, Mexico, C. America and the Caribbean			0%
Southeast Asia			0%
South Asia			0%
Total			100%

<sup>13</sup> Although the volumes for Africa and Australia are not considered in general terms, we can include them here in relation to the other regions, since the names of the contributors appear in the respective volumes analyzed, and not in those dedicated to Africa and Australia.

<sup>14</sup> Emphasis in italics refer to the region where the authors writing for that specific volume come from.



Here I want to point out two results. Firstly, the authors coming from The United States or Canada account for at least 37.76% of the contributions, and excluding the volumes dedicated to Europe and the Middle East, they make over 50%. In this matter it is also important to note that the Europeans, despite their distance from the North Americans, are present in every volume. Secondly, for each volume we can see a substantial presence of contributors originally coming from the region referred by the volume. Marked in italics, they are always in first, second or third position of the overall contributions and, excluding the volume dedicated to South Asia, they account for over 10% of the contributions.

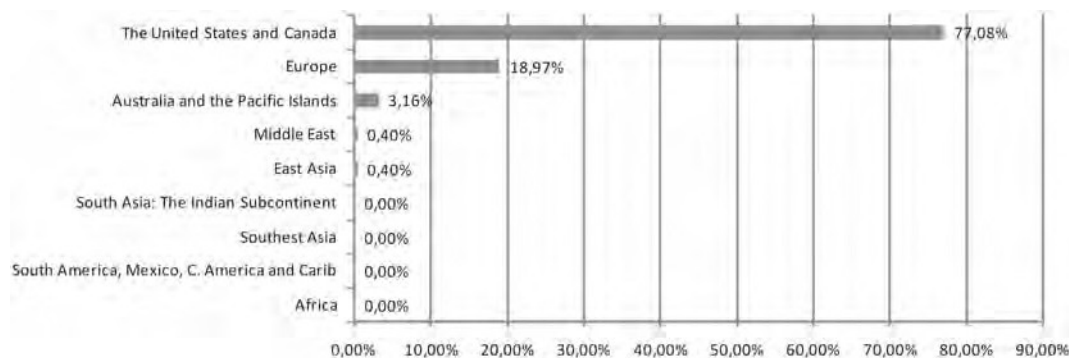
Therefore, it is right to say that in spite of the clear domination of the North American, and to a lesser degree that of the European contributors, the voice of the local is heard. I could problematize this assertive by saying that the fact that someone is a scholar or a performer in a specific country, as he is analyzing the music of a specific people, within the frontiers of that country, does not make him local. A scholar based in New York may be just as foreign in relation to the music of a specific American Native people as someone coming from Bangladesh. It is a point we must bear in mind in order to make the critique, but it still does not deny that there is an effort of approximating the voice of the discourse to the material reality of it. Still, if the voices are far from being rightly distributed – the domination of the North American voice is massive – the fact that other voices are heard must be questioned, but not denied. If we compare with the situation we saw in the other sections related to previous moments of music research, one can say that essentially there is a diversity of voices, in spite of the fact that the degree is still far from satisfactory. The most optimistic would say, in terms of essence the fair distribution of voices is on its way. Of course the assertive would be naïve, but there is another fact more striking – internal to the essence of the discourse – I should analyze in order to show how the discourse of diversity is organized.

If we look carefully to the results we can find that there is an essentially unequal distribution on the subjects to be discoursed – and now I do not mean in terms of degree, but in terms of how the discourse is structured. Let me try to explain it based on the following approach. I propose now to exclude the contributors writing about their own region. That means I do not consider the North-American contributors writing about USA and Canada, or Europeans about Europe, or South Asians about South Asia etc. In this sense, we have now 253 contributors left with the following results:





Graphic 1 – Excluding contributions for one’s own region.



Here we can see what I consider to be the most striking issue in the discourse of diversity. The contributors from Africa, South America, Mexico, Central America and the Caribbean, and South Asia write exclusively about their respective region. When one removes their contributions to their own region, they generate a zero result; they are not supposed to write about the rest of the world (only to invert the ethnocentric, but usual expression). Almost the same can be said about those authors from East Asia, Middle East and Australia and the Pacific Islands. The writing about the world itself is exclusively a “gift” held by the contributors of the United States and Canada, and in a lesser scale, but still significant, Europeans. To state it clear in one sentence: in the discourse of diversity, only to the European and North American (USA and Canada based) thinkers have the possibility of discoursing about the world; to the others, only their own backyard may be their subject. With some theories about globalization and *mondialisation* I head off to the last section of this study in order to problematize this reality.

### THE FIXED AND THE FLEXIBLE

The Western eyes that look at the cover of Jack Goody’s *The East in the West*, Cambridge edition of 1996, may be surprised to see a painting of an early modern Japanese representation of a Dutch landscape. And the surprise may come from what I tried to show in the last section: the representations (and studies) of cultures are distributed according to rules that lie underneath the visible and audible discourse.

This point should be discussed according to its consequences and, which concerns me here, to the context in which the discourse of diversity is performed. Therefore, it is important to note that this discourse is contextualized by a situation of globalization in which man became flexible (to term after Richard Sennett, 2006)



and this flexibility is the condition for his/her success (or even existence) in modernity. This is what Marshall Berman (1983) already saw dealing with the modern times. According to him:

In order for people, whatever their class, to survive in modern society, their possibilities must take on the fluid and open form of this society. Modern men and women must learn to yearn for change: not merely to be open to changes in their personal and social lives, but positively to demand them, actively to seek them out and carry them through. They must learn not to long nostalgically for the 'fixed, fast-frozen relationships' of the real or fantasized past, but to delight in mobility [...]. (Berman, 1983, p. 93)

As I agree with Renato Ortiz (2003, p. 69), when he states that the “world-modernity would be the moment of radicalization of all the previous modernities”, I can propose that this flexibility is the condition of our contemporary time. In this sense, I also agree with Zygmunt Bauman (2005, p. 35) when he says that “in our liquid-modern age, in which the free floating individual, unblocked, is the popular hero, ‘to be fixed’ – to be ‘identified’ in a inflexible way and without alternative – is ever more badly seen”. This is close to the perspective of Anthony Giddens (2002, p. 11), when he advocates that in “the settings of what I call ‘high’ or ‘late’ modernity – our present-day world – the self, like the broader institutional contexts in which it exists, has to be reflexively made. Yet this task has to be accomplished amid a puzzling diversity of options and possibilities”. It is, therefore, necessary in the present time to be flexible, to reflexively decide (with all the torments it may bring) one’s own identity. The fixidity, therefore, must signify a sign of exclusion.

This perspective is better understood if we accept that the process of globalization has not only provided new perspectives in the way one sees the world – that cannot be limited to the notions of homogenization or heterogenization, as those terms are not mutually excluding –, but that it created a new space in which the dichotomy external *versus* internal ceases to exist. The world-modernity has broken the “national limits, blurring the internal *versus* external frontiers” (Ortiz, 2003, p. 279) creating a totally internalized space, the world in itself. As well stated by Octavio Ianni (2006, p. 13), “the earth became the world, [...] the globe is not anymore alone an astronomic figure, but a territory in which everyone is related and interlaced, differentiated and antagonist”.

The discourse of diversity is performed in this context. All those who put their voices on it are doing so from a world territory (and not alone from their national, regional or any limited contexts), whether it be the North Americans, the Europeans,



the Asians or the South Americans. It is so as they are, in the case here analyzed, discoursing in a structure that sees itself as the representation of the world, and not only in geographical terms, but also in cultural aspects, as it is supposed to be universal. Therefore, in this context new rules are produced and other kinds of inequality come into being. If we can observe – and it is important to say so – voices previously mute now speaking out, at the same time we must affirm that some of the voices are more privileged than others. In the terms here analyzed, there exists newly formed hierarchies and it is important to notice how perverse they may be.

Those actors discoursing in this world territory from a peripheral perspective have their voices limited to their peripheries. They are prevented from speaking about the world as a territory in which they are graced or condemned to live in. Their voices, when they pronounce about something out of their cluster, are once again mute, while the voices of those who come from the old centers are the only ones to be free, to move themselves across the globe, to pronounce anything related to the world itself. I have somewhere else (2009) proposed to understand these differences as the creation of the fixed and flexible actors (denying the idea that today there are only the flexible ones). I believe these same terms can be here applied. The consequences are perverse if we consider, as stated above, that only the flexible ones are well adapted to succeed in our contemporary society. In practical terms, it is important to retake something I already mentioned: the fictitious creation of the territory dealt with in the *Garland Encyclopedia* may lead to the fact that only those territories that are of interest of the dominant voices will be part of the discourse of diversity, of the created universe. As long as the non-European and non-North American authors are part of these selected territories, they are able to have their voices heard. However, as the interest changes and their part on the world's territory are downgraded, they are not able to move to other parts of that territory. Only those flexible actors can.

Therefore, the discourse of diversity, even if it really represents the diversity, is forged by few who are able to float across the globe, making themselves flexible, at the same time they make the others fixed. The perversity for the fixed actors is obvious and here well stated. However the impoverishment to the representation of the cultures of the flexible ones is also to be noted: rarely can they see the beauty of a Japanese representation of the Netherlands.



## REFERENCES

- Baudrillard, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Trad. Maria Stela Gonçalves, Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Loyola, 1996.
- Bauman, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- Bellman, Jonathan. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998.
- Belting, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodney Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- Berman, Marshall. *All That Is Solid Melts Into Air*. London, New York: Verso, 1983.
- Bohlman, Philip V. "The Worlds of the European Jewish Cantorate: A Century in the History of a Minority's Non-Minority Music". In: Hemetek, Ursula (ed.). *Echo der Vielfalt. Echoes of Diversity*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag, 1996.
- Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- Dosse, François. *História do Estruturalismo*. Vol. 1, trad. Álvaro Cabral. Bauru: Edusc, 2007.
- Fossier, Robert. *Das Leben im Mittelalter*. München: Piper Verlag, 2009.
- Foucault, Michel. *A arqueologia do saber*. 7<sup>th</sup> ed., trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books, 1994.
- Giddens, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- Goody, Jack. *The East in the West*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Habermas, Jürgen. "Anerkennungskämpfe im demokratischen Rechtsstaat", In: Taylor, Charles. *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Ianni, Octávio. *Teorias da Globalização*. 1<sup>st</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- Kaden, Christian. *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*. Kassel: Bärenheiter; Stuttgart: J. B. Metzler, 2004.
- Kimmerle, Heinz. *Jacques Derrida: zur Einführung*. Hamburg: Junius, 1997.
- Lévi-Strauss, Claude. *Race and History*. Paris: Unesco, 1952.



- Lyotard. *O pós-moderno*. 2<sup>nd</sup> ed., trad. Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- Mann, Michael. *The Dark Side of Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Merriam, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, United States: Northwestern University Press, 1964.
- Michaels, Walter Benn. *The Trouble with Diversity: how we learned to love identity and ignore inequality*. New York: Holt Paperback, 2006.
- Nercessian, Andy. *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology: An Epistemological Problem*. Lanham, Maryland, and London: The Scarecrow Press, 2002.
- Nettl, Bruno. *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press, 2005.
- Nicolau Netto, Michel. *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- Nicolau Netto, Michel. "The Discourse of Diversity in the Ethnomusicological Description of the World: The Redefinition of the Particular and the Universal". *Musica Humana*, vol. 2, nº 1, 2010.
- Ortiz, Renato. *A diversidade dos sotaques (o inglês e as ciências sociais)*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- Ortiz, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2003.
- Schulte, Bernd. *Die Dynamik des Interkulturellen in den postkolonialen Literaturen englischer Sprache*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 1993.
- Sennett, Richard. *Der Flexible Mensch*. Berlin: Berlin Verlag, 2008.
- Small, Christopher. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, London: Wesleyan University Press, 1998.
- Steinmann, Horst; Scherer, Andreas Georg (eds.). *Zwischen Universalismus und Relativismus: philosophische Grundlagenprobleme des interkulturellen Managements*. Frankfurt: Suhrkamp, 1998.
- Stone, Ruth. "African Music in a Constellation of Arts", in *The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 1. Africa*. New York and London, 1998.
- Wood, Peter. *Diversity: the invention of a concept*. Encounter Books: San Francisco, 2003.

#### CITED DICTIONARIES

Bernsdorf, Eduard (eds.). *Neues Universal-Lexikon der Tonkunst*. Zweiter Band. Dresden: Verlag von Robert Schaefer, 1857.



*Brockhaus Musik: Personen, Epochen, Sachbegriffe, der. 2.* Völlig neu bearbeitete Auflage. Mannheim, Leipzig: F. A. Brockhaus, 2001.

Gatty, A. *Musikalisches Conversations-Lexicon. Encyclopädie der gesammten Musikwissenschaft.* Berlin: Verlag von Leonhard Simion, 1871.

Grove, George. *A Dictionary of Music and Musicians (A.D. 1450-1880).* Vol. II. London: Macmillan, 1880.

Isaacs, Alan; Martin, Elizabeth (eds.). *Dictionary of Music.* London, New York, Sydney, Toronto: Hamlyn, 1982.

Koch, Heinrich Christoph. *Musikalisches Lexikon.* [1802] Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.

*Musiklexikon.* In vier Bänden. Dritter Band L bis Rem. 2. Auflage. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2005.

Paul, Oscar (ed.). *Handlexikon der Tonkunst.* Zweiter Band (L bis Z). Leipzig: Verlag von Heinrich Schmidt, 1873.

Sadie, Stanley (ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol. 17. 2<sup>nd</sup> Edition. London: Macmillan, 2001.

Walter, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec.* [1732] Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter, 2001.

Wolf, Geord Friedrich. *Kurzgefaßtes Musikalisches Lexikon.* Halle: Johann Christian Hendel, 1806.

#### **THE GARLAND ENCYCLOPEDIA**

*Garland Encyclopedia of World Music, The.* [advisory editors, Bruno Nettl and Ruth M. Stone; founding editors, James Porter and Timothy Rice]:

Stone, Ruth (ed.). "Vol.1. Africa". New York and London: Garland Publishing, 1998;

Olsen, Dale A.; Sheehy, Daniel (eds.). "Vol 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean". New York and London: Garland Publishing, 1998;

Koskoff, Ellen (ed.). "Vol 3. The United States and Canada". New York and London: Garland Publishing, 2001;

Miller, Terry E.; Williams, Sean. "Vol 4. Southeast Asia". New York and London: Garland Publishing, 1998;

Arnold, Alison (ed.). "Vol 5. South Asia: The Indian Subcontinent". New York and London: Garland Publishing, 2000;

Danielson, Virginia; Marcus, Scott; Reynolds, Dwight (eds.). "Vol 6. The Middle East". New York and London: Routledge, 2002;



Provine, Robert C.; Tokumaru, Yoshiko, Witzleben, J. Lawrence (eds.). "Vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea". New York and London: Routledge, 2002;

Rice, Timothy; Porter, James; Goertzen, Chris. "Vol 8. Europe". New York and London: Garland Publishing, 2000;

Kaepler, Adrienne L.; Love, J. W. (eds.). "Vol 9. Australia and The Pacific Islands". New York and London: Garland Publishing, 1998.

Stone, Ruth (ed.). "Vol. 10. The World's Music: General Perspectives and Reference Tools". New York and London: Routledge, 2002.

#### **WEBSITE**

Wikipedia. <[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)> Accessed on 24<sup>th</sup> October 2009.

MICHEL NICOLAU NETTO is a PhD student and Temporary Professor at the Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). As part of Unicamp PhD program, he undertook part of his studies at the Humboldt Universität zu Berlin in Germany, between April 2009 and March 2010. He published the book *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização* [Brazilian Music and National Identity in the Globalization] (Annablume/FAPESP, 2009).



# As transcrições das canções populares em *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius

Silvio Augusto Merhy\*

## Resumo

A obra monumental *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius contém um Anexo musical com transcrições de canções e cânticos em notação gráfica – “Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas”. O fato de apresentar a produção musical anexada ao livro, cujo escopo é um relato científico, revela a concepção da arte e da ciência como expressão de cultura, pensando a arte não só como um conjunto de bens culturais e a ciência não só como um corpo de leis naturais. Analisar o anexo musical levou a discussões sobre as técnicas de transcrição e de registro de canções e sobre a visão letrada e europeia das práticas musicais em regiões brasileiras do século XIX.

## Palavras-chave

Transcrição musical – canção popular – relato de viagem.

## Abstract

The monumental work Spix and Martius' *Journey into Brazil* includes a musical supplement containing songs transcribed in graphic notation – “Brazilian Popular Songs and Indigenous Melodies”. The fact that an artistic production can be introduced as an attachment to a scientific report reveals that art and science were conceived as cultural expressions, that art was not only a set of artistic goods and science not only a natural system of rules. The analysis of transcribed songs led to a debate on the techniques for transcribing and registering songs, and the literate European vision of musical practices in Brazilian regions in the 19<sup>th</sup> century.

## Keywords

Musical transcription – popular song – travel report.

---

\* Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: [simerhy@globocom](mailto:simerhy@globocom)





A obra monumental *Viagem pelo Brasil* de Spix e Martius apresenta como parte final um Anexo musical (*Beilage*) com transcrições de canções e cânticos,<sup>1</sup> sob o título de “*Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*” (Canções Populares Brasileiras e Melodias Indígenas). A inclusão no livro de canções em notação musical foi uma forma de representar graficamente, na falta de meios mecânicos ou outros, a prática musical das terras distantes. O registro musical amplia o relato de viagem, não exclusivamente voltado para as ciências naturais.

Por ocasião das bodas da princesa austríaca Karolina Josepha Leopoldina, prometida como esposa ao Imperador D. Pedro I, foi organizada pelo diretor do *Naturalienkabinet* de Viena, Herr von Schreibers, uma comitiva de cientistas para uma viagem de estudos ao Brasil. Os naturalistas Dr. Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philip von Martius foram indicados pela Academia de Ciências de Munique e contratados pelo rei da Baviera para fazer parte da comitiva. Eles tinham como tarefa específica fazer anotações sobre botânica (Martius) e sobre zoologia (Spix). Da viagem iniciada em abril de 1817 e concluída em dezembro de 1820 resultou um relato monumental, que se transformou em livro e foi editado em três volumes (o terceiro volume era acompanhado de um atlas) publicados no ano de 1823, na Alemanha. O livro recebeu o título de *Reise in Brasilien* e foi traduzido para o português mais de um século depois, em 1938, em edição patrocinada pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB).

O relato foi pautado pelo rigor científico e pela ótica iluminista, que certamente esteve presente na formação desses cientistas e na busca de explicações precisas para o ambiente brasileiro, bem diferente dos relatos fantasiosos que pretendiam assombrar e atrair os europeus pelo exotismo dos países distantes, caso em que se inventava todo o tipo de artifício.<sup>2</sup>

As viagens de cunho científico, no século XIX, eram concebidas com propósitos positivistas ou iluministas. Os cientistas aplicavam sobre a natureza do país distante, até certo ponto desconhecida, um método capaz de classificar qualquer objeto para alçá-lo à condição de categoria universal, válida em qualquer latitude, mas segundo a ótica eurocêntrica, civilizada. Distinta da visão local, a ótica dos viajantes eruditos e requintados era impulsionada pela onda civilizadora, na qual estavam imersos, e pela imposição da cultura letrada, utilizada também para analisar o comportamento humano e a produção cultural e artística. Contudo, os naturalistas bávaros se encontraram no Brasil diante de situações plausíveis apenas em um

<sup>1</sup> Ver cópia do Anexo musical no fim do texto.

<sup>2</sup> O historiador inglês Peter Burke mostra a desconfiança levantada contra os relatos de viagem em *Uma história social do conhecimento*, Rio: Zahar, 2003. “À medida que mais viajantes publicavam o relato do que tinham visto as contradições entre eles ficavam claras. Alguns viajantes criticavam as imprecisões de outros. Psalmanazar era um francês que foi para a Inglaterra e tentou passar-se por nativo de Formosa. Sua descrição incluía informações sobre relatos anteriores acerca da ilha, mas acrescentava algumas audaciosas invenções próprias” (p. 179).



estado colonial escravocrata, alçado à categoria de sede do Império português poucos anos antes. A surpresa e o encantamento com o novo mundo podem explicar a abrangência do relato dos viajantes, que incluiu muitos aspectos da vida cultural e artística, certamente bem distinta da que conheciam. O encantamento com a natureza e com a paisagem às vezes paradisíaca seduziu os cientistas e levou-os a acusar o processo civilizador de ter destruído a natureza na Europa.

A inclusão de canções em partituras anexas pode ser interpretada em parte como necessidade de prover o relato de documento ilustrativo do ambiente cultural, em parte como indício de valorização da música ouvida por aqui. Ela despertou o interesse dos cientistas de tal modo que eles deixaram registrado o reconhecimento da habilidade dos brasileiros que “têm fino talento para a modulação e progressão harmônica” (Spix e Martius, 1976, vol. I, p. 50). Viajantes são por natureza receptivos, sobretudo sendo cientistas formados dentro de uma tradição na qual a pesquisa fora dos gabinetes ainda era recente. As pesquisas folclóricas que agitaram a Europa no final do século XVIII e começo do XIX foram exemplo de atividade que levou para o campo intelectuais de diferentes países. Tais experiências foram muito importantes e contribuíram para consolidar a formação de nações e de línguas nacionais, sendo uma delas a alemã. A cultura popular, chamada de folclore pelos alemães, foi transformada em elemento de identidade das nações e assim deixou de ser a cultura do “outro” para ser a cultura de todo o povo.

As transcrições que compõem o Anexo musical de *Viagem pelo Brasil* não são apenas música. Há, na coleta de canções, certa homologia com a ação dos pesquisadores da cultura popular da Europa Central nos séculos XVIII e XIX: os viajantes que buscaram a natureza e a cultura exótica do novo mundo se alinhavam, de certa forma, aos intelectuais e eruditos que iam ao campo conhecer o “outro” da cultura camponesa.

A inclusão do Anexo tem ainda a propriedade de revelar uma visão de mundo não compartimentada em áreas de conhecimento, mas integradora de elementos os mais diversos, conectados pelo saber acadêmico. O conceito de *Weltanschauung*, criado na língua alemã, sintetiza a ideia de uma visão totalizadora do mundo, na qual natureza, ciência e cultura se somam. Contém, além disso, a aspiração de resgatar a cultura, de preservar as tradições que estariam sob risco de desaparecimento e desse modo pretende salvá-las. Sob esta perspectiva se intensificaram as práticas de preservação das tradições.

Reforçando o ponto de vista da *Weltanschauung*, a música culta foi também comentada pelos viajantes, porém de maneira distinta, ou seja, associada ao mundo civilizado europeu. No trecho em que eles descrevem a música escrita para apresentações em concertos e para o serviço religioso, prática incentivada pela Família Real Portuguesa, não foram esquecidos os nomes dos autores, como do “cavalheiro



Neukomm, discípulo preferido de J. Haydn”, por exemplo, e de Marcos Portugal (Spix e Martius, 1976, vol. I, p. 50).

Peter Burke argumenta que é com o significado de cultura popular, como expressão de espírito nacional, que trabalharam Johann Friedrich Herder (1744-1803) e os irmãos Grimm,<sup>3</sup> escritores famosos pela publicação de lendas e contos populares. A descoberta da cultura popular foi associada ao nacionalismo (Burke, 1995, p. 36) e com esta característica tornou-se uma tendência cultural generalizada em toda a Europa. O anseio em busca da vida simples do campo foi uma forte tendência, bem expressa pelo *Hameau de la Reine* construído em 1783 dentro do parque Trianon, em Versalhes, um marco do desejo de trazer para a civilização o rústico do campo.

As transcrições das canções ouvidas no Brasil pelos cientistas bávaros tiveram o intuito de fazê-las perdurar através do registro escrito, escasso numa parte do mundo em que a música de tradição oral era apenas prática fugaz e despreocupada, tão carente de registros seguros quanto de divulgação.

O anexo é parte importante do livro que, além de descrever a rica diversidade botânica e zoológica, pretendia também apresentar aos leitores europeus um país com ambiente cultural rico e com identidade própria.

### AS RAZÕES DA TRANSCRIÇÃO

É difícil determinar com exatidão as razões que motivaram os cientistas alemães a incluírem partituras no livro. Antes, é preciso esclarecer que as apresentações musicais a que eles tiveram acesso, fossem de cunho estético ou ritualístico, não visavam a se tornar registro documental nem objeto de pesquisa. As músicas, transformadas em partitura, não se destinavam a servir de base para a apresentação pública de músicos profissionais ou amadores. São melodias escritas de forma simples, sem desenvolvimento, algumas delas apoiadas por acompanhamento também simples. A música ao vivo era a única modalidade disponível, talvez por isso as partituras do anexo tenham se limitado a cumprir o papel de meio de divulgação da música distante, considerada banal ou exótica.

É provável que as canções do anexo fossem semelhantes a muitas outras canções populares tocadas nas ruas e nas casas. Pensar sobre elas como uma prática socialmente propagada leva a ampliar a análise do material e refletir sobre as formas de expressão e entretenimento para além da peça grafada, seja canção, modinha ou lundu, executadas para ouvir apenas ou para dançar, possivelmente com mais frequência para dançar do que para ouvir.

<sup>3</sup> Jaques Ludwig Carl Grimm (1785-1863) foi um importante filósofo alemão e em colaboração com seu irmão Wilhelm Carl Grimm (1786-1859) publicou os Contos Populares Alemães.



De acordo com o relato, as canções eram tocadas em situações sociais informais como as que acompanhavam as visitas às residências e as refeições para os convidados, e por isso foram tratadas como música ligeira. No entanto, sendo imperfeitas ou inacabadas do ponto de vista da composição não poderiam ser reproduzidas como qualquer outra partitura do gênero.

Não havia na época local instituído para apresentações públicas de música de tradição oral. Sabe-se dos cortejos populares que eram acompanhados de música, como os que aconteciam durante os dias de carnaval no Rio de Janeiro. A poesia e a música populares eram percebidas pelos intelectuais como práticas coletivas e anônimas de propriedade do “povo”, nasciam e cresciam tão naturalmente como uma planta ou uma árvore e eram apreciadas em praça pública ou nas ruas. Tal concepção fazia parte da mentalidade que predominava no final do século XVIII. Pensava-se que a autoria não era importante em se tratando de uma “arte popular”, porque ela pertenceria a todos, a todo o “povo” (*das Volk dichtet, o povo produz a poesia*).

A música popular, contudo, separou-se da música folclórica quando esta foi classificada como tesouro do povo, valorizada pelos intelectuais, distinta da produção desclassificada e banal caracterizada como música popular de baixa qualidade.

Em relação à música do povo surge ainda o problema do purismo, considerando-se que muitos dados foram omitidos no trabalho de transcrição. A preocupação dos intelectuais com alguns princípios da coleta de canções na virada do século XVIII para o XIX tornou o purismo um dos pontos centrais dos métodos de registro. Desse modo podem ser apontadas no contexto as seguintes questões: as canções coletadas são “puras” criações do povo ou há interferências de outra origem e natureza? A categoria “o povo” é aquela fração “pura” da população que não pode ser confundida com a turba (*la foule, der Pöbel*) ou com indivíduos de outro estamento?

Apesar do movimento de valorização da cultura popular na Europa já haver manifestado o compromisso de ser fiel às fontes e de comprovar a autenticidade do registro, não se detecta tal preocupação no Anexo. Em cada transcrição encontra-se apenas uma indicação de proveniência. Os arranjos compostos para as transcrições provavelmente modificaram a base harmônica usada no acompanhamento ao violão. Para comprovar “o fino talento para a modulação e progressão harmônica” dos brasileiros, seria relevante ter registrado as harmonizações ouvidas, não só as melodias.

No título “*Brasilianische Volkslieder*” (Canções Populares Brasileiras) está implícita a ideia de identidade nacional brasileira, incipiente na época. O título afirma a existência de traço cultural comum, unindo regiões de um vasto território, sobretudo se comparado com as dimensões dos territórios da Alemanha e da Áustria. Segundo Hobsbawm (1998, p. 15), no final do século XVIII e início do XIX a existência



de nacionalidade era explicada com base em critérios simples, através da combinação de elementos como língua, território, história e traços culturais comuns. A expressão da nacionalidade aparece em trechos da obra de Spix e Martius (vol. 1, p. 50), em Minas, durante uma tempestade repentina, “inúmeros filhos da casa esforçavam-se por nos entreter com singelas cantigas nacionais, que acompanhavam ao som da viola”.

Há ainda a referência ao povo como categoria genérica, como mero conjunto de pessoas, não o povo originário, mas todo o povo que habita a nação: muitas canções de Gonzaga “andam na boca do povo” (Spix e Martius, 1976, vol. 1, p. 155).

Ao mesmo tempo, o título “Canções Populares Brasileiras” explicita uma unidade de gênero e estilo, o popular brasileiro, sugerindo que havia uma produção nacional identificada com o povo, qualificado como um produtor cultural anônimo. E diz bem mais do que isso: em alemão as expressões *Lieder* e *Volkslieder* possuem significados distintos. Os *Lieder* se desenvolveram na Alemanha no final do século XVIII como uma forma de composição musical culta. Enquanto o prefixo *Volk* (povo) aparece em várias expressões, também cultas, como *Volkssage* (saga popular), *Volksmärchen* (lendas populares), *Volksbuch* (livro popular), indicando a origem de uma produção que dispensa o nome do autor, pois sua origem é o próprio povo. J. G. Herder organizou uma antologia de canções a que chamou de *Volkslieder*. O nacionalismo era um ideal romântico composto de alguns postulados e um deles tinha como objetivo registrar a cultura popular, que passou a despertar o interesse das classes cultas.

A ideia de nação brasileira no início do século XIX no Brasil não tem qualquer correspondência com a ideia de nação brasileira desenvolvida mais tarde, no século XX. A sociedade recebia, na época, os primeiros estímulos para buscar uma produção minimamente independente da matriz portuguesa e europeia. Mesmo que a identidade cultural não constituísse ainda uma meta social, as canções registradas continham materiais musicais diversos daqueles encontrados nas canções europeias autorais ou não autorais. Certas figuras rítmicas e melódicas, sobretudo na transcrição do lundu, revelam uma prática musical peculiar. Seria a percepção de tais traços peculiares o que teria despertado o interesse dos viajantes bávaros, levando-os a incluírem as transcrições no livro?

As canções podem ter sido objeto tanto de apreço como de depreciação, causados pela distância em relação à cultura europeia e à civilização que se almejava implantar no país. Foram criados acompanhamentos muito bem harmonizados e arranjados no melhor *style galant* ou no estilo da *Empfindsamkeit*, com fórmulas semelhantes às utilizadas nas composições de Mozart e Haydn (ou de Neukomm). Há indicações de andamento como *Larghetto* e *Adagio* (nº I e II) e de caráter como *Mit stiller Leidenschaft* (com quieta paixão, nº 4 dos cânticos indígenas).



A transcrição de canções nos remete sempre a interrogações tanto sobre o método escolhido para fixar a melodia, quanto sobre o método usado para criar o acompanhamento, se ele aparece também escrito. Fixar em notação musical uma melodia que se ouviu cantada pode gerar deformações e impropriedades e levantar questões complexas. A primeira delas é a fixação do padrão rítmico-melódico. Em geral, devido à grande flexibilidade da emissão vocal, o ritmo grafado é apenas ligeiramente aproximado da frase cantada, sendo necessário que se crie um padrão que torne a melodia inteligível. Além disso, o método de grafar as figuras rítmicas de maneira aproximada acaba por determinar a escolha da fração de compasso, indeterminada na *performance*. Resulta que a melodia reproduzida na página será, na essência, diferente da versão ouvida.

Peter Burke (1995, p. 149-150) cita Kodaly afirmando que “na música folclórica a cada ocasião a boca do cantor produz uma variação”. Na tradição oral a melodia só existe em suas variantes, a busca da versão correta só tem sentido diante das melodias escritas.

A tarefa de criação do arranjo pode resultar num afastamento ainda maior. Se a harmonização, o andamento e os instrumentos são escolhidos pelo arranjador, a música pode soar bem diferente da versão ouvida e modificar o sentido musical.

Das treze transcrições, oito estão prescritas para Canto e “Piano Forte”. As canções eram executadas com acompanhamento do violão, mas o instrumento escolhido para as transcrições foi o pianoforte, que era o que havia de mais moderno no grupo dos instrumentos de teclado. Tal escolha indica depreciação do violão em favor do piano, o qual era, segundo o relato, instrumento raro no Brasil, encontrado apenas nas “casas dos abastados” (Spix e Martius, 1976, vol. 1, p. 50). Deduz-se que o acompanhamento com violão era considerado pelos viajantes como uma circunstância resultante da falta de cultura e da difícil condição econômica. A escolha do “Piano Forte” para o instrumento acompanhante revela a modernidade de espírito da expedição, mas denota falta de rigor no registro.

A nova mentalidade não pensava mais em teclado (*keyboard, Klavier, clavier*), mas sim no novo instrumento, o pianoforte ou o fortepiano. Esta é sem dúvidas uma indicação culta, destinada para as residências ou para os salões europeus, que já começavam a se equipar com o piano de martelos, fabricado no Itália (pianoforte) e na Alemanha (*Hammerklavier*). O novo instrumento se impôs aos poucos, devido à sua dupla natureza, como instrumento de função pública ou privada, como instrumento solista ou de conjunto (cf. Chanan, 1994, p. 196). No início do século XIX a invenção do pianoforte já estava bastante difundida. A sonata *Hammerklavier (Große Sonate für das Hammerklavier)* de L. van Beethoven, editada em 1819, composta sobre o *grand* que lhe enviou Broadwood de Londres, não poderia ser tocada ao clavicórdio; o meio musical do Rio de Janeiro também acompanhou o



progresso na construção dos instrumentos de teclado e viu aparecer logo depois, em 1827, o *Método para Pianoforte*, de José Maurício Nunes Garcia.

As transcrições não têm indicações de título nem de autoria. A referência aos autores é irrelevante tanto na música folclórica, valor próprio do povo, quanto na música popular, considerada como cultura de valor residual. Por isso operar modificações nessa produção não constitui ataques à autoria, sobretudo se a música não é tratada como objeto estético, mas como documento ou como objeto de estudo pertencente mais às Ciências Humanas do que à História da Música. Em tais condições a música surge ramificada em dois grandes grupos, a música culta escrita, destinada ao prazer estético, e a música de tradição oral, destinada a ser tratada como documento, como objeto de estudo do comportamento humano.

O caráter civilizador da viagem fica evidente em diversos trechos do livro, onde se depreende que o progresso humano tinha como modelo o modo de vida europeu. No caso da viagem ao Brasil o homem encontrado era semi-humano, não civilizado, não pertencente à raça branca como o homem europeu. Karen Macknow Lisboa (1997, p. 184) analisou com cuidado a visão civilizadora contida no relato de viagem, expressa, por exemplo, na proposta de que “os imigrantes europeus recentemente chegados à capital deveriam imprimir uma mudança no caráter dos habitantes”. As transcrições contidas no Anexo são igualmente operação civilizadora ao transformarem a prática de tradição oral em partitura para Canto e Piano Forte.

A preocupação para evitar as falsificações não impediu que certas contribuições pessoais dos estudiosos “aperfeiçoassem” os originais coletados, tornando-os mais “civilizados”. Como consequência muitas vezes a diferença entre as falsificações e os melhoramentos é “mais de grau do que de natureza” (Burke, 1995, p. 45).

Quanto à divisão entre classe superior e inferior, produção culta e popular, há no relato observações que distinguem os estilos de dança:

Pelo canto e pelo som do instrumento, o brasileiro é facilmente levado a dançar, e exprime a sua jovialidade nas sociedades cultas com delicadas contradanças; nas classes inferiores, porém ela se manifesta com gestos e contorções sensuais como as dos negros. (Spix e Martius, 1976, vol. 1, p. 50)

Quanto às distorções produzidas no ato da transcrição, não é mais possível defender a notação gráfica como capaz de transportar a canção de uma situação para outra sem mudar a sua inteligibilidade. Os arranjos para Piano Forte, ao mesmo tempo em que permitem uma compreensão mais completa do seu sentido musical, são restritivos, pois conduzem a uma reprodução e a uma audição deliberadamente orientadas pelo arranjador. Além de apresentarem as melodias arranjadas em *style*



*galant*, não adequado ao violão, as transcrições têm indicações de andamento típicas da música escrita, como *Andante*, *Larghetto* etc., usadas comumente nas edições destinadas aos instrumentistas com formação erudita.

Ao contrário da indicação de andamento e de caráter, a indicação dos gêneros de canções está ausente. Uma das razões para essa ausência é a da dificuldade de classificação dos gêneros da música popular que se traduz numa espécie de inflexão ou inconstância, responsável por designar com nomes diferentes gêneros muito semelhantes ou com o mesmo nome gêneros aparentemente distintos.

A mesma lógica que considera a cultura popular como uma categoria dos eruditos (Chartier, 1995, p. 179-192), acentua um deslocamento na coleta de *Volkslieder*. No caso dos viajantes o deslocamento foi dramático porque a coleta feita no Brasil foi editada na Alemanha como relato de viagem. É interessante conjecturar-se sobre o tipo de execução instrumental possível a um músico alemão daquela época. Sem contato direto com as músicas ouvidas aqui, as peças transcritas soariam em suas mãos como composições de Schubert ou Mozart. Há a reforçar ainda um aspecto mais importante: é que a música de Schubert e Mozart vai da página para o executante, enquanto os *Volkslieder* fazem a trajetória oposta, partem da prática dos executantes para a página. E talvez seja essa a condição do seu trânsito de objeto artístico para objeto científico.

As transcrições das canções populares no Anexo musical da *Viagem pelo Brasil* levaram para a Europa, e em particular para a classe letrada e musicalizada da Alemanha, a possibilidade de se experimentar lá uma música identificada como peculiar à “cultura brasileira”.

### **O ANEXO MUSICAL DE VIAGEM PELO BRASIL**

O Anexo, composto de 13 transcrições, é apresentado com uma folha introdutória muito semelhante às folhas de rosto das edições de música ligeira e das coleções de *romanzas*, *mélodies* e *lieder* da época, como se fosse uma obra independente do relato de viagem (cf. Anexos). O formato da sua publicação revela a intenção de torná-lo uma edição semelhante a qualquer outra de música escrita destinada à reprodução. Porém o seu conteúdo não corresponde exatamente ao que se espera de uma partitura, mesmo do gênero da música ligeira cultivada na Europa. É incompleto do ponto de vista da composição e funciona, na verdade, como registro de música de tradição oral. O título *Brasilianische Volkslieder und Indianischer Melodien* afirma a condição letrada e culta de seu coletor, que conhecia a gramática musical.

Apenas uma das canções, a primeira, apresenta uma indicação de autoria da letra, em forma semelhante a uma assinatura, no final da página, com o nome Gonzago. Seria uma poesia de Gonzago? As indicações do lugar de origem ou de ocorrência de cada canção ocupam o lugar editorial do nome do autor, substituído por





“von S.Paulo”, “von Minas”, “von Bahia”, e caracterizam o método de coleta. Nas canções indígenas, listadas em separado, o título é substituído pelo nome da festa e do povo “Bei dem Trinkfest des Coroados” e “Tänze des Puris”.

É evidente na primeira transcrição, “Acaso são estes”, a aproximação do acompanhamento com o estilo de acorde quebrado empregado pelo *style galant*. A limpeza do tecido harmônico e do acabamento fraseológico e cadencial revela um perfeito domínio da disciplina e da técnica harmônica da condução das vozes. É muito provável que o arranjador tivesse uma prática composicional desenvolvida academicamente, incluindo a escrita instrumental e a coral, característica da música de concerto. O arranjo não deve, contudo, representar uma completa distorção da realidade musical, pois é do mesmo tipo empregado nos acompanhamentos das modinhas.

As canções “Uma mulata” e “Prazer igual ao que eu sinto” podem ser entendidas pelos nossos ouvidos de hoje como lundu enquanto “Acaso são estes” e “Qual será o feliz dia” nos faz pensar nas modinhas imperiais.

A única transcrição designada como pertencente ao gênero do lundu leva o aposto “*Landum, Brazilian Volkstanz*” (Landum, Dança Popular Brasileira). Ela é apresentada como uma melodia em forma livre e improvisada, sem nenhum acompanhamento, semelhante ao tratamento dado às canções indígenas, univocais. A melodia do lundu tem um desenvolvimento baseado em repetição literal e repetição variada. Diferentemente do tratamento dado às demais canções, a forma musical, na transcrição da dança, foi desprezada. Enquanto as canções têm as seções claras com exposição e reexposição de material temático, com transição, parte central e sinais de repetição, a dança apresenta o material temático de forma livre sem indicação clara de exposição, desenvolvimento e reexposição. Tem o formato de um moto perpétuo que permite pensar numa situação social onde a seção de dança tem longa duração, e em que o material temático se repete enquanto houver fôlego dos dançarinos. A ausência absoluta de indicação de acompanhamento rítmico ou harmônico empobrece o registro, que teria muito a contribuir, devido ao caráter peculiar que pode ser depreendido da melodia grafada, com suas notas repetidas e sugestões de acentos e de articulações.

A questão da qualificação do lundu como dança popular merece alguns comentários. O lundu pode ter sido, no início do século XIX, uma dança de negros desclassificada para a prática civilizada. Porém ela ascendeu e chegou a se tornar dança de salão apropriada pela elite e um gênero de canção muito apreciado nos salões do século XIX. Ocorreu com o gênero algo semelhante ao descrito no processo civilizador.

O conceito de modinha como sendo a canção por excelência “de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes e na burguesia”, contrasta fortemente com o



fato de que algumas das Canções Populares Brasileiras, compiladas por Spix e Martius, são por forma e conteúdo verdadeiras modinhas. O mesmo estilo de acompanhamento, que se vê nas composições de José Maurício Nunes Garcia, pode ser reconhecido nas transcrições dos viajantes alemães, em cuja edição receberam uma roupagem de modinha, canção de forma e fundo eruditos.

### **O VALOR DA CULTURA POPULAR E A FORMAÇÃO DOS INTELCTUAIS NA EUROPA DO SÉCULO XVIII**

Muito antes dos viajantes alemães Spix e Martius, o viajante francês Jean de Léry já havia transcrito melodias colhidas durante a sua viagem ao Brasil no século XVI, em circunstância bem diversa da que originou na Alemanha o movimento de valorização da cultura popular dois séculos mais tarde. Para Peter Burke (1995, p. 36) a cultura popular foi criada pelos intelectuais alemães no final do século XVIII.

Apesar da busca da identidade nacional, que inspirou as coletâneas de canções surgidas em todas as regiões da Europa no fim do século XVIII e começo do XIX, a produção de bens culturais de caráter popular, como canções, baladas, festas e até mesmo objetos, era marcada por origens regionais e não nacionais. A ideia de nação nasceu com os intelectuais e não com os camponeses, e a cultura popular acontecia na periferia dos grandes centros, em geral em língua regional e nos dialetos, e não nas línguas nacionais. Estas, porém, já estavam consolidadas nos países que constituíam o centro de convergência da cultura “universal” e da grande tradição: França e Inglaterra.

A formação de uma nação em bases culturais, dentro de uma concepção romântica, é remanescente talvez dos tempos do “espiritualizado” Kaiser Friedrich der Grosse, cuja corte preferia a língua e a *zivilization* francesa à alemã. Apesar de exercer uma política prussiana, a classe governante alemã do século XVIII tratava com desprezo a cultura produzida no seu próprio país, elegendo a cultura francesa como mais importante. Ao contrário do Kaiser, Johann Joachim Winckelmann, Gotthold Ephraim Lessing, Johann Christoph Friedrich von Schiller e Johann Wolfgang von Goethe escreveram em alemão e com eles a língua passou a ter expressão literária. Quanto ao ideal romântico e ao nascimento dos sentimentos nacionalistas na Alemanha, Norbert Elias trouxe à luz, de forma muito eloquente, a importância do conceito de *Kultur* para a sociedade alemã em oposição ao de civilização para as sociedades inglesa e francesa.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Na longa e minuciosa discussão de Elias sobre o tema, o conceito de *Kultur* retroage ao século XVIII; no entanto ele é generalizado com a seguinte formulação: “O conceito francês e inglês de civilização pode se referir a fatos políticos ou econômicos, religiosos ou técnicos, morais ou sociais. O conceito alemão de *Kultur* alude basicamente a fatos intelectuais, artísticos e religiosos. Já no emprego que lhe é dado pelos alemães *Zivilization* significa algo de útil, mas apesar disto apenas um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana.”



O movimento musical que se realizou com a ajuda das cortes alemãs na segunda metade do século XVIII permitiu que Wolfgang Amadeus Mozart e Ludwig van Beethoven passassem a ser reconhecidos como cidadãos do mundo. Entretanto a importância atribuída à prática musical na Alemanha naquele período impregnou também toda a expedição que acompanhou D. Leopoldina ao Brasil, a qual incluía um conjunto de músicos composto de dezesseis instrumentistas, dirigidos por Erdmann Neuparth (Mattos, 1997, p. 131).

De acordo com Ian Bent (1987, p. 10), no final do século XVIII ocorreu na Europa, e especialmente na Alemanha, um significativo avanço na sistematização do ensino de música, mais exatamente da composição e da harmonia. Bent analisa o conteúdo de várias obras de teóricos alemães como Johann Philipp Kirnberger (1721-1783), que produziu *Die Kunst des reinen Satz in der Musik* (A arte da estrutura pura na Música, 1771-1779) e *Die Wahren Grundsätze zum Gebrauch der Harmonie* (Os verdadeiros fundamentos do emprego da harmonia, 1773) junto com seu discípulo Johann Abraham Peter Schulz (1747-1800); Heinrich Christoph Koch (1749-1816) que deu importante contribuição ao ensino da composição no seu *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (1782-1793) (Ensaio de uma introdução à composição) e, sobretudo, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818), que fez uma consistente análise estilística da obra de Johann Sebastian Bach no seu *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke* (1802) (Sobre a vida, a arte e a obra de Johann Sebastian Bach). Toda essa produção faz mais sentido se observarmos que ela conviveu com a produção literária intensa daquele final de século na Alemanha. Ao mesmo tempo em que se teorizava sobre a música e o seu ensino, criava-se muito e se ansiava por mais liberdade individual de criação. O aparecimento de movimentos como *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto), que preconizava a “liberdade formal e a veemência da expressão” (Rushton, 1988, p. 21) é um bom exemplo da alta temperatura reinante. Nesse ambiente a música era transmitida e ensinada na Alemanha do final do século XVIII.

### A CANÇÃO NA EUROPA

O *style galant* e a *Empfindsamkeit*, que se impuseram na segunda metade do século XVIII na Europa e que hoje identifica as composições de Mozart e Haydn, eram reconhecidos como sinônimo de modernismo, em oposição ao barroco e ao obsoleto estilo severo, polifônico. Com as constantes viagens dos músicos a tendência se internacionalizou. Ao mesmo tempo, o canto solista deixava de ser território exclusivo do gênero operístico: a ópera era retirada de cena com a apresentação das árias em concertos nos teatros musicais. As árias de concerto, canções escritas exclusivamente para um determinado registro vocal – soprano, tenor etc. –, foram produto da migração da ópera para as salas de concerto (Rushton, 1988, p. 147).



As canções foram se transformando em gênero de concerto porquanto os seus acompanhamentos se tornaram mais complexos e estruturados, e o aparecimento do pianoforte e do *Hammerklavier* passou a prevalecer em relação ao acompanhamento ao violão, típico das canções populares. O acompanhamento ao teclado começou a ganhar importância à medida que se tornou capaz de criar o ambiente da peça musical a partir dos primeiros compassos. A introdução passou a expor elementos formais de caráter temático. Este modelo atingiu seu apogeu nos *Lieder* do compositor austríaco Franz Schubert. Canções como *Gretchen am Spinnrade* (1814) e *Der Erlkönig* (1815) são marcos formais considerados paradigmáticos para as canções de câmara acompanhadas ao piano.

Com o surgimento de vários gêneros para o canto solo – *romanza, mélodie, lied* – aumenta a distância entre o artístico e o folclore. As palavras *romanza, mélodie e lied* não são simplesmente vocábulos respectivamente italiano, francês e alemão para a palavra canção. Eles passaram a constituir formas musicais particulares com prosódia e temática específica. A *romanza*, por exemplo, poderia ser caracterizada pela imagística pastoral.

Na verdade dizer que havia uma distância crescente entre o artístico e o folclore pode conduzir à falsa concepção de uma partilha prévia, de um par de oposições popular-erudito. Porém, várias aparências desta partilha constituíram uma mentalidade, como *Kultur der Gelehrten e Kultur des Volkes, o künstlerich e o natürlich* (em alemão *künstlerich* significa ao mesmo tempo artístico e artificial). Na Europa do século XVIII a canção popular seria, no olhar dos intelectuais, algo puro e tradicional produzido pelos camponeses e não um produto qualquer do homem comum sem nenhuma qualidade.

Décadas mais tarde o compositor francês Louis Hector Berlioz deixou uma coleção de *romanzas* produzidas na juventude com acompanhamento transcrito para violão “para uso de comunidades sem piano”. O escritor e filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau recolheu canções populares na França e na Itália (árias, duetos e *romanzas*, publicadas postumamente na obra *Consolations des Misères de ma Vie*), num movimento de valorização da música folclórica. Rousseau fez apologia das canções populares e recomendou no seu dicionário que se utilizassem essas canções na canção erudita, mantendo-se a simplicidade, a ingenuidade e a ausência de ornamentos. A recomendação tomou feições institucionais como na Baixa Áustria, onde um decreto de 1819 ordenou que as autoridades locais, em nome da Sociedade dos Amigos da Música, procedessem à coleta de melodias folclóricas (Burke, 1995, p. 35).

### A CANÇÃO NO BRASIL

Entre as peças cantadas (ou canções), as modinhas no Brasil constituíram um gênero que dominou os salões do Rio de Janeiro e de outras cidades brasileiras



desde a segunda metade do século XVIII. Elas só começaram a ser publicadas em partitura sistematicamente a partir da década de 1830, quando o francês Pierre Laforge criou a gráfica musical da Estamparia estabelecida na rua da Cadeia, nº 89, atual rua da Assembleia. Algumas modinhas imperiais que se conhecem hoje, escritas no começo do século, foram editadas por ele. Laforge editou também a modelar *Beijo a mão que me condena* de José Maurício Nunes Garcia, ainda hoje executada. (Marcondes, 1977, verb. “modinha”).

O estilo dos arranjos encontrados no Anexo de *Viagem ao Brasil* é muito próximo, em termos de acompanhamento, do estilo de composição que se encontra na obra para teclado do padre José Maurício Nunes Garcia. O tipo de tratamento dado aos acompanhamentos, através de harmonização mais rarefeita que o estilo polifônico anterior e trabalhada por meio de acordes quebrados e pequenos arpejos, foi muito disseminado pela divulgação das obras dos chamados clássicos vienenses.

A simplicidade da harmonização e da melodia acompanhada, semelhante ao que se conhece hoje como estilo clássico vienense, é característica das modinhas brasileiras. Mário de Andrade compilou um livro de modinhas a que deu o título de *Modinhas Imperiais*. No prefácio, explica que a prática da modinha no Brasil já estava bem difundida na segunda metade do século XVIII, e o estilo do *bel canto* e modelo de melodia teriam, segundo ele, sido tomados de Gluck, compositor alemão desde então bem conhecido por aqui. São de 1792 os primeiros exemplares de modinha, gênero então associado ao lundu – *Moda do lundu, Dueto novo por modo de lundu* –, publicados no *Jornal de Modinhas*.

O modelo operístico da modinha é mais ou menos evidente nas peças para canto, editadas e escritas com acompanhamento de teclado. Pode-se dizer o mesmo das canções tocadas nas ruas, com acompanhamento de violão? Mário de Andrade dizia que sempre são citados “o landum, o samba, o cateretê, a chiba, a fofa etc., mas a modinha de que se fala é sempre a de salão, de forma e fundo eruditos, vivendo nas cortes e na burguesia”. Ele chama a atenção também para o fato de que as discordâncias entre estudiosos sobre a denominação de determinado gênero mostra que se ambos estão certos ou errados é porque a infixidez no Brasil faz com que, na música popular, uma mesma classificação designe coisas diferentes. A instabilidade na música tradicional e na popular (nesta bem menos significativa) é uma constante, atravessa décadas e séculos. Como mostra Elizabeth Travassos (1998) em diálogo com *Na pancada do ganzá* de Mário de Andrade, a contradição entre a fixação das canções em antologias e o caráter efêmero da música popular é um fato que os estudiosos devem enfrentar.

Talvez o estilo modinheiro predominasse, mas o estilo de acompanhamento das canções tocadas nas ruas e acompanhadas de violão podia ser distinto não só devido às características dos gêneros musicais mas, principalmente, devido ao fa-



to de que o idioma dos instrumentos de cordas dedilhadas dava forma a outros modelos de acompanhamento.

O fato de apresentar produção artística em forma de Anexo musical a um relato científico abre, entre outros, o atalho para o debate da arte e da ciência como expressão de cultura e para se pensar a arte não só como um conjunto de bens culturais e a ciência não só como um corpo de leis naturais. Com esse alcance analisam-se as condições sociais em que se dá a relação do cientista com a arte e da pesquisa científica com a obra artística. Quanto à música será inevitável a sua inserção no campo historiográfico. A metodologia histórica tornou-se inevitável na pesquisa científica em música.

O pesquisador da área da música vai encarecer a competência do olhar de historiador para manusear os vestígios e as fontes textuais e iconográficas, tão indispensáveis quanto o conhecimento da linguagem musical. Sem ele não seria possível analisar o material contido nas Canções Populares Brasileiras e descrever os traços de música regional ou as “características nacionais” supostamente existentes nos elementos rítmicos, melódicos e harmônicos.

Ampliar a discussão sobre traços de identidade regional nas canções populares poderá levar a questionamentos acerca das concepções naturalizadas de música popular, regional ou folclórica, autoral ou anônima, e sobre a sua situação no estrato social. O debate ainda remanescente sobre a oposição popular-erudito resulta justamente das concepções naturalizadas impostas pelas distâncias simbólicas entre as salas de concerto e os espaços de shows. Quando as questões da composição e da criação musical transparecem, o foco se desvia e a falsa oposição se torna confusa e inócua. A música composta em notação gráfica, que parte da página para o instrumentista, choca-se constantemente com a prática de compor ou de “inventar música” por tradição auditiva. Nesta prática o próprio instrumentista tem amplo espaço de criação, que vai se somar ao do compositor. Muitas vezes o crédito da criação se desloca para o instrumentista e, sobretudo, para o cantor. Há também aqui um vasto território em que a música instrumental e a improvisação constituem uma espécie de música popular muito elitizada, no qual a noção de popular toma um sentido perverso.

Associada a esta questão está a relação da transcrição musical com a composição, e desta com o arranjo para banda ou orquestra popular. A prática da transcrição invade tanto o campo da música tradicional e da música popular quanto o da música culta. A interpretação acadêmica da música tradicional e da música popular, quando executada da partitura, pode produzir um resultado sonoro bastante deformado. Dimensionar os desvios e deformações das transcrições e das suas interpretações instrumentais só é possível construindo-se melhor os conceitos musicais relativos a desenvolvimento temático e elaboração, a improvisação e variação, a interpretação e percepção musical.



Tentar reconstituir hoje a memória que determinou os passos dados pelos brasileiros na música popular no início do século XIX é difícil na medida em que são escassos os vestígios de que tipo de música era tocada e cantada. A interferência civilizadora dos cientistas bávaros é um auxílio valioso para essa reconstrução.

A transcrição de peças musicais de tradição oral é uma prática que atravessa séculos no Brasil e em outros países, por motivos variados. O Anexo de *Viagem pelo Brasil*, feito há quase duzentos anos, permitiu o acesso indireto à música não escrita. A motivação para o registro pode ter sido tanto o interesse em revelar o “talento musical dos brasileiros” quanto em compor uma visão do novo mundo a mais completa possível, da qual as práticas culturais fazem parte. As transcrições eram a única forma possível de registro e provavelmente não se destinavam à apresentação pública de músicos profissionais ou amadores.

Quaisquer que sejam as razões, contudo, as músicas não foram tocadas para se tornarem objeto de pesquisa, nem para se tornarem dado historiográfico.

Transcrições musicais são recursos hoje muito usados nos domínios da música popular. Na década de 1970 teve grande difusão o *Real Book*, coletânea com algumas centenas de melodias com cifragem alfabética de peças norteamericanas, “standards” de jazz e clássicos dos musicais da Broadway. As cópias se multiplicaram e muitas chegaram ao Brasil.

Iniciou-se mais ou menos nessa época um movimento de produção de coletâneas de música cifrada brasileira, transcritas de gravações, concebidas para dar acesso à obra dos compositores de música popular. As edições dos *Songbooks* foram muito bem recebidas e estimularam o crescimento desse tipo de publicação. Destinadas ao público musicalizado, músicos em geral e aprendizes de música, seu uso não se restringe à pesquisa e à análise do repertório, em parte diferente do uso que o Anexo de Spix e Martius pode ter tido na Baviera do início do século XIX.

Transcrições de execuções musicais para partituras em notação gráfica perderam sua importância como registro de “culturas minoritárias sob risco de extinção”, como era feito por alguns folcloristas do século XVIII na Europa. Atualmente as transcrições nos *Songbooks* simplesmente servem para complementar uma execução cuja base é a audição de gravações. Há duzentos anos a prática que prevalecia era a da pura tradição oral e o registro se fazia porque a música popular deixava poucos registros em notação musical. Hoje temos outros usos para a transcrição das canções populares, que abrangem das salas de aula aos estúdios de gravação.

A distância entre a música culta e o folclore, entre a música escrita e a de tradição oral ainda é tratada como objeto de pesquisa. Carl Dahlhaus (1976, p. 174) fala em *Trivialmusik*, música banal, ou *Umgangsmusik*, música do cotidiano, para distinguir de outra produção que se caracteriza por ser obra estética, com qualidade



artística capaz de suplantar o mero caráter documental. A *Trivialmusik* ou a *Umagangsmusik* se caracterizam como restos da grande produção artística.

A oposição entre música pura e música banal é manifestação de pontos de vista e de mentalidades em diferentes épocas, regiões e ideologias, em distâncias longas e curtas. Suas fronteiras são temporais e espaciais, nacionais e regionais, acadêmicas e disciplinares. A música pura e a música banal se encontram e se repelem no tempo e no espaço.





## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1958.
- Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles, 1967.
- Andrade, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- Andrade, Mário de. *Modinhas Imperiais*. São Paulo: Casa Chiarceto, [1930].
- Augé, Marc. *Por uma antropologia dos mundos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- Bakhtin, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. 2ª ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1992.
- Bent, Ian. *Analysis*. Londres: Macmillan, 1987.
- Bonanni, Filippo. *Antique Musical Instruments and Their Players*. Nova York: Dover, 1964.
- Burke, Paul. *Cultura Popular na Idade Moderna*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- Burke, Paul. *Uma história social do conhecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milão: Riccioni, 1926.
- Chanan, Michael. *Musica Practica*. Londres: Verso, 1994.
- Dahlhaus, Carl. *Foundations of Music History*. Londres: Cambridge, 1983.
- Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*. Vol. 2. São Paulo: Livraria Martins, 1940.
- Elias, Norbert. *Mozart*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- Elias, Norbert. *O Processo Civilizador*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- Fagerlande, Marcelo. *José Maurício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- Hobsbawm, Eric J. *Nações e nacionalismo*. 2ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.
- Lisboa, Karen M. *A Nova Atlântida de Spix e Martius*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- Marcondes, M. (org.) *Enciclopédia de Música Brasileira*. 2 vols. São Paulo: Arteditora, 1977.
- Rugendas, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Círculo do Livro, [1981].
- Rushton, Julian. *A Música Clássica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- Schwarz, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.



Spix e Martius. *Viagem pelo Brasil*. 3<sup>a</sup> ed, 3 vols. Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1976.

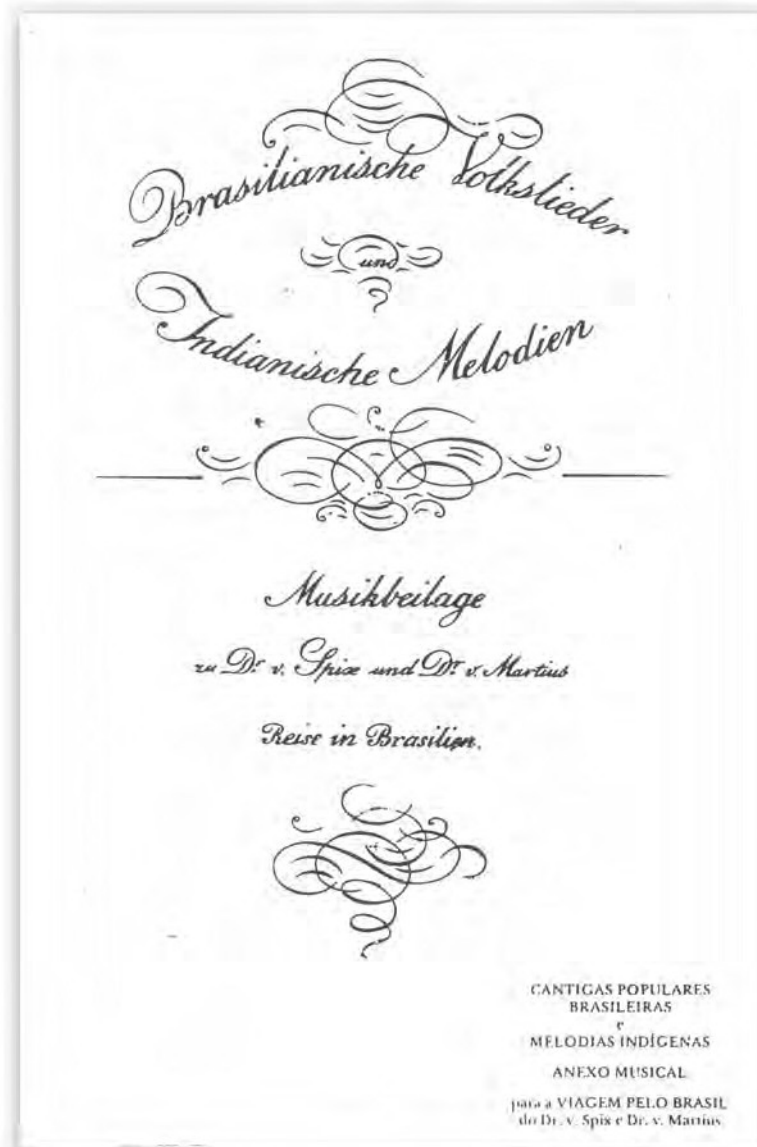
Travassos, Elisabeth. *Mário de Andrade*, in *Revista de Cultura Popular Brasileira*, nº 1, março, p. 131-150. Madri: Embaixada Brasileira na Espanha, 1998.

SILVIO AUGUSTO MERHY é Professor Associado II da UniRio, Doutor em História Social (UFRJ, 2001), Mestre em Música (UFRJ, 1995), tem especialização em Piano (Conservatório Tchaikovsky de Moscou, 1971), Bacharel em Piano (UFRJ, 1968) e Bacharel em Direito (UFRJ, 1968). Atua no ensino de graduação e pós-graduação nos temas de Harmonia de Teclado, de Transcrição de Canções e de História da Música Popular. Possui proficiência em russo, alemão, francês, inglês, espanhol e noções de grego.



## Anexo de *Viagem pelo Brasil*

Fac-símile da folha de rosto





Transcrição nº I

N.º 1. *Brasilianische Volkslieder.* <sup>(1)</sup>  
/ von St. Paulo <sup>(2)</sup>

*Allegretto.*

*Canto*

*Piano Forte*

1. O Ca. ao são este O silis O  
2. Pa. quel. de pen. have Nam ovo Fleu

1. O silis os fir. mosos, O. ou. de pas. sa. ou O. annos O  
2. re. o ca. h. ou. O. ou. de sus. surro Cas. ou. Cas

1. an. nos gos. lo. ras? São. ou. os. os. dos. O. ou. do. brin  
2. re. pas. dor. mi. ar! O. ou. ra. mas. ce. brin. ou. que. mas. no

1. ca. ou. O. ou. . . . . de. brin. ca. ou. Com. quanto. pas. la. ou. O  
2. ou. das. O. ou. . . . . mas. ne. vadas. O. ou. de. ras. que. bra. das. Pa.

1. gordo. re. bacho. Qui. O. ou. . . . . e. modicou. São. ou. tes. ou  
2. ou. ce. que. re. O. ou. de. vol. tou.

(1) Canções populares brasileiras.  
(2) de São Paulo.



Transcrição nº I, página 2

*Allegro assai*

si - tas tão sa - la - re - sias? São sãs, mas eu o  
 mesmo não sou. Ma - ri - lia, tu cha - mas? Es - pe - ra, que eu vou. És  
 pe - ra que eu vou. Ma - ri - lia, tu cha - mas es - pe - ra que eu vou

3  
 Meus versos alegre  
 Aqui escrevo.  
 O Eio as palavras  
 Teus versos dizia.  
 Se chama por elle,  
 Já não me responde;  
 Porco se esconde,  
 Cansado de dar-me,  
 Os ais, que Ihe dou,  
 São sãs etc.

4  
 Aqui heum regato  
 Corria sereno  
 Por margens colheitas  
 De flores e fons.  
 E guarda se erguia  
 Flum boque fechado,  
 E o tempo apressado,  
 Que nada respeitou,  
 Já tudo mudou.  
 São sãs etc.

5  
 Mas como disorro!  
 Acaso podia  
 Já tudo mudat-se  
 No espaço de hum dia?  
 Existem as fontes,  
 E os flosco coprados,  
 São flosco os prados,  
 E corre a cascada,  
 Que nunca seccou.  
 São sãs etc.

6  
 Minha alma, que tinha  
 Liberta e vontade,  
 Agora já sente  
 Amor, e saudade  
 Os astros formosos,  
 Que já me agradarão;  
 Ah! não se mudavão,  
 Mudar-se os olhos,  
 De triste que estou  
 São sãs etc.

Gonzaga.



Transcrição nº II

N.º II / von S. Paulo. / <sup>(1)</sup>

*Adagio*

Canto

Piano Forte

Qual se - ra o fa - líz di - a qual se - ra  
 fo - líz di - a que ve - ja sa - tis - fei - tas qual se - ra o fa - líz  
 di - a que ve - ja sa - tis - fei - tas To - cas a - man - tei pro - mis - sas  
 pe - la minha So - ni - a doce a - man - tes pro - mis - sas pe - la  
 minha So - ni - a pe - la minha So - ni - a.

(1) de São Paulo.



Transcrição nº III

*N.º III* *Andantino.* */ von S. Paulo / (2)*

*Canto*

Per-di o sa-fé-ro na in-chento  
a-fé-ga do Per-di es-ta guar-da do me-  
u do me-u manso ga-do e lo-bres fo-meado e.  
traz del-le cor-ro gar-do sem pas-tor por  
to por to. da parte cor-ro.

*Piano Forte*



Transcrição nº IV

N.º IV. *Andantino* / von Minas e Bahia / (1)

Canto

Piano-Forte

Por-er igual do que eu sin-to no mun-do não  
ha ve-re quando me ve ja nos braços da min-ha sa-  
man-te yayá  
O que instan-tes sa-mor nos dá meu do se bom min-ha ya  
ya min-ha ya ya min-ha yayá min-ha yayá min-ha yayá.

1 de Minas e Bahia





Transcrição nº V

*Andante.* / *uma Menção*<sup>(1)</sup>

*Canto*

*Piano Forte*

Nã re-ga-se da venta-ra Ma-ri-li  
a-não a-bron-car-vi-na-ella-sa-ti-foi-te-ou  
quanto eu vi-vo a pe-na Fos-te de-min  
tão du-gra-ça do an-mo a quem não sabe a-  
mar não sabe a mar

(1) de Minas.



Transcrição nº VI

Nº VI *Andante.* / von Bahia<sup>(1)</sup>

Canto

Piano Forte

Tô- se. Tô gi- no e dei- zaru me fô- se com  
el- le o porco- eu que cantava no la- do  
ho- je me sinto mor- ter a- mor que po- de não quer- ver  
le- não hai re- medo se não mor- ter se não  
mor- ter

Bahia



Transcrição nº VII

*Nº VII.* *João de Paula* (1)

*Andantino*

*Canto*

*Piano Forte*

*Eu cu tu fór-me-ra Mar cia tri-sles*

*ais do-tus pas-tor São ais qua-dar-lhe em.*

*sinou o ti-ra-rio Deus a. mor o ti-rancos*

*Deus a. mor o ti-rancos Deus a. mor*

*Eu non suspirat sabia  
Antes de te conhecer.  
Mas depois q'v'v'ous o'ho  
Eles suspirar, sei morrer*

(1) de São Paulo.



Transcrição nº VIII

*No VIII* / von Meno and Geyze /

*Andante*

*Canto*

*Piano Forte*

Au ma me ta la fo ri ta não ca reu re  
zar ha ta o mi mo que tu pa ra sua al ma sal var  
Au ta ta se su pa di a for ma al tar mil le  
mil le te cel la ca ri a pa ra o pa ra de  
ada or ar te te ad or ar

1. de Minas e Goiás.



Transcrição nº IX

No. IX. Landum, Brazilian Volkstanz. <sup>(1)</sup>

1. Dança popular brasileira.



Transcrição nº X, 1 a 4

*Allegro* Bei dem Trinkfest der Coroados <sup>(1)</sup>

*Lento*

*Allegro* Tänze der Puris <sup>(2)</sup>

*Stuporosa mit Affekt* <sup>(3)</sup>

*Moderato Grave*

Hän je ha ha ha ha ha ha

*Allegro* Kauchend <sup>(4)</sup>

*Grave maestoso*

*Allegretto* Mit stiller Leidenschaft <sup>(5)</sup>

(1) Festaça dos Coroados.  
 (2) Dança dos Puris.  
 (3) Descontínuo com afeto.  
 (4) Ofegando.  
 (5) Com quieta paixão.



Transcrição nº X, 5 a 8

*No. 5* *Tänze der Murras*<sup>(1)</sup>  
*Larghetto* *Männer*<sup>(2)</sup>

*No. 6* *Tänze der Juri Tabocas*<sup>(4)</sup>  
*Andante*

*No. 7* *Tänze der Juri Tabocas*<sup>(4)</sup>  
*Andantino*  
*Andantino*  
*Allegretto*

1 Danças dos Murras.  
2 Homens.  
3 Mulheres.  
4 Dança dos Juri-Tabocas.



Transcrição nº X, 9 a 11

*No. 9*      *Tänze der Miranhas<sup>(1)</sup>*

*Allegretto*

*No. 10*

*Allegretto*  
*quasi Maraca*

*No. 11*

*Allegro*

1 - Danças dos Miranhas.  
2 - Todos juntos  
3 - Um só.





Transcrição nº X, 12 a 14

*Nº 12*

*Andante*

*Nº 13* *Lied der rudenden Indianer in Rio Negro* <sup>(1)</sup>

*Allegretto*

*Nº 14* *Der Fischtanx der Indianer in Rio Negro* <sup>(2)</sup>

*Allegretto*

*Chor* <sup>(3)</sup> *Chor* <sup>(4)</sup>

masa pu. raba in le? Si rau. au. a.  
Tava naré apa se ra?  
Ca. aarí pava se ra?  
Caba paba pava se ra?  
Ca. aarí pava se ra?  
Tava naré pava se ra?

*Chor*

masa tu. raba in le? Si rau. au. a.  
Tava naré apa se ra?  
Ca. ca. ra pava se ra?  
Caba ca. ba pava se ra?  
Ca. ca. ra pava se ra?  
Tava naré pava se ra?

*Chor* <sup>(4)</sup> *Chor* <sup>(3)</sup>

Si ra lang. se. ra ne pare? Si rau. au. a. Si ra pe. ma  
Chor rau. alle tempo primo  
re. rau. le! Si. rau. au. a. Si. ra ca. ja. ja. ta. De. mo. mi. re. ta  
ne rau. le! De. mo. mi. re. ta ne rau. le! De. mo. mi. re. ta

1 Canto dos índios remadores, no Rio Negro.  
2 Dança de Peixe dos índios, no Rio Negro.  
3 Coro.  
4 Dito 10



# O enigma do lundu

Edilson Vicente de Lima\*

## Resumo

Este artigo tem como objetivo discutir o lundu, gênero musical elaborado após a segunda metade do século XVIII a partir de elementos coreográficos e musicais advindos das diversas camadas sociais no mundo luso-brasileiro. A discussão dos aspectos históricos e estilísticos fundamenta-se em fontes específicas da historiografia, iconografia e documentação musical – manuscritos, transcrições, edições. Este estudo propõe que a música do lundu consistiu numa apropriação – ou ‘tropicalização’ – do estilo clássico vigente na época, por meio dos elementos advindos da cultura negra que estavam na base do desenvolvimento do gênero musical em questão.

## Palavras-chave

Lundu – modinha – história da música brasileira – estilo clássico.

## Abstract

This article aims at discussing the *lundu*, a musical genre whose origins lies in the blending of choreographic and musical elements from different social strata of the Luso-Brazilian world in the late eighteenth century. The discussion of historical aspects as well as stylistic features is based on specific sources of its historiography, iconography, and musical manuscripts, transcriptions and editions. This study proposes that the *lundu* music can be considered an appropriation – or ‘tropicalization’ – of the classical style prevailing at that time, through elements from the Black culture that were key to the development that musical genre.

## Keywords

Lundu – modinha – history of Brazilian music – classical style.

## O LUNDU: ICONOGRAFIA E MÚSICA

O lundu foi elaborado a partir de elementos coreográficos e musicais advindos das várias culturas que participaram da formação da sociedade luso-brasileira em fins do século XVIII: elementos coreográficos, como os estalidos dos dedos à guisa de castanholas, a alternância das mãos ora na testa, ora nas ancas e os movimentos nas pontas dos pés, que nos remetem aos passos do fandango espanhol (Tinhorão, 1974, p. 45; Lima, 2001 e 2006). Este último foi dança que teve grande penetração na América Latina, tanto espanhola quanto portuguesa, no século XVIII (Nery, 2005).

---

\*Universidade Cruzeiro do Sul (UCS), São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: edli@superig.com.br

Artigo recebido em 6 de julho de 2010 e aprovado em 1º de setembro de 2010.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA – ESCOLA DE MÚSICA – UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO – v. 23/2 – 2010



O requebro das ancas, outro elemento que participa da coreografia do lundu, juntamente com um movimento circular dos quadris, tem origem nas culturas negras trazidas para a colônia brasileira (Mukuna, 2006). Porém, um elemento de importância vital para o lundu, ou outras danças de linhagem africana, e que será uma das mais citadas características das danças de origem negra nestas terras, é a umbigada (Tinhorão, 1974, p. 45; Mukuna, 2006, p. 80-85). O movimento consiste no ato dos dançarinos, no auge de sua expressividade, chocarem o ventre, um contra o outro, na altura do umbigo<sup>1</sup>

Os escritos da época sugerem que a sonoridade que acompanhava tão “venturosa” dança era composta por instrumentos de percussão, juntamente com palmas de mãos, aliados a instrumentos de cordas dedilhadas, tais como viola de arame, guitarra inglesa ou francesa (Tinhorão, 1974, p. 42-3; Morais, 2000, p. 20). Esses instrumentos, no caso de haver mais de um, podiam efetuar acordes em arpejos, tocar por pontos (Ribeiro, 1789) ou rasgueados que marcassem o ritmo padrão do lundu; bem como tocar alguma melodia que pudesse servir de tema para futuros improvisos.

Podiam ser usados, evidentemente, instrumentos melódicos, tais como a flauta, presente na litografia de Jean-Baptiste Debret, *As distrações dos ricos depois do jantar*, onde um negro encostado a uma coluna toca uma flauta enquanto um branco tange um cistre, ou guitarra portuguesa (Monteiro, 2008, p. 167), denominado pelo pintor como substantivo genérico de violão (Straumann, 2001, p. 58); ou a rabeca e o violino presentes na aquarela *Begging for the festival of N. S. D’Atalaya* (A.P.D.G., 1826, p. 285)<sup>2</sup> Os instrumentos adotados dependiam não só de sua disponibilidade, mas também de sua fácil portabilidade, já que essas manifestações podiam ocorrer em um terreiro ao largo das cidades e vilas. Junte-se a esse fato o poder aquisitivo dos atores sociais em questão, pois adquirir um instrumento demanda recursos econômicos; e isso está consequentemente condicionado às possibilidades individuais. De qualquer modo, ao revisitarmos algumas das gravuras do início do século XIX, principalmente aquelas efetuadas por Jean-Baptiste Debret (1768–1848) e Johann Moritz Rugendas (1802–1858), encontraremos cenas cotidianas onde são exibidos, mesmo que de um modo idealizado e estilizados (Alencastro, 2001, p. 137-66), instrumentos usados nas performances do lundu.

Retornando à litogravura *A distração dos ricos depois do jantar*, ao descrever uma cena na intimidade do interior de uma casa de proprietários da classe média, Jean-Baptiste Debret nos apresenta dois instrumentos, uma flauta e outro instru-

<sup>1</sup> Para uma discussão mais ampla da história do Lundu, ver Araújo (1963); Nery (2005) e Lima (2006).

<sup>2</sup> O uso desses instrumentos pode ser atestado não somente por iconografias; mas também em partituras, ver *Jornal de Modinhas* <[www.bn.pt/musica/manuscritos](http://www.bn.pt/musica/manuscritos)> ou, em relatos de viajantes, ver Spix & Martius (1981 [1821]). Também em poesias da época, ver Nicolau Tolentino em Araújo (1963).



mento que ele denomina violão, mas que se assemelha a um cistre ou à popular guitarra inglesa; mais tarde conhecida como guitarra portuguesa, como comentado antes.<sup>3</sup> No texto pertencente à gravura, o ator nos relata que dominados por uma

delicada saudade, quintessência da volúpia sentimental, apodera-se então de sua verve poética e musical, que se derrama nos sons expressivos e melodiosos da flauta, seu instrumento predileto, ou ainda num acompanhamento cromático improvisado ao violão, cujo estilo apaixonado ou ingênuo colore sua engenhosa modinha (Debret apud Straumann, 2001, p. 58).



*A distração dos ricos depois do jantar*, de Jean-Baptiste Debret.

Já na gravura de A.P.D.G, intitulada *Begging for the festival of N. S. D'Atalaya* (A.P.D.G., 1826, p. 285), de traços exageradamente caricaturais, são apresentados um bumbo e um violino, enquanto um casal de negros vestido de branco desenvolve o que parece ser a dança do lundu. O que podemos deduzir é que o violino tocava a melodia, enquanto o instrumento de percussão efetuava a marcação rítmica.

<sup>3</sup> Cf. <<http://monsie.wanadoo.fr/ugocetera/page1.html>>, Atlas de Música (2002, p. 42 e 43). Também na pintura do teto da Igreja de São Francisco de Assis em Ouro Preto há um instrumento semelhante, mas com corpo abaulado, lembrando um alaúde.



*Begging for the festival of N. S. D'Atalay, de A.P.D.G.*

Em outra gravura de Rugendas, que descreve uma festa para *Nossa Senhora do Rosário – Patrona dos negros* (Diener, 2002, p. 135) vemos outros instrumentos: um negro tocando um bumbo, um outro tocando uma cornamusa, ou gaita de fole, outro tocando uma flauta *píccolo* e outro com uma calimbanas mãos. Nessa representação, a presença de instrumentos da tradição negra e europeia se associa para o festejo de uma santa já absolutamente sincretizada.

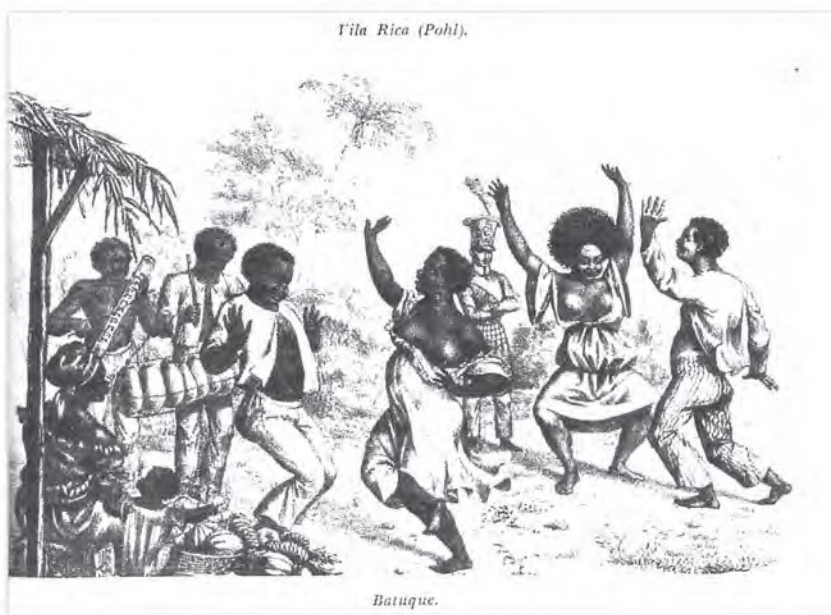


*Nossa Senhora do Rosário – Patrona dos negros, de Johann Moritz Rugendas.*

<sup>4</sup> Calimba ou marimba, instrumento formado por uma cuia de coco ou cabaça e palhetas de metal percutidas (Cardoso, 2008).



Outra gravura, de nome *Batuque*, que se encontra no livro *Viagem pelo Brasil*, de Spix & Martius (1981 [1821], vol. 1, p. 179), ao apresentar uma cena na mata, além dos casais de negros em um momento anterior ou posterior à umbigada, componente indispensável da dança do lundu, mostra-nos dois instrumentos bastante ligados à tradição popular: um reco-reco e um balafon.<sup>5</sup>



*Batuque – Viagem pelo Brasil, de Spix & Martius.*

De qualquer modo, a representação dos dançarinos na gravura de Spix & Martius, assim como na opção figurativa das aquarelas de A.P.D.G. acima comentadas, têm um ar bastante caricatural e, por que não dizer, pejorativo. Evidentemente não é possível desvincular da visão desses dois cronistas da cultura carioca do século XIX certo aspecto elitista, sobretudo quando folheamos os *Sketches of Portuguese Life* (A.P.D.G., 1826) e nos deparamos com seus comentários, em que a população negra e mestiça – tratada como “ralé” (“*canaille*” no original) nas palavras do cronista inglês que, diga-se de passagem, escondeu-se em uma sigla – não poderia ser tratada com respeito, pois se fosse considerada graciosa e elegante, teria que

<sup>5</sup> Reco-reco, instrumento de percussão ainda usado nos dias de hoje. Balafon: espécie de marimba feita de cabaça, presente na África negra. Fonte disponível em <<http://portalmarket.com/balafon.html>>.



ser comparada à população branca e livre; e este não era seguramente o caso.<sup>6</sup> Portanto, se nas representações de Rugendas e Debret há uma estilização para o modelo de homem ocidental, clássico; nas duas gravuras acima, a de Spix & Martius e a de A.P.D.G. optam pela interpretação inversa, buscando uma representação caricatural, quase depreciativa.

Vale ressaltar que não obstante todas as gravuras pertencerem ao século XIX, essas representações da dança do lundu combinam com a descrição que encontramos na Carta Chilena de Tomás Antônio Gonzaga,<sup>7</sup> portanto anterior à Inconfidência Mineira e, conseqüentemente, antes do final século XVIII, confirmando que não há somente elementos exoticamente idealizados nas gravuras; mas também uma preocupação em retratar os costumes locais, mesmo que um viés idealizado e, portanto, ideológico não possa ser descartado.<sup>8</sup>

Outro aspecto é que as gravuras de Debret, Rugendas e A.P.D.G. descrevem costumes cariocas e a Carta de Gonzaga, o interior brasileiro, mais precisamente Vila Rica, hoje conhecida como Ouro Preto. Porém, outras informações mais ao nordeste, como em Pernambuco e na Bahia, por exemplo, atestam que outras regiões também praticaram o lundu, tanto em sua forma dançada quanto cantada (Tinhorão, 2008; Mozart, 1963). Na verdade, o que entendemos é que o lundu, tanto em sua forma dançada ou como canção, constitui uma manifestação mestiça (Gruzinski, 2001) que foi incorporada a partir das últimas décadas do século XVIII às diversas camadas da sociedade colonial e, posteriormente, imperial.

Antes de continuarmos nossas discussões sobre o lundu, faz-se necessário esclarecermos que entendemos o substantivo “brasileiro” nessa época como uma confluência de traços culturais que atuaram durante o século XVIII, e também nos séculos anteriores, numa região geográfica dominada juridicamente por Portugal: certos gêneros culturais, como a dança e principalmente a música, vão sendo incorporados pela população deste lado do Atlântico e assumidos, com ou sem modificações substanciais, como veículo da expressividade de determinadas camadas

<sup>6</sup> “Os parceiros colocando-se em posições opostas numa sala apropriada com o cavalheiro segurando um pequeno lenço, eles avançam para frente, um contra o outro, com graciosos passos e aspecto corteador, e a mulher mostra-se simpática com seu admirador. Porém, no momento em que ele imagina o favorecimento de suas súplicas, ela afasta-se dele com um sorriso de contentamento e admiração, e na sua presunção, ele, como ela, torna para trás; porém com outro sentimento. O lenço agora encontra o caminho em seus olhos, e com desapontamento em sua feição, e com mesuras em seus passos, olhando ocasionalmente para trás para despertar compaixão.” (A.P.D.G., 1826, p. 289); “O que acabo de tentar descrever é o landum das classes mais altas, porém quando é dançado pela *ralé* está longe de ser gracioso ou decente” (A.P.D.G., 1826, p. 289-90, grifo nosso, em tradução livre).

<sup>7</sup> “Fingindo a moça, que levanta a saia,/ E voando nas pontas dos dedinhos,/ Prega no machacaz de quem mais gosta,/ A lasciva embigada, abrindo os braços:/ Então o machacaz mechendo a bunda,/ Pondo uma mão na testa, outro na ilharga,/ Ou dando alguns estalidos com os dedos,/ Seguindo das violas o compasso,/ Lhe diz: “eu pago, eu pago”; e de repente/ Sobre a michela atira o salto” (Gonzaga, 2006 [1792], p. 156-157).

<sup>8</sup> Neste aspecto, concordamos com Eagleton (1997), ao defender a ideia de que numa ideologia não há somente a construção de um discurso preocupado em instaurar um poder, mas esse discurso parte de algo real, palpável, que lhe dá sustentação.



sociais vinculadas a certas regiões ou ao território brasileiro como um todo. Nesse sentido, o relato de literatos e escritos de viajantes da época, ao descreverem os costumes da colônia brasileira, acabaram por identificar certos gêneros como sendo próprios de uma localidade específica, da metrópole ou da colônia. E isto serviu, inclusive, de distinção entre os costumes reinóis, portugueses nascidos na colônia, mestiços e escravos.

De qualquer modo, não queremos afirmar que havia no Brasil setecentista uma consciência nacional nos moldes do que ocorrerá após a primeira década do século XIX por parte da população aqui vigente; embora houvesse já uma antevisão de que o Brasil deveria permanecer uma extensão geográfica unificada e não esfacelada, e que a metrópole devia zelar para que isso ocorresse (Souza, 2006, p. 99). Ao contrário, concordamos que essa consciência será lenta e paulatinamente construída durante os primeiros séculos e amadurecida nos primeiros anos do século XIX (Novais, 2005). Também o controle das administrações locais, cada vez mais reivindicado e negociado com os entes sociais da colônia será um dos maiores impulsos para um futuro Brasil desatrelado politicamente de Portugal (Russell-Wood, 2000, p. 105-123).

Será, portanto, a partir dessas transformações mínimas que a colônia brasileira irá assumindo sua autonomia política e cultural, que de modo algum, parece se manifestar somente como ruptura, mas como diferenças sutis, verdadeiros ornamentos-monumentos,<sup>10</sup> que se assumem como divisores de água, não mais na nomeação do “mesmo”, mas na identificação do “outro”. E é justamente desse modo que entendemos as discussões relacionadas com a síncope presente no lundu e que discutiremos mais adiante.

Insistimos, de nenhum modo estamos à procura do paraíso perdido, ou seja: não buscamos os elementos primordiais que expliquem a brasilidade como um todo, pois neste caso ainda estaríamos dentro da estrutura do mito da origem e, sobretudo, dentro de uma relação puramente determinista aos moldes ainda do século XIX (Ortiz, 2004; Travassos, 1993); tampouco estamos recolhendo características passadas e apontando o futuro, outro tempo mítico, numa espécie de controle poético-político na construção de um Brasil ideal, e definindo retroativamente o que deve

<sup>9</sup> Não somente a iconografia, mas relatos de viajantes, já comentados aqui, descrevem a presença do lundu em várias regiões como Bahia, Pernambuco (Araújo, 1963; Tinhorão, 2008). Também pesquisas históricas atuais têm destacado uma convivência, mesmo que não democrática, onde há interação de elementos populares advindos das camadas sociais que conviveram nos primeiros séculos no Brasil (Burke, 2003; Souza, 2006; Paiva, 2002).

<sup>10</sup> Uso aqui a expressão cunhada por Vattimo, 1999; que no texto *Ornamento monumento*, discute o detalhe, ou aquilo que pode passar despercebido, em suma, o “ornamento”, como um elemento “fundante” de uma alteridade, não só por fazer parte da estrutura da obra; mas porque, a despeito de sua aparente função decorativa, orienta nosso olhar, no caso, nossa escuta, para os detalhes que de modo algum podem ser desassociados da obra como um todo. E sua monumentalidade estaria justificada justamente por sua presença (o ornamento) ao fundar outra obra, ou gênero. Nesse aspecto, o caráter “decorativo” deixa de estar num segundo plano para assumir seu papel de importância fundamental na caracterização da obra.





ou não ser considerado nacional. Ao contrário, estamos tentando entender tanto a colônia brasileira como a futura nação brasileira como uma complexidade de forças históricas (e neste caso a cultura adentra essa lógica) que almeja certa autonomia expressiva, portanto cultural e, se possível, social, aliada ou não a uma hegemonia político-cultural, e isto, independente de uma maior ou menor consciência nacional. Dizendo ainda de outro modo, buscamos entender o que foi a colônia brasileira num momento específico de sua história e o que alguns gêneros culturais, no caso o lundu e a modinha, significaram para os entes sociais, sobretudo, da época. Se acaso há elementos que fundaram outras tradições, que assumiram traços advindos de outras culturas ou se ligam a traços ainda presentes na atualidade, isto será uma consequência de nossas reflexões e não um modelo *a priori* em nossa conduta interpretativa.

Justamente por compreendemos a colônia brasileira como uma sociedade que propiciou certas aberturas culturais (Lima, 2010) que gostaríamos de aprofundar a questão da suposta origem ibérica ou espanhola do lundu. Os elementos espanhóis sublinhados pelos autores (Tinhorão, 1974, p. 45; Castanha, 2006) que adotam essa hipótese são: o uso de castanholas ou das mãos dos dançarinos em posição de piparote imitando a *performance* deste instrumento; uma insistência na proximidade formal entre o mais antigo lundu instrumental conhecido, o *Lundum, Brazilian Volkstanz* encontrado no livro *Viagem pelo Brasil* (Spix & Martius, 1981 [1821]; ver reprodução facsimilar in Merhy neste volume, transcrição IX) e também o *Primeiro e Segundo Lundus da Bahia*, publicados no livro *Cifra para Saltério* (Budasz, 2002), e as *diferencias* ou variações, efetuadas pelos vihuelistas e guitarristas espanhóis nos séculos XVI e XVII; e a presença de elementos coreográficos advindos do fandango, dança de origem ibérica muito em voga nas colônias americanas.

A música para vihuela renascentista estava estruturada no contraponto imitativo modal e em formas baseadas em baixos ou harmonias fixas; no caso da guitarra (e estou a imaginar a guitarra de cinco ordens vigente em todo século XVII e primeira metade do XVIII), o improvisado (*diferencia*), estava incorporado às mudanças na linguagem da época, ou seja, a transição do modalismo para o futuro tonalismo<sup>11</sup>. Foi nessa época que eclodiram as discussões relacionadas não somente com questões formais, mas também com questões estruturais; sobretudo, no que tange a uma nova concepção de melodia acompanhada e ao nascimento da linguagem tonal, que será de suma importância para o futuro da música não só na península ibérica, mas em toda a Europa e, inclusive, nas colônias espanholas e portuguesas. E neste aspecto, tenhamos em conta também que o final do século XVI e a primeira metade

<sup>11</sup> Para um estudo mais abrangente do improvisado, ver Ortiz (1967); citamos este tratado não somente por ser de compositor espanhol, mas por ter uma aceitação que extrapolou a Península Ibérica mesmo em sua época.





e persistiu no século XIX. Base da futura forma *tema e variação*, será uma constante na música ocidental desde o século XVI até o XIX, adentrando o século XX. Esta técnica permaneceu, portanto, nos dois sistemas de referência modal para tonal.

Quanto à vihuela e à guitarra barroca, ou guitarra espanhola como ficou conhecida posteriormente em Portugal, consideramos que as experiências precedentes relativas a esses dois instrumentos serão seguramente a base da escola da guitarra durante o século XVII e início do XVIII na Europa e, conseqüentemente, nas colônias ligadas a tais países. E também que essas experiências constituirão o substrato de uma forma bastante importante para a música tonal e muito difundida a partir do século XVIII denominada *tema e variação* (Steins, 1979, p. 95). Portanto, não se faz necessário retornar ao modalismo do século XVI para explicarmos o lundu da segunda metade do século XVIII, sobretudo porque o gênero *tema-variação* nessa época, já está absolutamente ligado ao estilo e à forma clássica, completamente enraizada na música da segunda metade do século XVIII.

O que percebemos é que *lundus*, instrumentais e cantados, comportam-se de modo diverso da música de fins do Renascimento e início do Barroco. O *Lundum, Brazilian Volkstanz*, um dos *lundus* mais analisados da história desse gênero, inicia com uma frase de cinco compassos em anacruse de colcheia, e se comporta como um longo improvisado alternando harmonicamente a tônica e a dominante de dois em dois compassos dentro de uma estrutura formal fraseológica clássica: frases de quatro compassos formadas por semifrases de dois, com padrões quase sempre repetidos. O estilo das semifrases com colcheias pontuadas e às vezes duplamente pontuadas, também nos lembra motivos clássicos. No final da peça, e à guisa de *coda*, há uma frase de seis compassos (cc. 98-103). Outro fator não menos importante é a insistência nos arpejos, quando não se desenvolvem motivos melódicos, bastante dentro da tradição galante-clássica; e não do estilo barroco com baixos fixos sobre os quais se formam acordes. Sobretudo nos compassos 80 a 83, o uso de *acciacaturas*, e também a presença sutil de *staccatti*, entre os compassos 25 e 40, bem ao gosto das articulações do século XVIII. Portanto, esta peça constitui, sim, um longo improvisado, mas ao gosto do século XVIII e, como afirmado, dentro de um estilo galante-clássico.

O *Primeiro Lundum da Bahia*, extraído do livro de Budasz (2002), alterna uma estrutura fraseológica de dois em dois compassos, também insistindo nos acordes de tônica e dominante. Estes, por sua vez, são arpejos alternados de dois em dois compassos onde, em alguns momentos, figuram pequenos trechos de melodia, à guisa de improvisos, esboçando sutilmente síncopes melódicas que serão características nos futuros *lundus* cantados da virada do século XVIII e dos instrumentais do século XIX. Mas a estrutura geral da peça e sua opção fraseológica estão totalmente de acordo com o lundu comentado anteriormente.



1º LUNDUM DA BAHIA

*Lundum*  
p. 88

NB: No intervalo de cada passagem se tocará o Lundum duas vezes

46

*Primeiro Lundum da Bahia* (trecho), Cifras de Música para Saltério (Budasz, 2002).

Outro fator que parece distanciar o lundu, pelo menos em sua parte musical, de uma origem somente ibérica ou espanhola é a ausência de hemíolas, ou seja, a alternância entre métrica ternária e ajustes binários presentes na música espanhola, sobretudo por esta ocorrer em peças musicais em métrica ternária ou em métrica composta onde divisões internas deslocam os tempos contrariando os acentos convencionais da métrica ternária simples ou composta.<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Merece ser destacado que o fandango, gênero que participa da composição do lundu-dança, trata-se de uma dança em métrica ternária e os lundus analisados por Castanha, estão em métrica binária. Até o presente momento, lundus com métrica binária composta, como *Dizem que sou borboleta*, pertencente ao arquivo musical Curt Lange do Museu da Inconfidência (Ouro Preto, em Minas Gerais), são raros. Com base neste exemplo, poderíamos aproximar a peça *Uma mulata bonita* (Spix & Martius, 1981 [1821], p. 300), também em métrica binária composta. A hipótese que aventamos é de que se fossem efetuadas síncopes na interpretação dessas peças que não constam nos documentos, elas se ajustariam bem a uma *performance* em compasso binário simples, portanto, dentro dos lundus tradicionais.



### Desengañemos ya

José Marín, 1619-1699)

*Desengañemos ya*, de José Marín (1619-1699).

Outro aspecto muito recorrente na música de origem espanhola é a presença de cadências frígias, ou seja, sequência de acordes em tonalidade menor que partem da tônica em direção à dominante, também conhecida como semicadência (Kostka, 2004, p. 150). A seguir, apresentamos um exemplo extraído do Concerto Grosso *La follia*, do compositor italiano Francesco Geminiani (1680-1762), que ao compor um gênero de origem espanhola, conserva a cadência frígia, típica desse estilo.

### La follia

Francesco Geminiani, 1680-1762)

*La follia*, de Francesco Geminiani (1680–1762).

Mesmo em peças em tonalidades menores, como o lundu *Os me deixas que tu dás*, do códice Modinhas do Brasil, datado do final do século XVIII (Lima, 201, p. 81-84), não apresentam essas características: nem a hemíola melódica e nem a sequência harmônica frígia. Pelo contrário, preferem polarizar a dominante pela sua dominante individual ou chegar à tônica através da dominante precedida da subdominante, com ou sem inversão, como ocorrerá com vários outros lundus tanto do século XVIII como do primeiro quartel do século XIX.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Para mais exemplos musicais, ver os lundus *Eu venho achar os pezares* (Morais, 2003, p. 140-2) e *Esta noite, ó céus que dita*, J. F. Leal, 1827 (<[www.bn.br/manuscritos/musica](http://www.bn.br/manuscritos/musica)>).



## Os me deixas que tu das...

– 05 –

Transcrição: Edilson de Lima

Anônimo

**Soprano**  
Os me dei - xas que tu dás

**Mezzo**  
que tu dás

**Viola**

1 4 7 10

quan - do a gen - te pe - ga em ti São coi -  
quan - do a gen - te pe - ga em ti São coi -  
si - nhastão mi - mo - sas que nas ou - tras nun - ca  
si - nhastão mi - mo - sas que nas ou - tras nun - ca  
vi, são coi - si - nhas tão mi - mo - sas que nas  
vi, são coi - si - nhas tão mi - mo - sas que nas

6 6  
4 #3 4



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

ou - tras nun - ca vi.  
ou - tras nun - ca vi.  
Mui - to gos - to, nha - nha - zi - nha de an - dar  
nha - nha - zi - nha de an - dar  
bu - lín - do co - ti - go quan - do ve - jo que co -  
bu - lín - do con - ti - go quan - do ve - jo que co -

*Os me deixas que tu dás*, Modinhas do Brasil (Lima, 2001).

Nos lundus onde há a preponderância da tonalidade maior, torna-se difícil a elaboração de cadências frígias, à moda espanhola, como foi comentado. Também a opção pela métrica binária, característica do lundu, de modo algum permite as hemíolas à moda ibérica ou espanhola, considerando estes deslocamentos como usados tradicionalmente.<sup>15</sup> Portanto, mesmo concordando com a tradição do improvisado que

<sup>15</sup> De qualquer modo, a hemíola será uma técnica fartamente utilizada no Renascimento e no Barroco, não somente na música espanhola. Vamos encontrar essa prática nas *chansons* francesas, na *frottla* e *villanela* da tradição renascentista italiana, nas canções de Orlando de Lassus, entre outros. O que defendemos é que a hemíola, completamente enraizada na música ibérica, constitui-se em um resquício da tradição da notação do ritmo modal advindo da Idade Média que será mantido na tradição ocidental, enraizando-se com maior ou menor ênfase em alguns povos.



se mantém na música ocidental, o lundu não apresenta em suas escritas musicais características que nos remeteriam a traços espanhóis, tais como a presença da tradicional hemíola e das cadências frígias tão comuns em tonalidades menores como discutido aqui. Muito pelo contrário, mais tarde haverá uma tendência pelas melodias sincopadas, ou seja, deslocadas em relação ao acento métrico musical convencional, tanto nos lundus cantados quanto nos lundus instrumentais, mas com outras características, não aquelas espanholas.

A fraseologia desses lundus deve ser compreendida como caracterizadora de um gênero que nasce da associação de elementos complexos, já dentro de um estilo absolutamente clássico. Corroborando o postulado aqui proposto, observamos que nos tratados dessa época que sistematizaram o aprendizado da viola de arame e da guitarra inglesa em Portugal, como a *Nova arte de viola*, de Paixão Ribeiro (1789) e o *Estudo de Guitarra*, de Antônio da Silva Leite (1796), ao final, na tradicional coletânea de peças indicadas aos leitores como exemplos e exercícios, não constam mais as peças que serviram de modelos para tratados do início do século XVII, tais como *jacaras*, *passacalles*, *españoletas*, *fólicas* e *canários*, entre outras (Sanz, 1967). Mas os gêneros que servem de exemplos musicais nos métodos portugueses do úl-

Exemplo musical extraído da *Nova arte de viola*, de Paixão Ribeiro (1789).

<sup>16</sup> Optamos pelo método de Gaspar Sanz (1976 [1697]), por ser um dos tratados de guitarra espanhola mais difundidos na Península Ibérica.





timo quartel do século XVIII são o minueto, a contradança, a modinha (Paixão Ribeiro), a marcha, a fantasia, a fanfarra e a gavota (Silva Leite), dentro de um estilo preponderantemente clássico.<sup>17</sup> Estas peças estão construídas dentro de pressupostos formais clássicos: frases articuladas e periódicas, formas simétricas, como no exemplo musical extraído da *Nova arte de viola*, de Paixão Ribeiro (1789) (ver página anterior).

O lundu, tanto em sua forma dançada quanto cantada, está absolutamente ligado à complexidade cultural vigente na segunda metade do século XVIII, tanto presente no continente americano, quanto na corte e, sobretudo, em Lisboa, mesmo que de um modo menos enfático. Como um gênero cultural, seja na forma de dança, seja na forma de canção, participa na construção da sociedade da época: ou seja, se o lundu dança se emancipa no gênero de canção, este já encontra nos aspectos formalisticamente estabelecidos na época em questão um porto seguro; ou se o lundu traz em seu arcabouço tendências próprias, é o que pretendemos discutir adiante. Porém, se na colônia brasileira, aproximações entre camadas populares e elite foram mais toleradas e na metrópole foram menos consentidas, isso não invalida as trocas culturais, mas as acentua ou minimiza. E é nesse sentido que entendemos ambas as formas de expressão do lundu no século XVIII, a dançada e a cantada, e sua relação com a expressividade da época: e será destas aproximações e distanciamentos que o lundu poderá se associar à modinha e contribuir com algumas características que consideramos próprias.

Tanto o lundu *Eu nasci sem coração*, do códice *Modinhas do Brasil* (Lima, 2001, p. 87-88), quanto o *Já se quebraram os laços*, publicado no *Jornal de Modinhas* (Albuquerque, 1996, p. 52-53) de autoria de José de Mesquita – ressalte-se, ambos anteriores ao alvorecer do século XIX – comportam-se como genuínas formas tão comuns no século XVIII e absolutamente incorporados ao estilo galante-clássico. O primeiro lundu, *Eu nasci sem coração*, apesar dos arpejos introdutórios da viola de arame, tem a primeira parte construída por duas frases, a primeira de quatro compassos (cc. 3-7), e a segunda contendo seis compassos (cc. 9-15), comportando-se como uma variação ornamentada da primeira, com uma extensão dos dois últimos compassos da frase.<sup>18</sup> A segunda parte desse lundu comporta-se como uma única frase de nove compassos, formada por dois motivos: um que se repete três vezes (cc. 17-22), outro que finaliza a peça dirigindo a melodia para a tônica (cc. 23-25, cf. Lima, 2001). Merece ser frisado que essa peça possui uma forma assimétrica, dentro dos pressupostos ainda do estilo galante (Grout, 2006, p. 480). Porém, seu

<sup>17</sup> O estilo e forma das peças contidas nesses métodos apresentam as mesmas características do estilo clássico discutidas nos capítulos precedentes, como frases articuladas e periódicas, organizadas em formas simétricas, sejam binárias ou ternárias.

<sup>18</sup> Para uma discussão mais detalhada sobre frases assimétricas, consultar Stein (1979, p. 31-34).



## Eu nasci sem coração

– 06 –

Transcrição : Edilson de Lima

Anônimo

Soprano  
Eu nas - ci sem co-ra - ção

Mezzo  
Eu nas - ci sem co-ra - ção

Viola

sen - do com e - le ge - ra - do,

sen - do com e - le ge - ra - do,

eu nas-ci sem co-ra - ção sen-do com e - le - ge - ra -

eu nas-ci sem co-ra - ção sen-do com e - le ge - ra -

Eu nasci sem coração

13 do, sen - do com e - le ge - ra - do. 1 do, Eu nas-

13 do, sen - do com e - le ge - ra do. 2 do, Eu nas-

13 do, sen - do com e - le ge - ra do. 1 do, Eu nas-

13 do, sen - do com e - le ge - ra do. 2 do, Eu nas-

Estribilho



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

ci sem co-ra - ção sen - do com e - le ge - ra - do por - que

ci sem co-ra - ção sen - do com e - le ge - ra - do por - que

antes denas - cer a - mor me ti - nh-rou - ba - do.

antes denas - cer a - mor me ti - nh-rou - ba - do.

*Eu nasci sem coração*, Modinhas de Brasil (Lima, 2001).

fraseado não se comporta como um improviso livre, mas dentro dos pressupostos formalísticos já completamente absorvidos pela música setecentista, buscando, sobretudo a repetição da frase ou, dizendo de outro modo, sua periodicidade; além disso, os arpejos repenicados da guitarra ou viola potencializam o gosto clássico.

Outros lundus e também modinhas pertencentes ao mesmo código se encaixam dentro de esquema formal ternário, tais como *Eu estando bem juntinho* e *Ganinha, minha ganinha* (Lima, 2001, p. 91-2). Este último está estruturado num esquema formal ABA', em que A é formado por uma frase de oito compassos iniciada em anacruse; o B, também contendo oito compassos, porém formado por uma frase de quatro compassos repetida, sendo a segunda uma variação da primeira; a terceira parte do lundu, o A' com oito compassos, sendo uma variação, da seção A inicial e finalizando suspensivamente, quebrando o esquema lógico antecedente-consequente da estruturação clássica,<sup>19</sup> em uma forma absolutamente simétrica. Junte-se a essa questão seu acompanhamento em acordes arpejados, tão comuns em peças setecentistas, mas pouco presentes em peças barrocas e renascentistas.

<sup>19</sup> Na frase clássica formada por duas semifrases, geralmente sua primeira metade, denominada antecedente, finaliza suspensivamente (geralmente na dominante da tonalidade em questão); e sua segunda metade, que caminha para uma conclusão, finaliza na tônica (Kostka, 2004).



# Ganinha, minha ganinha

- 07 -

Transcrição: Edilson de Lima

Anônimo

The musical score is arranged in three systems. Each system contains three staves: Soprano (top), Mezzo (middle), and Violão (bottom). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal staves. The score includes various musical notations such as rests, notes, and trills (tr).

**Soprano:**  
Ga - ninha, mi - nha ga - ni - nha, ga -  
ni - nha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni - nha, mi - nha si - nha,  
ni - nha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni - nha, mi - nha si - nha,  
mi - nha si - nha. Ai! lê lê lê

**Mezzo:**  
Ga -  
ni - nha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni - nha, mi - nha si - nha,  
ni - nha, mi - nha ga - ni - nha, ga - ni - nha, mi - nha si - nha,  
mi - nha si - nha. Ai! lê lê lê

**Violão:**  
The guitar part provides a rhythmic accompaniment with a repeating pattern of eighth notes.



*Ganinha, minha ganinha*, Modinhas do Brasil (Lima, 2001).

O lundu *Já se quebraram os laços* pode ser dividido analiticamente em três seções, em uma forma ternária, ABA': a primeira seção, o A (cc. 5-16) é iniciada com uma pequena introdução de quatro compassos a cargo do teclado efetuando um baixo de Alberti alternando tônica e dominante na mão esquerda, enquanto a mão direita efetua um motivo sincopado iniciado por pausa que será reutilizado durante a peça e retomado nos compassos 18 a 20, como elemento que divide a primeira da segunda seção e na sua finalização. A segunda seção (cc.21-28) possui oito compassos formados por duas frases de quatro compassos cada. A seção terceira, o A' (cc. 29-44) possui 16 compassos e é iniciada com a terceira frase da parte A seguida por uma nova frase, iniciada, no entanto, com o mesmo material motivico da segunda frase da primeira seção na terça do acorde de tônica, a nota lá. Nos compassos 37-44, o autor efetua a repetição, mas conduzindo o final para a nota fá. Portanto, não somente no esquema formal, mas toda a opção fraseológica se encaixa dentro de uma busca classicizante: formalismo global da peça, frases articuladas, periódicas e baixo de Alberti. A peça finaliza com o mesmo material temático da introdução e interlúdio que tem caráter, frisemos, absolutamente coreográfico, acusando seu parentesco com os lundus dançados, além do motivo em síncope.



## Já se quebraram os laços

José de Mesquita

**Con moto**

Soprano 1

Soprano 2

Teclado

Já se quebra - ram os  
De a - mor no tem - plo em tri -  
Em qual - quer par - te que e -  
Gra ças aos céus já res -

Já se quebra - ram os  
De a - mor no tem - plo em tri -  
Em qual - quer par - te que e -  
Gra ças aos céus já res -

la - ços da nos - sa an - ti - ga pri - são da nos - sa an -  
un - fo, já pen - du rei o - gri - nhão, já pen - du -  
xis - te, n'al - dei a ou so - li - dão, n'al - dei a ou  
pi - ro com to - da sa - tis - fa - ção, com to - da

la - ços, da nas - sa an - ti - ga pri - são, da nos - sa an -  
un - fo, já pen - du rei o - gri - nhão, já pen - du -  
xis - te, n'al - dei a ou so - li - dão, n'al - dei a ou  
pi - ro com to - da sa - tis - fa - ção, com to - da

ti - ga pri - são, Já não  
rei - o gri - nhão, Res - tau -  
so - li - dão, Vi - vo -  
sa - tis - fa - ção, Na - da o -

ti - ga pri - são, Já não  
rei - o gri - nhão, Res - tau -  
so - li - dão, Vi - vo -  
sa - tis - fa - ção, Na - da o -

so - fros os teus des - pre - zos, já não so - fros os teus des - pre - zos,  
- rei a li - ber - da - de, res - tau - rei a li - ber - da - de,  
- mui - to sa - tis - fei - to, vi - vo mui - to sa - tis - fei - to,  
- pri - me o meu pei - to, na - da o - pri - me o meu pei - to,

so - fros os teus des - pre - zos, já não so - fros os teus des - pre - zos,  
- rei a li - ber - da - de, res - tau - rei a li - ber - da - de,  
- mui - to sa - tis - fei - to, vi - vo mui - to sa - tis - fei - to,  
- pri - me o meu pei - to, na - da o - pri - me o meu pei - to,



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

*Já se quebram os laços*, Jornal de Modinhas (Albuquerque, 1996).

Merecem destaque dois lundus, *Dizem que sou borboleta*, pertencente ao arquivo Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, e o lundu *Eu já não sou criança*, pertencente ao acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Apesar desses dois lundus terem sido compostos em meados do século XIX, distanciando-se de nosso foco principal, merecem um comentário neste texto: ambos estão escritos em compasso binário composto (6/8) e não apresentam o universo da cultura negra; ambos falam do amor em um sentido bastante idealizado, sem as laiás e loiôs. Porém, ambos foram classificados, já em sua época, e pelos próprios autores, supomos, como sendo lundus.



### Eu já não sou criança

Canto

Piano

Eu já não sou cri - an - ça Já te - nho bem hu - i - zo Já sei

Detailed description: This is a musical score for the song 'Eu já não sou criança'. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in a single system with lyrics: 'Eu já não sou cri - an - ça Já te - nho bem hu - i - zo Já sei'. The piano accompaniment consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The music is in a 6/8 time signature and a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

*Eu já não sou uma criança* (trecho), Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Estudo e edição:  
Edilson V. Lima

### Dizem que sou borboleta

[Lundu Romântico]

Anônimo  
Diamantina, século XIX

Canto

Piano

Dizem que sou bor-bo - le - ta Que no a - mor sou ban - do - lei - ro

A cul - pa tem quem me for - ja Os fer - ros do ca - ti - vei - ro .

a cul - pa tem quem me for - ja os fer - ros do ca - ti - vei - ro .

Detailed description: This is a musical score for the song 'Dizem que sou borboleta'. It features a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Piano). The vocal line is in a single system with lyrics: 'Dizem que sou bor-bo - le - ta Que no a - mor sou ban - do - lei - ro'. The piano accompaniment consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The music is in a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F# major or D minor). The lyrics are repeated in two systems.

*Dizem que sou borboleta* (trecho), Museu da Inconfidência de Ouro Preto.





O que nos chama atenção e que nos remete a esses lundus, é que no apêndice do livro de Spix & Martius (1981 [1821], p. 300), a peça *Uma mulata bonita* de *Via-gem pelo Brasil* (ver reprodução facsimile in Merhy neste volume, transcrição n.º VIII), antecipa em pelo menos 20 anos essas características e, como as duas peças precedentes, bem poderia ser classificada de lundu; nela, inclusive, a presença da mulata, pode corroborar esta conclusão. A hipótese que aventamos é que todas essas peças poderiam ser interpretadas com bastante liberdade agógica, transformando as divisões ternárias do compasso composto em divisões binárias como se estivessem escritas em compasso binário simples (♩), ao gosto dos lundus comentados antes. Entretanto, como ficou dito, isso é uma hipótese; ainda que não totalmente impossível.

Nesse sentido, o lundu *Prazer igual ao que sinto* (Spix & Martius, 1981 [1821], p. 298; ver reprodução facsimilar in Merhy neste volume, transcrição nº IV) pode ser bastante revelador, pois ao alternar dentro de uma métrica binária (2/4) as tradicionais tercinas efetuadas na unidade de tempo com sequências de figuras pontuadas e semicolcheias, dando a essa peça um balanço bastante saboroso. Além disso, a opção pelos versos em redondilha maior na quadra e seguidos por um refrão com verso de oito sílabas, e também a presença do cognome de tratamento “yayá” (sic), conferem a esta peça o perfil inconfundível de um lundu. Portanto, este lundu parece funcionar como um elo (encontrado) entre os lundus *Uma mulata bonita*, *Dizem que sou borboleta* e *Eu já não sou criança*.

Retornando ao epicentro de nossa época, o lundu, tanto em sua forma cantada como na dos instrumentais liga-se perfeitamente às conquistas formais que dominaram a música a partir de meados do século XVIII e que irão formar um conjunto estilístico denominado Período Clássico, que engloba algumas tendências, como a música galante, o estilo sentimental, ou *Empfindsamer Still* e o estilo clássico vienense inaugurado por Haydn (Grout, 2006, p. 481). Mesmo que o mais conhecido de todos os lundus, *Brasílian Volkstanz*, e alguns dispostos no códice de Morretes (Budasz, 2002) ainda se utilizem de frases assimétricas, essas características constituem-se, na verdade, de tendências ainda galantes ou rococós, mas já consideradas dentro do estilo clássico; ou seja, têm resquícios de um formalismo galante, ainda não totalmente simétrico. E de modo nenhum necessitamos invocar os velhos guitarristas do século XVII, tais como *Gaspar Sanz*; muito menos os do século XVI, como Luiz Milan, por exemplo, pois entendemos que essas peças, mesmo que incorporem o improviso como elemento de linguagem, estão absolutamente dentro de uma tradição já vinculada a uma musicalidade do século XVIII; frisemos, já eminentemente dentro de pressupostos pertencentes ao que se convencionou chamar período clássico.

Nesse aspecto, o que pretendemos destacar é que o lundu, não só surgiu na colônia brasileira e existiu como uma manifestação a partir da segunda metade do



século XVIII – e nisso concordamos com vários autores<sup>20</sup> – mas é também verdade que, ao longo de sua trajetória, galgou várias regiões e também perpassou as várias camadas sociais do sistema colonial luso-brasileiro, pois apesar de dançado por negros e mestiços, seja ao som do batuque, da viola ou do teclado, foi incorporado pela classe média, galgando, em pouquíssimo tempo, a corte, como afirmou Tomás Antônio Gonzaga em sua *Carta Chilena* (Gonzaga, 2006 [1786], p. 156) – e isto conseguiu não obstante as críticas negativas de moralistas da época (Araújo, 1963). O que nos incomoda, o grande enigma, neste caso, é que apesar do sucesso do lundu-dança aquém e além-mar, não encontramos partituras anteriores ao século XIX. Dito de outra forma: por que músicos dessa época, mesmo os amadores, não se preocuparam em fixar em partitura a música de tão venturosa dança?

#### A DANÇA DO LUNDU E A AUSÊNCIA DE PARTITURAS

Apesar das primeiras notícias sobre a dança denominada lundu terem surgido a partir da segunda metade do século XVIII, não há, como afirmado aqui, nenhum registro da música que servia de suporte para a coreografia que acompanha a dança anterior ao advento do século XIX. Ao contrário, o primeiro registro em partitura foi efetuado entre 1817 e 1821 por Martius e Spix por ocasião da viagem empreendida às terras do Brasil a fim de efetuarem pesquisa sobre a fauna e a flora *brasiliensis* (Spix & Martius, 1981 [1821]). Na partitura que se encontra no apêndice da publicação consta apenas a melodia e, diferentemente das demais peças não há identificação da região onde fora recolhida. No lugar onde estaria essa identificação, consta apenas a informação “*Brasilian Volksdanz*” (dança popular brasileira), e não dança carioca ou dança baiana, por exemplo. O que parece indicar é que o lundu foi, sem dúvida, uma manifestação que transcendeu os limites regionais. De qualquer modo, trata-se do registro mais antigo da música que acompanharia a dança do lundu.

A hipótese que aventamos, levantada na primeira parte deste texto, é de que os lundus instrumentais que serviam de suporte para a dança homônima eram seguramente improvisados<sup>21</sup> e o início de uma função era marcado pela simples alternância entre tônica e dominante efetuando arpejos num tom confortável, ou por algum tema tocado no instrumento como a rabeca, flauta e mesmo uma viola de arame.<sup>22</sup> Durante a dança do lundu, as palmas podiam corroborar, ajudando na

<sup>20</sup> São eles: Araújo (1963), Kiefer (1977), Tinhorão (1991 [1974], 1998 e 2004), Morais (2000), Lima (2001; 2006) e Nery (2005).

<sup>21</sup> No que diz respeito ao improvisado ser ou não uma composição, concordamos com a visão de Marcelo Fagerlande (2008, p. 8-10), que defende o improvisado como tendo caráter composicional; porém, discutiremos este aspecto em textos posteriores.

<sup>22</sup> Como era conhecido o cordofone com trastes e com cinco ordens de metal descendente da popular guitarra barroca (Ribeiro, 1789).



marcação do ritmo padrão, juntamente com um ou mais instrumentos percussivos. Já a presença de um coro entoando um refrão,<sup>23</sup> efetuado pelos participantes envolvidos na manifestação, poderia ou não ocorrer, sem prejuízo da evolução da dança.

Para que possam ser bem tocados, é necessário que haja dois instrumentos, um dos quais toca apenas o motivo ou tema, o qual é sempre um bonito e simples arpejo; enquanto um outro improvisa sobre este as mais deleitáveis melodias. Nestas ocasiões, dá-se a imaginação a maior e mais rica liberdades possível e ocasionalmente pode ser que sejam acompanhadas por voz; nestes casos é usual que sejam também improvisadas. (A.P.D.G., 1826, p. 220-221)

Nesse aspecto, os lundus comentados aqui antes e a descrição do venturoso viajante que esteve além e aquém-mar constituem excelentes exemplos de como se estruturavam musicalmente e sobre qual sonoridade se desenvolvia a dança homônima. Acreditamos também, na medida em que eram praticados por camadas mais distantes dos ciclos cortesãos e dos salões das classes médias, que os dançarinos tinham mais liberdade para desenvolver suas coreografias e se manifestarem, não sejamos ingênuos, também com maior liberdade. E a incorporação de instrumentos de percussão ou outros instrumentos só viria a enriquecer uma determinada função.

### A QUESTÃO DA SÍNCOPE

Por mais que queiramos superá-la ou transformá-la em uma discussão de cunho ideológico – e, portanto, em um embate político, reconheça-se, nem sempre ilegítimo – a questão da síncope sempre esteve associada aos escritos do lundu. No entanto, retornando ao mundo musical, mesmo que concordemos com Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* publicado em 1928.

E será também uma pobreza si se tornar obrigatória. A sincopa é uma das constâncias porém não é constante nem imprescindível não. Possuímos milietas de documentos folclóricos em que não tem nem sombra de sincopado. (Andrade, 1962 [1928], p. 38)

Porém, ao levantar a questão de que uma suposta identidade musical brasileira não pode se fixar na existência ou não da síncope musical, a sua presença, ou seja,

<sup>23</sup> E já que tocamos em assunto de importância estrutural para o futuro dos lundus cantados, o refrão será uma constante após 1800, e se tornará verdadeira entidade na caracterização dos saborosos lundus de autores como J. F. Leal, Padre Teles e Xisto Bahia, por exemplo.



o deslocamento rítmico entre acentos métricos convencionais e não convencionais, como entendido tradicionalmente na música ocidental, será uma espécie de característica chave para a classificação da modinha e do lundu como gêneros autônomos entre os séculos XVIII e XIX (Lima, 2006, p. 101-114).

De fato, os dois gêneros em questão nascem irmanados e, sobretudo se levarmos em conta aspectos não só musicais, mas também socioculturais. É evidente que o ideal português era o de, sem sombra de dúvidas, transformar o Brasil em um imenso Portugal, integrado em um grande império colonial. Porém, uma política de tal magnitude não poderia ser empreendida sem a criação de estruturas administrativas locais. E a construção de estruturas político-administrativas na colônia incorporou, evidentemente, essa sociedade.<sup>24</sup> Acreditamos, portanto, que nesse contexto a modinha e o lundu puderam se influenciar mutuamente. Em outras palavras, foi nessa conjuntura que traços culturais advindos de algumas etnias, sobretudo aquela em zonas mais ligadas ao tráfico negreiro (Mukuna, 2006) puderam influenciar e engendrar outros gêneros musicais, como o lundu. E de modo algum pretendemos com essa afirmação simplificar as relações humanas do final do século XVIII, sobretudo deste lado do Atlântico. Ao contrário, pretendemos apenas integrar parte dessa complexidade em sua faceta musical.

A síncope tem sido citada neste trabalho de um modo absolutamente tradicional, ou seja, como ela foi convencionalizada pela teoria tradicional advinda da cultura ocidental: “O deslocamento regular de cada tempo em padrão cadenciado sempre no mesmo valor à frente ou atrás de sua posição normal” (Grove, 1994). Porém, para que haja a sensação de um deslocamento, faz-se necessário um pulso regular e, o que seria mais importante, uma métrica regular<sup>25</sup>, que no caso da música ocidental foi instituída em uma fórmula de compasso. De qualquer modo, essa maneira de entender a organização rítmica está absolutamente vinculada à maneira como o ocidente organizou seu pensamento musical: ou seja, como um agrupamento sincopado (irregular em relação a uma métrica regular) se contrapõe a um agrupamento regular; e que há, portanto, outros modos de interpretar agrupamentos rítmicos regulares e irregulares. Essa ideia só poderá ser desfeita se admitimos “que a síncope não é um conceito universal da música” (Sandroni, 2001, p. 21).

O que interessa frisar é que na música ocidental – a partir, sobretudo, das teorias da música *mensural* – os agrupamentos rítmicos são obtidos a partir da divisão (regular ou irregular) do pulso ou tempo. Porém, pesquisas em etnomusicologia vêm questionando esse modo de obter agrupamentos rítmicos e, por consequência, analisá-los. Na música de origem africana tradicional, por exemplo, agrupamentos são

<sup>24</sup> Para uma discussão mais detalhada sobre esta questão, ver Souza (2006).

<sup>25</sup> “Pulses: a series of regularly recurring, precisely equivalent stimuli; [...] Metric: the number of pulses between the more or less regularly recurring accents” (Cooper e Meyer, 1960).



obtidos a partir de processos aditivos e não por divisão de tempos ou pulsos. Ou seja, não se estabelece uma fórmula de compasso; mas um pulso que serve de “linha guia” (*time-line*) para as organizações rítmicas e métricas. Portanto, o que para o ocidente musical constitui uma irregularidade, para certas culturas não ocidentais, como a africana, por exemplo, não seria encarado como tal (Sandroni, 2001, p. 24). Aliás, essa interpretação já havia sido anteriormente levantada por Mário de Andrade em seu *Ensaio sobre a música brasileira* (1962 [1928], p. 36): “E pela adição de tempos, tal e qual fizeram os gregos na maravilhosa criação rítmica deles, e não por subdivisão que nem fizeram os europeus ocidentais com o compasso...”. De qualquer modo, o que queremos enfatizar é que a síncope é um conceito absolutamente ligado ao modo como o ocidente desenvolveu seus pressupostos rítmicos musicais.

Nesse sentido, o etnomusicólogo Mieczyslaw Kolinski, ao estudar a música africana, elaborou os termos cometricidade, para padrões que estão em acordo com o nível métrico; e contrametricidade, para padrões que estão em desacordo com o nível métrico (Sandroni, 2001, p. 21). Outra categoria importante para a análise do *time-line*, ou linha guia já mencionada acima, é a sucessão de pulsos que funcionam como orientação (Sandroni, 2001, p. 25), como “um ponto de referência constante pela qual a estrutura da frase de uma canção, assim como a organização métrica linear da frase são conduzidas” (Mukuna, 2006, p. 93).

Na música africana, há uma infinidade de padrões, mas alguns se relacionam mais proximamente com os lundus dos séculos XVIII e XIX (Mukuna, 2006). Descrevo a seguir os padrões rítmicos mais comuns observados por Sandroni (2001) e Mukuna (2006):



Esses padrões rítmicos são encontrados abundantemente, sobretudo dentro dos limites das barras de compassos em lundus no século XVIII (também em modinhas) e em lundus do século XIX<sup>6</sup>. Evidentemente, esses padrões serão combinados dando

<sup>26</sup> Para nossa discussão, apesar das teorias sobre agrupamentos métricos e rítmicos, dos conceitos de cometricidade e contrametricidade e dos conceitos de *time-line* (linha-guia), não abandonaremos os conceitos tradicionais de compasso e divisão rítmica desenvolvida na música ocidental. Sobretudo por entendermos que esta maneira de organização musical não foi descartada. Ao contrário, houve uma adaptação entre tendências da música negra e da música ocidental no período em que estamos estudando (Sandroni, 2001).



origem a melodias mais longas, na elaboração de frases que ultrapassam os compassos; o que de fato irá ocorrer. O agrupamento 1 é encontrado já nos primeiros compassos da modinha *Você se esquivava de mim* (Lima, 2001, p. 61-64) e se estende por toda a peça, como uma espécie de motivo padrão que ora é combinado formando frases totalmente contramétricas, ou sincopadas na linguagem convencional, como nos compassos 7-8. Porém, ao analisarmos a partitura, percebemos quanto a peça abusa de construções métricas e contramétricas dando um aspecto ora marcado, ora inconstante à modinha, sobretudo se levarmos em consideração o acompanhamento da viola, em que o arpejo constante disposto em semicolcheias faz o papel de “linha guia” (*time-line*).

## Você se esquivava de mim

- 01 -

Transcrição: Edilson de Lima

Anônimo

The musical score is presented in three systems. Each system contains three staves: Soprano (top), Mezzo (middle), and Violão (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal staves. The first system shows the beginning of the piece with a rest for the vocalists followed by the lyrics 'Vo - cê se es - qui - va de'. The second system continues with 'mim que - ren - do lhe eu ta - to bem re -'. The third system concludes with 'pa - re bem no que faz que is - so não o - bra nin -'.

*Você se esquivava de mim* (trecho), Modinhas do Brasil (Lima, 2001).



Outras peças do mesmo códice vão se comportar tal e qual essa modinha, como o lundu *Os me deixas que tu dás* (Lima, 2001, p. 81-84): logo no início, entre os compassos 3 a 8, após a pequena introdução em arpejos dispostos em sequências de quatro colcheias à guisa de “linha guia”, a melodia está disposta em uma frase totalmente sincopada; ou dito na linguagem de Kolinsky, contramétrica (Sandroni, 2001, p. 21). A partir do compasso 9 o compositor efetua sequências cométricas dispostas em semicolcheias articuladas de duas em duas, estendendo até o compasso quinze... O lundu *Eu nasci sem coração* (Lima, 2001, p. 87-88) uma espécie de pedra de toque e já analisado anteriormente, inicia com uma frase de quatro compassos (cc. 4-7) totalmente contramétrica em relação aos arpejos da viola (linha guia), dando realmente uma sensação de flutuação em relação aos acentos métricos convencionais do compasso binário efetuados pelos baixos dos acordes da viola. Ao repetir a frase, efetua uma variação ornamentada em coloraturas, desta feita, cométrica, somente quebrada entre os compassos 12 e 13 e entre 14 e 15, a fim de efetuar as tão famosas terminações femininas. Estas terminações, enfatizamos, justamente como as terminações das duas partes da frase precedentes, combinam a terminação feminina, em tempo fraco do acento métrico do compasso, ora em antecipação, ora em retardos, suavizando de tal modo a resolução melódico-harmônica, que a denominamos de terminações “mais que femininas” (Lima, 2001, p. 21).

Outros lundus, como *Menina você que tem e Esta noite*, de J. F. Leal, e também o lundu *Lá no largo da sé* de Cândido Inácio da Silva, já do século XIX, apresentarão as características destacadas nas peças anteriormente analisadas relacionadas com a questão das frases contramétricas dentro de estruturas musicais cométricas. Porém, o *Lundum, Brazilian Volkstanz* não apresenta na partitura escrita nenhuma tendência a contrametricidade. É possível que ela ocorresse no ato da interpretação instrumental, sobretudo se houver um segundo instrumento encarregado da harmonia, deixando o solista com maior liberdade, como destaca Mário de Andrade, “ninguém não canta a música talequal anda impressa” (Andrade, 1962 [1928], p. 22). Porém, em um dos lundus apresentados no livro de Budasz, o *Primeiro lundu da Bahia*, a síncope, de modo bastante sutil, é efetuada em uma variação do padrão rítmico nº 1 (cc. 11 e 12, indicação “2ª passagem”).

Em outro lundu bastante conhecido de pesquisadores do gênero, o *Landum de Marruá*, (Biblioteca Nacional, Lisboa), não há sincopes, apesar de seu nome deixar bastante claro a qual gênero pertence. Acreditamos que este lundu deve ter sido dançado nos salões mais abastados e, seguramente, serviu de mote para os músicos efetuarem variações sobre o tema, e estas, bem ao gosto clássico. O *Landum de Marruá* parece ter sido um verdadeiro sucesso na época em que foi composto, pois, além da versão em sol maior apresentada aqui com duas variações, e da ver-



são em ré maior do livro de Budasz (2002, p. 38), há outras duas versões pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa: uma em si bemol maior, onde consta apenas a indicação *Thema – And<sup>te</sup> Sostenuto* (sic) contendo cinco variações virtuosísticas e um *Final*; a outra, em dó maior, ainda mais virtuosística e contendo treze variações, traz não somente o nome da peça como seu autor e lugar: *Variações do Landum da Monrois Compósto pòr D. Francisco da Bôa Mórte Conego Regulár em S. Vicente de Fora e' 1805* (sic).<sup>27</sup>



*Landum do Marruá*, Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal.

Neste aspecto, torna-se difícil afirmar que os lundus, fossem instrumentais ou os lundus canção, tenham origem nos improvisos dos guitarristas ibéricos (espanhóis), como quer Castanha (2006). Se o improviso ou a variação adentram a formação do lundu, parecem ser apenas algumas de suas características. O que deve ser também considerado é que a questão formal e as opções por frases articuladas e periódicas, tanto em lundus instrumentais como em lundus cantados, com ou sem variação, concorrem em sua formação. E note-se que falamos de formação, de construção e não de origem, como se um gênero cultural correspondesse a um organismo predeterminado e definido em seu código genético.

<sup>27</sup> As três versões comentadas pertencem à Biblioteca Nacional de Lisboa e estão catalogadas respectivamente sob os números: M.M 4473, versão em Sol maior; M.P. 523 V, as versões em Dó e Si bemol maior.





Outro fator é que após as discussões de Sandroni e Mukuna, torna-se ainda mais difícil não reconhecer a herança negra na formação musical do lundu. Nesse aspecto, a presença da “síncope” seria mais do que um modo de “amolecer” as divisões rítmicas; mas verdadeiras combinações estruturais, de padrões e ciclos rítmicos utilizados na elaboração do lundu como gênero. Portanto, aquilo que num primeiro momento é interpretado como um simples deslocamento métrico-rítmico mostra-se como uma combinação de tendências musicais advindas da cultura negra presentes nos lundus e algumas modinhas, na segunda metade do século XVIII; dando origem, por sua vez, a outro gênero musical.

Merece ser destacado que ao identificar a “síncope” musical presente nos lundus, e também modinhas, com a cultura negra no Brasil colonial, não estamos querendo antecipar as tendências nacionalistas de fins do século XIX e início do XX. Não cremos que nessa época os luso-brasileiros, reinóis, mestiços e a população negra, almejassem uma autonomia política para a colônia brasileira; mas cremos que almejavam reconhecimento social e, portanto, cultural, ou seja, alforria; e isto já teria sido bastante humano, mas não demasiado. Desse modo, querer minimizar a contribuição musical negra na formação do lundu é negar a força estrutural de modos de construção rítmico-melódicos presentes em outras culturas e sua força estrutural na elaboração de formas musicais.

### **O LUNDU CANÇÃO: ORNAMENTO-MONUMENTO**

Levando em consideração as discussões efetuadas nas linhas anteriores, não faz mais sentido defender que o lundu seja apenas um subgênero da modinha, como afirma Ruy Vieira Nery (apud Morais, 2000, p. 17). Evidentemente que em sua forma cantada, como música de salão e posteriormente nos entremezes sete e oitocentistas, o lundu absorverá os modelos vigentes na segunda metade do século XVIII e, tal e qual a modinha, será elaborado dentro dos padrões formais vigentes na época. Em nossa visão parece mais preciso afirmar que tanto a modinha quanto o lundu, são “subgêneros” das tendências classicizantes que invadiram todas as esferas da expressividade musical durante o século XVIII, adentraram ao século XIX e se estenderam como concepção estético-poética em parte da produção musical até o alvorecer do século XX (Blume, 1954, p. 9).<sup>28</sup>

Outra questão defendida por nós, é que mesmo não encontrando partituras anteriores ao século XIX (1817), a estrutura dos lundus parece obedecer à forma tema e variação, ou tema e improvisado, mas já dentro de padrões musicais clássicos. Nesse aspecto, o relato de Spix & Martius (1981 [1821], p. 180), é bastante escl-

<sup>28</sup> Nossa visão é que, mais do que um “período clássico-romântico”, devemos observar as tendências clássicas que continuam vigentes durante o século XIX, ou período romântico, não obstante outros modelos de composição, como a música programática, por exemplo, menos calcada em aspectos musicais autônomos, terem sido elaboradas.



recedor: “Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção”. O que entendemos, é que os “monótonos acordes da viola” são as “eternas” alternâncias arpejadas efetuadas pelo instrumento de cordas dedilhadas, enquanto outro instrumento – flauta, violino ou mesmo outra viola, como descreveu A.P.D.G. –, efetua as variações ou improvisações; mesmo que não estejam calcadas em partituras. E embora esse relato tenha sido efetuado na passagem da primeira para a segunda década do século XIX, assemelha-se muito a outras descrições, tais como a efetuada pelo poeta Tolentino de Almeida, entre 1779 e 1780, “*Em bandolim marchetado/Os ligeiros dedos prontos,/Loiro peralta adamado/Foi depois tocar por pontos/O doce londum chorado*” (apud Nery, 2005, p. 29), em que a frase “tocar por pontos” tem o sentido de dedilhar, portanto, combinando com a citação precedente.<sup>29</sup>

Um terceiro diferencial seria a presença da “síncope” que, mais do que um “amolecimento” da rigidez rítmica e métrica na música da época, é uma verdadeira adaptação de tendências estruturantes presentes na musicalidade negra, a saber, nos padrões e ciclos rítmicos, combinados e adaptados ao formalismo clássico e, levando-se em consideração sua busca de simetria, mais afeitos a adaptações deste gênero. E é justamente nesse sentido que a síncope deixa de ser apenas um “ornamento” para tornar-se um verdadeiro “monumento”: passa a ser, também, um dos traços fundadores de um gênero autônomo: o lundu!<sup>30</sup>

## O BATUQUE E O LUNDU

Concordando com José Ramos Tinhorão:

tal como o exame mais atento das raras informações sobre essas ruidosas reuniões de africanos e seus descendentes crioulos deixa entrever, o que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configuram um baile ou um folguedo, em si, mas uma diversidade de práticas religiosas, danças rituais e formas de lazer. (Tinhorão, 2008, p. 55)

E parece ser esse o sentido dado a essa reunião por Spix & Martius:

Quase por toda parte aonde chegamos à noite, éramos recebidos com as toadas de violas, a cujo acompanhamento se cantava ou dan-

<sup>29</sup> José Ramos Tinhorão (1991, p. 16) interpreta “tocar por pontos”, como sinônimo de ponteio, ou seja, modo tocado pelos violeiros nordestinos atuais. Entretanto, segundo a técnica setecentista, a frase “tocar por pontos” é sinônimo de dedilhar, ou ferir as cordas nos pontos, ou nos trastes da viola, de acordo com a obra de Ribeiro (1789).

<sup>30</sup> Utilizamos aqui a interpretação do filósofo Gianni Vattimo (1999), que tem como base os escritos de H. G. Gadamer (1979). Ver também nota 10.



çava. Na estiva, uma quinta solitária, com vastos campos magníficos, circundada ao longe de montanhas isoladas, estavam os moradores em festa, dançando o batuque [...]. O batuque é dançado por um bailarino só e uma bailarina, os quais, dando estalidos com os dedos e com movimentos dissolutos e pantomimas desenfreadas, ora se aproximam, ora se afastam um do outro. O principal encanto dessa dança, para os brasileiros, está na rotação e contorções artificiais da bacía [...] Dura às vezes, aos monótonos acordes da viola, várias horas sem interrupção, ou alternado só por cantigas improvisadas e modinhas nacionais... (Spix & Martius, 1981 [1821], p. 180)

Ou seja, numa reunião desse tipo, tudo podia acontecer! De qualquer modo, a descrição parece se referir à dança do lundu, tal e qual a conhecemos hoje. Porém, interessa-nos também que os ilustres viajantes foram convidados a participar da função assim como, acreditamos, os senhores reinóis e sua família, desvelando, se não o aspecto sincrético da reunião, pelo menos certa tolerância. Além disso, estamos aqui já no alvorecer do século XIX e a poucos anos da independência política do Brasil. Em todo caso, continuemos nossa viagem ao passado.

Na descrição de Rugendas, apesar de posterior, há uma diferenciação entre o batuque e o lundu:

A dança habitual do negro é o “batuque”. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos; é o sinal da chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, ou outros fazem círculo em volta dele e repetem o refrão. Outra dança negra muito conhecida é o “lundu”, também dançada pelos portugueses, ao som do violão, por um ou mais pares. Talvez o “fandango”, ou “bolero” dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança. Acontece muitas vezes que os negros dançam sem parar noites inteiras, escolhendo, por isso, de preferências, os sábados e as vésperas dos dias santos. (Rugendas, 1989 [1835], pp. 157-158).

Porém, ao analisarmos duas litografias de Rugendas, ambas intituladas *Dança do Lundu* (Diener, 2002, p. 132-133), a mesma cena é representada contendo brancos, negros e mestiços na primeira e negros e mestiços na segunda: qual delas



teria sido totalmente idealizada? Em uma terceira litografia, denominada *Dança do Batuque* (Diener, 2002, p. 134), há somente a presença de negros. Portanto, o que entendemos é que em uma situação de recolhimento, longe dos olhos controladores dos reinóis lusitanos, os negros podiam desenvolver a dança de um modo mais livre, mais próximo aos seus hábitos; mas na convivência com outras camadas sociais, adaptar-se-iam, seguramente, à conjuntura. Interessante observar que Rugendas, parece inverter a origem do fandango e do bolero, como sendo o lundu: “Talvez o ‘fandango’, ou ‘bolero’ dos espanhóis, não passem de uma imitação aperfeiçoada dessa dança”. Em outra descrição, A.P.D.G. (1826, p. 288) já aqui comentada, o autor descreve o que chama de o “frenético landum dançado por um negro e uma negra”, tornando ainda mais indistintas certas manifestações culturais de nosso passado colonial ou imperial, no caso, o batuque e o lundu.

Antecedendo ainda mais alguns anos, a descrição de Nuno Marques Pereira, em seu *Compêndio narrativo do peregrino da América*, obra do início do século XVIII, descreve um ruidoso batuque ouvido durante a noite que o fez deixar os aposentos. O interessante nessa descrição é que para nosso cronista o batuque se manifestava como uma “confusão do Inferno”; para o senhor, não passava de cantiga de ninar, enfatizando ainda mais a aceitação dos batuques por parte dos senhores da época:

Não era ainda de todo dia, quando ouvi tropel de calçado na varanda: e considerando andar nela o dono da casa, me pus de pé; e saindo da câmara, o achei na varanda, e lhe dei os bons dias, e ele também a mim. Perguntou-me como havia eu passado a noite? Ao que lhe respondi: Bem de agasalho, porém desvelado; porque não pude dormir toda a noite. Aqui acudiu ele logo, perguntando-me, que causa tivera? Respondi, que fora procedido [devido ao] estrondo dos atabaques, pandeiros, canzás, botijas, e castanhetas; com tão horrendo alarido, que se me representou a confusão do Inferno. E para mim me disse o morador, não há cousa mais sonora, para dormir com sossego. (Pereira apud Tinhorão, 2008, p. 43-44)

Nesse sentido, a descrição da *11ª Carta Chilena* de Tomás Antônio Gonzaga (2006 [1786], p. 156) constitui um verdadeiro manifesto ao aproximar elementos advindos das manifestações negras ao mundo da população branca. E num trecho da carta mais adiante, descreve: “Fizemos esta noite um tal *batuque*:/Na ceia todos nós nos alegamos”.

A carta é bastante reveladora, pois além da descrição da “dança venturosa”, que mais tarde conheceremos com o nome de lundu, descrevendo minuciosamente os requiebros e os trejeitos e até um possível diálogo que poderia ser cantado de



improviso, como refrão, como na descrição anterior de Spix & Martius; efetua a crítica de que este tal batuque, ou esta reunião, saíra dos terreiros e casas humildes e adentrara à casa do senhor. Não seria de todo inocente argumentar que os senhores brancos poderiam comparecer a uma função deste tipo caso ocorresse no terreiro da fazenda, ou mesmo mais perto da senzala, ou mesmo nos largos e nas estreitas ruas setecentistas, atestando a troca de valores culturais entre as diversas camadas sociais durante o século XVIII.

O que entendemos é que há certa liberdade no uso do substantivo, uma espécie de processo metonímico: o batuque é o lugar onde, ao som da percussão e outros instrumentos (violas, rabecas, buzinas, balafons, calimbas etc.) dançava-se e cantava-se. A questão central, no entanto, é: quem ou o quê? Acreditamos que embora o termo batuque esteja ligado em sua origem ao mundo negro, incluindo os ditos calundus, haverá um contato entre as camadas negras, mestiças e reinóis, e desde os primeiros relatos. Esses encontros serão fundamentais para a formação de uma cultura luso-brasileira durante os primeiros séculos e também nos seguintes. O próprio improviso, presente na parte instrumental e no canto, poderia ter sido praticado como elemento também na dança, conferindo uma liberdade sem precedentes aos negros dançarinos.

Entendemos, portanto, que será da estabilização dos elementos coreográficos presentes nesses batuques (entendido como reuniões, encontros com caráter absolutamente aberto) que se desenvolverá a futura dança do lundu. E acreditamos (ou temos a esperança) de que os negros tiveram seus momentos de intimidade, não sem dificuldades, quando puderam se expressar longe dos olhos controladores lusitanos, e objetivaram construir suas próprias identidades e sonharam com sua futura liberdade, também em sentido sociocultural. Portanto, e sem querer fazer apologia à democracia racial, este tão esperado *porvenir*, pretender separar completamente essas manifestações e supostas camadas sociais durante os séculos XVIII e XIX, sobretudo, parece ser um contrassenso, seria negar a complexidade e o dinamismo da sociedade luso-brasileira da época, empobrecendo sua riqueza.

### **O LUNDU INSTRUMENTAL PÓS 1817**

Diferentemente do final do século XVIII, em que não encontramos partituras de lundus instrumentais, durante o século XIX, além de lundus cantados compostos por músicos de renome, tais como Francisco José da Silva, J. F. Leal, Inácio Cândido da Silva, lundus instrumentais serão compostos em maior profusão. Evidentemente o grande marco dessa produção continua sendo o *Lundum, Brazilian Volkstanz* de Spix e Martius, porém, outras publicações contendo lundus instrumentais, irão surgir.

O códice *Cifras de música para saltério*, publicado por Rogério Budasz (2002) e já citado em páginas anteriores, será de grande contribuição, pois além de vários



gêneros da época, traz em seu conteúdo vários lundus instrumentais com as características aqui discutidas: arpejos alternados entre tônica e dominante, ou temas para improviso, o que seria mais importante. Nesse sentido, sugerem lundus que serviram de suporte para a dança homônima. Será, inclusive, nesse códice onde encontramos umas das quatro versões conhecidas do *Lundum de Marruá*: não nesse códice, mas nas duas versões pertencentes à Biblioteca Nacional de Lisboa, este lundu parece não ser mais destinado à dança, mas sim usado como um genuíno tema para variações, como discutimos aqui e, ressalte-se, dentro de pressupostos absolutamente clássicos, ou seja: elaborado a partir de um formalismo simétrico com frases periódicas, articuladas e uso constante de baixo de Alberti...





*Lundum de Marruá*, Biblioteca Nacional de Lisboa.

Nesse aspecto, a coleção de lundus instrumentais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro tem muito a revelar, pois ao lado de edições de modinhas e lundus para canto e piano nos apresenta aproximadamente 40 lundus editados para piano entre 1837 e 1900 (Sandroni, 2001, p. 57). Evidentemente que esta fase já não está mais no foco de nossas atenções e constitui apenas um olhar periférico. De qualquer modo, não podemos nos furtar a alguns comentários, mesmo que passageiros.

As síncopes melódicas continuam em voga, mas nesses lundus, tendem a não se estender além das barras de compasso, situando-se dentro do limites deste.



Talvez isso se deva ao fato de que não há um texto como elemento unificador entre música e fala. E neste aspecto, a “intuição” de Mário de Andrade sobre a relação entre síncope e ritmo prosódico do texto é muito interessante: “Os ameríndios e possivelmente os africanos também se manifestavam numa rítmica provinda diretamente da prosódica” (Andrade, 1962 [1928], p. 30). De fato, tendemos a concordar que os tipos de síncope encontrados no manuscrito da Biblioteca da Ajuda (efetuadas no tempo, no compasso, e às vezes em frase de até três compassos), constituem um verdadeiro banquete em diversidade (Lima, 2001).

Já no que diz respeito ao padrão de acompanhamento, há uma combinação entre a síncope característica (  ) que às vezes se repete dentro do compasso ou é seguido por duas colcheias, e sua posterior estabilização no padrão da habanera (  ). Já na questão formal, o tradicional tema e variação dos lundus de *Brasilian Volkstanz* e o *Primeiro lundu da Bahia*, cederá lugar para formas binárias ou ternárias, mais próximas da contradança, da marcha e, sobretudo, da polca, iniciando outra fase na história desse gênero. Por ora, concluímos este estudo com a proposição de que a música do lundu, no período aqui abordado, consistiu numa apropriação – ou ‘tropicalização’ – do estilo clássico vigente na época, por meio dos elementos advindos da cultura negra que estavam na base do desenvolvimento do gênero musical em questão.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A.P.D.G. *Sketches of portuguese life, mainners, costume and character*. Londres: Gzo. B. Whittaker, 1826.
- Albuquerque, João M. *Jornal de modinhas*. Ano I. Lisboa: Inst. da Biblioteca Nacional e do Livro, 1996.
- Alencastro, Luiz F. de. “A pena e o pincel”, in Straumann, Patrick. *Rio de Janeiro cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 1928, 1ª ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- Andrade. Mário de. *Modinhas imperiais*. 1930, 1ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- Araújo, Mozart de. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1963.
- Atlas de Música*. Madri: Alianza Musica, 2002.
- Barbosa, Domingos Caldas. *Muzica escolhida da Viola de Lereno (1799)*. Portugal: Estar, 2003.
- Barbosa, Domingos Caldas. *Viola de Lereno*. Vols. I e II. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.
- Biblioteca Nacional (Brasil). *Acervo de música*. Rio de Janeiro.
- Biblioteca Nacional de Lisboa. *Acervo de manuscritos digitalizados*. Lisboa.
- Blume, Friedrich. *Classic and romantic music*. Nova York: Norton, 1970.
- Budasz, Rogério. *Cifra de música para saltério, de Antônio Vieira dos Santos*. Curitiba: Editora da UFPR, 2002.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- Cardoso, André. *A música na Corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins, 2008.
- Castanha, Paulo. “Herança ibérica e africana no lundu brasileiro dos séculos XVIII e XIX”, in Tello, A. (ed.) *La danza em la época Colonial Iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura, 2006.
- Cooper, Grosvenor e Meyer, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- Debret, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. 1834-9, 1ª edição. 2 volumes. São Paulo: Martins, Edusp, 1972.
- Diener, Pablo e Costa, Maria de F. *Rugendas e o Brasil*. São Paulo: Capivara, 2002.





- Eagleton, Terry. *Ideologia*. São Paulo: Unesp, Boitempo, 1997.
- Fagerlande, Marcelo. “Joaquim Manoel, improvisador de modinhas”. *Brasiliana, revista semestral da Academia Brasileira de Música*, nº 27, p. 8-10. Rio de Janeiro, 2008.
- Gadamer, H. G. *Verdade e método*. 6ª ed., vol. I. Petrópolis: Vozes, 1979.
- Gonzaga, Tomás A. *Cartas Chilenas*. 1786, 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Grout, D. J. *A history of Western music*. 7ª edição. Nova York: W. W. Norton & Company, 2006.
- Gruzinski, Serge. “As novas imagens da América”. In: Straumann, Patrick. *Rio de Janeiro cidade mestiça: nascimento da imagem de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Gruzinski, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Kostka, Stefan. *Tonal harmony*. Nova York: McGraw Hill, 2004.
- Leite, Antônio da S. *Estudo de Guitarra*. Porto: Officina Typografica de Antonio Alvarez Ribeiro, 1796.
- Lima, Edilson Vicente. *As modinhas do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2001.
- Lima, Edilson Vicente. “Do lundu-dança ao lundu-canção”, in Tello, Aurélio (ed.). *La danza em la época Colonial Iberoamericana*. Bolívia: Asociación Pró Arte e Cultura, 2006.
- Lima, Edilson Vicente. “A modinha e o lundu: dois clássicos nos trópicos”. Tese de doutorado, Escola de Comunicações e Artes, da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2010.
- Marín, José. *51 tonos para voz y guitarra*. Ohio: Columbus, 1997.
- Matteis, Nicola. *The false consonances of music*. 1682, 1ª edição. Mônaco: Chantrelle, 1980.
- Michels, Ulrich. *Atlas de música*. Vol. I. Espanha: Alianza Editorial, 2002.
- Milán, Luis. *El maestro (1536)*. Vols. I e II. Budapeste: Könemann Musik, 2000.
- Monteiro, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na corte do Rio de Janeiro, 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.
- Morais, Manuel. *Modinhas, lunduns e cançonetas: com acompanhamento de viola e guitarra inglesa*. Prefácio de Rui Vieira Nery. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2000.
- Mozart, A. *A modinha e o lundu no século XVIII*. São Paulo: Ricordi, 1963.



- Mukuna, Kazadi va. *Contribuição Bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- Museu da Inconfidência. *Arquivo Curt Lange*. Ouro Preto.
- Nery, Rui Vieira. *Para uma história do fado*. Lisboa: Público, 2005.
- Ortiz, Diego. *Tratado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de violines*. Kassel: Bärenreiter, 1967.
- Ortiz, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- Paiva, Eduardo F.; Anastásia, Carla M. *O trabalho mestiço: maneiras de pensar e formas de viver, séculos XVI a XIX*. São Paulo: Annablume, 2002.
- Ribeiro, Manoel da Paixão. *Nova arte de viola*. Coimbra: Real Officina da Universidade, 1789.
- Rosen, C. *El estilo clásico: Haydn, Mozart, Beethoven*. Madri: Alianza Editorial, 1986.
- Rosen, C. *Formas de sonata*. Barcelona: Editorial Labor, 1994.
- Rugendas, Johann Moritz. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 1835, 1ª edição. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1989.
- Russell-Wood, A. J. R. “Autoridades ambivalentes: e Estado do Brasil e a contribuição africana para a ‘boa ordem’ na República”. In: Silva, Maira Beatriz Nizza da. *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Sandroni, C. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- Sanz, Gaspar. *Instrucción de música sobre la guitarra española*. 1697, 1ª edição. Ginebra: Minkof, 1976.
- Silva, Maira Beatriz Nizza da. *Brasil: colonização e escravidão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- Souza, Laura de M. *O diabo e a terra de Santa Cruz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- Souza, Laura de M. (org.) *História da vida privada no Brasil: cotidiano e vida privada na América Portuguesa*. Vol. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Souza, Laura de M. *O sol e a sombra: política e administração na América portuguesa do século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- Souza, Laura de M. “História como desenho”. *Revista de História da Biblioteca Nacional*. Ano 4, nº 46, p. 50-54. Rio de Janeiro, 2009.



O enigma do lundu – LIMA, E. V.

- Spix, Johann Baptist von & Martius, K. Friedrich von. *Viagem pelo Brasil: 1817-1821*. 1821, 1ª edição. 3 vols. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.
- Stein, Leon. *Structure & style: the study and analysis of musical forms*. Miami: Summy-Bichard Inc., 1979.
- Straumann, Patrick (org.). *Rio de Janeiro, cidade mestiça: nascimento de uma nação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Tinhorão, José R. *Os sons dos negros no Brasil – Cantos, danças, folguedos: origens*. 1988, 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2008.
- Tinhorão, José R. *Pequena história da música popular brasileira*. 1974, 1ª ed. 6ª ed. São Paulo: Art Editora, 1991.
- Tonazzi, Bruno. *Liuto, vihuela, chitarra e strumenti similari nelle loro intavolature: con cenni sulle loro letterature*. Milão: Edizioni Bérben Ancona, 1974.
- Travassos, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- Vattimo, Gianni. *La fine della modernità*. Milão: Garzanti Libri, 1999.

EDILSON VICENTE DE LIMA é Bacharel em Composição e Regência, Mestre em Musicologia pela Unesp (SP) e Doutor em Musicologia pela ECA-USP. Colaborou com partituras para a gravação de vários cds com obras de André da Silva Gomes. Dirigiu e produziu o cds *Modinhas de amor* (2004) e *Lundu de Marruá* (2008). Participou das publicações: *A arte aplicada de contraponto de André da Silva Gomes* (1998), *Música Sacra Paulista* (1999) e *Música no Brasil colonial – Vol. III* (2004). Publicou *As Modinhas do Brasil* (2001). Foi Professor convidado pela Universidade do Estado do Amazonas (UEA), onde ministrou as disciplinas de Prosódia Musical, Contraponto e Harmonia. Foi coordenador do Núcleo de Música da Universidade Cruzeiro do Sul (2002-2008) onde é Professor das disciplinas História da Música e História da Música Brasileira.



# Reciclar os cantos do senhor: modernização e adaptação da música sacra no século XIX no Brasil

*Marshal Gaioso Pinto\**

## **Resumo**

O acervo do maestro Balthasar de Freitas é particular, proveniente da cidade de Jaraguá, em Goiás. O acervo possui mais de seiscentas obras, divididas em quatro séries: música sacra, música instrumental, música impressa e outros documentos. Os manuscritos datam entre 1836 e o final da década de 1930; grande número de cópias não tem data. Parte substancial de obras do acervo foi copiada mais de uma vez; é possível encontrar casos em que o estilo musical parece incompatível com a data do manuscrito. A análise desses manuscritos revela, nos casos em que uma peça foi copiada mais de uma vez, que essas cópias tendem a apresentar uma adaptação da instrumentação utilizada e, algumas vezes, uma modernização da notação musical. Assim, partes de violino eram reescritas para clarinetes e pistons, e partes de violoncelo ou contrabaixo para helicons e oficleides. Novas partes de trombone e saxhorne eram também criadas com intuito de substituírem as partes de contínuo. Além disso, são encontradas mudanças de clave, fórmulas de compasso e até mesmo armaduras de clave. Todas essas mudanças parecem refletir uma forte tendência da música no Brasil durante o século XIX: o desenvolvimento das bandas de música. É possível também notar outra influência nos manuscritos do acervo Balthasar de Freitas: o gradual declínio do nível de profissionalismo dos músicos que atuavam nas regiões de mineração. Músicos que não eram mais capazes de se dedicar completamente à atividade musical começaram a reciclar o antigo repertório para poder atender às demandas de seu tempo.

## **Palavras-chave**

Goiás – banda – manuscritos musicais – acervos musicais.

## **Abstract**

Balthasar de Freitas's collection is a private collection of musical documents, located in the city of Jaraguá, State of Goiás, Brazil. It holds over six hundred pieces of music, divided into four sub collections. The manuscripts go from 1836 to the 1930s, with a considerable number of undated copies. Usually the works were copied more than once and it is possible to find cases where the musical style seems to be incompatible with the date of the manuscript. Analysis of the manuscripts reveals that in the cases in which a work was copied more than once, these copies tend to present an adaptation of the instrumentation and sometimes a modernization of the notation. Thus, violin parts were rewritten for clarinets and *pistons*, and violoncello and double bass parts for helicons and ophicleides. New parts for trombones and saxhorns were also created in order to replace the continuo. Moreover, there were changes in clefs, time signatures, and even key signatures. All these changes seem to reflect a strong tendency of the music in Brazil during the nineteenth century: the growth of wind bands. It is also possible that another trend had an influence on Freitas's collection, the gradual decline of professionalism of the musicians, especially in the gold mining regions. Musicians who were no longer able to dedicate themselves full-time to musical activity began to recycle the old repertory in order to respond to the demands of their times.

## **Keywords**

Goiás – windband – musical manuscripts – musical collections.

---

\*Instituto Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. Endereço eletrônico: marshalgaioso@gmail.com



Uma parte significativa do que chegou até nós do repertório colonial brasileiro, formado quase inteiramente por obras sacras, foi preservada nas cópias feitas durante o século XIX; é o caso das obras de alguns dos mais importantes compositores daquele período, como José Maurício Nunes Garcia, André da Silva Gomes e José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. Cleofe Person de Mattos (1970, p. 383) chamou nossa atenção para o fato de que o arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro preserva várias obras de José Maurício em cópias da segunda metade do século XIX. Muitas dessas peças tiveram seu manuscrito autógrafo desaparecido. Régis Duprat (1995) também observou que de aproximadamente 130 obras compostas por André da Silva Gomes, várias foram preservadas apenas por meio de cópias do século XIX. O arquivo do Museu Carlos Gomes, de Campinas, em São Paulo, possui 22 composições de André da Silva Gomes, quase todas copiadas por Manuel José Gomes no século XIX. Dessas, a maioria teve também o seu manuscrito autógrafo extraviado (Duprat, 1995, p. 103-104).

Duas outras características do repertório colonial são também importantes para a presente discussão: o fato de que esse repertório circulou no Brasil colonial e imperial exclusivamente através de manuscritos, sendo estes, quase na sua totalidade, constituídos de conjuntos de partes. De acordo com José Maria Neves (1997, p. 11), devido à proibição do estabelecimento da imprensa no Brasil, bem como das restrições na importação de livros, os únicos textos impressos que circulavam no país durante o período colonial eram cartilhas, tabuadas e catecismos. Assim, compositores, instrumentistas e cantores faziam uso apenas de cópias manuscritas. Esses manuscritos, por sua vez, eram formados na sua grande maioria por conjuntos de partes, sendo somente uma pequena porcentagem copiada em partitura. Do conjunto de obras de Lobo de Mesquita, por exemplo, apenas uma partitura autógrafa é conhecida, a peça *Tercio*, composta em 1783 (Guimarães, 2001, p. 218). Duprat (1995, p. 82) observa que das mais de cem composições de André da Silva Gomes, apenas cinco foram preservadas em partitura.

Os locais onde cópias dos séculos XVIII e XIX são mais prováveis de serem encontradas são os arquivos de antigas orquestras e, especialmente, de bandas de música das regiões onde esse repertório tenha sido sistematicamente utilizado. Estudiosos são enfáticos ao ressaltar a importância das bandas de música na preservação do legado musical colonial (Duprat, 1995, p. 11; Neves, 1997, p. 15-16). Entretanto, o impulso para a preservação desse repertório deve-se muito mais ao pragmatismo que à consciência histórica. Como resultado, durante o século XIX, copistas realizaram as mais diversas adaptações e modernizações, com intuito de tornar o repertório antigo adequado aos seus próprios grupos. Neves (1997, p. 16), dentre outros, apontou evidências de que copistas do século XIX interferiam nas obras copiadas, especialmente com substituição de instrumentos.



Dessa forma, um musicólogo encontra vários problemas quando se propõe a trabalhar com o repertório sacro produzido no Brasil durante os séculos XVIII e XIX: obras preservadas em manuscritos, em conjuntos de partes, copiadas muitas décadas após suas datas de composição, por copistas sem intenção de serem fiéis ao manuscrito original. O objetivo desse artigo é examinar como esses copistas do século XIX – e até mesmo do início do século XX – adaptaram o repertório de gerações anteriores para as suas próprias circunstâncias. Esta questão será analisada tendo como foco as práticas preservadas em um acervo de manuscritos musicais proveniente de uma pequena cidade do Brasil Central: o acervo do maestro Balthasar de Freitas, de Jaraguá, no estado de Goiás.

Balthasar de Freitas foi um músico importante que viveu entre 1870 e 1936, na cidade de Jaraguá, onde trabalhou com o coro da igreja e a banda de música da cidade (Pedroso, 1997). Ele não só produziu um grande número de manuscritos musicais, como foi também o herdeiro de um valioso acervo de obras copiadas e compostas por músicos de gerações anteriores, alguns deles também representantes da família Ribeiro de Freitas. Esse conjunto de documentos musicais é o que designei acervo do maestro Balthasar de Freitas (Pinto, 2004, p. 20; 2006, p. 17).

O acervo consiste em um grupo de documentos – a maioria manuscritos musicais – produzidos durante mais de um século, e que hoje pertence à família Ribeiro de Freitas. A atual responsável pelo acervo é a professora Ivana de Castro Carneiro, bisneta de Balthasar de Freitas. O acervo contém mais de seiscentas obras e seu conteúdo é dividido em quatro séries: manuscritos de música sacra; manuscritos de música instrumental (a maioria para banda de música); música impressa; e outros documentos musicais ou não. O documento datado mais antigo é de 1836, uma página-título de uma composição da qual, infelizmente, nenhuma parte ou partitura chegou até nós. Os documentos mais recentes são da década de 1930, alguns até mesmo foram produzidos depois da morte de Balthasar de Freitas. Neste artigo, concentro-me na coleção de música sacra do acervo do maestro Balthasar de Freitas.

Uma característica interessante do acervo, que de certa forma viabiliza a presente discussão, é que boa parte de suas obras foram recopiadas diversas vezes no decorrer do século XIX e início do século XX. Como esperado, cada vez que essas obras eram copiadas, adaptações e modernizações eram feitas pelos copistas responsáveis por produzir os manuscritos. É a natureza dessas adaptações que passo agora a discutir.

Indubitavelmente, o tipo mais frequente de adaptação do repertório colonial feito pelos copistas do século XIX eram mudanças na instrumentação. Um bom exemplo dessa prática são as clarinetas, que foram usadas como substitutas para as flautas nas cópias da *Missa em Ré Maior*, de João de Deus de Castro Lobo feitas por Vicente Ferreira do Espírito Santo, no final do século XIX (Lobo, 2001, p. ix).



Nessas cópias, oficleide e trombone são também utilizados como substitutos para o primeiro violoncelo.

Da mesma forma, mudanças na instrumentação são os casos mais frequentes de adaptações realizadas pelos copistas que produziram os manuscritos do acervo do maestro Balthasar de Freitas. Essas adaptações, na maioria das vezes, são relacionadas a substituições de partes de violino por instrumentos de sopro; mas mudanças envolvendo o baixo instrumental também são encontradas. Permutas entre partes de violino e sopros podem ser detectadas de diversas formas nos manuscritos do acervo. Partes com dupla indicação de instrumentos são os sinais mais explícitos dessa prática; mas inconsistências entre páginas-títulos e conjunto de partes, ou entre diferentes conjuntos de partes, bem como elementos idiomáticos de instrumentos de cordas encontrados em cópias para instrumentos de sopro, podem revelar um processo de substituição de instrumentos pelos músicos que fizeram uso dos manuscritos que hoje constituem o acervo Balthasar de Freitas.

Podemos encontrar no acervo 30 cópias, nas quais uma mesma parte é designada para dois instrumentos diferentes. Em 29 desses casos, a indicação é para violino e um instrumento de sopro; a exceção é uma cópia para flauta ou primeira clarineta, similar à cópia da *Missã em Ré Maior*, de Castro Lobo, mencionada anteriormente. Não há dúvidas de que o segundo instrumento era considerado opcional, e provavelmente um substituto em vez de um reforço do instrumento original. Em cerca de um terço desses casos, a fórmula usada pelo copista na sua indicação é “violino” + “ou” + “um instrumento de sopro”, ou vice-versa. Em dois casos, a indicação do segundo instrumento aparece entre parênteses, enquanto no restante, a indicação consiste somente no nome dos dois instrumentos, sem nenhuma outra expressão. Significativamente, não existe nenhum caso em que as indicações dos dois instrumentos são conectadas pelo termo “e”, como em “violino e clarineta”, sugerindo assim dobramento em vez de substituição. Existe ainda um caso peculiar em que a indicação é “2º Violino de Pistom”, mas tal indicação é certamente produto de erro por parte do copista.

Essas substituições foram indicadas pelos compositores dessas obras, pelos copistas que produziram os manuscritos, ou constituem apenas fruto de uma decisão posterior por parte dos instrumentistas e cantores? Vamos examinar alguns aspectos dos manuscritos nos quais essas duplas indicações são encontradas. Em apenas quatro cópias a indicação do segundo instrumento parece ter sido escrita posteriormente. Nesses casos, não é fácil afirmar se tais indicações foram feitas pelo autor da cópia ou por um copista diferente. Entretanto, em todos os outros 26 casos a dupla designação é original, ou seja, escritas na mesma ocasião em que foram produzidas as cópias. Cópias contendo duplas indicações foram escritas no período entre 1879 e 1913, por cinco copistas identificados e quatro anônimos.



Silvestre Ribeiro de Freitas produziu uma cópia com dupla designação em 1879, Balthasar José Martins em 1889, Miquelino Raymundo de Lima em 1890 e Benedicto Rodrigues Braga em 1913. No entanto, o mais consistente nessa prática foi Balthasar de Freitas, produzindo várias cópias entre 1894 e 1908. Finalmente, dois manuscritos de Balthasar de Freitas, um de 1894 e outro de 1899, e um de Balthasar José Martins, de 1889, são na verdade manuscritos autógrafos.

Substituições de violinos por sopros no acervo do maestro Balthasar de Freitas certamente não são restritas aos casos em que o copista explicitamente indicou essa opção. Evidências dessa prática podem também ser encontradas em vários manuscritos nos quais elementos idiomáticos característicos de instrumentos de cordas são encontrados em cópias destinadas a instrumentos de sopro. Um exemplo desse tipo de evidência é uma cópia anônima para clarineta da *Novena Para Nossa Senhora d'Abbadia* (BF-044). No meu ponto de vista, o uso contínuo de notas repetidas é um indício de que essa parte de clarineta é na verdade uma cópia de uma parte mais antiga destinada ao violino. É interessante ressaltar que, assim como na maioria das outras cópias do acervo, a clarineta nunca desce abaixo do Sol 2, nota que marca o extremo grave do violino.

Um sinal mais claro de substituição de cordas por sopros pode ser encontrado na cópia para requinta de Joaquim Antunes da Silva, do *Solo ao Pregador Tu Qui Legis* (BF-039). Nessa cópia, Antunes da Silva escreveu no começo do Allegro a expressão “Pisicato” (Pizzicato). Por pressa, ou menos provavelmente por desconhecimento do significado da expressão, Antunes da Silva decidiu manter a indicação original na nova cópia destinada a um instrumento que, pelo menos em seu sentido tradicional, está impossibilitado de tocar em “pizzicato”. É difícil saber se o copista esperava, com a manutenção de tal expressão, que o instrumentista interpretasse a indicação, tocando assim de uma maneira que imitasse o violino em pizzicato. Igualmente difícil nesse caso é saber se outras expressões similares foram eliminadas no processo de cópia, pois, infelizmente, a única parte de cordas que chegou até nós é um manuscrito incompleto para segundo violino, cópia essa que é interrompida antes do início do Allegro.

Entretanto, existem outros casos no acervo em que ambas as cópias, a supostamente original para violino e a adaptada para sopros, foram preservadas, permitindo assim uma comparação entre as duas partes. Um desses casos é a Missa em Dó Maior, chamada *Missa São Paulo* (BF-003), que tem uma cópia para segundo violino escrita por Miquelino Raymundo de Lima, em 1871, e uma para “segundo violino ou pistom” feita por Balthasar de Freitas, em 1907. A Figura 1 apresenta dois trechos dessas partes em que podemos ver as adaptações feitas por Freitas no sentido de tornar uma parte escrita para violino mais adequada para ser tocada em um instrumento de metal. Essas adaptações incluem eliminação de acordes no terceiro





tempo do primeiro compasso e primeiro tempo do terceiro compasso, bem como mudanças na oitava no segundo tempo do primeiro compasso do segundo trecho mostrado aqui.



Fig. 1 – *Missa São Paulo* (BF-003), trechos da parte original para violino (1871) e da parte adaptada para violino ou pistom (1907).

Uma importante fonte de evidências, não somente de substituições de violinos por sopros, mas também de outras adaptações na instrumentação – como substituições no baixo instrumental e adição de novas partes de sopros – são inconsistências entre páginas-título e conjuntos de partes, ou entre diferentes páginas-título. Um *Te Deum* em Ré Maior (BF-161) apresenta um interessante caso de inconsistência entre duas páginas-título diferentes, uma de 1875 e outra de 1889. A página-título de 1875, por sua vez já uma cópia, escrita por Silvestre Ribeiro de Freitas, indica: “Te deum festivo a 4 Com Vióŕ baxo/Copiado a 7 de Dezembro de 1875 Seu dono/Silvestre Ribeiro de Freitas”. A segunda página-título, escrita por Miquelino Raymundo de Lima em 1889, por sua vez indica: “Te Domini’ Confitemur/com violinos, baixos e mais/instrumentos”.

Os copistas normalmente não eram tão cuidadosos quanto Lima foi nesse caso, escrevendo a expressão “e mais instrumentos” para indicar acréscimo de instrumentos que não aparecem relacionados na página-título. Por exemplo, existe uma página-título de outra obra, escrita em 1873 e por mim atribuída a Silvestre Ribeiro de Freitas, que traz a seguinte indicação: “Invitatorio de Nossa Senhora da Com-/ceição, e Veni Sancte Spiritus a 4 vezes,/com VV e Baxo./Jaraguá 5 de Dezembro de 1873”. Entretanto, também foi preservada no acervo uma parte para requinta e outra para contrabaixo em mi bemol, ambas escritas pelo próprio Silvestre.

Um caso interessante de inconsistência entre página-título e conjunto de partes pode ser visto nas cópias, feitas em 1890 por Miquelino Raymundo de Lima, de um *Sub Tuum Praesidium* em Dó Maior (BF-089). Mais uma vez, a página-título indica



violinos e baixo, mas é possível encontrar cópias dessa obra para requinta, saxhorne, pistom, trombone, oficleide e bombardão. O interessante aqui é que tanto a página-título quanto o conjunto de partes são manuscritos autógrafos. Miquelino Raymundo de Lima é o compositor da peça.

Qual é a lógica, se é que existe alguma, dessas substituições feitas pelos copistas que formaram o acervo do maestro Balthasar de Freitas? Fica claro pela análise das obras do acervo originalmente escritas para banda de música que os instrumentos eram classificados em três categorias, de acordo com sua função no repertório. Essas categorias são: instrumentos melódicos, instrumentos harmônicos e baixos.<sup>1</sup> Requintas, clarinetas e pistons eram considerados instrumentos melódicos. Quando a melodia era escrita em duas vozes, a primeira era tocada pela requinta, primeira clarineta e pelo primeiro pistom, enquanto a segunda era tocada pela segunda clarineta e pelo segundo pistom. No caso de haver somente uma clarineta e um pistom, este último tocaria a primeira voz e a clarineta a segunda. Bombardões, helicons, oficleides e tubas eram considerados, naturalmente, baixos. Saxhornes, trompas e trombones, por sua vez, eram considerados instrumentos harmônicos. Por fim, o bombardino ocupava um lugar especial nessa classificação. Algumas vezes ele aparece como instrumento melódico, outras como baixo, e, mais raramente, como instrumento harmônico.

Essa classificação é consistentemente observada não somente pelos compositores de música para banda, mas também pelos copistas responsáveis pelas adaptações do repertório sacro para os conjuntos musicais com características bandísticas. Indubitavelmente, em muitos casos tratavam-se dos mesmos músicos. Dessa forma, partes para violino – o qual era considerado um instrumento melódico – eram transcritas para um instrumento de sopro do grupo dos instrumentos melódicos: requinta, clarineta ou pistom. Assim, a análise das cópias do repertório sacro nos revela que primeiros violinos eram substituídos por requintas, clarinetas, primeiras clarinetas (no caso de haver mais de uma) ou primeiros pistons. Segundos violinos, por sua vez, eram substituídos por clarinetas, pistons e segundos pistons. É interessante observar que a única diferença nos dois modelos de instrumentação se dá com o pistom. Quando um único pistom estava disponível, na música originalmente escrita para banda, ele tocaria a primeira voz, enquanto nas transcrições do repertório sacro ele seria responsável pela parte do segundo violino. Sem dúvida, questões relacionadas à tessitura e ao equilíbrio eram consideradas nesses casos.

<sup>1</sup> Utilizo aqui as classificações “instrumentos melódicos” e “instrumentos harmônicos” não nos seus sentidos tradicionais, ou seja, instrumentos capazes de produzir apenas uma nota de cada vez (melódico) e instrumentos capazes de produzir mais de uma nota simultaneamente (harmônico). As classificações apresentadas aqui se referem à função desempenhada na orquestração; se responsáveis por tocar a melodia, são melódicos, se responsáveis por tocar o acompanhamento, harmônicos.



As adaptações das partes do baixo instrumental eram um pouco mais complicadas. As partes mais antigas para baixo eram na verdade partes para baixo contínuo, ou seja, uma parte de baixo escrita em um único pentagrama, na clave de fá, com algumas cifras escritas acima da linha do baixo, indicando acordes. Essas partes eram certamente concebidas para serem tocadas por um instrumento harmônico (harpa, cravo, órgão etc.), provavelmente reforçado por um instrumento melódico grave (violoncelo, contrabaixo, fagote etc.).<sup>2</sup> Existem sete partes para baixo contínuo no acervo. Em todas elas a indicação utilizada pelos copistas é o termo genérico “Baixo”. Dessas cópias, uma foi escrita em 1851, três em 1874 e três em data desconhecida. Dois manuscritos, ambos sem indicação de data, foram escritos por José Ribeiro de Freitas Carvalho e os outros cinco são anônimos. Os três manuscritos de 1874 foram copiados provavelmente pelo mesmo copista. Existem ainda, no acervo, dois outros manuscritos, sem indicação de data, produzidos por esse mesmo copista e nos quais, o termo utilizado para a indicação do instrumento é “Fundamento”. Essas cópias para fundamento são partes de baixo, escritas em um único pentagrama, na clave de fá, sem cifras. É interessante ressaltar que todas essas partes para baixo contínuo e fundamento fazem parte de conjuntos de cópias que têm suas partes vocais escritas com claves baixas.

Em relação às substituições dessas partes de baixo instrumental, o processo era feito em duas etapas. A parte melódica do baixo contínuo era normalmente transcrita para dois instrumentos de sopro: um em si bemol, geralmente uma tuba ou um oficleide; e um em mi bemol, que poderia ser um helicon, um bombardão ou um contrabaixo. Por outro lado, os acordes indicados pelas cifras nas partes de baixo contínuo eram distribuídos entre dois ou três instrumentos de metal. Quando dois instrumentos eram usados, um seria um saxhorne ou uma trompa, e o outro um trombone. Nos casos em que os acordes eram distribuídos para três instrumentos, eles poderiam ser um saxhorne ou trompa e dois trombones ou, menos frequentemente, dois saxhorns ou trompas e um trombone. Essas partes para saxhorns, trompas e trombones tinham uma função estritamente harmônica.

Existe um ponto intrigante no *modus operandi* dos copistas que realizaram as adaptações do repertório sacro no acervo Balthasar de Freitas: eles usavam si bemol como referência, em vez de dó, como é o uso comum. Assim, violoncelo, flauta e violino, por exemplo, seriam considerados instrumentos transpositores, já clarinetas e pistons em si bemol, não. Nós podemos constatar esse procedimento pelo fato de que as partes para clarinetas, pistons e baixos em si bemol eram sempre escritas na mesma tonalidade das partes vocais. Os problemas começam, porém, quando examinamos as partes mais antigas para violino; elas são também escritas na mesma

<sup>2</sup> Uso aqui os termos “instrumento harmônico” e “instrumento melódico” em seus significados tradicionais.



tonalidade das partes vocais. A solução aparece quando comparamos essas partes mais antigas para violinos com as partes para clarinetas e pistons em si bemol que resultaram de reorquestrações, como nos casos discutidos acima. Elas são todas escritas nas mesmas tonalidades. Isso significa que quando um copista do final do século XIX transcrevia uma parte de violino para clarineta ou pistom em si bemol, ele não transpunha essa parte um tom acima, como seria o esperado. Pode-se argumentar que os próprios instrumentistas se encarregariam de realizar essa transposição, como é a prática hoje em muitas orquestras.

Existem três razões que me fazem crer que esse não era o caso. Primeiro é o fato de que o número de partes para clarineta, pistom e baixo em si bemol é tão alto que não parece muito produtivo deixar tantas transposições na responsabilidade dos instrumentistas, muitos dos quais eram músicos amadores ou semiprofissionais. Segundo, quando esses copistas transpõem partes para requintas, helicons e bombardões em mi bemol, essas partes concordam com as partes dos instrumentos em si bemol, mas soariam um tom abaixo das partes para instrumentos em dó. Finalmente, existem algumas obras que possuem duas cópias para o mesmo instrumento, uma escrita para si bemol e outra, em dó. As cópias feitas por Silvestre Ribeiro de Freitas da *Missa dos Anjos* (BF-006) constituem um bom exemplo dessa prática. Ele escreveu partes para clarineta em si bemol e em dó, bem como partes para baixo também em si bemol e em dó. Em ambos os casos, as cópias para os instrumentos em si bemol são escritas na mesma tonalidade das partes vocais, enquanto as cópias para os instrumentos em dó são escritas um tom abaixo. Balthasar de Freitas também produziu um exemplo interessante. Ele escreveu partes para violinos em si bemol e em dó, do *Hino ao Divino Espírito Santo* (BF-117). Mais uma vez, as partes que são escritas na mesma tonalidade das partes vocais são as partes para violino em si bemol. A parte para violino em dó é escrita um tom abaixo das partes vocais. Isso significa que quando o repertório sacro antigo era adaptado para os grupos musicais com características bandísticas, na segunda metade do século XIX, as peças que formavam esse repertório começaram a ser executadas um tom abaixo do tom original. Assim, uma missa escrita no final do século XVIII ou início do século XIX, em fá maior, seria executada no final do século XIX e início do século XX, na verdade, em mi bemol maior.

Mudanças na instrumentação não são os únicos tipos de adaptação encontrados nos manuscritos do acervo do maestro Balthasar de Freitas. Temos também exemplos de mudança na notação de algumas peças. Dessas, o tipo de adaptação mais comum refere-se ao sistema de claves utilizado. Podemos encontrar três sistemas de claves diferentes no acervo: claves altas, claves baixas e claves modernas. A única peça do acervo escrita em claves altas, um *Surrexit Dominus* (BF-157), infelizmente foi apenas parcialmente preservada. A parte de soprano não chegou até nós, mas uma



parte de contralto, escrita em clave de dó na segunda linha, e uma parte de tenor, escrita em clave de dó na terceira linha permanecem conservadas no referido acervo. Vários manuscritos do acervo foram escritos em claves baixas, muitos deles tendo sido recopiados em claves modernas. A Figura 2 mostra uma interessante cópia que reflete uma fase de transição do uso de claves baixas para modernas. É uma parte para tenor de outro *Surrexit Dominus* (BF-156), que foi copiada em 1875 na clave de dó na quarta linha. Mais tarde, provavelmente, em 1890 – quando foram feitas cópias usando claves modernas para as outras três vozes– alguém escreveu as mesmas notas na clave de sol, em cima da escrita original.



Fig. 2 – *Surrexit Dominus* (BF-156), escrita em clave de sol sobreposta à escrita mais antiga em clave de dó na quarta linha.

Finalmente, existe uma peça bastante esclarecedora quanto ao processo de modernização das cópias do acervo ocorrido durante o século XIX. Essa peça é um *Memento* (BF-147), do qual dois conjuntos de partes chegaram até nós, um copiado por Silvestre Ribeiro de Freitas, em 1876 e 1887, e outro copiado por Miquelino Raymundo de Lima em 1892. As cópias de Silvestre apresentam uma peculiar mistura

<sup>3</sup> Esse *Memento* chegou a ser atribuído a Lobo de Mesquita (Barbosa, 1978, p. 131 e 228), mas foi classificado por Guimarães (1996, p. 412) como atribuição duvidosa.



de sistemas de notação musical, mistura essa normalmente característica de períodos de transição; são escritas em claves baixas, com a parte de contralto em clave de dó na terceira linha e a de tenor em clave de dó na quarta linha. A fórmula de compasso indicada é  $\zeta$ , com dois tempos em cada compasso e tendo a mínima como unidade de tempo. No entanto, alguns compassos possuem quatro tempos em vez de dois. Normalmente, esses compassos são preenchidos por uma breve e podem aparecer tanto nos finais de sessões quanto no meio das frases. Além disso, em um trecho, um ponto de aumento é usado no lugar de uma ligadura, com o intuito de prolongar uma semibreve até o primeiro tempo do compasso seguinte, que por sua vez é preenchido por apenas uma mínima.

As cópias de Miquelino de Lima modernizam as cópias de Silvestre Ribeiro de Freitas. Primeiro, em relação ao compasso, Lima elimina todos os casos excepcionais observados nas cópias de Silvestre e também muda a unidade de tempo de mínima para semínima, sendo suas cópias escritas em  $2/4$ . Finalmente, ele atualiza também o sistema de claves, mas utilizando um sistema peculiar que pode ser encontrado em várias de suas cópias. As partes de soprano e contralto são escritas em claves modernas de tenor, ou seja, clave de sol soando uma oitava abaixo. Isso certamente é também um indício de que naquele tempo, fim do século XIX, as partes vocais de obras sacras eram cantadas, em Jaraguá, inteiramente por vozes masculinas.

Acredito que a atitude em relação à adaptação, modernização e edição de um repertório existente por parte dos copistas que formaram o acervo do maestro Balthasar de Freitas pode ser resumida em uma mensagem deixada por um deles, Deoclides Pereira. No canto de um manuscrito, Pereira escreveu: “O Regente/que transcre-/va no seu estylo/habitual, si este não/lhe for conforme.”



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barbosa, Elmer Corrêa (ed.). *O Ciclo do Ouro; O Tempo e a Música do Barroco Católico: Catálogo de um Arquivo de Microfilmes; Elementos Para uma História da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: PUC, Funarte, Xerox, 1978.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo colonial*. São Paulo: Paulus, 1995.
- Guimarães, Inês. “A Obra ‘Dominica in Palmis’ (1782) de Lobo de Mesquita”, in Nery, Rui Vieira (coord.). *A Música no Brasil Colonial*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- Guimarães, Maria Inês Junqueira. “L’Oeuvre de Lobo de Mesquita, Compositeur brésilien (?1746-1805)”. Tese de Doutorado. Paris: Université de Paris IV – Sorbone, 1996.
- Lobo, João de Deus de Castro. *Mass in D Major*. Amsterdã: Harwood, 2001.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo Temático das Obras do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970.
- Neves, José Maria (ed.). *Música Sacra Mineira*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.
- Pedroso, Dulce. “Síntese da Vida de Baltazar de Freitas”. Trabalho manuscrito, 1997.
- Pinto, Marshal Gaioso. *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins: Um Episódio da Música Colonial em Goiás*. Goiânia: Agência Goiana de Cultura, 2004.
- Pinto, Marshal Gaioso. *Danças Para Banda*. Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2006.

MARSHAL GAIOSO PINTO é Bacharel em Clarinete pela Universidade Federal de Goiás (UFG) e Mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP). Estudou com Estércio Marques Cunha (composição); Régis Duprat (musicologia); e Emílio de César e Aylton Escobar (regência). Foi regente titular da Orquestra Sinfônica de Goiânia e regente assistente da Orquestra Filarmônica de Goiás. Publicou *Danças para Banda* (2006) e *Da Missa ao Divino Espírito Santo ao Credo de São José do Tocantins* (2004) e gravou diversos CDs, entre eles *Danças de Outros Tempos* (2006) e *Música Colonial em Goiás* (2004). Marshal Gaioso Pinto é professor do Instituto Federal de Goiás e doutorando em Musicologia pela Universidade de Kentucky, nos Estados Unidos.



MEMÓRIA

# O legado de Francisco Curt Lange (1903-1997)\*

Régis Duprat\*\*

Francisco Curt Lange (1903–1997) dedicou grande parte de sua vida à pesquisa que revelou a rica atividade que ele próprio denominou *Escola de Compositores Mineiros de Música Religiosa do Século XVIII*. Sua pesquisa se desenvolveu a partir de 1944 e sua primeira comunicação é de 1946, no *Boletim Interamericano de Musica*, nº VI, de Montevideu, Uruguai, órgão do Instituto Interamericano de Musicologia, por ele concebido e fundado e que dirigiu por quase meio século; nesse periódico foram publicados inúmeros trabalhos especializados sobre a música no continente americano inclusive a música contemporânea do período. O número IV do referido Boletim foi dedicado inteiramente a Villa Lobos e sua obra.

Suas pesquisas em Minas Gerais tiveram o apoio do Ministério da Educação, do Brasil, então sob a direção do ministro Clóvis Salgado. Tais pesquisas complementavam uma atividade singela e centenária das sociedades musicais até hoje existentes em muitas cidades mineiras, que por mais de dois séculos executavam tradicionalmente o repertório mais antigo, em sintonia com o calendário litúrgico católico, especialmente durante a Semana Santa. Os resultados das pesquisas de Curt Lange foram objeto de grande interesse por parte do público erudito e da alta cultura brasileira, que passou a valorizá-lo sendo, desde então, executado com frequência nas salas de concertos e registrado em considerável discografia.

Às descobertas de Lange seguiram-se inúmeras e valiosas investigações e achados que muito enriqueceram a contribuição pioneira do musicólogo alemão radicado no Uruguai. Podemos afirmar que essa é uma comprovação irrefutável da grandeza e da eficácia do seu empreendimento. Hoje, um número considerável de jovens pesquisadores vem orientando as atividades e o interesse na tarefa de ampliar e aprofundar, compreender e interpretar cada vez mais o conjunto de obras e a

---

\* Artigo publicado originariamente na *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* – IEB/USP, nº 42, p. 173-5, 1997, atualizado especialmente para esta *Revista Brasileira de Música*.

\*\* Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: reduprat@usp.br





abordagem histórica, da base de dados documentais e musicais reunida e incrementada nos últimos 50 anos desde a primeira comunicação do “Informe Preliminar” sobre a Música na Capitania de Minas Gerais, de 1946.

As primeiras descobertas e revelações de Lange geraram muito mais polêmicas do que luz. Era natural; partiam daqueles mais zelosos e incondicionais apreciadores e defensores da primazia até ali indiscutível do grande José Maurício Nunes Garcia. Talvez vissem ameaçado, naqueles descobrimentos, o primado do padre-mestre que na corte e na Sé do Rio de Janeiro elevara aos píncaros a “glória nacional” do seu tempo na música religiosa. Os excessos da polêmica implantada chegaram a contestar, hoje sabemos que indevidamente, a autenticidade daquelas obras, cujos manuscritos, reunidos ao longo da pesquisa de Lange foram, há pouco mais de vinte anos, por empenho e lucidez de dois intelectuais, Rui Mourão e Edino Krieger, adquiridos do próprio pesquisador e reunidos ao acervo do Museu da Inconfidência de Ouro Preto – MIOP, numa cidade que constitui a paisagem própria para receber a rica coleção constituída cuidadosamente pelo pesquisador.

Na fase polêmica, que se estendeu por toda a década de 1950 e boa parte da seguinte, Lange também contou com amigos fiéis que lhe hipotecaram irrestrita compreensão e solidariedade. Orgulho-me de ter integrado esse círculo de adesões em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo regida por Olivier Toni e que cedo compreenderam a importância e o significado das descobertas de Lange, inclusive executando o rico repertório nas suas primeiríssimas apresentações. Todavia não podemos omitir o nome pioneiro de Edoardo di Guarneri, o primeiro a gravar no Brasil as obras dos compositores mineiros revelados por Francisco Curt Lange, com a Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1957. Tampouco o daqueles que lhe cederam páginas dos periódicos que dirigiam, como Décio de Almeida Prado (Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*), para o relato das descobertas. E ainda Sérgio Buarque de Holanda, nos volumes de *História Geral da Civilização Brasileira* (1960-1977), cuja lucidez e sensibilidade o alinharam entre os que prestigiaram com entusiasmo o trabalho de Lange.

Posteriormente, nós mesmos, pelos laços de amizade que nos uniam a Lange e pela confiança de Rui Mourão, tivemos a oportunidade ímpar, de receber do Museu da Inconfidência a incumbência da organização, catalogação, restauração, edição e divulgação da coleção que desde então passou a se chamar a Coleção Curt Lange de manuscritos musicais depositados no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, que abriga a totalidade dos manuscritos descobertos e reunidos pelo musicólogo teuto-uruguaio e que enriqueceu sobremaneira as coleções já anteriormente reunidas naquele Museu. A Coleção Curt Lange foi divulgada a partir de 1991 e se encontra hoje consubstanciada numa coleção publicada com nossa organização, em três volumes de catálogos, três volumes de partituras, e três registros fonográficos



principais, com obras e divulgação de preciosidades daquele acervo. Para tal contamos com a competente colaboração de Carlos Alberto Baltazar (1961–2008) e posteriormente de Mary Angela Biason que o sucedeu e a quem propusemos incumbir-se posteriormente da responsabilidade de dirigir o Setor de Musicologia do MIOP. Baltazar editou, na primeira ocasião, e ofereceu a Curt Lange o “*Spiritus Domine*”, de Francisco Gomes da Rocha, uma das peças que figuram no CD *Música do Brasil Colonial: compositores mineiros* que o selo Paulus, juntamente com o MIOP, lançou em São Paulo, em 1997. Esse CD incluiu também, em homenagem a Lange, os “*Motetos de Passos*”, de autor anônimo de Minas Gerais do século XVIII, até então inéditos e por ele próprio editados. Por impedimento de saúde de Baltazar, o Setor de Musicologia do Museu da Inconfidência de Ouro Preto passou a ser dirigido, a partir de 1994, por nossa discípula Mary Angela Biason, também autora de diversas edições, publicações do acervo e de eventos, inclusive relativos à integração socio-cultural das bandas de música da região de Ouro Preto, que vêm efetuando Festivais anuais com apresentações na cidade, no mês de agosto de cada ano.

Igual homenagem prestou o Coral Ars Nova, da Universidade Federal de Minas Gerais, e seu falecido regente Carlos Alberto Pinto Fonseca, em seu CD, também lançado em junho de 1997, *Mestres da Música Colonial Mineira*, no volume I, incluída a maravilhosa “*Antífona de Nossa Senhora*”, *Salve Regina*, pequena mas incomparável obra-prima de Lobo de Mesquita (1746–1805), e o “*Hino Maria Mater Gratiae*”, de Marcos Coelho Neto (1746–1803), também transcritas por aquele vulto marcante da nossa musicologia histórica.

As descobertas e revelações de Francisco Curt Lange constituíram imenso incentivo e estímulo de preciosa linha de pesquisa franqueada para novas investigações e arrojados. 15 anos depois eu mesmo localizei e apresentei as obras de André da Silva Gomes (1752–1844), mestre de capela da Sé de São Paulo, e logo em seguida, na mesma década de 1960, o saudoso padre Jayme Diniz (1924–1989) comunicava as descobertas pernambucanas de um passado musical riquíssimo e a obra magna – o “*Te Deum*” – de Luís Álvares Pinto (1719–1789). Na década seguinte, Conceição Resende, que posteriormente colaboraria conosco no MIOP, realizava o seu precioso trabalho de organização do acervo do Museu da Música, de Mariana, Minas Gerais e publicava a sua edição da partitura do “*Tertius*”, de Emerico Lobo de Mesquita.

A essas descobertas acrescentaram-se inúmeros estudos, pesquisas, concertos, gravações, cursos numa avalanche infindável que conduziu a música mineira à consagração nas salas de concertos e na Universidade, inclusive as reflexões sobre o próprio papel e desempenho de Lange no contexto na nossa musicologia histórica, como foi o caso do carinhoso *O alemão que descobriu a América*, de Rui Mourão (1990). Foi o caso, igualmente, de estudiosos como George Olivier Toni, Gerard Bé-



hague, José Maria Neves, Aluísio Viegas e tantos outros que me constrange injustiçar aos não citados.

É longa a relação dos trabalhos publicados por Lange (ver Mourão, 1990, p. 91-94). Além das transcrições de peças musicais, o pesquisador incansável reuniu farta documentação histórica já publicada e ainda por publicar. Sempre foi seu intuito publicar uma História Geral da Música na Capitania de Minas Gerais, intento que só conseguiu parcialmente.

Gostaria de deixar registrada aqui uma situação frequentemente enfrentada e relatada por Curt Lange e que precisa ser lembrada para que se faça justiça a esse pioneiro da musicologia histórica no Brasil. Em suas viagens de investigação, não raro Curt Lange encontrava papéis de música amontoados, desprezados pelos herdeiros ou instituições, e até mesmo em vias de serem queimados ou despejados no lixo. Curt Lange relatava que não via outra solução emergencial a não ser comprar esses papéis com recursos próprios de modo a evitar a destruição de acervos que ele sabia serem preciosos para a história da música no Brasil.

Nas últimas décadas a figura de Curt Lange tem despertado o surgimento de diversos estudos que buscam aprofundar a nossa compreensão sobre o seu legado e as questões do seu tempo, entre os quais destacamos as teses de doutoramento de Fátima Tacuchian (1998) e de Cesar Buscacio (2009).

Aqui deixamos nossa homenagem carinhosa àquele que nos antecedeu a todos, cujo trabalho sempre constituiu um estímulo incomparável para o desdobramento de novas descobertas, de novos trabalhos, novos estudos e reflexões sobre o nosso passado colonial e imperial.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Buscacio, César Maia. *Americanismo e nacionalismo musicais na correspondência de Curt Lange e Camargo Guarnieri (1934–1956)*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ-PPGHIS, 2009.

Duprat, Régis e Baltazar, Carlos Alberto. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1991.

Duprat, Régis e Baltazar, Carlos Alberto. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange: compositores não mineiros dos séculos XVI a XIX*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1994.

Duprat, Régis e Biason, Mary Angela. *Acervo de Manuscritos Musicais: Coleção Francisco Curt Lange: compositores anônimos*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Lange, Francisco Curt. “La música en Minas Gerais: Un informe preliminar”, *Boletín Latino-Americano de Música*, ano 6, nº 6, p. 408-494, 1946. Tradução para português in Mourão, p. 99-179, 1990.

Lange, Francisco Curt. “A música barroca”. In: Holanda, Sérgio Buarque de. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo I – *A época colonial*. Volume 2 – *Administração, economia, sociedade*. 1960-1977. 6ª edição. São Paulo: Difel, 1985.

Lange, Francisco Curt. “A música erudita na Regência e no Império”. In: Holanda, Sérgio Buarque de. (org.) *História Geral da Civilização Brasileira*. Tomo II – *O Brasil Monárquico*. Volume 3 – *Relações e transações*. 1960-1977. 2ª edição. São Paulo: Difel, 1969.

Mourão, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1990.

Tacuchian, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita: Estados Unidos e Brasil (1939-1948)*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP-FFLCH, 1998.

RÉGIS DUPRAT é violista profissional, estudou Harmonia, Contraponto e Composição com George Olivier Toni e Cláudio Santoro. Formado em História pela Universidade de São Paulo, cursou o Instituto de Musicologia da Sorbonne e o Conservatório de Paris. Doutorou-se em Musicologia, em 1966, pela Universidade de Brasília, onde lecionou. É Professor Titular da Universidade de São Paulo, Brasil e autor de 18 livros, de 18 CDs; autor de edições musicológicas do Brasil colonial e imperial e da música popular brasileira do século XIX. Editor responsável pelo setor de musicologia histórica da *Enciclopédia da Música Brasileira*. É membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, sócio benemérito da Sociedade Brasileira de Musicologia e membro eleito da Academia Brasileira de Música.



## RESENHA

Rogério Budasz. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2008. 304p., ilustr., tab., ex. music., ms. facsim., apênds., partt., bibliogr. ISBN 978-85-98826-15-8.

*Marcelo Campos Hazan\**

Quando recebi o convite da amiga e colega Maria Alice Volpe para resenhar *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*, de autoria do também amigo e colega Rogério Budasz, já havia travado um contato superficial com esta obra e intuído preliminarmente sua importância para o estudo do passado musical ibero-americano. Foi com satisfação, portanto, que aceitei este convite, mas sob o peso da responsabilidade. O fato de que o presente texto consumiu mais tempo e assumiu maiores proporções do que originalmente previsto reflete o escrúpulo com que procurei dimensionar as múltiplas pertinências de *Teatro e música*, bem como suas ocasionais imperfeições.

Ao contrário do que se poderia supor este não é um livro sobre “ópera no Brasil”, estritamente falando, em dois sentidos. Primeiramente, a caracterização “Teatro e música”, no título, deixa entrever um universo de manifestações cênico-musicais que é extremamente diverso: loas, autos, farsas, oratórios, entremeses, zarzuelas, elogios, cantatas, semióperas e, como esse último termo sugere, outras formas dramáticas apenas parcial ou incidentalmente musicadas e que por isso não se conformam à acepção corrente da palavra “ópera”. Uma das ideias do capítulo 1 é justamente demonstrar o grau em que termos como “ópera”, “comédia”, “tragédia” e “entremez” variaram de significado de época para época e de local para local (p.

---

\*Universidade de Columbia, Nova York, NY, EUA. Endereço eletrônico: hazan55@yahoo.com



20-21). E em sua definição atual, entendida como uma peça musicada na íntegra, a ópera é um fenômeno que, até prova em contrário, emergiu no Brasil apenas tardiamente, no início do século XIX – e ainda assim pelas mãos de compositores estrangeiros, já que as primeiras óperas por compositores brasileiros surgiram apenas em meados do oitocentos, como explica reiteradamente o autor (p. 13, 113, 117). Em segundo lugar, o título também é feliz ao explicitar “na América Portuguesa”, conceito que, como qualquer outro, não está isento de ambiguidades (ver Vainfas, 2000, p. 36-37, 83), mas cuja pertinência é inegável, porquanto assinala a inserção brasileira no sistema colonial lusitano e deixa entrever o alcance transcontinental das manifestações culturais abordadas por Budasz. *Teatro e música* é, essencialmente, uma análise do trânsito e circulação de práticas, formas e representações dramáticas, literárias, dançantes e musicais, de como eram configuradas e reconfiguradas, traduzidas e re-traduzidas, apropriadas e reapropriadas, dentro e entre o Novo e o Velho Continente. À luz destas considerações, contudo, o subtítulo impresso na capa – “*ópera e teatro musical no Brasil (1700-1822)*” – afigura-se problemático. Pois se é bem verdade que o recorte temporal entre parênteses é um dado importante, que poderia inclusive ter constado no título ou no subtítulo, por outro lado esse enunciado é redundante quando explicita “ópera e teatro musical” (vis-à-vis “Teatro e música”), além de impreciso ao delimitar “no Brasil” (sic), uma vez que essa delimitação prescinde do nexos intercultural ibero-americano em que se inscrevia o pensar e o fazer da música. Sem falar na margem para inconsistências de ordem catalográfica decorrente desse subtítulo, cabendo inclusive especular se o mesmo não resultou de uma iniciativa editorial, fora do controle direto do autor.

Haja vista a pertença brasileira ao Império colonial português, o trabalho de Budasz não poderia deixar de ter sido fruto de uma pesquisa em acervos de ambos os lados do Atlântico, inevitavelmente dispendiosa, porém viabilizada através de uma Bolsa de Pesquisador Visitante do Programa de Apoio Nacional à Pesquisa, auspiciada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Trata-se de uma investigação de fôlego compreendendo libretos, partituras, tratados e programas; documentos de cunho contábil, eclesiástico, político-administrativo e patrimonial; periódicos de época; correspondência; diários; inventários; mapas, pinturas, gravuras e outros documentos iconográficos; relatos de funcionários e autoridades públicas, viajantes e memorialistas; assim como vasta bibliografia acadêmica. O autor exibe notável domínio e familiaridade com essa literatura secundária, antiga (Lange, 1946) ou recente (Cavalcanti, 2004), básica (Andrade, 1967) ou ignorada (Mathias, 1966), inclusive em meio eletrônico (Kühl). Também estão representadas teses e dissertações (Esteves, 2007), monografias americanas (Dill, 1998) e portuguesas (Brito, 1989), e mesmo pesquisas em andamento (Brescia) ou a serem publicadas (Nery, no prelo). Budasz é criterioso na medida com que revisita essas publicações, delas



extraíndo apenas o estritamente necessário. Esse discernimento é particularmente evidente no caso dos ocasionais perfis biográficos, que se atêm apenas àqueles atores históricos pouco investigados ou especialmente pertinentes. Assim, o autor aclara as carreiras dos compositores Antônio da Silva Alcântara (p. 71) e Bernardo José de Sousa Queirós (p. 110-113, 204-209) – este um personagem central à trama de *Teatro e música* –, mas poupa o leitor de redundâncias sobre os conhecidos André da Silva Gomes (p.140-142) e José Maurício Nunes Garcia (p. 114-116). A propósito, são relativamente poucos os compositores que figuram nas páginas desta monografia. Isso ocorre não apenas porque os brasileiros (se bem que não os portugueses) começaram a transformar libretos num conjunto integral de árias, coros e recitativos – ou seja, começaram a compor óperas – somente a partir de meados do século XIX (p. 13, 113, 117), ou porque a autoridade do compositor e a inviolabilidade de suas obras eram noções exógenas ao universo músico-teatral luso-brasileiro setecentista, povoado por pastiches e árias substitutas (p. 88-90, 92, 96), mas porque o modelo de *Teatro e música* distancia-se do voluntarismo elementar que é ou que até muito pouco tempo era norma em matéria de história da música no Brasil.

O livro de Budasz não obedece a um arranjo de caráter geográfico ou cronológico. Isso decorre nem tanto da natureza altamente esporádica e fragmentária da documentação setecentista, mas porque esta obra vai deliberadamente de encontro à envelhecida concepção da história como um encadeamento unilinear e progressivo de momentos, eventos e estilos. Em um parágrafo chave, o autor esclarece que não é lícito entender o teatro musicado no Brasil “como se, das comédias espanholas da década de 1710 às óperas italianas da década de 1820, gêneros fossem sendo transformados em outros sucessivamente até atingir uma suposta forma ideal” (p. 109). Assim, a consolidação de Rossini na corte do Rio de Janeiro nos anos de 1820 é refutada como índice de uma sofisticação incremental, legitimadora de gostos hodiernos perante os entremezes, elogios e outras formas simbólicas hoje obsoletas. A trama de *Teatro e música* é recortada por compassos e descompassos, identidades e diferenças, continuidades e rupturas que, ao final, conduzem à obsolescência as composições sobre libretos de Metastasio, Goldoni, Antônio José da Silva (o “Judeu”) e Alexandre Antônio de Lima e instauram a modernidade operística na pessoa de Rossini e seus sucessores, no Brasil e em Portugal. Budasz confere a Metastasio um destaque que é particularmente ilustrativo neste sentido. Que a influência do poeta e dramaturgo italiano fez-se sentir para além do cenário europeu, isso não era novidade. Todavia, em *Teatro e música* a repercussão ibero-americana da obra desse autor é mapeada com latitude inédita. Budasz alude ou discute a reconfiguração dos libretos de Metastasio à imagem da zarzuela, na Espanha, a partir da década de 1730 (p. 18, 121); a penetração desses libretos, possivelmente no rastro de sua popularidade espanhola, na corte e nos teatros po-



pulares de Lisboa (p. 120-121); sua convivência, no Recife, com as comédias espanholas seiscentistas que só tardiamente saíram de uso, nesta cidade, em meados do século XVIII (p.68-71); sua expressiva aceitação entre os mineiros, na Casa da Ópera de Vila Rica, ao final do setecentos (p. 6-7, 45); e sua permanência “vegetativa”, no interior do Brasil, até o final do século XIX (p. 7). O que essa amostra demonstra é que a relação entre Metastasio e a vida social, longe de apresentar uma uniformidade, estendeu-se em trajetórias oblíquas, por uma diversidade de paisagens temporais e geográficas. Ao iluminar Metastasio através de suas múltiplas encarnações locais, Budasz faz dele o protagonista de uma história original, vivaz e instigante. Ainda a propósito de Metastasio, chama não pouca atenção o fato de que o livro é inaugurado com uma preciosa missiva de Basílio da Gama dirigida a ele, citada em forma de epígrafe, proclamando a popularidade do poeta romano entre os brasileiros. Diante da centralidade deste personagem, não é por acaso que a carta de Basílio da Gama serve de ponto de partida para *Teatro e música*, assumindo um sentido metafórico em relação ao todo que se segue.

A organização do livro seguiu as seguintes linhas gerais. O capítulo 1 (“Convenções”) concentra-se em Metastasio e sua repercussão ibero-americana e estende-se a uma análise das tipologias dramático-musicais setecentistas (este tema ressurge com força no capítulo 7). O capítulo 2 (“Espaços”) estuda as circunstâncias em torno da edificação de tabladros e outras estruturas efêmeras, mas o assunto principal são os níveis de participação do poder público e da iniciativa privada na construção de Casas da Ópera e na administração de temporadas regulares. A discussão baseia-se em cinco estudos de caso: Salvador, Rio de Janeiro, Vila Rica, São Paulo e Belém. Já o capítulo 3 (“Repertório: Contexto”) desloca a atenção das temporadas regulares para a celebração de eventos dinásticos, tais como nascimentos, batizados, aniversários, bodas e aclamações. Aqui também a discussão fundamenta-se em casos específicos, a saber, os casamentos de Dom José e Dona Maria Vitória (1728-1729), Dona Maria e Dom Pedro (1760-1761) e Dom João e Dona Carlota Joaquina (1785-1786), assim como a aclamação de Dom José (1750-1752).

O capítulo 4 (“Repertório: Texto”) enfoca o comércio e o tráfego interno e externo dos libretos de Metastasio, sobretudo. A lucidez com que Budasz examina as rotas, suportes e mecanismos através dos quais esses libretos eram disseminados e, nesse processo, adquiriam novas formas, conquistavam novos públicos e assumiam novas funções, representa um dos pontos altos de *Teatro e música*. O capítulo 5 (“Repertório: Música”) é de certa forma simétrico ao anterior, na medida em que desloca o foco de libretos impressos para manuscritos musicais. A discussão gira em torno de Vila Rica na década de 1770 e depois do Rio de Janeiro na virada do século, e culmina em uma análise, com toques de crítica pós-colonialista, da ópera *Zaira*, composta por volta de 1809.





Os dois capítulos seguintes situam o exercício do poder na interseção entre teatro e música. Pressões patriarcais e raciais de exclusão social constituem o foco do capítulo 6 (“Gênero e Raça”). Dessa discussão depreende-se, por exemplo, o caminho estreito percorrido pela cantora e atriz brasileira Joaquina Maria da Conceição da Lapa, a Lapinha, pelos teatros de Portugal: estreito porque, primeiramente, Lapinha teve que atuar num período logo depois da proibição de Maria I à presença de mulheres nos palcos e segundo porque, ao menos segundo um cronista, precisou responder à necessidade de neutralizar ou amenizar o estigma de sua pele mulata através do uso de maquiagem. Já o capítulo 7 (“Poder”) enfatiza dois confrontos de autoridade musicalmente delineados. O primeiro confronto envolve Bispo, Governador e Vice-Rei em torno do controle musical da Catedral de São Paulo. No segundo, o que está em jogo é a reputação, dentro da corte joanina, de um libretista reinol e de um crítico brasileiro, que travam um interminável debate acerca do mérito da peça *O juramento dos numes*, encenada em 1813. São dois exemplos incisivos de como música e poder estão intrinsecamente imbricados, isto é, de como os sons musicais, como qualquer outra faceta da cultura, são organizados e investidos de valor e sentido a partir de um processo permanente de afirmação, negociação e conflito.

Embutida ao final do capítulo 7 consta a “Conclusão”, de poucos parágrafos, alguns aspectos da qual discutirei mais adiante. Por ora, cabe salientar a elegância e a simetria do arranjo geral do livro, com os capítulos 2 a 7 ordenados aos pares, formando um miolo ladeado pelo capítulo 1, à guisa de introdução, e pela miniconclusão que fecha o capítulo 7. O peso desigual entre o capítulo inicial e a curta conclusão é contrabalançado pelos dez apêndices que se seguem à mesma. Os apêndices substanciam a argumentação e permitem com que o leitor revise os principais pontos do livro de forma sinóptica. O primeiro deles, consistindo de uma valiosa cronologia de apresentações dramático-musicais, de 1711 a 1808, fala pela meticulosidade do autor. As linhas gerais que acabo de traçar, todavia, não são rígidas. Por exemplo, as celebrações dinásticas e os espetáculos das Casas da Ópera são temas que se concentram respectivamente nos capítulos 2 e 3, como já mencionei, mas que ressurgem esporadicamente em outras partes do livro. Tais encenações, assim como os espetáculos promovidos pelas ordens religiosas, possuíam funções, públicos e recursos em certa medida distintos e talvez pudessem ter sido mais individualizadas e particularizadas em capítulos exclusivos. A existência de outras ordenações viáveis, todavia, não significa necessariamente um avanço em relação ao arranjo de *Teatro e música*, cujo esmero já salientei.

*Teatro e Música* inclui quatro exemplos musicais. Os exemplos 1 e 3 servem para ilustrar os estereótipos orientalistas que colorem a ópera *Zaira*. O exemplo 4, por sua vez, retrata o caráter programático de um coro pertencente à peça *O juramento do Numes* (o exemplo 2, uma abertura operística de Haydn, não tem referência 271



no corpo do texto). O número de exemplos pode parecer reduzido à primeira vista, mas é preciso lembrar a carência de fontes musicais manuscritas daquele período. Algumas das fontes localizadas não chegaram a ser transcritas, mas nem por isso deixaram de ser convenientemente disponibilizadas na forma de fac-símiles. Além disso, o apêndice 10 apresenta, com base em material recolhido por Francisco Curt Lange (as partes vocais não foram localizadas), um excerto da ópera *Zara* (não confundir com *Zaíra*), encenada no Rio de Janeiro em 1778. O mesmo apêndice contém uma bem-vinda redução para voz e piano de um recitativo e ária de *Zaíra*, publicada para fins de execução. Alguns poderão estranhar, neste livro, a virtual ausência da análise formal de estruturas musicais, restrita a um parágrafo (correspondendo aos exemplos 1 e 3). Relewa apontar, contudo, que a indispensabilidade da análise tradicional foi equivocada durante as décadas de 1980 e 1990 por parte de setores ligados à crítica cultural e pós-modernista de língua inglesa, muito embora, hoje, a validade desse tipo de interpretação (ao menos em termos heurísticos) não seja mais normalmente contestada.

O capítulo 7 cita uma crítica, de autoria de Wilson Martins, que se destaca em função de suas densas conotações pejorativas e que gostaria de apropriar como pano de fundo para discutir alguns pressupostos do próprio trabalho de Budasz (p. 149-150). O tema dessa crítica são os poemas áulicos que eram ocasionalmente postos em música com vista à exaltação da casa reinante. Na opinião de Martins, trata-se de “subliteratura” volumosa, porém de “monótona variedade”, destituída de “valor intelectual” mas possuidora de “significação” enquanto “(índice) da vida intelectual” coeva, o que lhe confere aceitabilidade como objeto de estudo. Não acredito que o modelo de análise ao qual pertencem essas considerações, oriundo da crítica literária, tenha lugar numa musicologia do século XXI. Ocioso seria apontar que a distância entre o passado e a história, apesar de intransponível, não é necessariamente uma maldição, ou seja, que o olhar retrospectivo pode ser um aliado do estudioso na produção de conhecimento, como defendem à sua maneira diversos setores da teoria crítica (horizontes de Gadamer, dialogismo de Bakhtin, arqueologia de Foucault). Mas a hermenêutica aqui é outra. Na crítica de Martins, o processo de transformação do passado em história assume a forma de um juízo de valor que converte diferença em desigualdade e que respalda a autoridade e a contemporaneidade do intérprete-historiador à custa da inferioridade do Outro diacrônico. Com argúcia, Budasz observa que o elenco de elogios e panegíricos vem sendo produtivamente examinado pelos historiadores da sociedade e da cultura, em contraste aos estudiosos da música e da literatura cuja postura é marcada pela inércia ou então pelo preconceito (p. 150). E se, por um momento, Budasz alia-se a Martins, lamentando a “monótona variedade” do corpus em questão (p. 167), esse lapso é exceção pontual dentro de sua obra. A prática de se segmentar a Missa em árias,



coros e recitativos não é caracterizada como profanação (p. 13). A tradução e a adaptação de libretos de Mestastasio de acordo com gostos ibéricos, sobretudo a incorporação de personagens cômicos, não é vista como corrupção (p. 16-17, 88-89). A incorporação do lundú dançante aos entremezes teatrais também não ofende o autor (p. 22-23, 180). São exemplos de uma sensibilidade que se aparta não apenas da interpretação crítico-literária de Martins, mas das concepções morais e dos juízos de valor através dos quais a musicologia tradicional legitima ou relativiza os seus Mesmos (as culturas ocidentais eruditas) e marginaliza os seus Outros (as culturas não-ocidentais e ocidentais não-eruditas).

Outro aspecto da crítica de Martins merece ser destacado como elucidativo dos princípios norteadores de *Teatro e música*. Segundo esse autor, os poemas laudatórios qualificam-se como “subliteratura” porque ao início do século XIX “ainda não se configurara psicologicamente o ‘instinto de nacionalidade’ capaz de produzir sem esforço uma literatura” (p. 149). Essa formulação teológica tem como análogo musicológico um continuum valorativo dentro ou fora do qual são enquadrados compositores, obras e estilos conforme o seu poder de expressar em termos sonoros a identidade nacional. Ciente da força com que essa narrativa-mestra controla a musicologia nacionalista, de Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo a Bruno Kiefer e Vasco Mariz, e da tensão que existe entre a significação musical da nação e a extraordinária diversidade étnica de um território de proporções continentais, Budasz explora perspectivas alternativas. Particularmente importante, desse ponto de vista, é a iniciativa do autor no sentido de alumiar o processo de diferenciação entre alta cultura e cultura popular na virada do oitocentos. Segundo Budasz, a comédia portuguesa em três atos do final do século XVIII e início do XIX, no Brasil, era permeável à incorporação de “entremezes e farsas em português, com diálogos falados, modinhas cantadas e coreografias nacionais” (p. 91). Em contraste, a forma dominante do oitocentos, a ópera italiana – consumida por um público cada vez mais sofisticado, conhecedor do idioma e das convenções do *primo ottocento* –, foi refratária (ou menos suscetível) à assimilação de entremezes e outros elementos vernaculares. Os entremezes, todavia, não saíram totalmente de cena, mas prosseguiram com vida autônoma, assim como fomentaram novas sociabilidades, em meados do século XIX, tais como a comédia de costumes e o teatro de revista (p. 91, 109, 111, 113, 136). O que se depreende desta síntese de três linhas é que Budasz não está propriamente interessado em definir as fronteiras musicais entre o “original/nacional” e o “redundante/cosmopolita”, mas sim em documentar a diversificação da oferta de espetáculos, a hierarquização dos gostos do público e a construção social das categorias “popular” e “erudito” no âmbito cênico-musical. Esse enfoque, característico de uma sociologia da música ou de uma musicologia sociologicamente informada, é indicativo da familiaridade do autor com as



interações disciplinares que vêm transformando o fazer e o pensar da música nos últimos vinte ou trinta anos.

O referencial através do qual música dramática e identidade nacional são tematizados em *Teatro e música* suscita ainda outras considerações. Budasz enfatiza que os compositores brasileiros começaram a escrever óperas propriamente ditas a partir da metade do século XIX, como já mencionei, mas sua discussão não desliza em uma procura anacrônica por “indícios de ‘brasilidade’” (p. 113). Na visão acertada de Budasz, a “brasilidade” não é um dado natural, mas um tópico de análise. E essa visão se manifesta de forma particularmente nítida quando o autor parte de um ângulo historiográfico para problematizar a categoria “ópera brasileira”, iluminando a arbitrariedade e a multiplicidade dos critérios com que essa categoria foi definida pelos musicólogos – a partir da identificação de “mitos fundadores”, “‘gêneros’ nacionais”, “idioma nacional”, “temática nacional”, entre outros parâmetros (p. 113). Esse deslocamento analítico da história para a historiografia, embora breve, teve desdobramentos palpáveis, na medida em que abriu uma janela de oportunidade para que Budasz vislumbrasse um diminuto, porém valioso grupo de manuscritos cênico-musicais da virada do século XIX que havia sido totalmente esquecido ou silenciado pela musicologia tradicional (listagem na p. 117). Nesse limbo achava-se, muito especialmente, uma ópera propriamente dita, intitulada *Zaíra*, cujo canto em italiano, o libreto voltaireano, a ausência de traços folclóricos e até mesmo a naturalidade portuguesa de seu compositor, o pouco lembrado Bernardo José de Sousa Queirós, sinalizam uma “brasilidade” ausente que havia atenuado ou anulado o interesse sobre esse importante espécime da cultura dramático-musical luso-brasileira (p. 117-124). E o mérito de Budasz estende-se para além da identificação e do estudo musicológico dessa ópera, que foi encenada durante o Festival de Música Brasileira e de Música Antiga de Juiz de Fora, em 2003, por iniciativa do autor (p. 120).

Um tanto ou quanto abruptamente, gostaria de avançar para as conclusões de Budasz, concentrando-me sobre alguns pontos problemáticos, mas cuja análise favorece uma visão global do conteúdo e uma compreensão mais profunda dos pressupostos desse livro. São quatro os aspectos a serem problematizados, em ordem crescente de relevância. O primeiro e o terceiro não constituem propriamente equívocos, mas escondem tanto quanto revelam e suscitam, portanto, ressalvas e qualificações. Já o segundo e o quarto pontos constituem afirmativas cuja validade não resiste a uma análise mais detida. Em maior ou menor grau, contudo, todos esses aspectos revestem-se de um caráter contraditório em relação à argumentação exposta ao longo da obra.

Ao início de suas considerações finais, Budasz reitera que a cultura musicoteatral da Colônia não apenas imitou, mas retrabalhou e reconfigurou modelos euro-



peus conforme existências, experiências e vivências locais. Até aí nenhum reparo, mas a afirmação de que essas re-elaborações floresceram na “periferia” do orbe lusitano (p. 180) necessita ser temperada com a constatação de que o trânsito de práticas e bens simbólicos não seguiu uma via de mão única. Esta constatação, que derivou de Rui Vieira Nery (2004, p. 12-14), insinua-se não mais do que timidamente pelas páginas de *Teatro e música* (e.g. p. 109, 181). O eixo centro-periferia subjacente ao trânsito inter-cultural transcontinental não está em questão: os Teatros San Carlo de Nápoles e La Scala de Milão serviram de modelo para o Teatro São Carlos de Maria I em Lisboa, que, por sua vez, serviu de modelo para o Teatro São João de Dom João no Rio de Janeiro. Mas essa dinâmica de procedência e derivação necessita ser moderada à luz, por exemplo, da incorporação, ainda que acanhada ou esporádica, de tipos como o “português abasileirado” aos entremezes metropolitanos dos séculos XVIII e XIX (p. 87). Ou à luz, mais veementemente, das modinhas de origem ou inspiração brasileira que, segundo David Cranmer (2008, p. 35), migraram dos salões para os palcos portugueses a partir de 1783. Ou ainda à luz dos cantores brasileiros que interpretaram essas modinhas para as platéias portuguesas, com destaque para a já citada Lapinha, cuja passagem pelos teatros do Porto e de Lisboa, entre 1791 e 1805, gerou expressiva repercussão metropolitana (p. 135-136). Essas observações transpõem-se à órbita do Rio de Janeiro, cuja primazia em relação às demais capitanias relativiza-se em função, por exemplo, da forte afluência e influência da diáspora mineira sobre a vida musical da capital (ver Hazan, 2002, p. 31). Em suma, como afirma Rui Vieira Nery (2004, p. 13-14): “se a Corte [lisboeta] é periférica em relação aos centros europeus cujos modelos [culturais] importa e central em relação ao restante território da Coroa, esse seu papel interage com reflexos vindos de todos os quadrantes [...], num xadrez de estratégias identitárias e de fusões que ultrapassa em muito o clichê simplista da oposição entre metrópole e colônia”.

Em segundo lugar, ainda acerca desta circulação de gentes e formas culturais, é questionável a afirmativa de que no teatro musicado colonial a oportunidade para “risco e improvisado” era maior do que em relação a outros domínios culturais supostamente mais estruturados, subsidiados e competitivos, como no caso das funções da Igreja Católica no Brasil (p. 180). O que o processo de cópia e recópia através do qual o legado sacro-musical luso-brasileiro foi disseminado evidencia é um escopo de transformação comparavelmente dilatado: acréscimo, subtração, inserção, ampliação, contração, reordenação ou permutação de subseções, seções ou unidades, além de reorquestrações, reduções, arranjos, transposições, contrafações e outras retextualizações possíveis. As chamadas “árias de inserção” operísticas (p. 92-98, *passim*) possuem um análogo nos “solos em cartina” do *Laudamus* (Missa), *Tu devictus* (Hino de Ação de Graças) e outros trechos litúrgicos e para-litúrgicos



reservados à exibição de solistas. Mas esse potencial de adaptação do corpus musical religioso não se limita a exemplos deste tipo, em que práticas e intervenções por parte de escribas inspiram diferentes resultados sonoros. Uma partitura manuscrita ou impressa enseja um número potencialmente interminável de realizações e é nesse ponto que circunstâncias de execução e práticas interpretativas exigem a atenção dos musicólogos. Budasz ressalta o caso de André da Silva Gomes, cujo mestrado na Catedral de São Paulo voltou-se à preservação da liturgia na tradição do *stile antico* mas não sem responder à necessidade de recrutar “rapazes da terra” com mínima formação musical para a concretização desse desiderato (p. 140-142). Algumas das “solfas” desse mestre de capela foram trazidas por ele de Portugal, onde serviam os músicos altamente profissionalizados da Patriarcal de Lisboa. Em São Paulo, todavia, na voz dos “rapazes da terra”, esses mesmos manuscritos suscitaram um resultado sonoro bem distinto, para o grande constrangimento do Governador da Capitania (mas não, felizmente, por parte do musicólogo Budasz). A desarmonia da cópia colonial perante sua matriz metropolitana constitui um excelente exemplo de adaptação e de improviso ditados por circunstâncias societárias locais. A maleabilidade musical do campo religioso nos séculos XVIII e XIX sugere um ponto de contato para com o teatro musicado, e não um contraste como propõe o autor.

Um terceiro aspecto problemático das conclusões de Budasz diz respeito ao consumo da música dramática como estratégia de ascensão e fonte de distinção para os súditos que compunham a “nobreza da terra” (p. 180). É possível que o autor esteja se referindo às elites coloniais como um todo, porém por “nobreza da terra” normalmente se entende os grandes proprietários de terras e escravos, descendentes dos primeiros colonizadores, que, segundo as leis metropolitanas, estavam hereditariamente habilitados à fidalguia e aos mais importantes cargos político-administrativos da Colônia. De todo modo, seja qual for o significado dessa expressão intencionado pelo autor, geral ou restrito, a observação de Budasz destoa de importante estudo da autoria de Lino de Almeida Cardoso (2006, p. 58-63), onde a ênfase recai sobre um segmento social específico e distinguível da elite senhorial – um segmento emergente, oriundo da diversificação da economia setecentista, anteriormente centralizada na atividade agrícola. Cardoso fala de um corpo mercantil, composto de reinóis ou de brasileiros de curta ascendência portuguesa, que se enriqueceu aceleradamente a partir da atividade mineradora, solapando a supremacia política e econômica dos grandes proprietários. Sequiosos de legitimidade, de um status comparável à magnitude de suas posses materiais, esses negociantes contribuíram generosamente para a construção de aquedutos, chafarizes, abrigos, asilos, quartéis, fortalezas, matrizes e catedrais, entre outras despesas públicas, tendo em vista a obtenção de honras, privilégios, títulos e mercês conforme prática



institucionalizada do Antigo Regime. E nem faltaram oportunidades para que investissem em teatro e música, antes e depois da transmigração da família real ao Rio de Janeiro. Um exemplo são os “homens de negócio” que “concorreram com mão larga” para a encenação de três “óperas” com grande orquestra, em homenagem ao nascimento do primogênito Dom José, Príncipe da Beira, em 1782 (Cardoso, 2006, p. 59). Outro exemplo são os 41 “vassalos” cujo “amor” pelo monarca manifestou-se na forma da dotação de fundos para construção do Real Teatro São João, inaugurado em 1813 (Cardoso, 2006, p. 120-121). Ao retratar a cena social do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (1824-1831), Cardoso (2006, p. 145-160) indica que os camarotes, sobretudo os de segunda ordem, situados no mesmo plano do camarote imperial, eram disputados não apenas por nobres que se valiam do teatro para ostentar no peito as insígnias de seu prestígio, mas também por comerciantes de grosso trato que buscavam ascender socialmente e que se destacavam, entre os demais estratos sociais, não apenas como freqüentadores e subscritores, mas efetivamente como mecenas e acionistas. É bem verdade que essa dinâmica sócio-teatral não está de todo ausente da pauta de *Teatro e música*. Budasz define o público das Casas da Ópera de Vila Rica e do Rio de Janeiro no século XVIII, bem como dos principais teatros de Lisboa, como uma “elite local formada pelos comerciantes, cidadãos de classe média, intelectuais e aristocratas” (p. 17). Em outro momento, caracteriza a Casa da Ópera de São Paulo como um terreno onde eram fisicamente hierarquizadas as “pessoas de negócio”, na platéia, e as “principais famílias” que tinham prioridade aos camarotes com o favorecimento do Governador (p. 49). E ainda em outro instante o autor comenta que o patronato cênico-musical não repousava apenas sobre os ombros do poder público, mas pressupunha “cidadãos mais abastados” dispostos a “transformar capital real em capital simbólico”, isto é, a financiar espetáculos dramático-musicais em troca de graças honoríficas e títulos nobiliárquicos (p. 144-147). São traços de inegável pertinência, mas que isolados não chegam a expor o argumento por completo e em nenhum momento são tecidos neste sentido.

A quarta e última inconsistência diz respeito à afirmação de que “o teatro não era um espaço de debate, mas de aclamação pública das decisões do soberano”, um terreno destinado a “concentrar a atenção dos súditos na ideologia oficial” (p. 182). Para exemplificar esse ponto, Budasz cita uma solicitação de recursos para a reconstrução do Teatro São Pedro de Alcântara dirigida a Dom Pedro I, em 1824, sob a justificativa de que a atividade dramática servia não apenas para “instruir e entreter o povo”, mas também para “distrá-lo de outros ajuntamentos, e isto principalmente em tempos de efervescência, nos quais é sabedoria desviar docemente as paixões [...]” (p. 182). A citação deixa patente o potencial do teatro como instrumento de manipulação aos olhos do soberano e de seus cortesãos. E nem há dú-



vida de que a própria viabilidade do regime dependia de sua visibilidade pública. Toda realeza – e mesmo “qualquer tipo de poder público e político”, pois “não há sistema político que abra mão do aparato cênico” (Schwarcz, 2000, p. 257-258; apud Cardoso, 2006, p. 25, ref. 40) – pressupõe os símbolos e os rituais através dos quais não é apenas exaltada, representada e solenizada, mas em verdade constituída. E se é verdade que o poder régio era constituído por meio de brilho, pompa e esplendor, cores, sons e movimentos, *Teatro e música* não deixa dúvida de que o teatro musicado era central a esse cerimonial. Encenações operísticas pontuavam as comemorações da casa real, nos mais diversos pontos da Colônia (p. 65-76). Os teatros eram estrategicamente construídos adjacente aos palácios, no plano externo, e espacialmente organizados de modo a centralizar as atenções gerais sobre o camarote principal, no interno (p. 143-144). As apresentações tinham início somente após o governante adentrar o recinto, diante de uma platéia que o aplaudia ou se levantava em reverência (p. 144). Realidade e representação misturavam-se em cena no tradicional momento da exibição e cortejo ao retrato real, enredado à conclusão das peças (p. 10, 167, 181-182). Essa amostra indica claramente que teatro e música eram dirigidos para “concentrar a atenção dos súditos na ideologia oficial”, como diz Budasz, de modo propício à preservação do status quo. Entretanto – como é sempre o caso em relação ao estudo da influência de produtos culturais e das práticas sociais em que se arraigam esses produtos sobre as crenças, valores, atitudes e comportamentos de sujeitos individuais e coletivos – efeitos, hegemônicos ou não, necessitam ser demonstrados empiricamente, ao invés de meramente presumidos. Será lícito supor que a “ideologia oficial” era inculcada nos súditos de modo igual e infalível, como sugere a afirmação de que “o teatro não era um espaço de debate, mas de aclamação pública das decisões do soberano”? Tal afirmação trai um determinismo que necessita ser problematizado.

Por exemplo, é difícil imaginar uma apologia à monarquia mais óbvia do que a peça *O juramento dos numes*. Como explica Budasz, trata-se de uma alegoria sobre a vitória anglo-lusa na Batalha de Vimeiro, encomendada e apresentada para celebrar um evento oficial da casa reinante, o aniversário do Príncipe da Beira, agraciada com a presença do Príncipe-Regente e noticiada no periódico oficial do regime, a *Gazeta do Rio de Janeiro* (p. 153). No entanto, o que a estreia dessa peça acabou catalisando, ao invés de consenso e conformismo, foi uma acalorada polêmica na mídia impressa, na qual a argumentação contra o mérito e a originalidade da dita peça acabou sendo distorcida e interpretada como um insulto ao próprio Príncipe-Regente Dom João (p. 176). Outro exemplo. Como observa Budasz, os libretos de Metastasio informaram um discurso que articulava o teatro à introjeção de certas virtudes, tais como a fidelidade e o autossacrifício, conducentes à ordem social e à sustentação do Antigo Regime (p. 1-8, 37-38). No entanto, como também aponta o





autor, o que se presenciava em Vila Rica ao final do século XVIII, ao invés de lealdade e abnegação, era a articulação de um projeto separatista por parte de inconfidentes que frequentavam assiduamente a Casa da Ópera e consumiam avidamente a poesia de Metastasio. Depois de descrever como o teatro admitia a sátira dos poderosos no contexto de uma tradição cômica remontando à Idade Média, personificada pelos bobos-da-corte (p. 87, 89, 116); depois de registrar como (segundo relato de um viajante), no Rio de Janeiro de meados do século XVIII, as plateias femininas “manipulavam maliciosamente” as cortinas por meio das quais eram segregadas e obscurecidas da visão dos homens (p. 125); depois de evidenciar como as autoridades civis e militares baianas concorriam por uma proximidade física e simbólica junto à pessoa do Governador durante os festejos dinásticos e as funções litúrgicas (p. 146) – os comentários finais de Budasz causam surpresa. Página após página, *Teatro e música* demonstra que a atividade dramático-musical era de fato um “espaço de debate”, e mesmo um verdadeiro “campo de batalha”, nas palavras do próprio autor (p. 146), ao invés de meramente uma oportunidade para reverência ou manipulação. Em uma publicação recente, Marco Morel não apenas caracteriza o teatro da corte do Rio de Janeiro como um palco de intensas manifestações político-partidárias, mas identifica tendências cambiantes na relação entre as autoridades governamentais e os súditos-cidadãos, da véspera da Independência em 1821 até a maioria de Dom Pedro II em 1840: “inicialmente lugar de reforço da figura monárquica, foi se transformando em ponto de disputa e conflitos, até ser reapropriado pelo poder imperial” (Morel, 2005, p. 238). Em suma, o que o conjunto da evidência demonstra é que o teatro era não apenas, ou nem tanto, um terreno de acatamento e disciplinarização, mas um manancial inesgotável de oportunidades e recursos simbólicos dos quais grupos e indivíduos se valiam ativamente para avançar seus próprios interesses, proclamar suas identidades e assegurar o seu espaço dentro da sociedade monárquica.

Em minha opinião, portanto, esses comentários conclusivos não traduzem realisticamente os argumentos apresentados ao longo do livro. Cabem ainda alguns reparos mais gerais, de caráter trivial. Primeiramente, veja-se que algumas citações no corpo do texto foram mantidas na língua original e outras traduzidas. Clamo aqui tão somente por um padrão. Trata-se de uma questão de consistência e não de inteligibilidade, já que o público-alvo desta publicação está presumidamente familiarizado com múltiplos idiomas. Com efeito, no caso do apêndice 9, o mais extenso, onde estão transcritas valiosas fontes históricas quase todas elas de origem europeia, não há porque censurar a opção por se manter os idiomas e grafias originais. Outra questão de padrão diz respeito aos nomes próprios, que constam grafados de modo excessivamente inconsistente e cuja atualização seria bem-vinda. Finalmente, estou ciente de que é praxe antiga, dentro e fora do Brasil, o emprego



das formas “óperas de Metastasio”, “óperas de Goldoni”, etc. Todavia, trata-se de um uso que é evidentemente enganoso, já que estamos falando de libretistas e não de compositores. Se viável, o abandono desse uso tornaria em certos momentos a leitura mais clara e a argumentação mais inteligível.

Encerrar a presente resenha com essas censuras e advertências seria uma injustiça ao livro de Budasz e um desserviço ao estudo da música no Brasil. Que fique claro, meus comentários ressaltam problemas, alguns deles de caráter meramente incidental, à custa de diversas reflexões brilhantes – a análise da estrutura do libreto *Le due gemelle* à luz da possibilidade de que tenha sido musicado por José Maurício Nunes Garcia (p. 114-116); o delineamento da interseção entre profissão musical, condição racial e status social, no contexto da qual se atritaram autoridades eclesiásticas e músicos mulatos em três diferentes bispados (p. 134); as conjecturas em torno da cenografia de *O juramento dos numes* com base na obra de Debret (p. 168-170). Em um evento científico recente, a saber, o I Simpósio Internacional de Musicologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em agosto de 2010, o autor comunicou a localização de novas fontes primárias, pertencentes ao Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais. É de se esperar que o resultado dessas pesquisas seja divulgado em artigos e mesmo incorporado a uma segunda edição revisada e ampliada desta obra. *Teatro e música* constitui o primeiro esforço verdadeiramente sistemático no sentido de descortinar as articulações entre a sociedade colonial e a cultura músico-teatral do Antigo Regime, a partir da centralização, confronto e entrecruzamento de dados dispersos através de dezenas de arquivos, bibliotecas e museus luso-brasileiros. A obra enquadra teatro e música em uma rede de interações sociais que transcende as situações imediatas de criação, execução e audição, e, ao fazê-lo, constrói novas pontes disciplinares, aproximando a musicologia brasileira tanto de suas congêneres anglo-americana e lusitana quanto das demais ciências humanas no país. Trata-se, sem dúvida, de um marco na trajetória da musicologia brasileira.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo: 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. 2 vols. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.
- Brescia, Rosana Marreco Orsini. *C'est là que l'on joue la comédie: les Casas da Ópera en Amérique Portugaise au XVIIIe siècle*. Tese (Doutorado em História Moderna e Contemporânea). Université Paris IV - Sorbonne, Ecole Doctorale II / Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências Musicais (em andamento).
- Brito, Manuel Carlos de. *Estudos de história da música em Portugal*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.
- Cardoso, Lino de Almeida. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.
- Cavalcanti, Nireu. *O Rio de Janeiro setecentista: a vida e a construção da cidade da invasão francesa até a chegada da corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- Cranmer, David. "Music and the 'Teatro de Cordel': in search of a paradigm". *Portuguese Studies*, vol. 24, nº 1, p. 32-40, 2008.
- Dill, Charles William. *Monstrous opera: Rameau and the tragic tradition*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Esteves, Suely Maria Perucci. *A ópera Demofonte em Trácia: tradução e adaptação de Demofonte, de Metastásio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, Glauceste Satúrnio*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2007.
- Hazan, Marcelo Campos. "Gabriel Fernandes da Trindade: vida e morte de um músico mineiro no Rio de Janeiro". *Revista Brasileira de Música*, vol. 22, nº 1, p. 24-39. Rio de Janeiro, 2002.
- Kühl, Paulo Mugayar. *Cronologia da ópera no Brasil: século XIX*. Disponível em <[www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf](http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf)>
- Lange, Francisco Curt. "La música en Minas Gerais: un informe preliminar". *Boletín Latino Americano de Música*, vol. 6, p. 409-49. Montevideu, 1946.
- Mathias, Herculano Gomes. *A coleção da Casa dos Contos de Ouro Preto (documentos avulsos)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1966.



Morel, Marco. *As transformações dos espaços públicos: imprensa, atores políticos e sociabilidades na cidade imperial, 1820-1840*. São Paulo: Hucitec, 2005.

Nery, Rui Vieira. “Dicotomias de fundo na música luso-brasileira do antigo regime: poder absoluto e novas sociabilidades; centros e periferias; barroco(s) e pós-barroco(s)”. In: V Encontro de Musicologia Histórica, Juiz de Fora, 19-21 de julho de 2002. *Anais*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004, p. 13-15.

Nery, Rui Vieira. “E lhe chamam uma nova corte: a música no projeto de administração iluminista do Morgado de Mateus em São Paulo (1765-1784)”. In: Nery, Rui Vieira (org.). *As músicas luso-brasileiras no final do Antigo Regime: repertórios, práticas e representações*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian (no prelo).

Schwarcz, Lilia K. Moritz. “A fabricação do rei. A construção da imagem pública de Luís XIV”. *Revista de Antropologia*, vol. 43, nº 1, p. 257-261. São Paulo, 2000.

Vainfas, Ronaldo (dir.). *Dicionário do Brasil colonial, 1500-1808*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MARCELO CAMPOS HAZAN é Doutor (PhD) em Musicologia pela Universidade Católica da América. Foi Professor Designado da UEMG e Professor Visitante da UFRJ, assim como bolsista da OEA, CNPq, Fundação VITAE, FAPERJ e Fundação Vontobel. Colaborou com inúmeros projetos nas áreas de arquivologia e edição musical, publicou artigos em periódicos como o *Inter-American Music Review* e *Brasiliana* e participou de eventos científicos no Brasil, Europa e Estados Unidos, entre eles os congressos da Sociedade Americana de Musicologia e da Sociedade Internacional de Musicologia. Atualmente, é Estudioso Visitante da Universidade de Columbia, Estados Unidos.



## RESENHA

André CARDOSO. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005. 204 p., ilustr., ms. facsim., bibliogr. ISBN 85-8827208-3

André CARDOSO. *A Música na Corte de D. João VI, 1808-1821*. Coordenador: Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 282p., ilustr. bibliogr., ms. facsim., discogr., bibliogr. ISBN 978-85-99102-80-0

*Maria Alice Volpe\**

A historiografia musical brasileira estava a exigir um balanço geral de que agora dispomos com essas duas publicações do regente e musicólogo André Cardoso. O autor tem dado contribuição relevante para os estudos da música no Rio de Janeiro do século XIX. Após abordar a música no âmbito da instituição religiosa dos períodos real e imperial, no livro de 2005, amplia o seu escopo para a música secular, no livro de 2008, ainda proporcionando um balanço do legado de D. João VI para a música no Brasil. Ambos os trabalhos têm o seu mérito reconhecido em instâncias que refletem o juízo da comunidade de especialistas e a acessibilidade ao público leitor mais amplo. O livro de 2005, *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*, resulta da tese de doutorado defendida na UniRio, sob a orientação do compositor e pesquisador Ricardo Tacuchian, foi premiado e publicado pela Academia Brasileira de Música. O livro de 2008, *A Música na Corte de D. João VI, 1808-1821*, teve o privilégio de ser publicado por editora comercial de respeitável tradição e larga distribuição, a Martins Fontes, numa série sob a coordenação de Paulo Roberto Pereira, professor da Universidade Federal Fluminense.

Ressalte-se aqui o rigor da pesquisa acadêmico-científica aliado a um estilo despojado que torna sua leitura aprazível. A excelente consolidação de aprofundadas pesquisas, a revisão bibliográfica, a descrição e análise dos acervos de fontes primárias, a pesquisa sobre estas últimas, a rica iconografia e o *fac simile* de manuscritos são tratados com equilíbrio e bom gosto da exposição. Ambos os trabalhos consideram detalhadamente a bibliografia pertinente aos aspectos discutidos e consolidam os conhecimentos esparsos em publicações ao citá-las com precisão, inclusive pela honestidade irreprochável com que comenta, utiliza e reinterpreta fontes alheias no espírito do maior respeito autoral e ético pelo argumento, ainda quando diverso do seu pensamento.

\*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br



O livro dedicado à história da *Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* (2005) abre com um capítulo sobre os aspectos litúrgicos e institucionais da atividade musical: a liturgia católica; a relação entre a Igreja e o Estado pelo sistema do padroado; a hierarquia da Igreja e a hierarquia interna na organização funcional entre os músicos; oferece um levantamento sobre a música nas cerimônias do calendário litúrgico na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro; e conclui com um breve arrolamento da música, nos séculos anteriores, na Capela Real de Lisboa, baseado em fontes secundárias. O segundo capítulo trata do período real, de 1808 a 1821, oferecendo um histórico sobre as atividades musicais do padre José Maurício Nunes Garcia no período anterior a 1808, na Catedral do Rio de Janeiro, a instalação da Capela Real com músicos brasileiros e portugueses, os conjuntos musicais e os *castrati*, retoma lucidamente a questão de Marcos Portugal e o monopólio da música na Capela Real à luz de documentos históricos, e conclui tratando da atuação de Fortunato Mazziotti. O terceiro capítulo aborda a Capela Imperial, no período de 1822 a 1865, dividindo-o em fases segundo a situação político-institucional ou a atuação marcante de seus líderes musicais: os últimos anos de José Maurício e Marcos Portugal, a crise nos anos de Simão Portugal, a extinção da orquestra e a situação dos músicos, e o tempo de Francisco Manoel da Silva com a reorganização da orquestra, a reforma de 1850, a participação dos alunos do recém-fundado Conservatório de Música no coro da Capela Imperial para cantar as vozes soprano e contralto, a morte de Mazziotti e a nomeação de Gioachino Gianini, concluindo com os últimos anos de Francisco Manoel da Silva. O quarto, último capítulo, trata do período entre a morte de Francisco Manoel da Silva e a Proclamação da República, 1866 a 1889, aprofundando os estudos sobre a atuação de Arcangelo Fioritto, seguido de Hugo Bussmeyer (protestante que atuou como mestre de capela na igreja católica), Manoel Joaquim de Macedo e Bento Fernandes das Mercês, concluindo com a última tentativa de reforma da Capela Imperial, até a sua extinção com o advento do regime republicano.

O livro dedicado à história da *Música na Corte de D. João VI* (2008) descortina o processo de secularização das práticas socioculturais no referido período. Após breve introdução histórico-descritiva do Rio de Janeiro, segue o primeiro capítulo cujo título sugestivo, “Um mundo em transformação”, trata da música e dos músicos na época de D. João de Bragança, no contexto da prática profissional na Europa no final do século XVIII e início do XIX, a condição social do músico no Brasil, o profissionalismo e o amadorismo, e as particularidades da vida musical no Brasil do período. Sob o pretexto da breve parada de D. João VI em Salvador, antes de aportar no Rio de Janeiro, o segundo capítulo oferece um apanhado da música na Bahia, coligindo os diversos estudos musicológicos sobre o assunto. O terceiro capítulo, “A música na corte do Rio de Janeiro”, é o mais substancial do livro. Trata desde o



repertório da primeira missa após o desembarque de D. João VI no Rio de Janeiro, aventando as hipóteses sobre as possíveis obras que teriam sido executadas *vis a vis* a documentação primária e secundária, o padre José Maurício, a Capela Real, os cantores castrados, a chegada de Marcos Portugal, o grupo musical e repertório da Real Câmara, os conjuntos musicais da Real Fazenda de Santa Cruz, o ensino musical, a música militar, a música nas ruas e nos salões (a fofa, o batuque, as modas da terra, as danças e os instrumentos musicais afro-brasileiros, o lundu, a modinha), a ópera e os diversos teatros (Ópera Nova, Teatro Régio, o Real Teatro S. João), e a música de ocasião (as solenes exéquias de D. Maria I). Trata ainda da presença de Sigismund Neukomm e o príncipe compositor D. Pedro I. O quarto capítulo fecha o livro e trata do retorno de D. João VI a Portugal e oferece um balanço positivo de seu legado no âmbito musical para o Brasil; segundo o autor, “com a introdução das práticas musicais europeias mais modernas daquela época [...] através da chegada de uma enorme quantidade de músicos que aqui se estabeleceram após a transferência da Família Real”, a atualização do repertório, a reorganização e padronização da música militar a partir do modelo da Banda da Real Brigada, o incremento das atividades de entretenimento com o estilo de vida cortesão, o gradual desenvolvimento de gêneros pouco praticados, como o camerístico e o sinfônico, a criação da Imprensa Régia possibilitando o surgimento das primeiras edições e o desenvolvimento da literatura musical, além da instalação da Capela Real e “a construção do Teatro S. João que iniciou uma tradição lírica que se consolidou durante o século XIX e chegou até os nossos dias” (Cardoso, 2008, p. 249-250 *passim*). Esse estudo resgata a figura do monarca e nos conduz a uma compreensão mais sistêmica da música no período joanino.

A consolidação de conhecimento oferecida por ambos os livros de André Cardoso vem somar ao desenvolvimento da musicologia brasileira, tornando-se referência fundamental para o assunto, além de grande estímulo para as pesquisas vindouras.

MARIA ALICE VOLPE é Professora Adjunto IV da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora (Ph.D.) em Musicologia e Etnomusicologia pela University of Texas-Austin, E.U.A. (G. Béhague, 1995-2001). Mestre em Música pela UNESP (R. Duprat, 1991-1994). Tem se dedicado à pesquisa da música brasileira do período colonial, dos séculos XIX e XX, bem como a questões teórico-conceituais da musicologia. Seus projetos têm recebido apoio do CNPq, CAPES, FAPESP, FAPERJ e Fundação Biblioteca Nacional. Editora-chefe da Revista Brasileira de Música; Coordenadora e Editora do RIPM-Brasil; membro do RILM-Brasil; e membro da Comissão Consultiva do Projeto Bibliografia Musical Brasileira da Academia Brasileira de Música. Desde 1994 tem participado de congressos e colaborado em publicações nacionais e internacionais. Prêmios: Steegman Foundation Grant for South-American Scholar pela International Musicological Society (2007); e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008).



## RESENHA

*Velhas e Novas Cirandas: Música para Fagote e Orquestra*. Fábio Cury, fagote. Orquestra Amazonas Filarmônica. Regência: Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus. São Paulo: Clássicos – CLA0015, 2010\*

*Aloysio Fagerlande\*\**

O CD *Velhas e novas cirandas: música para fagote e orquestra* é um disco inteiramente dedicado ao repertório brasileiro nessa categoria. Duas novas obras, os concertos de André Mehmari e Antônio Ribeiro, estão ao lado de outras de nomes consagrados, como Mozart Camargo Guarnieri e Heitor Villa-Lobos. Os intérpretes são Fábio Cury, fagote, e a Orquestra Amazonas Filarmônica, com regência de Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus.

Cury é professor de Fagote da USP e doutorando em Música pela mesma universidade, foi aluno de Paulo Justi em seu curso de graduação pela Unicamp e de Klaus Thunemann na Escola Superior de Teatro e Música de Hannover, na Alemanha, como bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD).

A primeira obra do CD é o *Concerto para fagote, cordas e harpa*, de André Mehmari, escrito em 2009. Pianista, compositor e arranjador, Mehmari nasceu em Niterói em 1977, e em poucos anos tornou-se autor de composições e arranjos para algumas das formações orquestrais e de câmara mais expressivas do país, como a Osesp, o Quinteto Villa-Lobos, a OSB e o Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo, entre outras. Segundo o próprio compositor, “composto em três movimentos, em janeiro de 2009, o concerto apresenta um vasto gestual fagotístico, percorrendo a tessitura do instrumento e explorando seus recursos expressivos. A obra é dedicada ao vir-

---

\*Produção: Artematriz. Gravações realizadas no Teatro Amazonas em Manaus, em 08/2009 (Mehmari e Ribeiro) e 10/2009 (Guarnieri e Villa-Lobos). Engenheiro de som e masterização: Igor Jouk. [www.classicos.com.br](http://www.classicos.com.br); [www.lojaclassicos.com.br](http://www.lojaclassicos.com.br)

\*\* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: [aloysofagerlande@yahoo.com.br](mailto:aloysofagerlande@yahoo.com.br)





tuoso Fábio Cury”. Devido à instrumentação, imediatamente vem à lembrança um dos ícones do repertório fagotístico do século XX, o *Concerto para fagote, cordas, harpa e piano*, de André Jolivet, escrito em 1954. Dedicada ao grande fagotista francês Maurice Allard, professor do Conservatório Superior de Música de Paris, entre 1957 e 1988, a obra é considerada um dos grandes paradigmas do repertório mundial para fagote, sobretudo por sua imensa exigência técnico-musical. No concerto de Mehmani, com três movimentos – “Burleske”, “Lamento” e “Fagode, Pacote” – o tratamento dado ao fagote solista lembra bastante a escola francesa de composição, responsável pela decisiva transformação por que passou o repertório do instrumento, desde a revolução provocada por Stravinsky e seu *Sacre*, em Paris no ano de 1913. A obrigatoriedade de uma peça inédita nos concursos de fim de ano do Conservatório de Paris levou inúmeros compositores franceses, ou mesmo estrangeiros radicados na França, a escreverem para o fagote obras virtuosísticas, do ponto de vista da técnica e da interpretação. Dentre eles, podemos citar Paul Pierné, Henri Dutilleul, Henri Tomasi, Alexandre Tansman, Jean Françaix e o próprio Jolivet. A Burleske inicial, com caráter *giocoso* e bem humorado, apresenta um fagote saltitante e bastante ágil. O Lamento revela todo o lirismo do qual o fagote é capaz, com ênfase no registro agudo do instrumento. Já o terceiro movimento – “Fagode, Pacote” – é tecnicamente o mais complexo, e Mehmani brinca com alguns aspectos do choro e outros ritmos populares, com o intuito de valorizar a capacidade de articulações ligeiras do fagote.

No encarte, Fábio Cury justifica o curioso jogo de palavras do título do último movimento, ao contar como uma professora primária, certa vez, confundindo o termo “fagote” com “pagode”, corrigiu indevidamente um aluno, filho de fagotista. Coincidentemente, há vinte anos, o mesmo aconteceu comigo, meu filho João Pedro e sua professora. Tais episódios, embora divertidos, bem ilustram a desinformação de que o fagote tem sido alvo.

Nessa primeira obra destaca-se imediatamente o enorme talento, a intensa musicalidade e o domínio absoluto da técnica fagotística de Fábio Cury. Todas as passagens difíceis transformam-se em pura fluidez musical, proporcionando grande prazer ao ouvinte.

Antônio Ribeiro, compositor do *Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara*, a segunda obra do CD, nasceu em Cataguazes, Minas Gerais, em 1971. Aluno de Osvaldo Lacerda e Camargo Guarnieri, lecionou na Unesp e na Escola Municipal de Música de São Paulo, entre outras instituições. Em 2007, recebeu o Prêmio Funarte na Bienal de Música Contemporânea Brasileira como melhor compositor de obra vocal, e seu já vasto catálogo de obras abrange formações diversas, que vão do piano solo até a orquestra sinfônica, passando pela música eletroacústica. O próprio compositor assim descreve sua obra:



O *Concertino para Fagote e Orquestra* possui dois movimentos e orquestração reduzida. São previstas cordas, flauta, oboé, clarinete e par de trompas, além do solista. O primeiro movimento é uma releitura do ambiente seresteiro urbano com uso da tonalidade expandida. Cabe ao fagote exibir linhas baseadas no melodismo próprio da seresta que, no entanto, são constantemente deformadas para a obtenção de perfis melódicos angulosos e desafiadores para o instrumentista. O segundo movimento explora o fagote em suas diversas possibilidades de articulação e extensão. Há um intenso diálogo entre o solista e os demais instrumentos de sopro que atuam quase como coprotagonistas. A obra encerra com uma longa e virtuosística cadência na qual são citados os principais elementos temáticos apresentados ao longo dos dois movimentos. O *Concertino* foi composto entre o fim de 2008 e o início de 2009 e é dedicado ao extraordinário fagotista Fábio Cury.

Esse *Concertino* em dois movimentos, “Andante muito expressivo” e “Rápido”, apresenta certa similaridade com as soluções de orquestração encontradas em obras para fagote com uma orquestra acrescida de alguns sopros. Francisco Mignone, com o seu *Concertino para Fagote e Orquestra de Câmara*, de 1957, e José Siqueira, com o *Concertino para Fagote* de 1969, também escreveram pensando em um fagote *concertante* que sempre dialoga com os sopros da orquestra. O possível problema da falta de equilíbrio entre o solista e a orquestra, nestes casos, é resolvido através de uma orquestração que jamais o prejudique.

Nessa gravação a mixagem de som privilegia o fagote, em detrimento dos outros instrumentos como a flauta e o oboé, que poderiam ter uma participação mais ativa nos diálogos propostos pelo compositor. É uma opção bem específica da gravação, o que provavelmente não aconteceria em uma execução ao vivo.

A terceira obra do CD, o *Choro para fagote e orquestra de câmara*, é de autoria de Mozart Camargo Guarnieri, que empregou com frequência a designação “choro”, além da tradicional “concerto”. O termo já havia sido usado em 1929 referindo-se a três peças breves para variados conjuntos instrumentais, em que duas delas utilizavam instrumentos característicos do choro, como o cavaquinho, e a outra o tradicional quinteto de sopros – flauta, oboé, clarineta, trompa e fagote. A última, o Choro nº 3, peça considerada desaparecida pelo catálogo *Camargo Guarnieri – O Tempo e a Música* (Silva, 2001), encontra-se no Instituto de Estudos Brasileiros da USP; foi digitalizada e revisada, além de gravada em primeira mão pelo Quinteto Villa-Lobos, em 2006, no CD *Quintetos de Sopro Brasileiros, 1926–1974*. A opção pelo termo deu-se, sobretudo, a partir de 1951, com o *Choro para violino e orquestra*, 289



logo após a famosa *Carta Aberta*, “no momento mais combativo da vida do compositor em prol do nacionalismo musical”, segundo Lutero Rodrigues. Os termos “Choro” e “Concerto” continuaram a coexistir, entretanto; não havendo maiores diferenças formais entre ambos.

Este *Choro para fagote e orquestra de câmara*, de 1991, foi uma das últimas obras de Guarnieri, escrita por encomenda da Secretaria de Estado de Cultura, de São Paulo. Em depoimento ao maestro Lutero Rodrigues, o autor contou que escolheu o fagote porque gostava muito de seu som e nunca havia composto nada para ele. Por sugestão de Lutero, Guarnieri dedicou a obra ao fagotista Afonso Venturieri, brasileiro radicado na Suíça, primeiro fagote da Orquestra da Suisse Romande e professor do Conservatório de Genebra. A estreia mundial deu-se um ano e meio após a morte do compositor, em 17 de julho de 1994, no 25º Festival de Inverno de Campos de Jordão, com o próprio Afonso Venturieri e a Orquestra de Câmara de Curitiba, sob a regência de Lutero Rodrigues. A obra é constituída de dois movimentos, Improvisando – Calmo e Allegro. O primeiro, de inspiração seresteira, é precedido de uma longa seção em recitativo, em que a parte do fagote deve soar como um grande improviso. O segundo movimento apresenta diversos ritmos brasileiros estilizados, como o baião, em que a acentuação terá papel fundamental. A versão utilizada nesse CD passou por uma revisão do compositor Antônio Ribeiro, aluno de Guarnieri em seus últimos anos. Este Choro foi editado em 2006 pela Editora da Fundação Osesp, com revisão musicológica de Thomas Hansen, a partir de duas fontes: a fotocópia do manuscrito-autógrafo do acervo da própria Osesp, e uma versão autógrafa presente no acervo do Instituto de Estudos Brasileiros da USP.

O repertório brasileiro de concerto para fagote solo iniciou-se em 1933, com a *Ciranda das Sete Notas*, de Heitor Villa-Lobos. Já com certa experiência na escrita para o instrumento – cumpre evocar sua genial música de câmara para sopros incluindo o fagote, como o *Trio* (1921), o *Noneto* (1923), o *Choros nº 3 “Picapau”* (1925), o *Choros nº 7 “Settimino”* (1924), o *Quatuor* (1928), o *Quinteto em Forma de Choros* (1928) – Villa-Lobos apresenta aqui uma grande fantasia para fagote e orquestra de cordas, utilizando as sete notas da escala musical como um dos motivos, sem esquecer a bela ciranda apresentada inicialmente pelas cordas na seção final da obra.

Um dos maiores equívocos que ainda se comete é afirmar que as obras de Villa-Lobos não possuem uma estruturação musical consistente. Possivelmente este equívoco acontece devido ao “marketing”, alimentado pelo próprio compositor, de ser autodidata. A *Ciranda das Sete Notas* encontra-se entre essas peças erroneamente avaliadas. Aqui não vem ao caso analisá-la formalmente, mas suas seções são racionalmente interligadas, algumas vezes com motivos resgatados da música folclórica, como a ciranda final. Na edição impressa pela Peer Music encontram-se erros fundamentais para a correta interpretação desta obra. O principal deles é a



indicação do andamento da seção final, justamente o da ciranda apresentada pelas cordas. O *Meno*, escrito na partitura, não se refere à seção anterior, e sim à valsa imediatamente anterior a esta. Todos os que estudaram com Noel Devos, o grande mestre do fagote no Brasil, obtiveram essa informação, fundamental para uma correta execução da *Ciranda das Sete Notas*. Neste CD, mesmo com diferentes concepções de fraseado ou de articulação, a interpretação de Fábio Cury apresenta grande coerência interna, fundamental a qualquer leitura da obra de Villa-Lobos.

No todo, ressalta-se o brilhante trabalho da Orquestra Amazonas Filarmônica e seus regentes, Luiz Fernando Malheiro e Marcelo de Jesus, na valorização deste importante repertório brasileiro para o fagote.

A apresentação gráfica do CD é de extremo bom gosto, tem algumas dificuldades que poderiam ter sido contornadas. O texto explicativo, do próprio Fábio Cury, é extremamente difícil de ler, em virtude dos tipos pequenos e sem contraste com a cor da página. Faltou também uma ficha técnica mais detalhada, que indicasse, por exemplo, o modelo de microfones utilizados na gravação. São detalhes que em nada diminuem a importância deste CD, no qual a musicalidade e o talento de Fábio Cury nos premiam com duas novas obras brasileiras para fagote e orquestra, além da primeira gravação do *Choro* de Camargo Guarnieri e de uma excelente interpretação da *Ciranda* de Villa-Lobos.

ALOYSIO FAGERLANDE é Professor Adjunto da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UniRio, 2008); Mestre em Música (UFRJ, 1995); Especialização (1987) com o título "Prix de Virtuosité" pelo Conservatoire National de Rueil-Malmaison, França; Bacharel em Fagote (UFRJ, 1987) sob a orientação de Noël Devos. Atua intensamente como camerista e solista, além de 1<sup>o</sup> fagotista de orquestras brasileiras. Atualmente integra o Quinteto Villa-Lobos. Realizou diversas primeiras audições mundiais e recebeu prêmios no Brasil e exterior.



ENTREVISTA

## Régis Duprat em seus 80 anos\*

Ilza Nogueira\*\*

Ao completar 80 anos (11/7/1930) e 60 de verdadeira consagração profissional à música, Régis Duprat, esse personagem plural e excêntrico da História da Música Brasileira, deve ser reverenciado pelos que fazem a musicologia brasileira contemporânea, e que têm nele e em seu trabalho a referência de um intelectual, de formação multidisciplinar. Sua grande versatilidade de conhecimentos, que dizem respeito tanto à área da música quanto da literatura, da história da arte e da filosofia (especialmente nos campos da Estética e da Hermenêutica), converge numa produção intelectual transdisciplinar, no sentido estrito do termo. Hoje, quando “transdisciplinaridade” é a “palavra de ordem” do mundo intelectual contemporâneo, cremos que Régis Duprat tem muito a dizer sobre os requisitos, as diretrizes e o perfil de um trabalho genuinamente transdisciplinar. Por isso, a *Revista Brasileira de Música* vem entrevistá-lo, no sentido de buscar na sua ampla experiência profissional – que tanto se fez na práxis da interpretação musical quanto na reflexão sobre o discurso musical (seja em perspectiva estética, historiográfica ou musicográfica) – exemplos, diretrizes, material para reflexão.

Conhecemos hoje Régis Duprat como musicólogo e historiador. No entanto, não se pode esquecer sua formação e atividade como instrumentista (violista) notadamente nas décadas de 1950 e 1960, quando foi muito atuante em conjuntos de câmara e sinfônicos. Na cronologia dos fatos, somam-se: a formação em História realizada na Universidade de São Paulo, quando ele ressalta seus estudos com Florestan Fernandes (sociologia), Egon Shaden (antropologia), Paul Hugon (economia

---

\* Entrevista de Régis Duprat a Ilza Nogueira, compositora e musicóloga, membro da Academia Brasileira de Música, concedida em setembro de 2010 para a *Revista Brasileira de Música*.

\*\* Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, PB, Brasil. Endereço eletrônico: [nogueira.ilza@gmail.com](mailto:nogueira.ilza@gmail.com)



política), Aroldo de Azevedo (geografia), Cruz Costa (filosofia), Sérgio Buarque de Holanda, Eurípedes Simões de Paula e Eduardo de Oliveira França (história), e sua especialização em Estética com a “incomparável mestra” Gilda de Melo; o importante *intermezzo* francês no início da década de 1960, no qual ele destaca a especialização musicológica com Jacques Chailley, o trabalho com Fernand Braudel e Pierre Francastel na *École des hautes études en sciences sociales*, as aulas de estética com Marcel Beauvils no *Conservatoire de Paris*, as pesquisas no Arquivo Nacional e na Biblioteca Nacional, além das visitas a livrarias e a assiduidade nos concertos; o doutoramento realizado na UnB sob orientação de Sérgio Buarque de Hollanda; a participação no grupo signatário do “Manifesto Música Nova” (1963), onde a palavra de ordem era o “compromisso total com o mundo contemporâneo”; e a pesquisa de pós-doutorado no Vale do Paraíba, quando fez um levantamento exaustivo na música daquela região. Na trajetória docente, ressaltam-se as atividades desenvolvidas na Universidade de Brasília, na Universidade Federal Fluminense, no Instituto de Artes da Unesp, e na Escola de Comunicação e Artes da USP.

Régis Duprat é autor de mais de 130 trabalhos publicados, dentre livros (16), capítulos (17), artigos em periódicos e suplementos literários de jornais (70), resenhas, verbetes em coletâneas, produção e direção artística de gravações em LP e CD. Tanto no Brasil quanto no exterior (França, Portugal, Espanha, Itália, Peru e Chile), já realizou mais de 50 palestras, em geral, em universidades. O coroamento da carreira profissional se concretizou nas pesquisas de catalogação e transcrição das obras de André da Silva Gomes (1752-1844), assim como, especialmente, na descoberta, restauração, edição e gravação do *Recitativo e Ária para Soprano, Violinos e Baixo* de compositor anônimo (de 1759) da Bahia. A partitura, junto a um estudo sobre a Bahia, foi publicada em 1971 pelo periódico *ArT* (EMAC/UFBA), e republicada, junto ao *facsimile* dos originais e novos estudos, no livro *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*, realizado em colaboração com a prof<sup>a</sup> dr<sup>a</sup> Maria Alice Volpe e editado pela Edusp em 2000 (Coleção Uspiana – Brasil 500 Anos). Não se pode esquecer a coordenação do projeto de organização, catalogação e divulgação do acervo de manuscritos musicais da Coleção Francisco Curt Lange do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, bem como o estudo, restauração e edição das músicas de Mogi das Cruzes, em São Paulo (c.1735) nos anos 80, hoje as obras conhecidas mais antigas do Brasil colonial.

Por tudo isto, Régis Duprat recebeu o “Prêmio Especial pela Pesquisa Musicológica do Período Colonial Paulista” da Associação Paulista de Críticos Teatrais (1970), tornou-se sócio honorário da Sociedade Brasileira de Musicologia (1993), é membro eleito do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo (1994), da Academia Brasileira de Música (1994), e foi distinguido com o “Prêmio Clio” de História da Música da Academia Paulista de História (1996).



**Ilza Nogueira:** Professor Duprat, devo antes confessar que a tarefa de entrevistar um personagem da sua envergadura não é fácil. O convite da RBM para ser sua interlocutora muito me honra, portanto. Sabemos que o Senhor é um musicólogo com formação e intenso engajamento na prática instrumental, tendo participado de grupos camerísticos e orquestrais muito expressivos na vida musical brasileira dos anos 50, tendo inclusive atuado sob a batuta de grandes regentes internacionais. Teria essa prática musical, em parte ou em todo, influído ou conduzido sua futura paixão pela “arqueologia musical”?

**Régis Duprat:** Sim. Positivamente. Comecei minha profissão de músico (violista) com 19 anos. Então já tocara no Conservatório muita música de câmara e participara de uma orquestra sinfônica de amadores. Comecei na Rádio América de São Paulo e depois na Orquestra da Rádio Nacional; e posteriormente na Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, em que cheguei a ser solista, na viola, sob a regência de Carmargo Guarnieri. Foram 25 anos de prática instrumental. O profissionalismo instrumental me deu a confiança do contato com um repertório extremamente variado, da música solística, de câmara e orquestral, às músicas contemporâneas e às populares mais representativas do leque de nacionalidades existentes entre os ouvintes paulistas multiculturais de meados do século XX.

**IN:** Em que medida o violista e músico de orquestra sobreviveu no musicólogo, e como ele interferiu na sua práxis musicológica?

**RD:** Seguramente, não só o instrumentista e intérprete garantiu uma visão endógena da partitura, mas também o conhecimento *in loco* do repertório solista, camerístico, orquestral e popular. Usufrui também o estudioso inveterado de Harmonia, Contraponto e Análise, que podia projetar na prática da audição cotidiana os problemas gerais da linguagem musical. Igualmente o restaurador e editor que se valeu dessa experiência para tratar com objetividade, economia e praticidade as revisões de partituras de 200 anos atrás.

**IN:** A maneira como a prática artística foi tradicionalmente considerada pelas políticas públicas (como atividade lúdica e marginal, não essencial, complementar a uma “boa formação”) teria influenciado, de alguma forma, a sua saída da prática instrumental?

**RD:** Não. Sinto que na minha profissão encontrei a comprovação da indissociabilidade entre Teoria e Prática e a convicção heideggeriana de que o transcendental habita e constitui o próprio estar-aí (*Dasein*) no mundo... Aliás, nos meus tempos idos criticávamos impiedosamente os que chamávamos (xingávamos) de “praticões”, aqueles que desprezavam toda e qualquer Teoria (musical); mas na musicologia não sei imaginar que se a pratique sem saber tocar bem algum instrumento. E os há...



**IN:** Em certo momento histórico, nos anos 60, sua trajetória profissional parece bifurcar-se em direções aparentemente divergentes: a que se voltava ao passado – à pesquisa da música colonial – e a que se projetava à invenção do futuro, questionando as estéticas conservadoras e construindo a ideologia da vanguarda, cujas ideias culminaram no “Manifesto de 63”. Como ocorreu esse “pacto” entre o “sacerdócio monástico” e o “ativismo dissidente”?

**RD:** Para mim foi uma bifurcação natural. O monge rebelado que existe em mim jamais sofreu solução de continuidade... Explico. Com minha paixão pela música tive também, por acaso e sorte talvez, sólida formação literária, humanística e filosófica por obra e graça de um primo postiço bem mais velho que eu, na pessoa de Carlos Burlamaqui Kopke (1916-1988), meu preceptor, que me revelou as grandes obras que deveriam ser estudadas para dominar a linguagem, expressar o pensamento e alcançar uma cultura geral. Kopke é hoje reconhecido como um dos grandes críticos literários e ensaístas que o Brasil teve. Sob sua cuidadosa orientação li o que de melhor havia para a minha formação. Por ele conheci e pratiquei a leitura planejada e a experiência da prosa e da poesia, desde os 12 anos de idade. Por isso cedo escrevi e publiquei em folhetos estudantis, periódicos, jornais e depois em revistas de maior conceito. Creio que as opções que fiz se subordinavam a compatibilizações harmoniosas com esses princípios. A vivência das vanguardas, a pertença a um grupo ativíssimo em torno da Orquestra de Câmara de São Paulo que executava aquele repertório, integraram-me cedo na música contemporânea da época. Além disso, o contato de amizade estreita com os poetas concretistas: Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald completavam o círculo. Não foi outra a razão do Manifesto ser publicado na *Revista Invenção*, dos poetas concretos, sintonizados com as nossas posturas na música e nós com eles. O mesmo número 3 da revista publicou também poemas concretos meus e reportagens sobre eventos musicais da música contemporânea que fiz de Paris, onde eu residia quando da publicação do Manifesto.

**IN:** Hoje, quase meio século depois do “Manifesto de 63”, como o Senhor avalia sua repercussão até a pós-modernidade?

**RD:** Já tive ocasião de afirmar que considero o Manifesto de 63 uma antecipação da pós-modernidade e que ele fechava, como de fato fechou, a fase dos manifestos que caracterizaram a modernidade. Dessa assertiva pode-se concluir que, salvo honrosas exceções, não chegamos a ultrapassar sequer os primeiros passos de John Cage na caminhada da trajetória musical...

**IN:** Na realidade, eu vejo Cage como uma dissidência da “trajetória” musical ocidental. Imagino que seguir seus passos pressuporia uma vivência de Thoreau, Cowell,





Ives... e da tradição que o determinou. Pode-se considerar sua obra como um autêntico “manifesto artístico” que brotou em 1949 (*Lecture on Nothing*) de uma semente plantada em Concórdia, Massachusetts, em 1849 (*Resistance to Civil Government*). Cage foi ator – e intérprete – da uma tradição histórica, que nos é estrangeira. Enfim, professor Duprat: essa minha reflexão, que pega suas palavras “ao pé da letra”, não pretende senão extrair um pouco mais do tema, no qual o senhor é mestre de todos nós: a consciência histórica e a força civilizatória da tradição, o alcance da autocompreensão pela participação, como intérprete, da tradição. Consigo deduzir essas premissas da sua afirmação de que o “Manifesto de 63” antecipa *nossa* pós-modernidade.

**RD:** Em certo sentido o Cage radical extrapola a tradição americana e se filia a posturas orientalizantes. Mas no âmago da questão do Manifesto, residia a assimilação das atitudes antidiscursivas de Cage. Foi o que debatemos *ad nauseam*, na época: o discursivismo exacerbado dos europeus que se apegavam às grandes formas, de costas para as soluções webernianas das pequenas formas. A verdadeira revolução para nós residia na destruição das grandes formas, do grande relato de que mais tarde falaria Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979). A conduta europeia, numa reincidência mahleriana, vai desaguar nas óperas stockhausianas que duravam uma semana... Daí a importância de Cage naquele contexto: o álea, a superconcentração de sentido. Daí, também, para mim, a consagração da vertente ontológico-hermenêutica da filosofia continental em detrimento da vertente analítica do significado, tanto para a captação do mundo melíflu quanto para a expressão da sensibilidade para com ele... Tanto, também, para a recrudescência da convicção da indiferenciação entre transcendência e cotidiano... Aquela reside neste; e este, em minúcias e nestas as verdadeiras grandezas...

**IN:** Se, nos dias atuais, um novo manifesto artístico fosse novamente pactuar “um compromisso total com o mundo contemporâneo”, quais deveriam ser, em sua opinião, as diretrizes desse compromisso?

**RD:** Teríamos, como grupo, de reiterar tudo, porque em 50 anos ninguém desdisse, questionou nem comentou nossas observações sobre os padrões denunciados nas práticas que inspiravam e condicionavam nossa vida musical, a começar pelos resíduos românticos e as poses de gênio das revistas de divulgação da música “erudita”... A “cortina de silêncio” foi a tática acomodatória para nada mudar e manter uma vida musical tal e qual... Uma vida morta, infensa a todo e qualquer aprendizado e reflexão sobre o passado. Não foi o que ocorreu com a nossa musicologia; salvo os inúmeros e escandalosos plágios que sofreu e que em outra área qualquer seriam sanados com um bom advogado e um bom juiz, mas a cujas acusações as nossas próprias instituições da área permaneceram impassíveis.



Ao contrário, a “cortina de silêncio” aí funcionou também: em quase 50 anos, dentre tudo que escrevi, publiquei três artigos sobre o estanco da música no Brasil colonial e em todos os domínios portugueses, inclusive a metrópole, o primeiro dos quais numa revista internacional, e até hoje nenhuma voz se levantou para comentar essa instituição do estanco que considero chave para a interpretação do exercício da nossa profissão até os dias de hoje. Aliás, só muito recentemente, um de meus discípulos retomou brilhantemente esse assunto ao estreitar relações intelectuais, durante o seu Doutorado, e por coincidência ou não, com a mesma Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, onde eu havia me iniciado no ofício com o historiador Sérgio Buarque de Hollanda, o sociólogo Florestan Fernandes, o antropólogo Egon Schaden e Gilda de Mello e Souza, entre outros... Mas retomando a sua questão, todos nós, signatários do Manifesto de 1963, vivenciávamos um clima intelectual e artístico eminentemente transdisciplinar e engajado politicamente. Eu, pessoalmente, gostaria muito de assistir a uma retomada do debate numa perspectiva ampla que superasse os preconceitos de “alta” e “baixa” cultura que, infelizmente, ainda observamos nos diversos segmentos que estão envolvidos nesse acelerado processo de democratização dos últimos anos.

**IN:** A “cortina de silêncio” é um signo que precisa ser interpretado; e a reflexão sobre o passado é uma dívida deste presente contínuo ávido por descortinar o futuro. Voltando aos gloriosos e injuriados anos 60, eu acho interessante comparar-se o “Manifesto de 63”, que expressa o pensamento do grupo paulista “Música Nova”, e o que se conhece como o “Manifesto de 66”, a “Declaração de Princípios” do “Grupo de Compositores da Bahia”. Nota-se uma grande diferença nas *poéticas* desses documentos, considerando-se ambos no rol das “declarações de princípios éticos, ideológicos e estéticos, a partir de um compromisso social com um mundo novo” (citando Graciela Paraskevaídís). O senhor foi um dos signatários do “Movimento de 63” e teve, também, um intenso relacionamento com o “Grupo de Compositores da Bahia”. Em que medida considera esta notável diferença entre os dois documentos – cronologicamente tão próximos – como reflexo do perfil identitário dos grupos, dos seus contextos sociais ou da virada política de 64?

**RD:** As diferenças evidentes que se notam entre os documentos me parecem exclusivamente de forma e aparência: o paulista é sério e ríspido; o baiano é alegre, brincalhão, atrevido e irreverente. E por quê? Separam-nos três anos e no meio do caminho havia uma pedra: exatamente, havia uma pedra no meio do caminho, que tinha o nome de 1964... Porém, os sentidos de ambos são os mesmos; nem poderiam deixar de ser, pois em Brasília vivemos a comunhão desde direta e indiretamente com o Grupo da Bahia; trabalhamos juntos. E quando veio a crise pra valer, passada a avalanche, quem assumiu em Brasília foram justamente os baianos. Só eles haviam



sobrevivido à catástrofe; mas como tudo na Bahia: alegremente, irreverentemente. E na década seguinte, como disse Maria Alice Volpe em um trabalho conjunto comigo, vão se reencontrar as correntes com Rogério Duprat e os tropicalistas da Bahia. Tudo isso faz sentido; o mesmo sentido: paulistas 10 x baianos 10. Eu não questionaria nenhuma palavra do manifesto baiano.

**IN:** Realmente, paulistas e baianos formaram o “time de elite” do Departamento de Música da UnB em sua gloriosa e epopeica implantação. Se, de um lado, membros extremamente representativos dos movimentos “Música Viva” e “Música Nova” lideraram um corpo docente intelectualmente revolucionário, do outro lado, grande parte do corpo discente era formada por “dissidentes da UFBA”, atraídos pela efervescência e modernidade das ideias geradoras da UnB. Sabe-se que Juscelino justificou o convite feito a Anísio Teixeira para planificar a nova universidade nos dois objetivos que ele concebia como prioritários para a instituição: a renovação de métodos e a concepção de um ensino voltado para o futuro. No bojo da proposta de implantação do “Instituto Central de Artes” havia a função de dar à comunidade oportunidades de experiência e apreciação artística, de despertar vocações, incentivar a criatividade e, sobretudo, formar plateias esclarecidas. O ensino das artes na UnB assumiu, de início, uma atitude independente e inovadora, e talvez por essa razão tenha sofrido tantas interferências políticas. Em sua opinião, professor Duprat, não fosse aquela árvore ceifada antes que pudesse reproduzir-se e ser avaliada por seus frutos, poderia ela ter-nos legado um presente diferente no que diz respeito ao ensino, aprendizado e vivência artística?

**RD:** Sem dúvida nenhuma. Naquele momento, Brasília e Bahia constituíam-se em verdadeiros pólos de ensino musical avançado, em nível universitário. Ambos se atraíam mutuamente; tínhamos alunos da Bahia e eu mesmo colaborei com a Bahia, convidado por nosso saudoso Ernst Widmer, cuja intenção era de que me transferisse para a Bahia; isso quase aconteceu, mas Santoro conseguiu evitar... Porém a cooperação continuou e após as crises advindas, foi a Bahia que socorreu para tentar salvar o projeto brasiliense. Mas parece que já era tarde. Se a normalidade tivesse prevalecido, o eixo Brasília-Bahia teria procedido a inimagináveis realizações no campo da educação musical e da formação de especialistas qualificados para uma verdadeira revolução no ensino musical, não somente universitário, mas também fundamental e médio, pois se pensava nisso. O clima que predominava em ambas as universidades, na época, já dizia da disposição de ambas relativamente às reformas que urgiam proceder no ensino para alcançar resultados otimizados, que nos levariam a patamares muito superiores aos alcançados até agora. São nostalgias fortalecendo as utopias... Basta recordar que nossa atuação posterior na Anppom, sob a sua brilhante liderança e a cooperação constante de Jamary e demais co-



laboradores, constituiu um feliz segundo ato a dar continuidade aos ideais que nos estimularam naquelas instituições nos anos 60: frutos degustados por uma nova geração.

**IN:** Sabemos que nos anos da juventude, o senhor participou de um grupo de intelectuais artistas politicamente atuantes nas “lutas” de esquerda, época em que já tinha uma incomum disposição e informação literária, principalmente voltada à ideologia marxista. Como, hoje, do topo da maturidade e da grande experiência de vida, o senhor avalia essa experiência, e como também avalia a posição da juventude *artística* brasileira deste século em relação às lutas políticas atuais?

**RD:** Eu diria que as posturas ortodoxas da ideologia marxista foram para o bebeléu desde os anos 60, quando surgiu na Inglaterra a chamada *New Left*. Eu diria que hoje me alinho integralmente a um grupo que eu chamaria de *New New Left*... Em torno de inúmeras figuras que atuam no Centro de Estudos Fernand Braudel, na Universidade de Binghamton e de Yale e cujos expoentes são, dentre outros, o recém falecido economista-sociólogo Giovanni Arrighi e o sociólogo historiador Immanuel Wallerstein, ambos discípulos, como eu, de Fernand Braudel e de sua longa duração. Aí se defendem os princípios da transdisciplinaridade e a compreensão dos problemas contemporâneos na base de uma visão do sistema-mundo e da emergência de uma reviravolta radical nas matrizes disciplinares das ciências humanas e, da minha parte, dos cursos de música e das musicologias que urgem serem ventiladas pelos princípios acima e pelos ares da hermenêutica.

**IN:** O senhor é um intelectual de formação verdadeiramente transdisciplinar. Desde 1949, salvo engano, acompanhou a trajetória da música na universidade brasileira, inclusive como coordenador de pós-graduação, e esteve presente em muitos momentos cruciais dessa trajetória, a exemplo, na criação da Anppom em 1988. Hoje, quando tanto se fala em “transdisciplinaridade” na formação universitária, como o senhor avalia essa ideologia no que se aplica à música, considerando os produtos que vêm saindo dos nossos programas de pós-graduação?

**RD:** Estou dialogando com a fundadora-senior da nossa Anppom, a quem a área deve a lucidez e a transcendência de toda uma vida dedicada ao desempenho superior e profundo da análise musical em que poucos de distinguiram em nossa terra, e à organização de nossa categoria profissional-universitária. Sabemos e juntos enfrentamos a consciência de que transdisciplinaridade é fundamentalmente um problema de cultura geral e de intenção de troca de experiências em campos do conhecimento. E isso não se alcança sem história pregressa. Sendo a pós-graduação o resultado de um percurso anterior, sofrerá inapelavelmente essa carência. Nossos próprios docentes sofrem desse mal por razões também óbvias: a unidisciplinaridade im-



perante em nossa formação de músicos, herança de tempos idos. Pois a ausência de transdisciplinaridade na nossa área é afeta às próprias subáreas: práticas interpretativas, composição, educação musical e musicologia. Veja-se que até entre os instrumentistas reina a diferença instrumental; e até entre as musicologias, com sociedades distintas, diferentes e... antagônicas. Não parece uma luta inglória? O que precisa mudar são o comportamento e a mentalidade de ninho de passarinhos que reina entre nós. Urge uma cruzada de reeducação e conscientização dessas urgências.

**IN:** Tenho participado ultimamente de alguns fóruns multidisciplinares para a definição de políticas públicas na área cultural, e percebo que esses eventos dialógicos com “pássaros de outras espécies” fazem com que os interlocutores saiam modificados do diálogo. Li certa vez a respeito de debates sobre a pretensão universalista da hermenêutica para chegar ao “sentido” e o trabalho reducionista da filosofia analítica para chegar ao “significado”, uma expressão conciliadora deveras esclarecedora, que diz o seguinte: “a hermenêutica sem a filosofia analítica é cega e a filosofia analítica sem a hermenêutica é vazia”. Seria, portanto, uma maior comunicação entre o fazer teórico e a atividade prática, entre intuição e inteligência, aquilo que necessitamos para melhor compreendermos nosso sentido e o significado no mundo contemporâneo?

**RD:** Em sintonia com a ontologia hermenêutica, eu invocaria a definição simplória e eloquente de Heidegger, quando lhe perguntaram quais as filosofias possíveis. Ele respondeu: há duas filosofias, a existencial e o empirismo lógico. Este último é, por essência, neokantiano: parte da análise lógica da linguagem. A existencial é fenomenológica e hermenêutica: o conceito de tempo inclui o passado e o futuro; supera a transcendentalidade e o apriorismo kantianos por uma unidade de intuição, sensibilidade, entendimento e existência; de teoria e prática. Felizmente, hoje há traços de uma tendência convergente entre ambas as filosofias; haja vistas à assertiva de Gadamer: “o ser que pode ser compreendido é linguagem...”; ou seja: se comunica...

**IN:** Não fosse o espaço limitado na publicação, professor Duprat, eu dificilmente acharia o momento de finalizarmos nossa conversação, tão interessante ela se faz agora para mim (eterna aprendiz de sua sabedoria e amplo conhecimento) quanto o será para o leitor. No entanto, se devemos concluir este diálogo, eu gostaria de apelar à sua capacidade prospectiva, perguntando-lhe: que modelo alternativo de ação o senhor proporia para a nossa área nos tempos de hoje, considerando os resultados que se apresentam após 22 anos de atividades da Anppom?

**RD:** Quanto à Anppom, sou radical: tudo se aclarará se conquistarmos o abandono da obrigação do instrumentista elaborar e defender teses. Este é o nó górdio de to-



dos os nossos problemas. O instrumentista tem que tocar bem o seu instrumento; isto é primordial. Estamos exigindo deles duas funções em vez de uma. Seria o mesmo que exigir de um cientista que fosse um grande escultor para proceder à sua carreira de cientista. Disso resulta uma calamitosa situação de simulacro, de que os instrumentistas não podem ser acusados. A razão reside toda nas vantagens relativas à carreira dentro da universidade. Essas deformações advieram da má aplicação do sistema americano de doutoramento: a diferença entre PhD e D.M.A. foi ignorada no Brasil, causando sérios danos ao sistema de avaliação das atividades docentes e de pesquisa. E ressalto ainda que os defeitos do sistema extrauniversitário geraram deformações injustificáveis intramuros. Não vejo outra solução além da adoção criteriosa e aprimorada da carreira de professor artista. As agências oficiais de incentivo à pesquisa acabaram comprando e adotando soluções espúrias que desconstroem a pesquisa autêntica e sobrecarregam indevidamente os professores artistas. Parece-me fundamental refletirmos sobre um aprimoramento da experiência da Unicamp, que lucidamente adotou uma legislação inteligente que reconhece o professor artista no sistema universitário, e que poderia ser generalizada em todo o país, pois oferece soluções inteligentes, pragmáticas e dignas para toda a nossa área.

ILZA NOGUEIRA é Professora Titular do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), onde atualmente ministra composição e disciplinas teóricas no Programa de Pós-graduação em Música, e é editora da publicação científica desse programa, o periódico *Claves*, lançado em maio de 2006. Graduada em Música (Bacharelado em Instrumento, 1972) e Letras (Licenciatura em Língua Inglesa, 1971) pela Universidade Federal da Bahia. Tem especialização em “Novo Teatro Musical” realizada na Escola Superior de Música de Colônia na Alemanha (1977), sob a orientação de Maurício Kagel. Mestrado (1984) e Doutorado (PhD) em Composição (1985) realizado na Universidade Estadual de New York em Buffalo, sob a orientação de Lejaren Arthur Hiller. Pós-doutoramento em teoria da música na Universidade de Yale (1989-1990), sob orientação da Dra. Janet Schmalfeldt. Sua experiência na área de Artes/Música tem ênfases em Composição e Análise Musical. Como pesquisadora, vem atuando principalmente nos seguintes temas: música brasileira contemporânea, teoria pós-tonal e intertextualidade. É coordenadora da pesquisa *Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA*, cujos produtos (edições críticas de partituras com comentários analíticos, edições de textos teóricos com comentários críticos e edições de catálogos de compositores) encontram-se divulgados e disponibilizados no site <[www.mhccufba.ufba.br](http://www.mhccufba.ufba.br)>. Desde abril de 2003 é membro efetivo da Academia Brasileira de Música, ocupando a cadeira nº 27.



## Introdução: José Joaquim dos Santos (1747–1801) e o *Hino para as Laudes do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo*

André Cardoso\*

### Resumo

Esta introdução para a edição do *Hino para as Laudes do Nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo*, de autoria do compositor português José Joaquim dos Santos, apresenta dados biográficos, informações sobre obras de sua autoria encontradas no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e os procedimentos básicos para a editoração da partitura. A presente edição do *Hymnus Ad Laudes In Nativitate Domini Nostri Jesu Christi*, do referido compositor português, foi elaborada a partir de cópias manuscritas do referido acervo e resulta do projeto de pesquisa intitulado “Digitalização e edição de obras do acervo de manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ”, registrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro, base Sigma, sob o código 10508.

### Palavras-chave

José Joaquim dos Santos – música sacra – Portugal – Brasil – século XVIII – edição.

### Abstract

This introduction to the edition of the *Hymn for Lauds of the Nativity of Our Lord Jesus Christ*, by the Portuguese composer José Joaquim dos Santos, presents biographical data, information about the author's works found in Alberto Nepomuceno Library collection at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro, and the basic procedures for the edition of the music score. The following edition of *Hymnus Ad Laudes In Nativitate Domini Nostri Jesu Christi*, by the above mentioned Portuguese composer, is based on non-autograph manuscripts hold by the fore mentioned library, and is among the results of the research project “Digitalization and editing of musical works from the Rare Collection of Manuscripts hold by Alberto Nepomuceno Library at the School of Music-UFRJ” (Sigma registration number: 10508).

### Keywords

José Joaquim dos Santos – sacred music – Portugal – Brazil – 18th century – edition.

---

\*Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: andrecardoso@musica.ufrj.br



José Joaquim dos Santos foi um dos mais importantes compositores portugueses do século XVIII. As informações biográficas, entretanto, são relativamente escassas. Sampaio Ribeiro apenas cita seu nome ao abordar os compositores portugueses contemporâneos de João de Souza Carvalho (c. 1745–1798) dizendo serem “inferiores ao grande mestre”. Ao se referir ao compositor Eleutério Franco Leal (1758–1840) diz que o mesmo “escreveu com correção mas as suas composições estão longe de ter o mérito das de José Joaquim dos Santos” (Ribeiro, 1938, p. 39). Apesar de julgá-lo um compositor de mérito em comparação a Leal, Sampaio Ribeiro nada mais informa. Mazza (1944-45, p. 32), em seu *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses* também apenas o cita, mas não apresenta nenhuma outra informação. Outros livros que ignoram José Joaquim dos Santos são *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil*, de Maria Luiza Amâncio Queiroz, publicado em 1942, e a *História da Música em Portugal*, de João de Freitas Branco, de 1959.

A principal fonte continua sendo o *Diccionario Biográfico de Músicos Portuguezes*, de Ernesto Vieira, onde, no segundo volume há informações sobre José Joaquim dos Santos entre as páginas 274 e 276. Para o presente texto utilizei também como fonte o trabalho produzido por Pedro dos Santos Filipe para o sítio eletrônico do Município de Óbidos (ver Filipe, 2010).

José Joaquim dos Santos nasceu no Município de Óbidos, em Portugal, mais especificamente no Sítio do Senhor da Pedra, no dia 14 de setembro de 1747. Ingressou no Real Seminário de Música da Patriarcal aos 6 anos. Segundo Ernesto Vieira tal fato se deu em 24 de junho de 1754. Em 1752, o compositor napolitano de ascendência espanhola David Perez (1711–1778) se estabeleceu em Lisboa para dirigir a vida musical da corte de D. José I e José Joaquim dos Santos tornou-se seu discípulo. Vieira (1900, p. 264) informa também que Santos concluiu sua formação de músico em 1º de janeiro de 1763, tornando-se imediatamente “substituto do Padre mestre da Solfa” no mesmo Seminário, recebendo um salário de 40 mil réis. Em 1768, foi admitido na Irmandade de Santa Cecília, o que possibilitou uma atuação mais diversificada em outros espaços além do Seminário Patriarcal, exercendo as funções de cantor, organista, compositor e regente. Como professor José Joaquim dos Santos teve entre seus alunos André da Silva Gomes (1752–1844), compositor português que se transferiu para o Brasil, em 1774, para assumir o posto de mestre de capela da Sé de São Paulo. Em sua *Arte explicada de Contraponto*, André da Silva Gomes cita várias fugas de seu professor dizendo seguir “invariavelmente a doutrina e uso do nosso Sábio e experimentado Mestre o Sr. José Joaquim dos Santos, Mestre do Seminário da Patriarcal de Lisboa e insigne até hoje e singular nesta qualidade de Composição” (Duprat, 1998, p. 177). O compositor faleceu em data ignorada entre junho e novembro de 1801. No Livro de Registros de pagamentos de cantores e instrumentistas da Irmandade de Santa Cecília seu nome aparece registrado como





tendo efetuado o pagamento da “esmola das missas” em 28 de maio de 1801. Já no registro de pagamento da anuidade do mesmo ano, efetuado sempre na data da padroeira, ou seja, 22 de novembro, o livro registra laconicamente: “este já morreu”. Ernesto Vieira informa terem sido gastos 6.000 réis pela Irmandade de Santa Cecília com a encomenda de cinquenta missas “mandadas dizer por alma do falecido irmão” (Vieira, 1900, p. 275).

A obra de José Joaquim dos Santos é composta principalmente de música sacra, embora tenha escrito também música instrumental, especialmente sonatas para cravo. Segundo Ernesto Vieira “as composições são escriptas no vigoroso estylo de David Peres e com sciencia não inferior à d’este célebre mestre italiano” (Vieira, 1900, p. 275). É de José Joaquim dos Santos a única obra sacra impressa na cidade de Lisboa na segunda metade do século XVIII; trata-se de um “Stabat Mater a tres voces, dois supranos, baxo, com duas violetas e violoncelo [...]” publicado pela Real Fábrica Impressão de Música em 1792 e anunciada na *Gazeta de Lisboa*, em 2 de março do mesmo ano.

A grande quantidade de manuscritos encontrados em diferentes arquivos, em Portugal e no Brasil, atesta que José Joaquim dos Santos foi um dos mais executados compositores portugueses de seu tempo. Em Portugal são encontradas obras suas, entre outros lugares, nos arquivos das Sés de Lisboa e Évora, no Seminário de São José do Algarve, no Arquivo Histórico Municipal de Óbidos, nas bibliotecas do Paço Ducal de Vila Viçosa, do Palácio Nacional da Ajuda e na Biblioteca Nacional de Lisboa. No Brasil temos exemplares na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, no Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo e no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, dentre as obras no Acervo Curt Lange.

Na Biblioteca Alberto Nepomuceno, na Escola de Música da UFRJ, encontramos três cópias manuscritas de obras atribuídas a José Joaquim dos Santos. A primeira é o *Himno da Dedicção de S. Miguel Archanjo a 4* (“Te Splendor et virtus Patris”), registrada no acervo histórico da BAN como Obra 3286 Volume 2458, a partitura, e Obra 4106 Volume 3062 as partes individuais das vozes. O registro atual é Ms-S-XII-1. No livro de registro do Instituto Nacional de Música e nas partes vocais, a autoria foi atribuída ao compositor brasileiro José Maurício Nunes Garcia. Cleofe Person de Mattos, entretanto, não relaciona a obra como sendo de José Maurício em seu Catálogo Temático. Sequer a menciona. Na partitura, não consta o nome do autor e a palavra *Motetto*, originalmente escrita para designar a obra, está riscada e substituída por *Himno*. Na partitura e nas partes vocais, apenas de contralto e baixo, o nome de José Joaquim dos Santos foi incluído muito posteriormente e está escrito a caneta. Na obra, a primeira frase de cada parte está em gregoriano e as partes polifônicas são a três, quatro e cinco vozes. Outra obra atribuída a José Joaquim



dos Santos no acervo da BAN é o *Hymnus In Festo Ascensionis D.N.I.C Ad Nonam Solemnem* (“*Rerum Deus tenax vigor*”). Trata-se de obra destinada à Hora Nona do Ofício Divino. O texto é atribuído a Santo Ambrósio. As partes (SATB) e respectiva partitura estão registradas como Obra 3285 e Volume 2457 no acervo histórico da BAN. O código atual é Ms-S-XII-3. Assim como na anterior, não há atribuição de autoria no manuscrito, o nome do autor foi acrescentado posteriormente à caneta. O curto texto alterna frases em gregoriano com outras de música polifônica a quatro vozes.

Por fim, temos o *Hymnus Ad Laudes In Nativitate Domini Nostri Jesu Christi* (“*A solis ortus cardine*”) registrada como Obra 3258 Volume 2456 para a partitura e Obra 3258 Volume 2422 para as partes (SATB). O registro atual é Ms-S-XII-2. Ao contrário das demais, a atribuição de autoria a José Joaquim dos Santos consta no frontispício da partitura, em caligrafia original. Nas partes, o nome do compositor foi acrescentado posteriormente. O fato do nome do compositor ser citado originalmente na cópia foi fator importante para a decisão de editar esta obra e não as demais. Trata-se de um hino, destinado à cerimônia de Laudes, uma das horas canônicas do Ofício Divino, celebrada ao nascer do sol (Hoppin, 1978, p. 92). Segundo José Maria Neves (1997, p. 92), o hino é uma “composição poética bem desenvolvida, normalmente metrificada e rimada, sobre tema de festividade”. Para Quigley (2006, p. 125) o hino é uma canção de louvor e alegria que foi introduzida no Ofício Divino antes do tempo de Santo Ambrósio (340–397).

Os hinos, no Ofício, vêm já duma antiquíssima tradição, e ainda hoje nele mantêm o seu lugar. Dada a sua natureza lírica, estão particularmente destinados ao louvor divino, constituindo ao mesmo tempo um elemento popular. Além disso, mais que os outros elementos do Ofício, marcam logo de entrada a característica peculiar de cada Hora ou de cada festa, movendo e animando as almas a uma piedosa celebração. Esta eficácia é acrescida com frequência pela beleza literária. Finalmente, os hinos são, no Ofício, o elemento poético mais importante de criação eclesiástica. O hino termina tradicionalmente com uma doxologia, que, normalmente, é dirigida à mesma Pessoa divina a quem se dirige o hino. (Instrução, 2010)

As características de alegria, louvor e festividade são identificadas no texto da obra de José Joaquim dos Santos. O texto é de autoria de Caelius Sedulius, falecido por volta de 450 d.C, e é usado no hino de Laudes para a época do Natal. Percebe-se que o poema foi estruturado no estilo ambrosiano, com frases de oito sílabas, estrofes de quatro frases e rimas na forma ABBA. Chama atenção também o fato



do poema ser um acróstico, com cada estrofe iniciando em uma letra em ordem alfabética. A seguir o original em latim e uma versão em português de Lefebvre (1952, p. 102-103).

I	A solis ortus cardine Adusque terrae limitem Christum canamus Principem Natum Maria virgine.	Desce o nascente do sol Até aos extremos da Terra Cantemos a Cristo Príncipe Nascido da Virgem Maria
II	Beatus auctor saeculi Servile corpus induit, Ut carne carnem liberans Ne perderet. quos condidit.	O bem-aventurado autor do mundo vestiu um corpo servil Para que libertando com a carne a carne Não perdesse os que tinha criado
III	Castae Parentis viscera Caelestis intrat gratia, Venter Puellae bajulat Secreta, quae non noverat.	Nas entranhas da casta mãe Entrou a graça celeste E o seio da virgem leva em si Mistérios desconhecidos
IV	Domus pudici pectoris Templum repente fit Dei, Intacta nesciens virum Conceptit alvo Filium	O interior do seio puríssimo Torna-se de repente templo de Deus Intacta e sem conhecer homem Concebe um Filho em seu ventre
V	Enititur puerpera, Quem Gabriel praedixerat, Quem ventre Matris gestiens Baptista clausum senserat.	Dá a luz a Virgem Santa Aquele que Gabriel anunciara E o que o Batista, saltando no ventre materno Havia sentido encoberto
VI	Foeno jacere pertulit, Praesepe non abhorruit Et lacte modicopastus est, Per quem nec ales esurit.	Sofreu o jazer na palha Nem sentiu vergonha do presépio De parco leite se alimentou Aquele que até a ave dá sustento
VII	Gaudet chorus Caelestium, Et angeli canunt Deo, Palamque fit pastoribus Pastor. Creator omnium.	Alegra-se o coro dos Espíritos Celestes E os Anjos cantam a Deus Manifesta-se aos pastores O Pastor e Criador do universo
VIII	Jesu, tibi sit gloria, Qui natus es de Virgine Cum Patre, et almo Spiritu, In sempiterna saecula. Amem.	Glória Te seja dada, Jesus Que nasceste da Virgem Maria Com o Pai e o Espírito Santo Por todos os séculos sem fim. Amém.

Após a sétima estrofe (*Gaudet chorus Caelestium*), o texto original de Caelius Sedulius é interrompido e uma nova estrofe (*Jesu, tibi sit gloria*) quebra a sequência do acróstico. Segundo Quigley (2006, p. 125) durante o período compreendido entre o Natal e a Epifania o texto da oitava estrofe (*Jesu, tibi sit gloria*) é introduzido na doxologia, a parte final dos Hinos.

A obra de José Joaquim dos Santos se divide, portanto, em oito partes, sendo as ímpares (I, III, V e VII) por ele compostas em estilo polifônico e as pares (II, IV, VI e



VIII) cantadas em gregoriano. A primeira frase da primeira parte (A solis ortus cardine) é entoada em gregoriano.

Para a presente edição a grafia foi atualizada. As claves de dó usadas para o soprano (na primeira linha), contralto (terceira linha) e tenor (quarta linha) foram substituídas por claves de sol. A unidade de tempo foi transposta de mínima para semínima. Os trechos a serem cantados em gregoriano foram introduzidos entre as partes compostas por José Joaquim dos Santos; em caso de o regente querer apresentar a obra completa alternando as partes polifônicas e gregorianas. Em virtude do desconhecimento da maioria dos cantores da notação gregoriana a mesma foi inserida com notação moderna. As intervenções editoriais se encontram entre colchetes.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Branco, João de Freitas. *História da Música em Portugal*. Lisboa: Publicações Europa América, 1959.

Duprat, Régis (coord.). *Acervo de manuscritos musicais – Coleção Francisco Curt Lange – Vol. II – Compositores não mineiros dos séculos XVI e XIX*. Belo Horizonte: UFMG, 1994.

Duprat, Régis; Lima, E. V. de; Landi, M. S.; Soares, P. A. *A “Arte explicada de contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

Filipe, Pedro dos Santos. *Biografia de José Joaquim dos Santos (1747–1801)*. Disponível em <<http://www.cm-obidos.pt>>. Acessado em 10 de setembro de 2010.

Filipe, Pedro dos Santos. *Lista de obras disponíveis de José Joaquim dos Santos*. Maio de 2006. Disponível em <<http://www.cm-obidos.pt>>. Acessado em 10 de setembro de 2010.

Hoppin, Richard. *Medieval Music*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1978.

Instrução Geral sobre a Liturgia das Horas. Disponível em <<http://www.liturgia.dashoras.org>>. Acessado em 10 de setembro de 2010.

Lefebvre, Dom Gaspar. *Missal Quotidiano e Vespéral*. Bruges: Desclée de Brouwer & CIE, 1952.

Mazza, José. *Dicionário Biográfico de Músicos Portugueses*. Prefácio e notas do Pe. José Augusto Alegria. Lisboa: Tipografia da Editorial Império Ltda., 1944-45.

Nery, Rui Vieira e Castro, Paulo Ferreira de. *História da Música. Sínteses da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

Neves, José Maria. *Música Sacra Mineira – Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

Quigley, E. J. *The Divine Office: a study of the Roman Breviary*. [s./l]: Bibliobazaar, 2006. Disponível em <<http://www.sanctamissa.org/en/resources/books/quigley>>. Acesso em 10 de setembro de 2010.

Ribeiro, Mário de Sampayo. *A música em Portugal nos séculos XVIII e XIX – Bosquejo de história crítica. Acheias para a História da Música em Portugal*. Vol. III. Lisboa: Tipografia Inácio Pereira Rosa, 1938.

Santos, José Joaquim dos. *Himno da Dedicção de S. Miguel Archanjo a 4*. Manuscrito da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Ms-S-XII-1.

Santos, José Joaquim dos. *Hymnus Ad Laudes In Nativitate Domini Nostri Jesu Christi*. Manuscrito da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Ms-S-XII-2.



Santos, José Joaquim dos. *Himnus In Festo Ascensionis D.N.I.C Ad Nonam Solemnam*. Manuscrito da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, Ms-S-XII-3.

Santos, Maria Luiza Amâncio Queiroz. *Origem e Evolução da Música em Portugal e sua influência no Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

Vieira, Ernesto. *Diccionario biographico de músicos portugueses: história e bibliographia da música em Portugal*. 2 volumes. Lisboa: Lambertini, 1900.

ANDRÉ CARDOSO é Violista e Regente graduado pela Escola de Música da UFRJ, é Mestre e Doutor em Musicologia, pela UniRio. Estudou regência com os maestros Roberto Duarte e David Machado. Durante três anos, recebeu bolsa da Fundação Vitae para curso de aperfeiçoamento na Argentina com o maestro Guillermo Scarabino, na Universidade de Cuyo (Mendoza) e no Teatro Colón, de Buenos Aires. Em 1994 foi o vencedor do Concurso Nacional de Regência da Orquestra Sinfônica Nacional e passou a atuar à frente de orquestras como a Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica da Paraíba, a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, a Orquestra Petrobrás Sinfônica, a Orquestra do Teatro Nacional de Brasília e a Filarmônica do Espírito Santo. Durante sete anos foi maestro assistente da Orquestra Sinfônica do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Entre as diversas produções que dirigiu destacam-se os ballets *Coppélia*, *Gisele*, *Le Sylphide*, *La fille mal gardée* e *Lago dos Cisnes*, além de inúmeros concertos sinfônicos. Como pesquisador dedica-se à música brasileira dos séculos XVIII e XIX, publicou uma série de artigos em importantes periódicos nacionais. Seu livro, *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro* foi vencedor no II Concurso Nacional José Maria Neves de Monografias, e foi publicado pela Academia Brasileira de Música, em 2005. Em 2008 lançou *A música na Corte de D. João VI* pela editora Martins Fontes, considerado um dos destaques editoriais do ano pelo jornal *O Estado de S.Paulo*. Atua também como produtor fonográfico, recebeu o Prêmio Sharp e o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) pela gravação da ópera *Colombo* de Carlos Gomes. Atualmente é diretor da Escola de Música da UFRJ, onde ainda é Professor de Regência e Prática de Orquestra, além de Diretor artístico e Regente da Orquestra Sinfônica da UFRJ. Ocupa a cadeira nº 26 da Academia Brasileira de Música (ABM).



# Hymnus ad Laudes in Nativitate Domini Nostri Jesu Christi\*

José Joaquim dos Santos  
(c.1747-1801)

## I - A solis ortus cardine



Andante

Ad us-que ter-rae li-mi-tem Ad us-que

Ad us-que ter-rae li-mi-tem Ad us-que

Ad us-que

Ad us-que

Ad us-que ter -

\*Edição: André Cardoso.



5

Chris-tum ca - na - mus ca - na - mus ca - na - mus

ter-rae li - mi - tem Chris-tum ca - na - - - - mus Prin - ci -

8 ter-rae li - mi - tem Chris-tum ca - na - mus Chris-tum ca - na - mus

rae li - mi - tem Chris-tum ca - na - mus Prin -

9

Prim - ci - pem Na - tum Ma - ri - a Vir - gi - ne Na -

pem Na - - - - tum Ma - ri - a Vir - - - -

8 Prin - ci - pem Na - - - - tum Ma - ri -

ci - pem Na -





13

tum Ma - ri - a Vir - gi - ne  
gi - ne Na - tum Ma -  
a Vir - gi - ne Na -  
tum Ma - ri - a Vir - gi - ne

16

ne Na - tum Ma - ri - a Vir - gi - ne  
ri - a Ma - ri - a Vir - gi - ne  
tum Ma - ri - a Ma - ri - a Vir - gi - ne  
Na - tum Ma - ri - a Vir - gi - ne



## II - Beatus auctor saeculi

Be - a - tus au - ctor sae - cu - li Ser - vi - le cor - pus in - du - it:  
Ut car - ne car - nem li be - rans, Ne per - de - ret quos con - di - dit.

The musical score for 'II - Beatus auctor saeculi' consists of two staves of music in bass clef. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), indicating a G major or D minor key. The melody is written in a 7/8 time signature. The lyrics are: 'Be - a - tus au - ctor sae - cu - li Ser - vi - le cor - pus in - du - it:'. The second staff continues the melody with the lyrics: 'Ut car - ne car - nem li be - rans, Ne per - de - ret quos con - di - dit.'.

## III - Castae Parentis

Cas - tae pa - ren - tis pa - ren - tis vis - ce - ra Cae -  
Cas - tae pa - ren - tis vis - ce - ra pa - ren - tis pa -  
Cas - tae pa - ren - tis pa - ren - tis vis -  
Cas - tae pa - ren - tis

The musical score for 'III - Castae Parentis' is a four-part setting in G major and common time (C). It features four staves: three vocal staves (Soprano, Alto, Tenor) and one bass staff. The lyrics are: 'Cas - tae pa - ren - tis pa - ren - tis vis - ce - ra Cae -', 'Cas - tae pa - ren - tis vis - ce - ra pa - ren - tis pa -', 'Cas - tae pa - ren - tis pa - ren - tis vis -', and 'Cas - tae pa - ren - tis'.





non no - ve - rat se - cre -  
cre - ta quae non no - ve - rat non no - ve - rat se - cre - ta  
quae non no - ve - rat quae non no - ve - rat  
se - cre - ta quae non no - ve - rat

ta Quae non no - ve - rat.  
quae non no - ve - rat quae non - no - ve - rat  
se - cre - ta quae non no - ve - rat.  
se - cre - ta quae non no - ve - rat.



#### IV - Domus pudici pectoris

Do-mus pu-di - ce pe - cto - ris Tem-plum re-pen - te fit De-i:  
In-ta - cta ne - sei - ens vi - rum, Con-ce-pit al - vo Fi-li-um.

#### V - Enititur Puerpera

E - ni - ti - tur pu - er - pe - ra  
E - ni - ti - tur pu - er - pe - ra pu - er - pe - ra  
E - ni - ti -  
E - ni - ti - tur pu -



6

Quem Ga - bri - el prae-di - xe - rat prae - di -  
pu - er - pe - ra quem Ga - bri - el prae - di - xe - rat.  
tur pu - er - pe - ra Quem Ga - bri - el prae -  
er - pe - ra pu - er - pe - ra Quem Ga - bri - el prae -

11

- xe - rat. Quem ven - tre ma - tris ges - tiens Bap - tis - ta clausum  
Quem ven - tre ma - tris ges - ti - ens Bap - tis - ta clau -  
di - xe - rat Que ven - tre ma - tris ges - ti - ens Bap -  
di - xe - rat Que ven - tre ma - tris ges - tiens



16

clau - sum sen - se - rat. Bap - tis - ta clau - sum

- sum sen - se - rat sen - se - rat Bap - tis - ta clau -

tis - ta clau - sum sen - se - rat

Bap - tis - ta clau - sum sen - se - rat Bap - tis - ta clau -

21

sen - se - rat clau - sum sen - se - rat.

- sum sen - se - rat clau - sum sen - se - rat.

Bap - tis - ta clau - sum sen - se - rat.

sum sen - se - rat clau - sum clau - sum sen - se - rat.



## VI - Foeno jacere

Foeno ja-ce - re per - tu - lit, Prae-se - pe non ab - hor - ru-it:  
Et la - cte mo-di - co pastus est, Per quem nec a - les e-su-rit.

## VII - Gaudet Chorus

Gau - det cho - rus Gau - det cho-rus cae -  
Gau - det cho - rus cae - les ti -  
Gau - det cho - rus cho-rus cae -  
Gau - det cho - rus cae -





6

les - ti - um. Et an - ge-li ca - nunt De -  
um et an - ge-li ca - nunt De - o ca -  
les - ti - um Et an - ge-li ca - nunt  
les - ti - um Et an - ge-li -

11

o ca - nunt De - o Pa - lam que  
- nunt ca - nunt De - o Pa - lam que  
De - o Pa - lam que fit  
ca - nunt ca - nunt De - o Pa -



16

fit pa - sto - ri - bus pas - tor cre - a -

fit pa - sto - ri - bus pas - tor cre - a - tor om - ni -

Pa - sto - ri - bus

lam que fit pa - sto - ri - bus pas - tor cre -

21

tor cre - a - tor om - ni - um Pa -

um pa - stor cre - a - tor om - ni - um

Pa - stor cre - a - tor pa - stor cre - a -

a - tor om - ni - um pa - stor cre -



26

stor cre - a - tor om - ni - um.  
cre - a - tor om - ni - um.  
tor cre - a - tor om - ni - um.  
a - tor om - ni - um.

### VIII - Jesu tibi sit gloria

Je-su, ti-bi sit glo - ri - a, Qui na - tus es de Vir - gi-ne,  
Cum Pa - tre et al - mo Spi-ri - tu, In sem-pi-ter - na sae-cu-la



## NORMAS EDITORIAIS



Publicação do Programa de Pós-graduação  
da Escola de Música da UFRJ

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para [revista@musica.ufrj.br](mailto:revista@musica.ufrj.br). Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.



Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): \_\_\_\_\_

Endereço completo: \_\_\_\_\_

Telefone: (\_\_\_\_) \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

2º autor (nome em publicações): \_\_\_\_\_

Endereço completo: \_\_\_\_\_

Telefone: (\_\_\_\_) \_\_\_\_\_ e-mail: \_\_\_\_\_

4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3.000 e 8.000 palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig\_1.jpg*; *fig\_2.jpg*; *fig\_3.jpg*; *quadro\_1.tif*; *quadro\_2.tif* etc.



12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3.000 palavras e 8 páginas.

O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas, são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.



## EDITORIAL GUIDELINES



**BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC**  
A Publication of the Graduate Studies Program  
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro- UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peered-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

*RBM* Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to [revista@musica.ufrj.br](mailto:revista@musica.ufrj.br). The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

*I submit the article of my authorship entitled "..."* for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and /or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*



*Contributor(s)'s information:*

1st author name (as it appears in publications): \_\_\_\_\_

Full Address: \_\_\_\_\_

Tel.: \_\_\_\_\_ Email: \_\_\_\_\_

2<sup>nd</sup> author name (as it appears in publications): \_\_\_\_\_

Full Address: \_\_\_\_\_

Tel.: \_\_\_\_\_ Email: \_\_\_\_\_

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title, Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and / or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig\_1.jpg; fig\_2.jpg; fig\_3.jpg; table\_1.tif; table\_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the con-





tribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.

The Editorial Board reserves the right to make any editing and formatting in order to fit the text to *RBM* press style and graphic design. The approval of the manuscripts is the sole responsibility of the Editorial Board, counting on *ad hoc* reviewers. The contents of the papers, as well as the veracity of the information provided therein, are the sole responsibility of the contributor and do not express the opinion of the Editor or the Editorial Board of *RBM*.