

ISSN 01037595

V. 25, n. 2, Jul./Dez. 2012



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

RELIGIOSIDADE E SECULARIZAÇÃO





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 261-420, Jul./Dez. 2012

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 261-420, Jul./Dez. 2012

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

Religiosidade e secularização
Religiosity and secularization

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Levi

Reitor

Antônio Ledo

Vice-reitor

Debora Foguel

Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli

Decana

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

Marcos Nogueira, Marcelo Verzoni, Maria José Chevitaress, Pauxy Gentil Nunes, Thelma Sydenstricker Álvares e Maria Alice Volpe

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *André Cardoso*

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Sérgio Di Sabbato*

Revisão musical (Arquivo de Música Brasileira): *Roberto Macedo*

Revisão e copidesque: *Mônica Machado*

Revisão de língua inglesa (Editorial): *Philip Gossett*

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

Webmaster e webdesigner: *Francisca Conte*

Capa 1, *cabeças de santos de roca*, transição do século XVIII/XIX; capa 4, *Nossa Sra. da Conceição*, séc. XVIII. Reprodução do acervo do Museu da Inconfidência (Ouro Preto, MG). In: *O Museu da Inconfidência*. São Paulo: Banco Safra, 1995.

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, 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. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ

Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ

Brasil

CEP: 20021-290

Tel.: 55 21 2240-1391

E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo: Biblioteca Alberto Nepomuceno/EM/UFRJ

R454

Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Música, Programa de Pós-graduação em 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, n.1-2) ; 2011 (v.24, n.1-2) ; 2012 (v.25, n.1-2)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da 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 (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Uihôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
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)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

271

EDITORIAL

ARTIGOS

- O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolinguísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio
277 *Rui Cabral Lopes*
- A música sacra no Brasil colonial: uma reflexão ontológico-hermenêutica
287 *Régis Duprat*
- Os festejos pelo fracasso da Inconfidência Mineira, 1792
299 *Mary Angela Biason*
- A música nas irmandades de Goiás
321 *Marshal Gaioso Pinto*
- Ofertórios: um microcosmo estilístico de André da Silva Gomes (1752-1844)
335 *Paulo Augusto Soares e Edilson Vicente de Lima*
- Música sacra no Rio de Janeiro, da Monarquia à República
343 *Thiago Santos*
- Música religiosa e para as festividades das igrejas em Belém do Pará no final do século XIX
361 *Mário Alexandre Dantas Barbosa*

	MEMÓRIA
375	Recordar Eurico Nogueira França (1913-1992) <i>Vasco Mariz</i>
	ENTREVISTA
381	Jorge Antunes, 70 anos de música e política <i>Maria Alice Volpe</i>
	ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA
395	Leopoldo Miguez (1850-1902) e o <i>Madrigal</i> para violino e orquestra <i>Roberto Macedo</i>
403	<i>Madrigal</i> para violino e orquestra (edição de André Cardoso) <i>Leopoldo Miguez</i>
415	NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

273	EDITORIAL
	ARTICLES
277	The villancico repertory of the Portuguese Royal Chapel: sociolinguistic vectors, musical implications and symbolic representation of royal power <i>Rui Cabral Lopes</i>
287	Sacred music in Colonial Brazil: some ontological and hermeneutic reflections <i>Régis Duprat</i>
299	The festivities for the failure of the Inconfidência Mineira, 1792 <i>Mary Angela Biason</i>
321	Music in the Brotherhoods of Goiás <i>Marshal Gaioso Pinto</i>
335	Offertories: the stylistic microcosm of André da Silva Gomes (1752-1844) <i>Paulo Augusto Soares and Edilson Vicente de Lima</i>
343	Sacred music in Rio de Janeiro, from monarchy to republic .. <i>Thiago Santos</i>
361	Music for the churches in Belém of Pará in the late-nineteenth century <i>Mário Alexandre Dantas Barbosa</i>

		MEMORY
375	Remembering Eurico Nogueira França (1913-1992) <i>Vasco Mariz</i>
		INTERVIEW
381	Jorge Antunes, 70 years of music and politics <i>Maria Alice Volpe</i>
		BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE
395	Leopoldo Miguez (1850-1902) and the <i>Madrigal</i> for violin and orchestra <i>Roberto Macedo</i>
403	<i>Madrigal</i> for violin and orchestra (edition by André Cardoso) <i>Leopoldo Miguez</i>
418		EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

Este volume da *Revista Brasileira de Música*, sob o eixo temático “Religiosidade e secularização”, trata da produção e recepção de gêneros musicais em contextos litúrgicos e seculares, a permanente resignificação da função social da música, desde as tradições ibéricas e luso-brasileiras no período colonial até o redirecionamento para os modelos cosmopolitas europeus, especialmente no período de transição da Monarquia à República no Brasil. Incita o olhar para a relação de reciprocidade entre música religiosa comprometida com os afetos seculares e a música secular comprometida com afetos religiosos.

O artigo de abertura, de Rui Cabral Lopes (Universidade Complutense de Madri, Espanha e Universidade Nova de Lisboa, Portugal) aborda as fontes mais importantes dos vilancicos que se cantaram na Capela Real portuguesa – localizados atualmente na Biblioteca Nacional de Lisboa, Portugal e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Brasil – e trata da forte presença desse gênero na vida musical portuguesa no século XVII e inícios do século XVIII, considerando a interdependência entre sociedade, religião e poder real. Régis Duprat (Universidade de São Paulo) oferece uma reflexão historiográfica e uma crítica estilística da música luso-brasileira, entrecruzando problemas associados às especificidades da documentação musical, as hipóteses implícitas na “revolução notacional” e os pressupostos ontológicos que fundam os textos litúrgicos cujo caráter condiciona uma sintaxe musical vis-à-vis técnicas composicionais e apropriação de estilos musicais.

Os cinco artigos seguintes oferecem um panorama de diversas regiões do Brasil em períodos históricos subsequentes: Mary Angela Biason (Museu da Inconfidência de Ouro Preto) trata dos festejos pelo malogro do movimento conspiratório em três vilas de Minas Gerais – Vila Rica, São João del Rei e Sabará – no contexto do calendário oficial cívico e religioso do Brasil Colônia e do sistema de contratação dos serviços musicais. Marshal Gaioso Pinto (Instituto Federal de Goiás) aborda o papel da música das irmandades na sociedade de Goiás com base em documentos dos séculos XVIII e XIX. Paulo Augusto Soares (Procuradoria Geral do Estado de São Paulo) e Edilson Vicente de Lima (Universidade Federal de Ouro Preto) apresentam um estudo estilístico sobre compositor português e mestre-de-capela de São Paulo, André da Silva Gomes, discutindo os procedimentos composicionais nas soluções de expressividade musical dos textos litúrgicos, tirando partido dos diferentes estilos musicais vigentes em sua época, à luz do seu tratado de contraponto. Thiago Santos (Universidade Federal do Rio de Janeiro) discute a obra sacra de compositores



brasileiros desde o século XIX e primeiras décadas do século XX, incluídos José Maurício Nunes Garcia, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga nos diversos contextos instaurados por conjunturas institucionais, políticas, religiosas e por correntes estéticas e estilísticas, desde a influência do estilo profano da ópera na música religiosa até do pensamento reformista do *motu proprio* e o tratamento dos gêneros sacros como expressividade estética. Mário Alexandre Dantas Barbosa (Universidade Federal do Rio de Janeiro) oferece um panorama da música sacra em Belém do Pará no final do século XIX e da produção sacra do compositor paraense Otávio Meneleu Campos (1872-1927), que atuou em sua cidade natal no primeiro quartel do século XX.

Na seção Memória, a *RBM* presta homenagem ao crítico e historiador da música no Brasil, Eurico Nogueira França (1913-1992) pela pena de Vasco Mariz (Academia Brasileira de Música). A entrevista deste número, conduzida por Maria Alice Volpe, editora desta revista, está dedicada ao compositor Jorge Antunes, que completa 70 anos e reflete sobre sua trajetória musical e política.

No Arquivo de Música Brasileira, Roberto Macedo (Universidade Federal do Rio de Janeiro) apresenta um texto introdutório à edição musicológica do *Madrigal* para violino e orquestra, de Leopoldo Miguez preparada por André Cardoso (Universidade Federal do Rio de Janeiro, cujos manuscritos hoje estão localizados no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno.

Agradeço reiteradamente à equipe editorial da *RBM* pela dedicação a este projeto: Márcia Carnaval, Francisco Conte, Mônica Machado e Maria Celina Machado. Renovo os meus agradecimentos ao diretor da Escola de Música da UFRJ, André Cardoso, e ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música, Marcos Nogueira, pelo apoio e diálogo; e ainda aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM*: Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, Pauxy Gentil Nunes e Thelma Sydenstricker Álvares. Agradeço também a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc*, pela competência e prontidão às nossas demandas.

Que este volume propicie ao leitor algumas possibilidades existenciais entre as dimensões sagrada e secular, amparado por um renovado encontro com a história musical e a crítica cultural.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

This issue of the *Revista Brasileira de Música (Brazilian Journal of Music)*, under the theme “Religiosity and secularization”, deals with the production and reception of musical genres in liturgical and secular contexts, the ongoing redefinition of the social function of music, from the traditions of the Iberian and Luso-Brazilian colonial period to their redirection to European cosmopolitan models, especially in the period of transition from monarchy to republic in Brazil. It requires attention to the reciprocal relationship between religious music committed to secular affections and secular music committed to religious affections.

In the opening article, Rui Lopes Cabral (University Complutense of Madrid, Spain / New University of Lisbon, Portugal) deals with the most important sources of *vilancicos* sang in the Portuguese Royal Chapel – currently held by the National Library of Lisbon, Portugal, and the National Library of Rio de Janeiro, Brazil – and the strong presence of this genre in Portuguese musical life in the seventeenth century and early eighteenth century, considering the interdependence between society, religion, and royal power. Régis Duprat (University of São Paulo) offers a historical analysis and style critique of Luso-Brazilian music, interweaving the specific problems associated with musical documentation, the hypothesis implicit in the “notational revolution”, and ontological assumptions underlying the liturgical texts whose character conditions the musical syntax *vis à vis* compositional techniques and the appropriation of musical styles.

The five following articles provide an overview of the various regions of Brazil in subsequent historical periods: Mary Angela Biason (Museum of Inconfidência in Ouro Preto) discusses the festivities for the failure of the conspiracy movement in three towns of Minas Gerais – Villa Rica, São João del Rei and Sabara – in the context of the official calendar of civic and religious festivities during Colonial Brazil, and the system of hiring musicians. Marshal Gaioso Pinto (Federal Institute of Goiás) discusses the role of music in the brotherhoods that were part of the society of Goiás based on documents from the eighteenth and nineteenth centuries. Paulo Augusto Soares (Attorney General of the State of São Paulo) and Edilson Vicente de Lima (Federal University of Ouro Preto) present a stylistic study on the Portuguese composer and chapel master of São Paulo, André da Silva Gomes, discussing the compositional procedures for conferring musical expressiveness to liturgical texts, taking advantage of different musical styles prevailing in his time, in the light of his treatise on counterpoint. Thiago Santos (Federal University of Rio de Janeiro) discusses the sacred work of Brazilian composers from the nineteenth century and



early twentieth century, including José Maurício Nunes Garcia, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, and Francisco Braga in the many contexts determined by institutional, political, and religious junctures as well as aesthetic and stylistic trends, from the influence of opera's profane style in religious music to the reformist stance of the *motu proprio* and the treatment of sacred genres for aesthetic expressiveness. Mário Alexandre Dantas Barbosa (Federal University of Rio de Janeiro) offers an assessment of sacred music in Belém of Pará at the very end of the nineteenth century and the production of the composer Otávio Meneleu Campos (1872-1927), who served in his native town in the first quarter of the twentieth century.

In the Memory section, the *RBM* pays tribute to the critic and historian of music in Brazil, Eurico Nogueira França (1913-1992) through the pen of Vasco Mariz (Brazilian Academy of Music). This issue's interview, conducted by me, also editor of this journal, is dedicated to the composer Jorge Antunes, who is celebrating his 70th anniversary, reflecting on his pathway through music and politics. In the Brazilian Music Archive section, Roberto Macedo (Federal University of Rio de Janeiro) presents an introduction to the musicological edition prepared by André Cardoso (Federal University of Rio de Janeiro) of Leopoldo Miguez's *Madrigal* for violin and orchestra, whose manuscript is found in the Alberto Nepomuceno Library.

I want especially to thank the editorial staff of *RBM* for their dedication to this project: Marcia Carnaval, Francisco Conte, Monica Machado, and Maria Celina Machado. I also want to renew my thanks to the Director of the School of Music of UFRJ, André Cardoso, and the Head of the Graduate Studies Program in Music, Marcos Nogueira, for their support and dialogue. Thanks again to my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee: Marcelo Verzoni, Maria José Chevitarese, Pauxy Gentil Nunes, and Thelma Sydenstricker Álvares. Further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands.

May this volume provide the reader with some existential possibilities between sacred and secular elements, grasped by a renewed encounter with music history and cultural criticism.

Maria Alice Volpe
Editor





O repertório de vilancicos da Capela Real portuguesa (1640-1716): vetores sociolinguísticos, implicações musicais e representação simbólica do poder régio*

Rui Cabral Lopes**

Resumo

Um dos principais testemunhos da vida musical portuguesa no século XVII e início do século XVIII é a coleção de folhetos de vilancicos impressos para os serviços religiosos da Capela Real Portuguesa a partir de 1640, ano da aclamação do Rei D. João IV como legítimo herdeiro da coroa portuguesa, no seguimento de seis décadas de monarquia dual corporizada na dinastia espanhola dos Habsburgo. Ao longo de setenta e seis anos, os vilancicos foram cantados durante os ofícios de Matinas do Natal, Epifania e Imaculada Conceição, no que assentou uma tradição quase ininterrupta que atravessou diversas gerações da monarquia portuguesa, até conhecer um final abrupto em 1716. Em par com os aspetos de interdependência entre sociedade, religião e poder real, o presente artigo destaca a informação de natureza musical transmitida pelas fontes.

Palavras-chave

Vilancico – folhetos de *villancicos* – música barroca portuguesa – Capela Real de Lisboa.

Abstract

One of the main evidences of Portuguese musical life in the seventeenth-century and early eighteenth-century is the collection of villancicos chapbooks imprinted for the Portuguese Royal Chapel from 1640, the year of acclaim of King D. João IV as the legitimate heir of the Portuguese crown, following six decades of dual monarchy embodied in the Spanish Habsburg dynasty. Over seventy-six years, the villancicos were sang during the services of Matins of Christmas, Epiphany and Immaculate Conception, in what became an almost unbroken tradition that met an abrupt end in 1716. Along with the aspects of interdependence between society, religion and royal power, this article highlights the musical information revealed by the sources.

Keywords

Villancico – *villancico* chapbooks – Portuguese baroque music – Lisbon Royal Chapel.

* O presente artigo foi elaborado a partir da comunicação sobre a mesma temática, apresentada no I Encontro Nacional de Investigação em Música (Portugal, Porto, Casa da Música, 25 a 27 de novembro de 2011). A pesquisa teve o apoio do Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España, no âmbito do Catálogo Descriptivo de Pliegos de Villancicos (Departamento de Musicología, Universidad Complutense de Madrid) e do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança (Universidade Nova de Lisboa – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Técnica de Lisboa – Faculdade de Motricidade Humana e Universidade de Aveiro – Departamento de Comunicação e Arte).

** Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Musicología, España. Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança, INET-MD, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: ruiclmail@gmail.com.



A forte presença do vilancico religioso em Espanha e Portugal, no curso dos séculos XVII e XVIII, é testemunhada por um conjunto vasto de fontes de natureza musical e textual, associadas a diferentes polos e instituições, muitas das quais só nas últimas décadas começaram a ser objeto de estudo sistemático. Um caso de referência do século XVII português, posto em relevo por Rui Vieira Nery em 1990, é o acervo de vilancicos descrito na Primeira Parte do Index da Livraria de Música do rei D. João IV, publicado em 1649, o qual ascende a mais de dois mil títulos individuais (Nery, 1990). Uma outra parcela deste universo riquíssimo de composições, dotado de numerosas variantes dramáticas e linguísticas, como os bailes, as jácaras, os negros, os mouriscos e os ciganos, é constituída pelas coleções de manuscritos musicais da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e da Biblioteca Pública de Évora, qualquer uma delas objeto de edições modernas parciais, da autoria de Manuel Carlos de Brito, José Augusto Alegria, Robert Stevenson, e Rui Pereira da Silva Beça (Alegria, 1985; Bessa, 2001; Brito, 1983; Stevenson, 1976). Em par com os estudos académicos há que salientar os esforços louváveis de intérpretes nacionais para recriar a diversidade vocal e instrumental destas composições, junto dos ouvintes modernos. Exemplos recentes são as gravações realizadas pelo agrupamento Sete Lágrimas e pelo Coro Gulbenkian, sob a direção, respetivamente, dos maestros Filipe Faria e Jorge Matta (Faria, 2008; Matta, 2007).

Outras obras de autores portugueses foram descobertas em acervos latino-americanos, graças ao trabalho pioneiro de Robert Stevenson, prefigurando um manancial de natureza transcultural que será, certamente, promissor para os estudos futuros que vierem a ser dedicados ao vilancico (Stevenson, 1994, 1974, 1976).

Para além da música manuscrita, qualquer esforço de compreensão da prática do vilancico barroco em Portugal e do seu papel na vida musical e nos costumes da época passa, necessariamente, pelo estudo das fontes impressas que nos chegaram em quantidades muito mais avultadas, majoritariamente sob a forma de folhetos encadernados em séries cronológicas, contendo letras de vilancicos que foram cantados nas sés e igrejas paroquiais de Lisboa e Coimbra por altura das festas de maior solenidade do calendário litúrgico, como o Natal e a Epifania, bem como na comemoração de santos e patronos locais.

Os fundos documentais mais relevantes nesse domínio são, sem dúvida, as coleções de folhetos que atestam a participação continuada do vilancico nas cerimónias religiosas da Capela Real de Lisboa a partir de 1640, ano em que o herdeiro da coroa, D. João IV, foi aclamado Rei de Portugal, após seis décadas de monarquia dual corporizada na dinastia espanhola de Habsburgo (Lopes, 2006). Foi sob a égide deste monarca que se estabeleceu a tradição de se cantarem vilancicos na Capela Real, primeiramente no Natal e, poucos anos depois, na subsequente festa dos Reis (6 de Janeiro) e na anterior festa da Imaculada Conceição de Maria (8 de Dezembro),



de acordo com um costume que já existia na Capela privativa dos Duques de Bragança, situada em Vila Viçosa, e que foi, de resto, perpetuado mesmo após a centralização da corte em Lisboa (Lopes, 2006).¹

Todos os anos, os vilancicos foram cantados na Capela Real, durante os ofícios de Matinas daquelas festividades e também, por vezes, na Missa de Natal, numa prática quase ininterrupta que atravessou as sucessivas gerações da monarquia portuguesa até ao momento em que a execução destas obras foi abandonada, em 1716, por motivo da adoção do cerimonial litúrgico romano, um objetivo há muito ambicionado pelo Rei D. João V.

As fontes mais importantes dos vilancicos que se cantaram na Capela Real portuguesa estão localizadas atualmente em duas instituições de relevo internacional: A Biblioteca Nacional de Portugal e a Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, no Brasil.

Na divisão de Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal podem ser consultadas duas coleções distintas de folhetos, a segunda das quais é constituída, basicamente, por duplicados da primeira coleção. Os folhetos, de pequeno formato *in oitavo*, encontram-se encadernados em miscelâneas factícias, organizadas de acordo com um critério cronológico que agrupa sucessivamente os folhetos do mesmo ano reservados aos Reis, à Imaculada Conceição e ao Natal. No seu conteúdo, os folhetos assemelham-se, em tudo, aos congéneres espanhóis, principiando com o título “Vilancicos que se cantaram na Capela Real”, seguido da menção elogiosa ao soberano, à festa celebrada e à data de impressão, entre outros elementos. A publicação prossegue com os textos integrais dos vilancicos, distribuídos pelos três noturnos que compunham o Ofício de Matinas.

Por sua vez, a Divisão de Obras Raras da Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro possui um vasto acervo de vilancicos cantados em Portugal e Espanha, que faz parte da *Coleção Barbosa Machado* – núcleo documental essencial para o estudo não apenas da história portuguesa até à segunda metade do século XVIII, mas também do período colonial brasileiro (Horch, 1969; Monteiro, 2005; Santos, 2009). No seio desse acervo figura igualmente a maior coleção de folhetos da Capela Real portuguesa, outrora propriedade do bibliógrafo Diogo Barbosa de Machado (1682-1772), tendo sido por ele doada ao Rei D. José I (1714-1777), na sequência do terramoto de 1755. Os vilancicos da Capela Real viriam, posteriormente, a acompanhar a transferência da corte portuguesa para o Brasil, como parte da biblioteca do Rei D. João VI (1767- 1826).

¹ O folheto de vilancicos mais antigo que conhecemos foi impresso para a Capela de Vila Viçosa, no Natal de 1637. Dele subsiste um exemplar único na Biblioteca D. Manuel II, do Palácio Ducal de Vila Viçosa: *Vilancicos que se cantaram na capella do Excellentissimo Principe Dom Ião, Duque de Bragança nosso senhor. Nas Matinas, & festa do Natal deste anno de 1637* (BDMII 710).



Na coleção brasileira, quase todos os folhetos pertencentes à Capela Real de Lisboa são duplicados dos exemplares conservados em Portugal. Destacam-se, porém, três exemplares únicos com grande interesse, porquanto atestam a execução deste repertório nas cidades do Porto, Coimbra e Setúbal.² Essas fontes confirmam o esboço de um processo de “descentralização” mais alargado, que levou o vilancico a dinamizar outros polos religiosos que não a Capela Real, quem sabe com maior intensidade do que aquela que as poucas fontes subsistentes nos permitem aferir neste momento.

A esses fundos, devem acrescentar-se ainda as coleções de impressos que se conservam noutras bibliotecas portuguesas e estrangeiras, as quais integram um número mais reduzido de folhetos.³

No conjunto, estamos perante mais de 900 exemplares de folhetos de vilancicos que se encontram, neste momento, a ser descritos e catalogados no âmbito da quinta fase do *Catálogo Descritivo de Pliegos de Villancicos*, projeto concebido e coordenado pelo musicólogo espanhol Álvaro Torrente, da Universidad Complutense de Madrid.⁴

Uma conclusão que retirei do estudo comparativo das diferentes coleções é a de que se torna possível reconstituir a sequência cronológica completa dos folhetos da Casa Real portuguesa, desde a altura em que começaram a ser impressos até ao ano da sua extinção, 1716. Em grande medida, as duas coleções da Biblioteca Nacional de Portugal permitem realizar esta reconstituição, mas o processo não está isento de problemas, uma vez que, para alguns anos e festas, não subsistiram exemplares, ou os que se conhecem resultam de encadernações erróneas, obrigando, desta forma, a procurar folhetos alternativos nas restantes coleções, em particular na coleção brasileira.

A resolução deste “puzzle” de grande proporções deu origem uma sucessão completa de 212 folhetos, contendo um total de 1.669 vilancicos (Lopes, 2006, p. 59-61). A consistência da reconstituição é excepcional no contexto peninsular, já que, no caso da Capela Real espanhola, não subsistiu a totalidade dos folhetos impressos para a instituição (Torrente, 2002, p. 27).

² Villancicos que se cantaram na see do ilustríssimo senhor Dom Joam de Mello Bispo Conde. Nas Matinas, & Festa dos Reyes de 1704 (SLR 25, 3bis, 7, nº 7); Villancicos [sic] que se cantaram na see cathedral desta Cidade do Porto. Em as Matinas, & Festa da gloriosa Virgem Martyr S. Cecilia. Compostos por Manoel Antonio Lobato [1712] (SLR 25, 3bis, 5, nº 12); Villancicos que se cantaron En los Maytines, y Fiesta del Santo Christo de Bueno Fin de la villa de Setubal, que los desotos de Lisboa hizieron en el dia de San Pedro y San Pablo El ano de 1718 (SLR 25, 3bis, 7, nº 13).

³ Biblioteca do Palácio Nacional da Ajuda, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Pública de Évora e Biblioteca D. Manuel II do Palácio Ducal de Vila Viçosa. Conservam-se, igualmente, folhetos duplicados da Capela Real de Lisboa na British Library de Londres, na Houghton Library da Universidade de Harvard e na Biblioteca Pública de Boston.

⁴ O *Catálogo Descritivo de Pliegos de Villancicos* conta já com dois volumes publicados, dedicados aos fundos conservados em instituições da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos da América (Torrente, 2007; Torrente, 2000).



Um dos aspetos mais interessantes do repertório de vilancicos é a ampla gama de tópicos descritivos comuns às três festas religiosas – Natal, Reis e Imaculada Conceição – os quais coexistem com as temáticas específicas de cada solenidade. A mensagem religiosa não pode ser dissociada do imenso complexo social e cultural que caracteriza toda a vivência do quotidiano porque o que se pretende, acima de tudo, é um modelo de integração o mais completo possível, através do qual o indivíduo se possa rever no universo social circundante e assimilar os limites da sua própria intervenção nesse mesmo universo. Desta forma, são constantes as estratégias de consolidação da hierarquia social e de poderes junto da sociedade em geral, obtidas por recurso à representação terrena de Deus, do Menino Jesus e da Virgem Maria. É com vista neste objetivo, a que se alia o exemplo incontestável de virtudes transmitido pelo Rei e pela família real, que se compara frequentemente o Menino Jesus a um “monarca” onipotente, ou a um “infante-soldado” que vai lutar contra o mal e as vicissitudes humanas, ao lado dos Reis Magos. Outros personagens, como marinheiros, músicos, soldados, escravos negros e ciganos, abundam nas histórias, permitindo a identificação constante do espetador com algum aspeto do cenário recriado, qualquer que seja o seu estrato social.

Acompanhando os grupos profissionais e étnicos temos, paralelamente, a proliferação de variantes linguísticas, como o português, o cigano, o negro, o galego e outras, mas a esmagadora maioria dos vilancicos está em castelhano (88,49%). Dentro do repertório não castelhano temos, em primeiro lugar, os vilancicos em português, logo seguidos pelos “ciganos” e pelos “negros” – os crioulos do português e do castelhano que eram usados pelos escravos africanos para comunicarem entre si. Essa é uma diferença importante em relação ao núcleo de vilancicos da Livraria de Música do Rei D. João IV, em que predomina a língua de negro (Nery, 1997, p. 99).

É uma conceção enganosa assumir que o uso do português encabeçou a estratégia de afirmação de valores nacionalistas e diferenças culturais em relação a Espanha, nos anos próximos de 1640. Tendo em conta a distribuição, no tempo, das línguas e idiomas, podemos constatar que o cultivo do português se torna mais abundante em décadas muito posteriores, o que nos permite falar, antes, num processo gradual de autonomização linguística no repertório do vilancico religioso, à medida que caminhamos rumo ao século XVIII.

Podemos concluir que a fase de maior diversificação linguística ocorre nas décadas de 1640 a 1660. Esta proliferação de usos linguísticos tem uma relação direta com a Livraria de Música do Rei D. João IV, uma vez que é durante estas décadas que se deteta o maior número de concordâncias textuais entre os vilancicos da Capela Real e os vilancicos descritos no catálogo da Livraria de Música.

Outra linha de pesquisa especialmente interessante é o apuramento das concordâncias musicais dos vilancicos, tarefa que depende da confrontação dos folhetos



da Capela Real com os fundos subsistentes de manuscritos musicais dos séculos XVII e XVIII conservados em bibliotecas e arquivos portugueses e estrangeiros, com destaque para os espanhóis e das ex-colônias da América do Sul. Na ausência de quaisquer referências nas fontes, quer a autores da música, quer dos textos, as letras dos vilancicos servem como elemento de partida para a pesquisa de concordâncias, mas não são a único elemento que permite estabelecê-las, uma vez que existem numerosas indicações nas fontes textuais em reforço desta tarefa, indicações de natureza formal (por exemplo, referência a estribilhos, coplas, árias e recitados) ou relacionadas com a distribuição das forças vocais nas composições (por exemplo, menção a diálogos, coros e partes solistas).

Até ao momento, foi possível apurar 64 concordâncias musicais, as quais perfazem 3,83% dos vilancicos que se cantaram na Capela Real de Lisboa e na Capela Ducal de Vila Viçosa, percentagem que traduz bem a desproporção que efetivamente se verifica entre as espécies musicais subsistentes e os correspondentes folhetos impressos. Como se depreende, trata-se de um trabalho em curso cujos horizontes virão, certamente, a ser alargados durante as próximas décadas, à medida que se prosseguir o apuramento de concordâncias com novos fundos de vilancicos.

Do grupo de compositores mais antigos, destaca-se o nome de Frei Francisco de Santiago (c.1590-1644), clérigo de naturalidade portuguesa, mas que viveu toda a sua vida em Espanha. Outro compositor identificável é o espanhol Gabriel Díaz (c.1590-1638), que foi mestre da Capela Real de Madri. Os vilancicos desses dois autores atestam, por si só, a estreita circulação de repertório que existia entre a Livraria de Música de D. João IV e a Capela Real, durante a primeira metade do século XVII. Do ponto de vista da forma, essas obras, assim como várias outras de compositores identificados, como Mateo Romero, Gery de Ghersem, Philippe Rogier e Carlos Patiño, revelam uma tendência essencialmente conservadora, ligada à alternância entre o estribilho tradicional e uma série de coplas com parte melódica distinta, fórmula herdeira do vilancico dos cancioneros profanos do século XVI. Por vezes, a repetição do estribilho resume-se à parte final desse refrão emblemático, o chamado responsão, o qual pressupõe, por norma, um maior número de efetivos vocais, contrastando, por isso, com as restantes secções. Um exemplo deste modelo é o vilancico intitulado *El lucero que cayó* de Frei Francisco de Santiago, cantado em duas ocasiões na Capela Real de Lisboa.⁵

Após a morte de D. João IV, em 1656, as autorias tendem a “fechar-se” em torno dos compositores ligados à Capela Real, desvanecendo-se a tendência cosmopolita que caracterizara, anteriormente, toda a estratégia de aquisição e divulgação dos vilancicos por parte do Rei restaurador e que foi amplamente demonstrada por Rui



Vieira Nery e Alejandro Luis Iglesias (Iglesias, 2002; Nery, 1990). O músico melhor representado a partir de meados da década de 1670 é António Marques Lésbio, mestre da Capela Real entre 1698 até a data de sua morte, em 1709. Esta prevalência dos vilancicos de Lésbio está em sintonia com a informação veiculada pelo bibliófilo Diogo Barbosa Machado quando afirma, na sua *Bibliotheca Lusitana*, que “compoz não somente a Solfa, mas a Poesia da mayor parte dos Vilhancicos que se cantáraõ nas Matinas da Festa da Conceição, Natal, e Reys, que se imprimiraõ desde os annos de 1660. até 1708” (Nery, 1984, p. 152).

Pena é que nenhum dos vilancicos com concordâncias musicais possa ilustrar a decisiva transformação que o repertório sofreu a partir dos finais da década de 1700, com a introdução, em massa, de secções típicas das cantatas italianas, designadamente dos recitados e das árias, secções já então comuns nas cantatas impressas em Lisboa por Jayme de la Tê y Sagau (Doderer, 1998, 1999). Contudo, a análise sistemática das indicações contidas nos folhetos permitiu concluir que as secções em estilo recitado, cantadas por um solista sobre acompanhamento simples de baixo-contínuo, ultrapassam largamente nessa altura, e de forma irreversível, as texturas dialogadas, por vezes com a participação de vários pastores nas histórias natalícias, que tradicionalmente se encontravam associadas à escrita musical dos vilancicos.

Em modo de conclusão, afigura-se pertinente uma breve reflexão sobre as razões que motivaram um empenho tão persistente da coroa portuguesa na publicação de folhetos de vilancicos ao longo de 76 anos. De par com a influência óbvia dos modelos espanhóis do vilancico religioso, é importante destacar as implicações dessas espécies tipográficas para o processo de afirmação e legitimação da nova ordem política representada pela Capela Real no período que se seguiu à restauração da independência, um tópico para o qual chamou já a atenção o historiador Diogo Ramada Curto (Curto, 1993, p. 144).

À finalidade prática do folheto de vilancicos se junta uma dimensão simbólica que se traduz em duas vertentes distintas, mas complementares: 1) o testemunho do culto divino e das suas principais temáticas e 2) a vontade de perpetuar a memória coletiva da grandiosidade e do aparato cerimonial da corte e do monarca. Desse ponto de vista, as edições de folhetos representam, seguramente, uma das estratégias mais visíveis e duradouras para o reconhecimento e legitimação da dinastia recém-criada, tornando implícita não apenas a regulamentação política de toda a sociedade, como também a própria definição das normas e dos comportamentos a ter em conta pelos indivíduos.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegria, José Augusto (ed.). *Antônio Marques Leisbio (1639-1709). Vilancicos e Tonos*, v. 46. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.

Bessa, Rui Manuel Pereira da Silva. *O vilancico: um gênero musical de Santa Cruz de Coimbra*. Dissertação (Mestrado em Ciências Musicais), inédita. Universidade de Coimbra, 2001.

Brito, Manuel Carlos de (coord.). *Vilancicos do século XVII do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*, v. XLIII. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

Curto, Diogo Ramada. “A Capela Real: um espaço de conflitos (séculos XVI a XVIII)”. *Revista da Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*, anexo V “Espiritualidade e corte em Portugal”. 1993.

Doderer, Gerhard. “An Unknown Repertory: the Cantatas of Jayme de la Té y Sagau (Lisbon, 1715-1726)”. In: Malcom Boyd e Juan J. Carreras (coords.), *Music in Spain During the Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Doderer, Gerhard (coord.). *Cantatas humanas a solo, I Parte (1723)*. v. 52. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

Faria, Filipe. *Sete Lágrimas*. Diaspora.pt [CD]. [Lisboa]: Murecords, 2008.

Horch, Rosemarie Erika. *Vilancicos da coleção Barbosa Machado*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1969.

Iglesias, Alejandro Luis. *La colección de villancicos de João IV, Rey de Portugal*. Mérida: Editora Regional de Extremadura, 2002.

Lopes, Rui Miguel Cabral. *O vilancico na Capela Real portuguesa (1640-1716): o testemunho das fontes textuais*. Tese (Doutorado em Música e Musicologia), inédita, Universidade de Évora, 2006.

Matta, Jorge; Coro Gulbenkian. *Vilancicos negros do século XVII* [CD]. Lisboa: Portugal, 2007.

Monteiro, Rodrigo Bentes. “Memória que atravessa o Atlântico: folhetos na coleção Barbosa Machado”. *Actas do Congresso Internacional “Espaço Atlântico de Antigo Regime: poderes e sociedades”*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2005.

Nery, Rui Vieira. *A música no ciclo da “Bibliotheca Lusitana”*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

Nery, Rui Vieira. *The music manuscripts in the library of King D. João IV of Portugal (1604-1656): a study of Iberian music repertoire in the sixteenth and seventeenth centuries*. Tese (Doutorado em Musicologia), inédita. Universidade do Texas, Austin, 1990.



Nery, Rui Vieira. “O Vilancico português do seiculo XVII: um fenómeno intercultural”. In: Salwa El-Shawan Castelo Branco (coord.), *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1997.

Santos, Beatriz Catão Cruz. “Santos e devotos no império ultramarino português”. *Religião e Sociedade*, 29 (1), 146-178, 2009.

Stevenson, Robert. “Ethnological Impulses in the Baroque Villancico”. *Inter-American Music Review*, v. XIV, p. 67-106, 1994.

Stevenson, Robert (coord.). *Christmas Music from Baroque Mexico*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 1974.

Stevenson, Robert (coord.). *Vilancicos portugueses*. v. 29. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1976.

Torrente, Álvaro. *Fiesta de Navidad en la Capilla Real de Felipe V. Villancicos de Francisco Corselli de 1743*. Madri: Fundaciòn Caja Madrid, Editorial Alpuerto, 2002.

Torrente, Álvaro e Hathaway, Janet. *Pliegos de villancicos en la Hispanic Society of America y la New York Public Library*. Kassel: Reichenberger, 2007.

Torrente, Álvaro e Marín, Miguel Ángel. *Pliegos de villancicos en la British Library (Londres) y la University Library (Cambridge)*. Kassel: Reichenberger, 2000.

RUI CABRAL LOPES possui Doutorado em Música e Musicologia (2007), Universidade de Évora; Mestrado em Ciências Musicais: Musicologia Histórica (1996), Universidade Nova de Lisboa; Licenciatura em Ciências Musicais (1993), Universidade Nova de Lisboa. É autor de vários artigos sobre música portuguesa publicados em revistas, obras coletivas e dicionários da especialidade. Apresentou comunicações no âmbito de congressos de musicologia realizados em Portugal, Espanha e Grã-Bretanha. Desempenha funções docentes na Academia Nacional Superior de Orquestra (Lisboa), na Universidade Lusíada de Lisboa e no Instituto Jean Piaget (Campus Universitário de Almada). É membro integrado do INET-MD, Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos de Música e Dança (UNL-UTL-FMH-UA). Integra, igualmente, a equipe internacional responsável pelo *Catálogo descritivo de pliegos de villancicos*, projecto sediado na Universidad Complutense de Madrid e financiado pelo Ministerio de Ciencia e Innovación, Gobierno de España.



A música sacra no Brasil colonial: uma reflexão ontológico-hermenêutica

Régis Duprat*

Resumo

A riqueza semântico-ontológica dos textos litúrgicos sustenta a música sacra cujo discurso se estrutura na disponibilidade das técnicas e poéticas que evoluem historicamente. Os desafios da tradição dos estudos musicológicos e da pesquisa sobre as fontes primárias geraram no Brasil o acesso a um rico patrimônio musical que data do século XVIII. É um equívoco pressupor que as atividades musicais no Brasil Colonial se localizassem fora do circuito europeu da especialidade; ao contrário, integravam-se inclusive na geração de métodos e tratados teóricos a serviço das atividades criativas da profissão. Equívoco é também circunscrever geograficamente as atividades musicais apenas às regiões limítrofes do poder administrativo da Colônia, tanto quanto a excelência das composições e a variedade e quantificação do repertório; como procedeu, *mutatis mutandis*, a musicologia europeia relativamente à própria produção musical ibérica do mesmo período.

Palavras-chave

Período Colonial – música sacra – estilo barroco – estilo clássico – harmonia sequencial – *varietas* – *pathos*.

Abstract

Ontological semantic richness of liturgical texts sustains sacred music, and their jointly discourse is structured on the techniques and poetics that evolve historically. The challenges of tradition of musicological studies applied to research on primary sources in Brazil provided access to a rich musical heritage that dates back to the 18th century. It is misleading to presuppose that the musical activities in Colonial Brazil were localized outside the European circuit of that specialty. On the contrary, they also took part in the generation of methods and theoretical treatises in the service of creative activities of the profession. It is also misleading to restrict musical activities geographically to the border regions of the colony's administrative power, and to underestimate the excellence of the compositions and the variety and quantification of the repertoire, as European musicology has done concerning the Iberian music of the same period.

Keywords

Colonial period – sacred music – Baroque style – Classical style – sequential harmony – *varietas* – *pathos*.

*Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: dupratre@gmail.com.



A música religiosa católica de todos os tempos tem se fundado na riqueza semântica e ontológica do seu calendário de textos litúrgicos e de festas específicas em termos de caráter, variantes de conteúdo e abrangência semântica, nas quais se verifica uma variedade exuberante de sequências textuais significativas; cada frase, no latim ou no vernáculo, é carregada de sentido denso e sugestivo que desafia a imaginação e a criatividade do compositor para explorar os recursos musicais disponíveis, parafrasear os textos, tratados com grande liberdade de temas no repertório literário religioso suscitando vasto campo de exploração para ideias musicais, tanto tópicas quanto para a grande sintaxe dos discursos.

Assim, a música religiosa compensa fartamente, em liberdade formal, o chamado conservadorismo destacado por alguns autores. Essa variedade e riqueza de expressão podem oferecer um interesse crescente ao ouvinte moderno. Elas já disponibilizavam aos compositores do nosso período colonial, amplas sugestões de simplicidade, clareza e inspiração de categorias de sensibilidade que constituem qualidades a transcender o âmbito histórico-estilístico de uma época ou de um compositor para se tornarem presentes, *mutatis mutandis*, em todas as épocas e gêneros da música, inclusive os sofisticados e crescentemente complexos sistemas pós-tonais e pós-modais. No Brasil, são exemplos paradigmáticos, Heitor Villa-Lobos e o compositor contemporâneo Luis Antônio de Almeida Prado dentre os que procederam, com resultados apreciáveis, a essa projeção criadora.

A música religiosa, portanto, volta-se naturalmente para os ricos pressupostos ontológicos que fundam os textos litúrgicos cujo caráter condiciona uma sintaxe específica aparentemente incompatível com os procedimentos do classicismo musical europeu que, aliás, não primou pela grandiosidade de suas formas religiosas; pelo menos, não parece ter suplantado a exuberância barroca.

O discurso musical barroco é proporcionado fundamentalmente pela harmonia sequencial, pela continuidade modulatória. O classicismo, por sua vez, se estrutura na articulação frasística compartimentando o processo modulatório em seção dramática específica. É como se compartimentassem as reminiscências do passado então recente, como procedeu a sinfonia clássica com os segmentos fugados, verdadeiras citações das fugas barrocas. Outros parâmetros introduzem-se no discurso para garantir, na retórica do classicismo, o princípio da *varietas*, preocupação essencial da retórica do barroco, que passa a integrar o discurso musical como um todo.

É procedimento normal do classicismo concentrar no decorrer do discurso ou seção que ele quer mais dramática, os procedimentos modulatórios que instabilizam o segmento, concentram a *varietas* do *pathos* e estruturam a grande sequência dos andamentos. Essa sequência, por si só já constitui uma macroforma sintática e dramática concentrada na sucessão agitado-tranquilo-agitado. E a própria macroforma expressa a pulsão de tensão-relaxamento-tensão. Ao abandonar os princípios da



harmonia sequencial o compositor clássico busca, no caso da música religiosa, novas possibilidades de expressão do *pathos* textual litúrgico. Trata-se, aqui, de uma dupla incumbência ou preocupação para o compositor: mudar o estilo musical de compor, mas preservando o decoro litúrgico do texto, essência do que chamei de Estanco da Música no Brasil Colonial (Duprat, 1968, 1981, 1999a).

No que tange à produção musical de antanho, por vezes, as seções recebem um tratamento variegado nos agrupamentos vocais e nos acompanhamentos; seja numa menção arpejada dos violinos, num tipo de alternância entre coro e orquestra, num tipo de articulação vocal ou instrumental, na exploração e incidência de algum vocabulário harmônico em diálogo entre linhas contrapontísticas ou menções idiomático-instrumentais e por vezes até combinatórias tímbricas específicas inspiradas no contexto literário-litúrgico. Esses “achados” passam a constituir a fisionomia marcante de seções em desenvolvimento que podem substituir a presença e o sentido de temas melódicos frequentemente desprezados, um ou ambos; e o são devido justamente às incisivas condições homófono-harmônicas da maneira de ser da nossa música do período colonial. São momentos em que se vislumbra uma música pouco formalista, preocupada exclusivamente com a metalinguagem entre texto litúrgico e música.

Cada elemento dentre os aventados se esboça como uma descoberta sutil do compositor que no domínio das formas e recursos musicais, trata-os não como imposições rigorosas e esquemáticas – ou seja, formais – mas como sugestões para uma unidade na diversidade e uma diversidade na unidade, a *varietas* que os barrocos tanto enfatizaram e que, afinal, passou a ser – se não o foi sempre – um princípio de toda composição porque se erige na dimensão precípua do ato composicional imaginativo.

Talvez por isso a estrutura da peça por vezes se vela a um primeiro exame; é como se as abordagens analíticas preconcebidas da Teoria (no caso, a Musicologia), nos obrigassem inutilmente a percorrer a partitura em busca da identificação de estruturas supostas que não estavam nas preocupações do autor; muito pelo contrário, para parafrasear os textos, o compositor procuraria, justamente, contornar supostas estruturas, e isso oferece a legítima, porque livre contribuição do autor na arte de criar sentidos, um mundo novo dentro do seu universo até então conhecido (Duprat e Baltazar, 1999).

As tarefas prioritárias da pesquisa de fontes primárias e de recuperação de partituras a partir de alfarrábios vetustos e mal conservados relegaram para segundo plano uma abordagem interpretativa técnico-estético-estilística da música religiosa brasileira do século XVIII que hoje, se sabe, é oriunda de várias regiões do Brasil colonial tais como Rio de Janeiro, Minas Gerais, São Paulo, Bahia e Pernambuco. Tem sido invocado, por vezes, o pressuposto de que as condições gerais de desen-



volvimento cultural no Novo Mundo, em condições colonizadas, seriam inevitavelmente periféricas, na interpretação da música brasileira do período colonial; porém muito pouco tem sido demonstrado em monografias que superem a mera afirmação impressionista e subjetiva, pré-positivista, sobre aquela postura. Na medida em que proliferem os estudos e análises sobre as obras musicais abordando em minúcia as composições, técnicas e procedimentos de estilo, escolas e compositores, se superarão as afirmações necessariamente generalizantes nos atuais níveis de reflexão, e também as abordagens positivistas ingênuas.

Até agora a empreitada prioritária da maioria das pesquisas desse período da História da Música Brasileira tem sido a óbvia e árdua tarefa de cadastrar, transcrever e fazer circular o repertório pesquisado sem o que jamais disporíamos de massa crítica executável, analisável e interpretável. A atual disponibilidade de partituras e registros fonográficos já vem permitindo, entretanto, tais procedimentos analíticos, mormente quando complementados por análise similar de partituras de compositores hispano-americanos, portugueses, espanhóis e italianos da escola napolitana que exerceu grande influência, direta ou indiretamente, na formação do estilo e dos processos composicionais da música ibérica e, conseqüentemente, da América Latina (Duprat, 1964 e 1971).

É exercício saudável especular analogicamente sobre o conhecimento das diversas correntes europeias que ofereciam as bases teóricas e estilísticas para o músico que produzia no século XVIII brasileiro. Isso não constitui novidade, pois se trata de uma prática inerente a toda a musicologia histórica internacional. Já na década de 1970 chamávamos atenção para a importância da escola napolitana e o conhecimento da música portuguesa e espanhola para aprofundar o conhecimento da música do período colonial brasileiro (Duprat, 1971 e 1983).

Estudos recentes têm explorado com certa frequência a importância das fontes napolitanas e portuguesas para a nossa música do período colonial. Tal perspectiva não pode prescindir de estudo aprofundado sobre André da Silva Gomes, compositor nascido em Lisboa e que exerceu atividade musical durante 50 continuados anos no Brasil como mestre-de-capela da Matriz e Sé de São Paulo; sua obra musical e teórica tem constituído um depoimento documental vivo e eloquente das características técnicas e estilísticas de toda aquela influência italiana e portuguesa. Aliás, dois são os tratados de teoria musical, contraponto e composição do período colonial de que se tem notícia: Caetano de Melo Jesus, com a *Escola de Canto de Órgão*, de 1759 (Alegria, 1974, 1978 e 1985) e André da Silva Gomes, autor de uma importante *Arte Explicada de Contraponto* hoje publicado na íntegra (Duprat et al., 1998), verdadeiro tratado de composição, escrito provavelmente nos últimos anos do século XVIII e recentemente objeto de tese acadêmica voltada para o contraponto (Landi, 1998; publicada em 2006). Extrapolando essa realidade da Bahia e de São Pau-



lo para as demais regiões do Brasil e explicar as técnicas e práticas musicais da época, parece um ato hermenêutico e uma hipótese da mais clara evidência.

Exemplo documental eloquente do que afirmamos pode ser ilustrado pelas convenções da ária *da capo al segno*, do *Recitativo e Ária* de compositor anônimo da Bahia, 1759 (Duprat, 1971; Volpe e Duprat, 2000), atribuídas especificamente, como demonstrou a musicóloga Maria Alice Volpe, ao desenvolvimento estilístico associado à escola napolitana. Ou seja: que na década de 1750 havia na Bahia, um músico que dominava com desembaraço as formas europeias mais modernas para escrever um Recitativo e uma Ária. “O texto [do Recitativo] foi musicado em *recitativo obbligato*, comum na ópera italiana [...] e a Ária ‘Se o canto enfraquecido’ obedece essencialmente a todas as convenções da ária *da capo al segno*, da escola napolitana da década de 1750, concernentes ao plano formal e tonal, convenções vocais e instrumentação” (Volpe e Duprat, 2000, p. 37).

Obviamente, as convenções formais e tonais da ária *da capo* se disseminaram profusamente e, sozinhas elas não seriam suficientes para associar a ária “Se o canto enfraquecido” especialmente à escola napolitana. Porém, alguns detalhes estilísticos e circunstâncias históricas permitem tal associação. A escrita instrumental da ária “Se o canto enfraquecido” usa procedimentos que visam no geral uma textura transparente e atende a uma série de procedimentos que podem ser associados à escola napolitana. (Volpe e Duprat, 2000, p. 49)

Ao fazer uma musicologia histórica a partir de pressupostos positivistas, superamos por uma análise historicamente informada e hermenêutica. Essa abordagem configura um estilo de trabalho musicológico que pode nortear as pesquisas sobre acervos que preservam fontes musicais do período colonial.

Pela circunstância deste texto, cabe retomar aqui alguns dados básicos sobre a música religiosa do período colonial brasileiro. O padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) é autor do maior conjunto de obras (cerca de 220) de um só compositor, seguido pelo conjunto de cerca de 130 obras de André da Silva Gomes (1752-1844). O terceiro compositor em quantidade de obras identificadas é Lobo de Mesquita (1746-1805) com aproximadamente 45 obras (Lange, 1946). A obra de José Maurício tem sido dividida em duas etapas: antes e depois de 1812 (Mattos, 1970 e 1996). Não podemos omitir aqui a figura e a obra monumental de Luís Álvares Pinto (1719-c. 1789), amplamente atuante em Pernambuco, revelado por Jaime Diniz (1924-1989) e cujo *Te Deum*, única grande obra localizada, é da década de 1760. A segunda fase, iniciada em 1812, teria forte influência da ópera italiana, refletindo a rivalidade ocorrida com a chegada de Marcos Portugal ao Rio de Janeiro, compositor de renome



em toda a Europa e que escreveu música dramática e religiosa (Cruz, 1990). Ambos dividiram o mestrado da capela real do príncipe Dom João, depois Dom João VI, progenitor de Dom Pedro I, primeiro imperador do Brasil.

Nas obras dos compositores mineiros estão presentes influências classicizantes, ainda que Lobo de Mesquita na primeira fase de sua obra utilize com frequência o baixo cifrado, característica barroca que abandona gradualmente nos últimos 10 anos de sua vida (1795-1805). Suas melodias e temas têm sabor singelo, explorando os solos e duos em terças e sextas paralelas, em formas de construção simples; constitui pequena joia a sua antífona *Salve Regina*, restaurada por Curt Lange (1951). Dentre os compositores de Minas Gerais, o mais familiarizado com os princípios do classicismo vienense pode ter sido Francisco Gomes da Rocha (1754-1808) (Crespo, 1993).

Silva Gomes guarda reminiscências barrocas mais acentuadas: baixo cifrado caminhante e abundante; contrastes *tutti-solos* e harmonia sequencial barroca (Duprat et al., 1990). Silva Gomes talvez seja o autor com maior predileção pelas formas monumentais. Missas com solistas, coro e orquestra, em contraste com massa sonora. Escolha cuidadosa na sucessão dos segmentos litúrgicos, variando os timbres vocais e as mudanças de tonalidade (Duprat, 1968, 1981, 1999b).

Na sua *Missa a 8 vozes e orquestra*, André da Silva Gomes explora nos seus 12 segmentos uma fórmula cadencial de nove tonalidades diferentes e cultiva o estilo contrapontístico (*Kyrie* II: fuga a 8; *Cum Sancto Spiritu*: fugado), a escritura alternada de dois coros e o tratamento instrumental não concebido como mero reforço tímbrico das partes vocais; a riqueza harmônica que lhe é peculiar atinge no *Et in terra*, complexa elaboração nas notas de passagem, antecipações e retardos, e no cruzamento das vogais fechadas e abertas entre os dois coros, com resultados tímbricos fortemente expressivos. O contínuo caminha de forma barroca, com cifrado abundante, ainda que não ausente da peça, o baixo de Alberti nos momentos em que o *cantabile* requer uma escritura mais ligeira. A presença dos trompetes confere à peça um barroco brilhantismo, especialmente no *Gloria*. A versatilidade melódica é até exuberante (*Laudamus, Qui tollis e Quoniam*) e a par da versatilidade contrapontística, empresta à obra grande variedade, secundada pela diversificação tonal das unidades que a compõem. A alternância e contraste de caráter (*Christe* entre os dois *Kyrie*; *Gratias*, largo, seguido pelo *Domine Deus*, caminhante, vivo, triunfante, seguido pelo lânguido e “*tropo affectuozo*” *Qui tollis*), integra-se também na exploração tímbrica das vozes onde os baixos têm destacado desempenho. Aquela alternância está presente da mesma forma em certas seções em que dinâmica e articulação são manuseadas com imaginação, criatividade e efeito. Esta missa, de feitura irreprochável, é, seguramente, uma das obras monumentais escritas no período colonial brasileiro.



A consulta à documentação exclusivamente histórica sobre a música no Brasil dos séculos XVI ao XVIII tem sido valioso suporte para o trabalho especificamente musicológico, dado que contribui para contextualizar histórica e socialmente a produção artística do período. Porém, ao confrontarmos os nomes resgatados de mestres-de-capela em pesquisas de fontes primárias, sobretudo nos inventários e testamentos e nos livros de irmandades e das câmaras, com o simples arrolamento de nomes de compositores constantes dos acervos de manuscritos hoje conhecidos notamos a absoluta ausência, nesses últimos, dos nomes de músicos mais antigos hoje disponíveis.

Deve-se afastar qualquer hipótese que avenge a improdutividade composicional daqueles profissionais coevos, assim como a de que esse anonimato se vinculasse ao lugar ocupado pelo músico na sociedade, situação essa ainda por ser estudada. A exuberância da produção do último quartel do século só poderia fundar-se na sólida transferência intergeracional do sistema de aprendizado musical e da prática inventiva global que manipulava ao mesmo tempo os sistemas musicais e os textos litúrgicos musicados nas igrejas do Brasil. A música do último quartel do século XVIII, até agora descoberta resulta de um processo de interação cultural do mundo do final do século, com a tradição de técnicas e processos legada pelos músicos das gerações precedentes.

Algo ocorreu, de fato, comprometendo a sobrevivência dos papéis de música da primeira metade, ou melhor, das sete primeiras décadas do século XVIII. Esse fenômeno não é apenas baiano, paulista ou mineiro, mas brasileiro. Aventou-se a hipótese de que o princípio do século teria conhecido mudanças profundas na notação musical (Oliveira, s.d., passim), as quais teriam conduzido ao abandono da notação branca redonda e suas características inerentes: 1) ausência de barra de compasso; 2) utilização frequente de claves altas; 3) transposição no ato da leitura; 4) semiotonia subintelecta; 5) uso do # para ‘naturalizar’ o bemol. Em Portugal as claves altas são usadas até ainda 1650 (Manuel Cardoso, Felipe Magalhães e outros). Não consta terem-nas usado Francisco Martins e Diogo Melgaz, falecidos respectivamente em 1680 e 1700. Adotou-se, então aquela escritura que se tornou a base do sistema notacional até nossos dias, vigente nas músicas convencionais. Abandonados os papéis da fase anterior, por desuso, teriam acabado por se perder. Com exceção dos manuscritos de Mogi das Cruzes (SP), que transcrevi, publiquei e divulguei (Duprat, 1986 e 1999b), a música brasileira do período colonial até agora conhecida é toda ela escrita na atual notação vigente. Os documentos de Mogi comprovam a vigência, no Brasil, ainda na década de 1730, da notação antiga, o que lhes confere uma significação singular e especial dentro do contexto de estudos musicológicos brasileiros sobre o período.

Mas não acreditamos que essa “revolução notacional” tenha ocorrido no final do século XVIII, e que a notação branca tenha sobrevivido, no Brasil até esta última



fase. cremos, pelo contrário, que os documentos de Mogi significam datas-limite. Na América espanhola, os arcaísmos notacionais também adentram o primeiro quartel do século (Claro, 1972), ou seja, foi música escrita no período derradeiro da maneira antiga e, ainda naquela década, ter-se-ia passado gradualmente para a notação moderna.

A hipótese acima referida explicaria o desaparecimento da música composta, por exemplo, até 1740 ou 1750, mas não a produzida entre 1750 e 1780, período ao qual pertencem as primeiras obras de autores como Luís Álvares Pinto, de Pernambuco, cujo *Te Deum* é da década de 1760; as primeiras obras de Silva Gomes em São Paulo, capital, de 1774; as de Lobo de Mesquita, em Diamantina (MG), de 1778; e as do padre José Maurício, do Rio de Janeiro, cuja primeira obra conhecida é de 1783. E não há evidências para crer que a notação antiga vigesse até esta última data de 1780. O *Recitativo e ária*, de autor anônimo da Bahia, de 1759, cuja transcrição apresentei em concerto 50 anos atrás e que foi em seguida publicada (1971), escrito inteiramente na maneira moderna, também comprova, pelo menos para a Bahia, que isso não teria ocorrido.

Por outro lado, não há uma revolução notacional radical, mesmo omitindo que o sistema de aprendizado musical coevo tenha transmitido não apenas o conhecimento e a prática das eventuais revoluções de escritura, como também o entendimento e a prática daquela recentemente abandonada. Ainda que tal entendimento se mantivesse recluso na experiência de apenas alguns portadores desses processos e técnicas, esses seriam os virtuais transcritores do repertório antigo para a notação moderna. Isto ocorreu documentalmente comprovado, com um dos manuscritos de Mogi, portanto de cerca de 1730, cuja transcrição, de 1863, fui encontrar em documento de Aparecida do Norte (SP) no arquivo de Randolpho José de Lorena, copiada em Itajubá (MG) por Francisco José de Lorena, certamente de uma transcrição para notação moderna, feita em momento ignorado do século XVIII, antes de se encerrarem os originais sob a capa de uma brochura, e omitir-se, na cópia, o nome do autor.

Devem colocar-se aqui, também, os problemas técnicos de transcrição dessas partituras, ou melhor, desses papéis de música, já que permanecem, conforme recuamos no tempo, os hábitos de compor diretamente as partes ou vozes, sem a confecção do que chamamos hoje propriamente de partitura ou grade. Isto justifica a nossa hipótese de que podem ter ocorrido realmente transcrições de grande parte do repertório da primeira metade do século, para a notação moderna, na medida em que devessem adequar-se às necessidades de repertório, às novas práticas e conteúdos, inclusive de aprendizado e ensino da música, que possibilitavam a atividade musical profissional no Brasil de então.

Aqui, temos de nos curvar à carência de documentação para nos esclarecer mais do que já se sabe, sobre as condições contratuais de trabalho entre o músico com-



positor e os agentes econômicos contratantes da música, e sobre eventual tolerância para com a execução de obras do passado, consagradas ou não, e por tanto, não compostas especialmente para as solenidades contratadas (Duprat, 1999a).

Além disso, sempre é lícito imaginar, que a História, afinal, não é senão a possibilidade da verificação de que o processo criativo-produtivo possa ser localizado em determinados períodos e lugares, aquém da produtividade requerida pelo fluxo intenso da demanda e da recepção. Os mestres-de-capela, portanto, para atender aos compromissos contratuais, recorreriam simplesmente aos seus arquivos de obras mais antigas omitindo, por óbvias razões, a autoria dessas peças sem, evidentemente, juntar seus próprios nomes como autores. A obra ficaria, assim, preservada, sem autoria, e transcrita para a notação moderna. Foi o que ocorreu com um *Cum descendentibus in lacum*, de compositor do século XVI, Gines de Morata, atuante em Vila Viçosa, Portugal, e copiada em Minas Gerais do século XVIII por mão de Francisco Gomes da Rocha (Duprat, 1986b). Assim, parte considerável de obras anônimas, sem data, que abundam nos arquivos mineiros e paulistas seriam obras transcritas de fase anterior ao desabrochamento espetacular do último quartel do século XVIII. Reanalisados com argúcia e imaginação à luz desta nova hipótese, os acervos da época podem oferecer subsídios importantes para consolidar essas especulações. Resta-nos, ao fim, a derradeira tentativa: a abordagem histórico-estilística das partituras, que ofereceria os elementos objetivos, tão objetivos quanto podem constituir os métodos e técnicas de análise para a construção de perfis e modelos composicionais.

Cabe lembrar aqui que os estudos estilísticos sobre a música do período colonial brasileiro deve considerar as reflexões do musicólogo português Rui Vieira Nery ao destacar o equívoco fundamental sobre o suposto “atraso intelectual dos músicos lusófonos” e propor “um modelo alternativo que valoriza a compreensão da especificidade da realidade histórica luso-brasileira” (Nery, 2006, p. 14).

A título de reflexão final sobre a música do período colonial brasileiro diríamos que nossa identidade ibérica com a América Latina tem feito recair sobre nossa produção musical passada, lusa e hispânica, uma discriminação já anteriormente sofrida por Portugal e Espanha a partir do século XVIII, início da primeira revolução industrial. Desde então, a produção intelectual e artística ibérica teria passado a ser encarada como periférica. Até polifonistas dos séculos XVI e XVII, como Morales, Guerrero, Victoria, Duarte Lobo e Manuel Cardoso foram relegados, no gosto da musicologia ocidental, em favor de Palestrina, Lasso e outros. A musicologia ocidental posterior não tem senão procurado confirmar essa discriminação ideológica com pretensões técnico-estéticas... Não se propõe aqui uma inversão que desfavoreça esses últimos compositores citados, mas sim um padrão equânime em que, ao estudarmos as músicas ibéricas e ibero-americanas, não se proceda com



critérios subjetivos ou discriminadores dessa natureza. Aí estariam sobejamente justificados os estímulos socioculturais e de contexto de que tanto se fala, em Musicologia, com convicção.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alegria, José Augusto. “Um teórico musical brasileiro do século XVIII”. *Bracara Augusta*, Braga, n. 28, p. 172-6, 1974.

Alegria, José Augusto. *Tractado de Canto Mensurable de Mateus de Aranda*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1978.

Alegria, José Augusto. *Discurso apologético*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1985.

Claro, Samuel. “La música secular de Tomás de Torrejón y Velasco”. *Revista Musical Chilena*, XXVI, n. 117, p. 323, 1972.

Crespo, Silvio. “Antífona *Virgo Prudentíssima* de Francisco Gomes da Rocha”. *Revista Música*, ECA/USP, v. 4, n.2, p. 131-156, nov. São Paulo, 1993.

Cruz, Manuel Ivo. “Marcos Portugal: bibliografia, discografia”. *Arteunesp*, v. 6, p. 69-104. São Paulo, 1990.

Diniz, Jaime C. “Luís Álvares Pinto. *Te Deum Laudamus*”. Restauração e revisão. Recife: Departamento de Cultura, 1968.

Diniz, Jaime C. *Músicos pernambucanos do passado*. Recife: UFPE, 1969, 1971, 1979.

Diniz, Jaime C. *Arte de solfejar – Luís Álvares Pinto*. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, 1977.

Duprat, Régis. “Música na América Latina Colonial”. *O Estado de S.Paulo*, Suplemento Literário, 3-nov., p. 1, 1964.

Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil Colonial” (em colab. com Nise Poggi Obino). *Yearbook Inter-American Institute for Musical Research*, v. 4, p. 98-103. New Orleans, 1968.

Duprat, Régis. “Recitativo e ária para soprano, violinos e baixo”. *Universitas*, v. 8-9, p. 291-299 e anexo. Salvador: UFBA, 1971.

Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil Colonial”. *Art*, n. 8, p. 3-19, abr.-jun. Salvador: UFBA, 1981.

Duprat, Régis. “A música brasileira do século XVIII e a definição do seu estilo”. *Art*, v. 7, p. 3-8. Salvador: UFBA, 1983.

Duprat, Régis. “A polifonia portuguesa em obras de brasileiros”. *Pau Brasil*, v. 15, p. 69-78, nov.-dez. São Paulo, 1986a.

Duprat, Régis. “Une découverte au Brésil: les manuscrits musicaux de Mogi das Cruzes, c. 1730”. *Boletim do The Brussel Museum of Musical Instruments*, XVI, p. 139-144. Bruxelles, 1986b.

Duprat, Régis et al. “Música sacra paulista no período colonial: alguns aspectos da sua evolução tonal”. *Revista Música*, v. 1, p. 29-34, maio. São Paulo: ECA, USP, 1990.



- Duprat, Régis et al. *A “Arte Explicada de Contraponto” de André da Silva Gomes*. São Paulo: Arte e Ciência, 1998.
- Duprat, Régis. “O estanco da música no Brasil Colonial”. In: Neide Marcondes e Manoel Belloto (orgs.). *Labirintos e nós: imagem ibérica em terras da América*, p. 53-74. São Paulo: Editora UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 1999a.
- Duprat, Régis (org.). *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte e Ciência; Marília (SP), Editora Unimar, 1999b.
- Duprat, Régis; Baltazar, Carlos Alberto. *Música do Brasil Colonial*. v. II. São Paulo, Ouro Preto: Edusp, Museu da Inconfidência, 1999.
- Landi, Márcio Spartaco. *Arte Explicada de Contraponto de André da Silva Gomes: análise e interpretação*. Dissertação de Mestrado, São Paulo: Unesp, 1998. Publicada sob o título *Lições de contraponto segundo a Arte Explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2006.
- Lange, Francisco Curt. *Archivo de Musica Religiosa de la Capitania Geral das Minas Gerais*. Mendoza, Argentina: Universidad de Cuyo, 1951.
- Lange, Francisco Curt. “La música en Minas Gerais: Un informe preliminar”, *Boletín Latino-Americano de Música*, ano 6, n. 6, p. 408-494, 1946. Tradução para português in Mourão, p. 99-179, 1990.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Conselho Federal de Cultura, 1970.
- Mattos, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia: biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 1996.
- Nery, Rui Vieira. “Espaço profano e espaço sagrado na música luso-brasileira do século XVIII”. *Revista Música*, v. 11, p. 11-28. São Paulo: Departamento de Música, ECA, USP, 2006.
- Oliveira, Tarquínio José Barbosa de. *A música oficial em Vila Rica, 1772-1796*. Ouro Preto: texto datilografado, 1979.
- Volpe, Maria Alice; Duprat, Régis. *Recitativo e Aria para José Mascarenhas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

RÉGIS DUPRAT é musicólogo e violista profissional, estudou harmonia, contraponto e composição com George Olivier Toni e Claudio 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, autor de 18 livros e 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.



Os festejos pelo fracasso da Inconfidência Mineira, 1792

Mary Angela Biason*

Resumo

Os festejos de 1792 pelo fracasso da Inconfidência Mineira são discutidos no contexto do calendário oficial cívico e religioso do Brasil Colônia, em diversas localidades: Rio de Janeiro, Tiradentes, Mariana, Vila Rica, São João del Rei, Sabará e Serro. A contratação dos serviços musicais é analisada dentro do sistema de arrematação, característico da administração pública no período colonial. A análise dos relatos sobre a execução do *Te Deum* do Malogro em três vilas de Minas Gerais – Vila Rica, São João del Rei e Sabará – revelou as práticas musicais correntes na época do evento, bem como os músicos atuantes. O levantamento da documentação histórica e musical visou ainda colher maiores subsídios para a identificação dos *Te Deum* possivelmente executados e suas respectivas autorias.

Palavras-chave

Período Colonial – música e história – festividades – administração pública – Minas Gerais – movimentos de independência.

Abstract

The events of 1792 by the failure of the Inconfidência Mineira are discussed in the context of the civic and religious official calendar in various localities of Brazil: Rio de Janeiro, Tiradentes, Mariana, Vila Rica, São João del Rei, Sabará, and Serro. The hiring of musical services is analyzed within the system of public bidding, characteristic of public administration in the colonial period. The analysis of the reports on the performance of the *Te Deum* for the failure in three villages of Minas Gerais – Vila Rica, São João del Rei, and Sabará – revealed current musical practices as well as the musicians involved. The survey of historical and musical documentation aimed at gather further subsidies for the identification of the *Te Deum* that was possibly performed at the occasion as well as their authorship.

Keywords

Colonial period – music and history – festivities – public administration – Minas Gerais – independence movements.

A chamada “Inconfidência Mineira” foi uma tentativa das elites econômicas e intelectuais na América Portuguesa buscarem meios de escapar da excessiva tributação por parte da Coroa. Toda e qualquer insurgência que fosse contra os direitos reais era vista como crime de “Lesá Majestade”, punida com severidade, e frequentemente o cadafalso era o destino dos implicados. Analisando dessa forma fica mais fácil entender o resultado do processo judicial denominado “Autos da Devassa” que se desenvolveu entre 1789 e 1792. Mesmo havendo várias condenações de degredo, somente Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, recebeu a pena capital por enforcamento, no Rio de Janeiro, em 21 de abril de 1792.

*Museu da Inconfidência, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil. Endereço eletrônico: mary.biason@gmail.com.



No Antigo Regime as representações públicas do poder real eram exageradas, fossem nos momentos de júbilo, nos de pesar e nos castigos. No caso da Inconfidência Mineira, vista como traição à Rainha, D. Maria I, o povo deveria presenciar o castigo exemplar. Como o movimento aconteceu na capitania de Minas Gerais, nada mais natural que o corpo esquartejado do traidor fosse exposto à degradação natural ao longo do Caminho Real e a cabeça fincada em um mastro junto ao pelourinho¹ de Vila Rica. Grosso modo, era essa a determinação do poder monárquico e, conseqüentemente, a resposta dos súditos deveria ser efetiva. Rapidamente, em defesa da personificação do poder, começaram a aparecer em vários locais manifestações de júbilo a Rainha D. Maria I e pelo fracasso do movimento.

O primeiro festejo pelo malogro da sedição aconteceu no Rio de Janeiro, capital da colônia e local da execução de Tiradentes, seguido pelo de Mariana, sede do Bispado da Capitania de Minas Gerais. Vieram depois outras manifestações nas cabeças de comarca da capitania: Vila Rica, da comarca de mesmo nome; São João del Rei, da comarca do Rio das Mortes; Sabará, da comarca do Rio das Velhas; e Serro (ou Vila do Príncipe), da comarca do Serro Frio. Essas vilas eram centros comerciais e intelectuais da capitania e pontos naturais de disseminação de ideias. A partir delas o poder monárquico espalhava suas ações para que chegassem aos mais recônditos arraiais. Além das vilas efetivamente “contaminadas” pelo movimento, ou que tiveram nele alguma participação, as que se diziam “limpas” também fizeram suas manifestações de execração dos condenados e de obediência à monarquia.²

AS FESTAS

Os festejos do calendário litúrgico bem como do santo de devoção eram responsabilidade das igrejas matrizes e associações religiosas.³ Já o Senado da Câmara se comprometia em realizar as festas oficiais, conforme a legislação portuguesa e, como o poder da Igreja estava misturado ao poder secular do monarca através do Padroado,⁴ os ritos católicos faziam parte destas celebrações. Segundo o historiador Richard Morse, essa prática característica da sociedade portuguesa foi transplantada

¹ Coluna onde se puniam os criminosos, considerado um dos símbolos de poder e de justiça; outro era a Casa da Câmara e Cadeia.

² Para um aprofundamento sobre o assunto da Inconfidência Mineira ver Maxwell (1977) e Furtado (2002).

³ O calendário litúrgico se compõe das seguintes celebrações: Advento, Natal, Epifania, Quaresma, Semana Santa, Ascensão de Cristo, Pentecostes e Corpo de Deus. No período colonial celebrava-se o dia da padroeira do Reino, Nossa Senhora da Conceição, e o do padroeiro local. Cada irmandade celebrava seu santo de devoção. Sobre a organização e financiamento das festas menores pelas irmandades, ver Volpe (1997, p. 28-29). Sobre o calendário católico, ver Volpe (1997, p. 29-30).

⁴ A instituição do padroado foi concedida pelos papas aos reis de Portugal no séc. XV, por propagar a fé cristã em terras ultramarinas. Dessa maneira, os membros da Casa Real passaram a exercer, simultaneamente, os governos civil e religioso (Salgado, 1990, p. 113). Sobre o sistema do padroado e a reciprocidade entre o poder político (*temporalis*) e o poder religioso (*spiritualis*) expresso simbolicamente nas Festas Maiores e nas Festas Menores no Brasil durante o período colonial, ver Volpe (1997, p. 6-13; 27-33).



para suas colônias, uma demonstração do fenômeno de “implantação transatlântica”.⁵ Em toda a América Portuguesa e demais colônias na África e Oriente, o Senado da Câmara de cada vila devia celebrar as datas oficiais do calendário português.⁶ Eram as festas do Corpo de Deus (entre maio e junho, celebração dos triunfos de Portugal), de São Sebastião (20 de janeiro, defensor da Igreja), as ladainhas de São Marcos (25 de abril, fundador da igreja de Portugal), ladainhas de Maio (para atrair boas graças sobre as plantações), do Anjo Custódio do Reino (3º domingo de julho, anjo protetor), Visitação de Santa Isabel (2 de julho), de São Francisco Borja (10 outubro, padroeiro do Reino contra os terremotos), do Patrocínio de Nossa Senhora (1º domingo de novembro, protetora contra terremotos), pela publicação da Bula da Santa Cruzada (divulgação das indulgências e graças em troca de esmolas) e em Ação de Graças, no último dia do ano (31 de dezembro). Com a chegada de D. João VI e sua corte ao Rio de Janeiro, em 1816 acrescentou-se o dia do Reino Unido de Portugal e Brasil (16 de dezembro). Apenas, a partir de 1822 todas as festividades relacionadas a Portugal foram abandonadas restando a do Corpo de Deus e as celebrações ligadas ao Império.

Com o passar dos tempos, algumas foram acrescentadas de acordo com a nova Lei. Um exemplo são os Alvarás Régios de 1756 que instituíram duas novas celebrações relacionadas ao terremoto que Lisboa sofreu em 1755: uma pelo Patrocínio de Nossa Senhora “como protetora nossa assim no passado como no futuro contra os terremotos” e outra por São Francisco Borja “invocado e venerado como patrono e protetor de seus reinos, e domínios, contra os terremotos”.⁷ A partir desses Alvarás, Portugal e suas colônias passaram a celebrar os dois eventos.

Além dessas datas, o Senado da Câmara ainda se encarregava de acontecimentos ocasionais importantes como a entrada de bispos e governadores e as datas relacionadas com a família real portuguesa – como coroação, nascimentos, casamentos e exéquias, além de acontecimentos importantes como conquistas, celebração de paz entre nações etc. Essas celebrações eram determinadas por alvarás régios enviados às colônias; em geral as demonstrações deveriam ser grandiosas. Em todas, fossem as do calendário ou as ocasionais, o Senado da Câmara deveria arcar com as despesas e lançá-las em seus livros de contas.

Os livros de atas, de receita-despesa e arrematações são extremamente úteis para fazer o levantamento das festividades. Uma análise acurada dos dados mostra que nem todas as datas oficiais celebradas no período colonial exigiam grande aparato. O Senado da Câmara era obrigado a promover, pelo menos três procissões

⁵ Morse (1988, p. 72).

⁶ Sobre as festas reais nos domínios portugueses, ver Duprat (1995[1966], p. 32-38). Sobre a legitimação do poder real através da associação do divino nas Festas Maiores no Brasil durante o período colonial, ver Volpe (1997, p. 9-13).

⁷ *Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana: Alvarás Régios (1722-1822), Livro W-24, fl. 29 e 29v.*



com o corpo administrativo presente: Visitação de Nossa Senhora, Anjo Custódio do Reino e Corpo de Deus.⁸ Além dessas, existiam as celebrações em louvor a São Sebastião, ao padroeiro local, à padroeira do Reino e em Ação de Graças pelo último dia do ano. Todas as elencadas acima exigiam a participação da Igreja e da população. As demais datas eram celebradas na Câmara com discursos comemorativos e algumas demandavam, por exemplo, que se rezasse uma ladainha. As datas ocasionais, estas sim deveriam ser feitas com ostentação a fim de engrandecer e mostrar maior triunfo do soberano. Ao final do processo, um relato do evento deveria ser enviado às autoridades.

Para promover as datas mais importantes, a Câmara publicava um edital notificando a natureza da comemoração e convocava os moradores a manter as ruas limpas, recolher os animais, cair as casas, armar panos nas portas e janelas, ornamentar o trajeto da procissão e manter a cidade iluminada por três noites. Tudo deveria ser providenciado sob pena de multa que variava conforme o caráter do festejo.

Na data marcada, eram proferidos discursos na sala do Senado da Câmara sobre o acontecimento celebrado. Logo após, todo o corpo administrativo saía em procissão até a Igreja Matriz, para aí finalizar o evento com uma missa solene. Além de fornecer a cera para iluminar a Igreja no momento da celebração, a Câmara providenciava a pólvora para o destacamento da infantaria paga e os terços auxiliares darem salvas de tiros. Para os festejos grandiosos os camaristas também contratavam cavalhadas, touradas, cômicos e a música para récitas especiais, executadas nas casas da ópera ou em praça pública.

Nas ocasiões de júbilo, as solenidades eram acompanhadas pela música do hino em ação de graças. O *Te Deum laudamus*, ou simplesmente *Te Deum*, corresponde às primeiras palavras deste texto latino adotado pela liturgia cristã a partir do século V. Segundo o Pontifical Romano,⁹ canta-se na coroação de um rei, na sagração de um bispo, na consagração de uma virgem, na canonização de um santo, na publicação de acordos de paz e na comemoração de uma vitória, mas não é cantado na Quaresma e no Advento.

Todo o ritual foi seguido para os festejos pelo fracasso da Inconfidência e o *Te Deum* foi cantado em júbilo pela Rainha D. Maria I. Desta feita não se tratava de um alvará régio obrigando celebrações anuais, mas de um edital emitido pelo Rio de Janeiro às Câmaras da Capitania de Minas para que fosse realizada uma celebração ocasional.

⁸ Almeida, 1870, livro 1, título LXVI, p. 152-3.

⁹ Livro que contém todas as orações e orientações para a celebração dos ritos católicos.



Para uma melhor apreensão de como essa legislação interferia na prática festiva aqui analisada, a seguir transcrevemos alguns documentos relativos ao processo de convocação das Câmaras do Rio de Janeiro e de algumas localidades mineiras para fazerem seus festejos conforme as leis vigentes. Interessante notar o tipo de discurso empregado: todos são unânimes em saudar a Rainha, depreciar a ação dos inconfidentes e até mesmo comemorar o fato de não existirem moradores de sua localidade envolvidos no processo.

AS CELEBRAÇÕES PELO MALOGRO

No Rio de Janeiro, após a execução de Tiradentes, o Senado da Câmara publicou o Edital do Bando em 21 de abril de 1792, mandando colocar luminárias durante as noites de 21 a 23 de abril, e recomendando que todos os moradores assim procedessem “[...] pois não esperamos ser necessário punição e pena contra os que o contrário praticarem”.¹⁰

Realizou-se no dia 26 de abril a celebração religiosa em regozijo pelo malogro na Igreja da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Monte do Carmo, com a presença do Vice-Rei e Vice-Rainha, para aí:

Dar Graças a Deus Nosso Senhor pelo benefício que fez a estes povos em se descobrir a infame conjuração, ajustada na Capitania de Minas Gerais, a tempo de ser dissipada, sem que se pusesse em execução, e se seguissem perniciosas consequências que podiam experimentar os leais vassallos de sua Majestade.

Dar Graças ao mesmo Senhor, de que esta cidade ficasse ileso do contágio de tão infame conspiração.

Persuadir os povos à fidelidade a uma soberana, que por felicidade temos, tão amável, tão pia, tão clemente; e rogar a Deus, que lhe conserve a vida e saúde.¹¹

A celebração culminou com o Prelado entoando o *Te Deum*.

No dia 13 de maio do mesmo ano, na Cidade Episcopal de Mariana, o Senado da Câmara realizou celebração pelo fracasso da Inconfidência com a execução do *Te Deum* na Catedral.¹² Esta comemoração teve feição acadêmica¹³ e, além das

¹⁰ Mathias, 1983, vol. 7, p. 289.

¹¹ Mathias, 1983, vol. 7, p. 289.

¹² Mathias, 1983, vol I, p. 232.

¹³ Reunião político-festiva.



autoridades locais, estavam presentes os parceiros de Vila Rica. Segundo o Cônego Raymundo Trindade, em seu livro sobre a história da Arquidiocese de Mariana:

No dia 13 de Maio de 1792, em academia, com antecedência preparada e anunciada, à qual compareceram o Visconde de Barbacena, o Senado da Câmara, o Cabido, as autoridades mais graduadas de Vila Rica e de Mariana, onde foi a festa, pronunciou uma oração gratulatória celebrando a clemência de D. Maria para com os réus do hediondo crime de lesa-majestade.¹⁴

O Senado da Câmara de Vila Rica, no dia 15 de maio abriu carta do Ouvidor Geral na qual se determinava solenizasse com um *Te Deum* o fracasso da conjuração. Em consequência, a Câmara fez um edital informando à população que colocasse luminárias em toda a Vila nas noites de 20 a 22 de maio, convidou autoridades, fez as despesas com sermão e cera para iluminar a igreja, e promoveu, em 16 de maio, o auto de arrematação da música do *Te Deum*. Em 21 de maio, a cabeça de Tiradentes chegou a Vila Rica e foi exposta na praça principal e, no dia seguinte, o Senado da Câmara promoveu um ato solene. As comemorações continuaram na Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar onde foi realizada missa com sermão e cantado o *Te Deum* arrematado.¹⁵

Na ocasião em que Vila Rica recebeu as ordens para festejar o fracasso da conjuração, estava presente o capitão-mor de Barbacena, dr. Manuel de Sá Fortes Bustamante Nogueira. A 18 de maio, ele aproveita e escreve para o Senado da Câmara de sua vila informando que também lá deveriam providenciar os festejos:

Devo lembrar-lhes que nessa terra deve haver alguma cenificação pública de contentamento que temos, e devemos mostrá-lo por acharmos livres dos pestíferos, e abomináveis membros que pretenderam não só quebrar a nossa fidelidade, e a falta de fé portuguesa para com a nossa Soberana, como nós mesmos.¹⁶

O Edital registrado na Câmara de Barbacena no dia 21 de maio de 1792 determinava que fosse celebrada uma missa, sermão, procissão e *Te Deum* no dia 29 de maio, para “ [...] livrar dos grandes perigos em que certamente nos iam precipitar alguns indivíduos desta Capitania”.¹⁷ Mais tarde chega a Barbacena outra carta do

¹⁴ Trindade, 1955, p. 91.

¹⁵ Mathias, 1983, vol. 9, p. 126-27, docto 27.

¹⁶ Revista do Arquivo Público Mineiro, v. 6, 1901, p. 638.

¹⁷ Revista do Arquivo Público Mineiro, v. 6, 1901, p. 638.



capitão-mor, datada de 26 de maio, pedindo à Câmara que, se ainda não tivessem feito os festejos, que esperassem pelas outras cidades, cabeças de comarca, por motivos políticos. Barbacena festejou como mandou o primeiro edital, não no dia 29 de maio, mas no dia 22 de julho de 1792.

No dia 3 de junho, a cidade de Sabará fez sua celebração e para tanto contratou os seguintes serviços: uma dúzia de luminárias para serem distribuídas pela cidade, foguetes que foram lançados na véspera, pólvora para o destacamento militar dar salva de tiros, confecção da armação e iluminação da igreja matriz e contratação da música. Em documentos compulsados no Arquivo Público Mineiro foram encontrados os recibos de pagamentos desses serviços e no relativo ao pagamento da despesa com a música encontra-se o seguinte texto:

de uma música [...] em ação de graças de não chegarem a pôr por obra aquela atentada e indigna rebelião que pretendiam aqueles infiéis contra a nossa soberana; como também de termos a felicidade de não passar esse contágio mau aos habitantes de toda essa comarca.¹⁸

Nos dias 6, 7 e 8 de junho de 1792 realizou-se em São João del Rei a festividade pelo malogro:

em ação de graças a Deus Nosso Senhor por se haver descoberto e destituído a conjuração que maus homens e indignos portugueses [que] temerariamente presumiram sublevar os povos desta Capitania contra a legítima soberania da Rainha Nossa Senhora.¹⁹

Os festejos tiveram missa solene e *Te Deum* com dois coros na Matriz de Nossa Senhora do Pilar. Autoridades foram convidadas e o destacamento da infantaria, pago juntamente com os terços auxiliares, se colocou à porta da Matriz para dar salvas de tiros.

De outras localidades mineiras só foram encontradas algumas citações. Existe uma carta enviada pela Câmara de Vila Rica ao Secretário da Marinha e Ultramar, datada de 2 de julho de 1792, relatando à administração portuguesa os festejos acontecidos na capitania de Minas: “À imitação desta capital, deram públicos testemunhos de alegria as Câmaras de São João e de São José, as de Sabará e de Caeté”.²⁰

¹⁸ Senado da Câmara de Sabará: *Livro de prestação de contas (1791-1792)*. L. 88, folhas avulsas sem numeração.

¹⁹ Cintra, 1982, vol. I, p. 244.

²⁰ Mathias, 1983, vol. 9, p. 185, docto 39.



Certamente estas e outras localidades tiveram o seu *Te Deum*, mais os procedimentos de praxe: luminárias por três dias, solenidade na câmara, procissão, missa na matriz com sermão e salva de tiros.

AUTO DE ARREMATAÇÃO

O sistema de arrematação é uma característica da administração pública no período colonial, colocando em praça os autos que tratam da recolha de tributos (uso das pontes, das estradas, o licenciamento dos ofícios, a abertura de lojas, tendas e oficinas etc.) e autos que contratavam serviços (construção e manutenção de calçadas, chafarizes e demais benfeitorias públicas, bens de consumo como cera para iluminação, armação de palcos e músicos para festas etc.). A arrecadação dos tributos era arrendada mediante leilão pela maior quantia. Cabia ao arrematante fazer as cobranças, entregar o valor acertado em contrato para a Câmara e ficar com o excedente que conseguisse arrecadar. Já o serviço público pago pela Câmara era arrematado pela menor quantia. Com este recurso, à administração cabia fiscalizar e controlar as contas. Em geral as arrematações eram feitas no mês de janeiro, e compreendiam os tributos e serviços que deveriam ser efetuados durante o ano, mas para acontecimentos de última hora, lançavam-se autos específicos.²¹ Em Vila Rica, o auto de arrematação para o serviço da música que deveria ser executada nas festividades pelo malogro da Inconfidência, foi feito no dia 16 de maio de 1792²²:

haver trazido a pregão na praça pública [...], nos dias da lei e estilo, a música para a função do *Te Deum laudamus* que no presente ano se há de fazer pelo feliz sucesso de se achar desvanecida a pretendida conjuração desta Capitania, para se arrematar a quem por menos a fizesse aprontar, e que o menor lanço que recebeu fora o de dezoito oitavas de ouro que lançara Manoel Pereira com a vozes e instrumentos do rol que se lhe entregou e neste ato apresentava.²³

Neste auto a música foi arrematada por 18 oitavas de ouro; Manuel Pereira de Oliveira foi o arrematante e Inácio Parreiras Neves seu fiador. Foi também apresen-

²¹ Sobre a arrematação de serviços musicais no Brasil durante o período colonial, ver Lange (1966, p. 68-70) e Volpe (1997, p. 28).

²² O auto de arrematação da música para a função *Te Deum laudamus* em ação de graças pelo malogro da Inconfidência foi transcrito na íntegra, mantendo-se a grafia da época, por Francisco Curt Lange no “Informe Preliminar” e apresenta a data 28 de maio de 1792, assinado pelo escrivão da Câmara de Vila Rica, Antonio José Velho Coelho (Lange, 1946, p. 444-445); a tradução para o português do artigo pioneiro do musicólogo teuto-uruguaio foi publicada por Mourão (1990, p. 99-179), apresentando o auto de arrematação na grafia original (Mourão, 1990, p. 136-138).

²³ Lange, 1946, p. 445 e tb. Mathias, 1983, v. 9, p. 126 e 127, doc. 27. Transcrito na Revista do Arquivo Mineiro, ano II, 1897, p. 39-41.



tada a lista contendo os nomes dos músicos que participaram do evento na Matriz do Pilar no dia 22 de maio, e sua função no grupo. Foram eles: um tiple, ou soprano não identificado;²⁴ Francisco Gomes da Rocha (contralto); Inácio Parreiras Neves (tenor); Florêncio José Ferreira Coutinho (baixo); Francisco Fernandes de Paula (rabeca); Francisco de Melo (rabeca); Manuel Pereira de Oliveira (rabeca); Carlos Antônio de Souza (rabeca); Marcos Coelho Neto, pai (clarim); Marcos Coelho Neto, moço (clarim); Caetano Rodrigues da Silva (rabeção); João Ribeiro Peixoto (rabeção), Ponciano José Lopes (flauta) e Basílio Pereira (flauta).²⁵

Sobre o tempo decorrido entre a arrematação dos serviços de música e sua apresentação, seria necessário fazer um estudo mais detalhado sobre a qualidade dessas festividades, não só nos livros da Câmara, mas nos das associações religiosas e nos das igrejas matrizes. Para celebrações reais de muita pompa, o evento é arrematado com alguma antecedência, com toda a solenidade necessária e isso é esperado porque são muitos os serviços a serem contratados. Para os eventos oficiais arrematados no início do ano (em geral, em número de seis) os valores eram ser pagos de uma só vez ou por grupo de celebrações. Nos demais devemos levar em consideração que montantes elevados pagariam, além da execução, também a composição de uma nova música; ou então valores baixos com curto espaço de tempo pagariam somente a execução com música já composta.

Outra prática encontrada é a apresentação de obras encomendadas por terceiros. No auto de arrematação das músicas, árias e óperas para as funções das festas reais em 1762 pelo Senado da Câmara de Mariana, o registro das condições adverte que “o *Te Deum Laudamus* há de ser o grande que mandou buscar o [dr.] Francisco Ângelo Leitão”.²⁶

Analisando o tempo transcorrido entre a publicação dos editais e celebração do Malogro, duas questões podem ser levadas em consideração. A primeira trata da rapidez com que o evento deveria ser festejado para assim colocar uma pedra sobre o assunto e a última lembrança consiste na celebração em favor de D. Maria I “uma soberana, que por felicidade temos, tão amável, tão pia, tão clemente”.²⁷ Outra questão versa sobre a hierarquia política e administrativa na celebração do fato: primeiro o Rio de Janeiro, capital da América Portuguesa e local da execução de Tiradentes, seguido por Mariana, sede do Bispado de Minas, depois por Vila Rica, cabeça de comarca, morada de Tiradentes e de alguns implicados. A partir daí o evento deveria acontecer primeiramente nas demais vilas cabeças de comarca, e

²⁴ Menino aprendiz que atuava com sua voz aguda.

²⁵ Lange, 1946, p. 445. Arquivo Público Mineiro: *Livro de termos de arrematações da Câmara de Vila Rica (1787-1796)*. L. 91, fls. 49v., 50v. e 51v.

²⁶ Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana: *Livro de termos e arrematações (1756-1764)*. L. 220, fl. 117. Francisco Ângelo Leitão foi juiz de fora de Mariana (1747) e Ouvidor da Comarca de Vila Rica (1752-1757). Códice Costa Matoso, 1999, v. 2, p. 43-44.



depois no restante da Capitania de Minas. As datas mostram que ele ocorreu entre final de maio e início de junho, com exceção de Sabará que transferiu sua data por motivos já explicados.

No Rio de Janeiro, o edital é de 21 de abril, cuja celebração foi prevista para 26 de abril, transcorreria em cinco dias; em Mariana, cujo edital não foi encontrado, a celebração aconteceria em 13 de maio; em Vila Rica, o edital era de 15 de maio e a celebração a 22 de maio, transcorrendo sete dias; em Barbacena, o edital era 21 de maio e a celebração a 29 de maio (seriam oito dias, mas lembremos que a celebração só foi realizada em 22 de julho); em Sabará, cujo edital não foi encontrado, marca a celebração em 3 junho; e em São João Del Rei, também de edital não encontrado, fez a celebração em 8 de junho.

Por lei, as festividades oficiais devem ser feitas pelo Senado da Câmara. A quantidade e qualidade dos serviços contratados dependerão da verba disponível. No fim de cada ano administrativo, os livros de contas são apresentados ao ouvidor e corregedor da Comarca, para exame e conseqüente aprovação. No ano de 1756, o corregedor analisa os livros de Mariana e manda que se faça uma revisão em alguns pagamentos que entendia serem abusivos, principalmente os relacionados às festas. Levando-se em consideração que nas primeiras décadas do século XVIII a arrecadação era substancial e cobria grandes gastos feitos para as festividades,²⁸ essa prática perdurou por algum tempo, mesmo com as contas em baixa. Foi preciso uma Ordem Régia datada em 1765, que mandou aos ouvidores cobrarem o excedente do bolso dos camaristas.²⁹

Outra maneira de cumprir os procedimentos de praxe era deixar que pessoas da comunidade arcassem com alguma despesa. Nas festas de aclamação do Rei D. João VI, realizadas em 1817, na cidade de Pitangui,³⁰ D. Joaquina Bernardes da Silva de Abreu Castelo Branco patrocinou os touros e o capitão Antônio Teodoro de Mendonça patrocinou a cavalcada com 16 cavaleiros. Já nas exéquias da Imperatriz Leopoldina, no ano de 1827, na cidade de Caeté,³¹ o capitão-mor João Batista Ferreira de Souza Coutinho ofereceu o mausoléu³² armado na Igreja Matriz e os párocos abriram mão da espórtula. Como recompensa, além do reconhecimento dentro da comunidade como aquele que proveu uma diversão ou que representou a vila da melhor maneira possível, seus nomes eram citados no relato que a Câmara fazia

²⁷ Mathias, 1983, vol. 7, p. 289.

²⁸ Na segunda metade do século XVIII, para a festa do Corpo de Deus, se pagava pela pólvora da infantaria, o sermão, a cera e a música na Igreja, enquanto em 1713, em Mariana, para a mesma festa, pagou-se, dentre tantos serviços e materiais, também pelas fitas que ornaram os animais que correram nas cavalhadas (Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana: *Livro de receita e despesa (1711-1726)*, L. 664, fl 12v).

²⁹ Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana: Livro de receita e despesa, 1752-1759, fl 118.

³⁰ Revista do Arquivo Público Mineiro, ano X, 1905, p. 725.

³¹ Revista do Arquivo Público Mineiro, ano X, 1905, p. 727.

³² Trata-se de uma representação da campa funerária feita em madeira e coberta com dossel e cortinas.



para as autoridades. Esse procedimento tornou-se muito comum no início do século XIX como uma maneira de minimizar os gastos da Câmara com as festividades, que já vimos serem muitas, e com tantos procedimentos, muito onerosas. A Câmara da cidade de Paracatu, após fazer os festejos da aclamação de D. João VI, em 1817, e descrevê-los em carta para o governador-geral de Comarca, termina o relato expondo as dificuldades encontradas.

A decadência do País, a Câmara empenhada, os rendimentos diminutos, as nossas tênues possibilidades fizeram abortar nossos grandes desejos [...]. Apenas se pode suprir decentemente com a despesa indispensável para o festejo gratulatório.³³

O mais importante era garantir o acontecimento dos procedimentos de costume como as procissões, os touros, as óperas e os mausoléus; e zelar para a manutenção da sintonia da população com os acontecimentos da metrópole.

A MÚSICA DO *TE DEUM*

A análise dos relatos obtidos na documentação sobre a execução do *Te Deum* do Malogro em três vilas de Minas revelou as práticas musicais correntes na época do evento. O *Te Deum* executado em Vila Rica contou com quatro vozes, quatro violinos (dois primeiros e dois segundos), dois clarins, duas flautas e dois contrabaixos. Se formos analisar essa combinação vocal e instrumental nos verbetes das obras depositadas nos arquivos de documentos musicais localizados em Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, que possuem catálogos temáticos ou listagens, encontraremos mais de 60 hinos *Te Deum laudamus* diferentes datados entre os séculos XVIII e XIX. A grande maioria para quatro vozes, cordas, sopros e baixo, exatamente como o apresentado no edital. Os catálogos do Museu da Inconfidência em Ouro Preto, relativos ao Acervo de Manuscritos Musicais da Coleção Francisco Curt Lange e coordenados por Régis Duprat (1991, 1994 e 2002), apresentam seis obras do gênero *Te Deum* de compositores mineiros, seis de compositores não mineiros e cinco de autoria não identificada.³⁴

Com relação aos músicos, alguns são já conhecidos da historiografia musical como Inácio Parreiras Neves, atuante em Vila Rica na 2ª metade do século XVIII e talvez o músico mais idoso entre todos eles, Francisco Gomes da Rocha (1754-

³³ Revista do Arquivo Público Mineiro, ano X, 1905, p. 740.

³⁴ Além dos catálogos citados no decorrer deste artigo, há que mencionar ainda os catálogos Duprat (1995[1966]) e Nogueira (1997), que apresentam obras no gênero *Te Deum*.



1808), Florêncio José Ferreira Coutinho (1751-1819), Francisco de Melo [Rodrigues] (1771- após 1812), Marcos Coelho Neto, pai (1742-1806) e Marcos Coelho Neto, filho (1763-1823). Todos foram soldados músicos do Regimento da Cavalaria de Linha em Vila Rica. Caetano Rodrigues da Silva (c. 1763-1815) era filho do capitão Caetano Rodrigues da Silva falecido em 1787; Carlos Antônio de Souza era irmão do músico Antônio Ângelo da Costa Mello falecido por volta de 1847 e Ponciano José Lopes (1765-1823), além de músico atuava também como escrevente. Nenhuma informação adicional foi obtida dos músicos João Ribeiro Peixoto, Francisco Fernandes de Paula, Manuel Pereira de Oliveira e Basílio Pereira. Assim como os demais, eram instrumentistas e atuantes em 1792 na Câmara e nas associações religiosas. Desses treze músicos, sete são compositores com obras catalogadas nos arquivos nacionais.

A documentação de Sabará traz os nomes de dois músicos que assinaram os recibos de pagamento de serviço para as festividades de 1792.³⁵ Domingos José Fernandes (1751-18??) foi músico militar atuante em Sabará, de 1786 a 1792, e depois segue para Vila Rica para atuar nas festividades até 1808. Seu nome e o de sua família consta no senso realizado em 1804 nesta vila.³⁶ Sobre Antônio Rodrigues dos Reis, sabe-se somente que era morador em Sabará e irmão de Paulo Rodrigues dos Reis, também músico.

No texto recolhido nos recibos, Domingos José Fernandes diz que foi pago por “uma música que lhe fez de missa cantada, e *Te Deum*”³⁷ e Antônio Rodrigues dos Reis “de um coro de música que fez das festas”.³⁸ Aqui nos deparamos com questões ambíguas relacionadas com o sentido das palavras utilizadas nesses recibos, pois as mesmas possuem significados diferentes no decorrer dos tempos podendo levar o pesquisador a tirar conclusões precipitadas principalmente se não tem conhecimento das práticas da época e dos atores desses acontecimentos. Os dois músicos utilizam a expressão “fazer música”. À primeira vista, no recibo do Fernandes pode significar uma música composta para esse evento específico, mas não podemos esquecer que Fernandes, além de tocar violino e contrabaixo,³⁹ foi o responsável por muitos grupos de música que atuaram nas festividades para a Câmara de Sabará e Vila Rica. O termo “fazer música” podia significar ensaiar, reger, tocar seu instrumento e até mesmo utilizar partitura pertencente ao seu arquivo pessoal para a Missa e para o *Te Deum*. No que se refere a Rodrigues, “um coro de música que fez”, também pode significar reunir os músicos necessários para o evento, ensaiá-los e regê-los.

³⁵ Senado da Câmara de Sabará: *Livro de prestação de contas* nº 85 e 88.

³⁶ Mathias, 1969, p. 87.

³⁷ Senado da Câmara de Sabará: *Livro de prestação de contas* nº 88.

³⁸ Senado da Câmara de Sabará: *Livro de prestação de contas* nº 88.

³⁹ Oliveira, 1979, p. 62 e 64.



São raros os documentos que especificam as funções de cada integrante, salvo os autos de arrematação, sendo assim teremos que procurar ainda muitas evidências em outros tipos de documento para poder afirmar com alguma certeza sobre o uso dos termos nas práticas musicais.

Em São João del Rei temos o seguinte relato: “oficiou-se o *Te Deum laudamus* por dois coros, um de música e outro de Cantochão”.⁴⁰ Em princípio, todos os cânticos litúrgicos estão escritos em cantochão executados pelos oficiantes. Os salmos, os *Stabat Mater* e em alguns hinos como o *Tantum ergo* cantam-se os versos alternadamente com os fiéis. Com a evolução das práticas musicais a execução dos cantos litúrgicos também ficou a cargo dos cantores e instrumentistas instalados no coro da igreja, tocando em estilo concertante. Nesse caso, o oficiante canta um verso em cantochão e os músicos cantam o seguinte no estilo da época. Mais da metade dos hinos *Te Deum* encontrados nos arquivos citados são alternados.

OS MITOS DO *TE DEUM* DE VILA RICA

O auto de arrematação do *Te Deum* de Vila Rica foi muito estudado pela musicologia e duas teses foram levantadas: uma versa sobre a autoria da música e a existência física desse documento autógrafo, outra aborda o valor pago pela execução como sendo ínfimo.

Alguns pesquisadores aventaram a possibilidade do documento musical contendo um *Te Deum* de autoria de Manuel Dias de Oliveira (Tiradentes, 1738-1813), depositado no acervo do Museu da Música da Cúria Metropolitana de Mariana, fosse aquele executado na celebração do Malogro em Vila Rica. A primeira a lançar a discussão foi Maria da Conceição Rezende, depois publicada em seu livro sobre a história da música em Minas Colonial.⁴¹ Essa pesquisadora trabalhou nas décadas de 1970 e 1980 na catalogação dos documentos musicais reunidos no Museu da Música e produziu verbetes temáticos repletos de informações sobre as obras, seu uso na liturgia e sobre os autores e copistas citados nos documentos.⁴² Foi este o primeiro acervo musical em Minas Gerais com acesso através de um catálogo temático; e recentemente passou por uma reformulação, quando foi transferido para o Palácio dos Bispos, em Mariana, onde permanece aberto à pesquisa.

O documento catalogado por Rezende traz quatro vozes, violinos e baixo com papel e caligrafia datáveis entre finais do século XVIII e início do XIX, mais as partes de flautas e trompetes em papel e caligrafia diferentes, indicando tratar-se de acrés-

⁴⁰ Cintra, 1982, p. 244.

⁴¹ Rezende, 1989, p. 367-370.

⁴² O trabalho foi baseado na catalogação efetuada pelo pe. José de Almeida Penalva em um dos arquivos depositados no Museu da Música.



cimo posterior. A instrumentação coincidente com a apresentada no auto de arrematação de Vila Rica, mais a informação de autoria e tonalidade da obra encontrada num dos volumes da Revista do Arquivo Público levaram Conceição Rezende a fazer tal afirmação. A autora ainda confirmou ser o primeiro grupo documental um autógrafa, baseado em outro autógrafa do mesmo compositor existente no acervo mariense. Segundo Rezende, na Revista do Arquivo Público Mineiro de 1905 (não cita número de página) diz ser o *Te Deum* da Inconfidência obra de Manuel Dias, no tom de Ré maior.⁴³ Achemos a citação muito curiosa, pois ainda não encontramos esse tipo de informação estritamente musical, como tonalidade ou fórmula de compasso, em documentos oficiais. Consultamos a tal revista⁴⁴ (e muitas outras), mas infelizmente não conseguimos confirmação.⁴⁵ Se essa informação existir (posso ter perdido no olhar), temos que levar em consideração a maneira como se apresenta, se está em um documento oficial confiável ou numa citação baseada em relatos.⁴⁶

A existência das partes de sopro incluídas posteriormente pode ter várias explicações: as originais se perderam e foram confeccionadas outras, ou houve uma adaptação com o arranjo mais ou menos elaborado, dependendo das possibilidades técnicas dos executantes. Pode ser também um acréscimo, ou houve troca de instrumentos, prática muito comum, principalmente no século XIX.

José Maria Neves, no texto introdutório para a edição da transcrição desta obra de Manuel Dias,⁴⁷ diz ser praticamente impossível comprovar se ela teria sido a do Malogro, preferindo discutir a atribuição da obra a partir de informações recolhidas no Catálogo organizado por Elmer Barbosa.⁴⁸ No entanto, o autor chega a aventar a possibilidade do arrematante, Manuel Pereira de Oliveira, ser parente de Manuel Dias de Oliveira. Existem dois trabalhos de pós-graduação (Toni, 1985; Ricciardi,

⁴³ A tonalidade da obra foi discutida por Ricciardi (2000, p. 149, nota 46). Não seria Ré maior, mas si menor por conta da cadência apresentada no primeiro compasso (Fá# - sim), mantendo assim o costume de se nomear a tonalidade da obra com as informações coletadas no primeiro compasso. Se olharmos com atenção, do compasso 1 ao 8 do primeiro trecho, Allegro, veremos que Manuel Dias faz uma progressão harmônica Fá#-sim / sim⁷-Mi / Mi⁷-Lá / Lá-Ré / Lá⁷-Ré / Fá#-sim. A obra mantém o eixo tonal na tônica sim e sua relativa Ré. No trecho seguinte, Largo, inicia em mim passando para Sol (subdominante da relativa) para terminar os dois últimos, Allegro e Adagio, na relativa Ré.

⁴⁴ Ao percorrer as Revistas à procura do *Te Deum*, encontramos uma citação interessante no relato das exéquias da Imperatriz Leopoldina ocorrido em Caeté, no dia 25 de janeiro de 1827: “Seguiu-se o Ofício de Matinas e Laudes, no qual presidiram os Reverendos Párocos de Santa Luzia, Sabará, Raposos, Itabira do Campo e Caeté, executando-se primorosamente a música de composição de José Joaquim Emerico” (Tomo X, 1905, p. 732).

⁴⁵ Entramos em contato com a pesquisadora Conceição Rezende, já que não se encontrava a citação nas revistas do Arquivo Público, e a especialista aventou a possibilidade da informação estar nas pesquisas feitas por D. Oscar Oliveira. Este bispo de Mariana correu várias paróquias de Minas Gerais coletando papéis de música e cuja ação sistemática culminou com a criação do Museu da Música. A referida pesquisadora nos enviou as anotações de D. Oscar, mas nelas não consta a citação.

⁴⁶ Há monografias sobre a Inconfidência Mineira que se basearam em relatos de pessoas que ouviram as histórias de seus antepassados. A Revista do Arquivo Público Mineiro (tomo VI, 1901, p. 1.063-1.151) traz uma dessas narrativas populares escrita por Eduardo Machado de Castro, datada em Ouro Preto, 1896.

⁴⁷ Neves in Oliveira, 1989, p. 8-11.

⁴⁸ Barbosa (1979) contou com uma comissão composta por Cleofe Person de Mattos, Adhemar Campos Filho e Aluizio José Viegas que analisaram a documentação e construíram os verbetes das obras. O *Te Deum* depositado em Mariana está citado na relação das obras Manuel Dias (p. 175), nas atribuídas a ele (p. 184) e na relação de compositores anônimos do séc. XVIII (p. 243-244).



2000) sobre o compositor de Tiradentes e esse parentesco nunca foi encontrado. Ademais, o sobrenome Oliveira é muito comum no século XVIII e homônimos geram graves problemas de identificação.⁴⁹

Tarquínio José Barbosa de Oliveira em seu trabalho não publicado sobre a música oficial em Vila Rica,⁵⁰ ao citar o auto de arrematação do Malogro, menciona a Revista do Arquivo Público sem indicar ano ou página: “Do compositor oculto, diz uma pequena nota de um velho exemplar da Revista do Arquivo Público Mineiro que teria sido Manuel Dias de Oliveira: *Te Deum* em Ré maior”.⁵¹

Assim como em outras regiões da Colônia onde se têm evidências de execução de repertórios diversos, inclusive adaptações operísticas,⁵² em Vila Rica, repleta de bons músicos, executavam-se obras de compositores de outras localidades. A circulação de papéis de música colabora para o conhecimento de outros estilos de composição, para análise do tratamento melódico e harmônico, da instrumentação, da condução das vozes etc. A riqueza da produção musical de um lugar pode ser medida através do intercâmbio com outras terras, seja através de papéis vindos de fora ou de músicos locais que saíram para trabalhar ou estudar e retornaram cheios de ideias. Em Vila Rica, sede da administração da Capitania, a circulação de pessoas era intensa. Se analisarmos o repertório apresentado em sua Casa da Ópera, no século XVIII e início do XIX, veremos que contava com obras de naturais da terra e adaptações de obras de europeus, as comédias “ao gosto português” com traduções de textos de Metastásio, Goldoni, Voltaire e Molière.⁵³

Não estamos simplesmente negando a possibilidade de que a obra executada em Vila Rica no dia 21 de maio de 1792 seja aquela de Manuel Dias. Apenas demonstramos que a tese levantada é discutível. Ligar a obra ao evento não é trabalho simples, principalmente em se tratando de música sacra, em que o título é baseado

⁴⁹ O auto de arrematação transcrito na Revista do Arquivo Público Mineiro e no *Autos da Devassa* (Mathias, 1983), constam o nome de “Manuel Pereira de Oliveira”. Francisco Curt Lange (1967-68, nº 102, p. 100-101), transcreve o nome de “Manuel Pereira da Silveira” atuando em três autos de arrematação nos anos de 1791 e 1792. Especificamente para o do Malogro, Lange transcreveu “Manuel Pereira de Oliveira”, mas em seguida indica entre parênteses, “da Silveira”. Lange deve ter duvidado já que o músico apareceu nas demais arrematações com esse sobrenome. O escrivão dos autos pode ter se equivocado, ou então, como já encontramos em outros tipos de documentos, o músico possuir mais de um sobrenome e aparecer, ora com um, ora com outro.

⁵⁰ Oliveira, 1979. Ao terminar os estudos sobre a música, Tarquínio José Barbosa de Oliveira teve em suas mãos o trabalho de Francisco Curt Lange que também trata da música oficial de Vila Rica publicado na *Revista Musical Chilena*, mas num recorte de 100 anos. Por essa razão ele nunca quis publicar.

⁵¹ Oliveira, 1979, p. 16. A biblioteca pessoal de Tarquínio José Barbosa de Oliveira foi adquirida em 1986 pelo Museu da Inconfidência. Nela consta a coleção da Revista do Arquivo Público Mineiro com as páginas repletas de anotações. Não conhecemos a totalidade das obras do Tarquínio, mas naquelas com que tomamos contato, percebemos que é criterioso na menção das fontes, por isso estranhamos essa citação.

⁵² Conforme Volpe e Duprat (2000, p. 56), “libretos de Metastasio foram executados na Bahia durante as festividades de 1760 para as bodas do príncipe D. Pedro, muito provavelmente com música de Perez [...] ou versões adaptadas, tendo em vista que era muito comum naqueles tempos adaptar música operística de acordo com as condições locais de execução e gosto. Também é muito provável que um compositor local tenha arranjado música para esses dramas [...] seja em versões de pastiche, emprestando música de outros compositores, ou escrevendo música totalmente nova.”

⁵³ Brescia, 2012, p. 61ss.



na função litúrgica e o texto latino é pré-determinado. Podemos encontrar, por exemplo, várias ladainhas com a mesma tonalidade compostas para ocasiões diferentes pelo mesmo autor. Nesse caso, apenas as informações musicais poderão diferenciá-las. Somente após reunir documentos comprobatórios que confirmam as informações encontradas em contratos, cartas ou relatos, com documentos musicais autografados e datados ou cópias com informações textuais confiáveis, será possível fazer essa ligação. A quantidade de obras presente nos arquivos nacionais é pequeníssima frente ao volume produzido. Não conhecemos todas as músicas de Manuel Dias, ele poderia ter composto vários hinos *Te Deum* em Ré ou em si menor.

Outra questão é sobre o valor pago pelo *Te Deum* de Vila Rica. Seriam as 18 oitavas de ouro muito abaixo do esperado? O pesquisador Tarquínio José Barbosa, em trabalho já citado, fez um levantamento minucioso nos livros de arrematação desta vila referente aos anos de 1772 a 1796, focando particularmente as festividades acontecidas no período de governo do capitão general da Capitania de Minas, Luiz da Cunha Menezes, figura que foi objeto de estudo no seu livro intitulado *Cartas chilenas: fontes textuais*, editado em 1972. Analisando o trabalho de Tarquínio, notamos que se baseou somente nos livros de arrematação. Em se tratando das festas, vimos que esses livros foram utilizados para anotar despesas ocasionais como os acontecimentos relativos à família real e outros eventos importantes. Os serviços anuais são anotados nos livros de receita e despesa da Câmara. As arrematações das festas elencadas por Tarquínio possuem valores altíssimos porque incluem vários serviços além de música para missas e óperas. No ano de 1792 ele se depara com a arrematação da música para o malogro da Inconfidência que contratou serviço para a execução de uma única peça, no caso o hino *Te Deum laudamus*, e assinalou como sendo o mais baixo valor já encontrado nos livros por ele pesquisados. Um evento feito às pressas, sem muita pompa, tal como ele próprio sugere.

A cerimônia dedicada ao “desvanecimento da pretendida conjuração da Capitania” é a mais discreta e modesta de quantas se realizaram em Vila Rica. Até a intenção do Te-Deum é sibilina nos papéis oficiais. O arrematante é obscuro, embora o conjunto vocal seja o melhor.⁵⁴

Os dados levantados nos livros de receita e despesa do Senado da Câmara de Sabará indicam que o montante pago pela música para o malogro da Inconfidência foi de 22 oitavas de ouro por uma missa e um *Te Deum*, enquanto a arrematação de Vila Rica pagou 18 oitavas somente por um *Te Deum*. Este fato levou a pensar que afinal o valor arrematado em Vila Rica não foi tão baixo. Fizemos então outro levan-



tamento sobre os montantes pagos para festas (em oitavas de ouro, 8^a) pelas câmaras de Sabará, Mariana e Vila Rica antes e depois de 1792, e encontramos as seguintes informações:

SABARÁ – livros de receita e despesa

1780: música para as festas anuais (são ao todo seis festas) – total 60^{8ª}

1786: música para ópera (deve ser para os desposórios dos príncipes) - 150^{8ª}

1790: música para *Te Deum* (festa não identificada) - 16^{8ª}

1799: música para *Te Deum* (festa não identificada) - 16^{8ª}

MARIANA – livros de receita e despesa e de arrematação

1785: música para *Te Deum* em ação de graças pelo final do ano - 8^{8ª}

1793: música para celebrar o nascimento da Princesa da Beira - 50^{8ª}

VILA RICA – livros de arrematação

1786: música para os desposórios dos príncipes - 132^{8ª}

1795: música para celebrar o nascimento de uma princesa - 70^{8ª}

Quando iniciamos essa discussão, não tínhamos nenhuma intenção de derrubar mitos, apenas de levantar a documentação administrativa produzida para realização de um evento festivo na América Portuguesa e investigar a importância que se dá na historiografia musical brasileira ao *Te Deum* de ação de graças com que Vila Rica marcou o encerramento da devassa da Inconfidência Mineira, em 1792. Duvidávamos da autoria do *Te Deum*, mas acreditávamos no baixo valor pago por ele como sendo uma forma do governo de Vila Rica encerrar modestamente o movimento que a deixou marcada como local que abrigava vários indivíduos que se rebelaram contra o poder real e morada do Tiradentes. O resultado foi revelador: ainda não conseguimos colocar uma pedra sobre a execução do *Te Deum* de Manuel Dias de Oliveria, pois falta confirmar uma citação, mas constatamos que as 18 oitavas de ouro pagas pelo Senado da Câmara de Vila Rica estão em conformidade com os preços praticados para um *Te Deum* na região das Minas daquele período.

Segundo Jacques Le Goff, o testemunho histórico “não é um conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada, quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores”.⁵⁵ Cada um dos pesquisadores que tratou do tema do *Te Deum* do malogro fez suas escolhas documentais, aquelas disponíveis no momento, e acreditou naquilo que achou viável

⁵⁵ Le Goff, 2003, p. 272.



para ligar os fatos que tinha em mãos. Da nossa parte, procuramos documentos produzidos por outras vilas mineiras para tentar entender um fato que não foi isolado nem excepcional, ou seja, não aconteceu somente em Vila Rica; e o pagamento do serviço de música produziu os mesmos documentos administrativos como qualquer outro evento ocasional.

Documentos são considerados ou descartados, voluntária ou involuntariamente, e o que sobrevive hoje nos arquivos é resultado do trabalho de gerações de responsáveis pela documentação, que fizeram suas escolhas baseadas nesse ou naquele princípio. Tiveram o poder de mostrar ou ocultar o passado; de perpetuar ou não a memória. Cabe ao pesquisador analisar esse processo. Em contrapartida, também faz suas escolhas na tentativa de explicar seu objeto de estudo. Por mais que tente, o pesquisador nunca será neutro porque estará envolvido com sua consciência, sua escala de valores, sua percepção do mundo.



FONTES PRIMÁRIAS

Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana: Alvarás Régios.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Mariana: Livros de termos de arrematações e Livros de receita e despesa.

Arquivo Público Mineiro: Livros de receita e despesa da Câmara de Sabará e Livros de termos de arrematações da Câmara de Vila Rica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida, Cândido Mendes de (org.). *Código Philippino ou Ordenações e Leis do Reino de Portugal recopiladas por mandado d'El-Rey D. Philippe I*. Rio de Janeiro: Typografia do Instituto Philomático, 1870.

Ávila, Affonso. *Resíduos seiscentistas em Minas*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Mineiros, 1967, 2 v.

Barbosa, Elmer Correia (org.). *O Ciclo do Ouro – O Tempo e a Música do Barroco Católico*. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica, Funarte, Xerox, 1979.

Brescia, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a Casa de Ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

Cintra, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João Del Rei*. 2ª ed., 2 v. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982.

Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. (Publicação da Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Brasília, 1966). São Paulo: Paulus, 1995.

Duprat, Régis (coord. geral); Baltazar, Carlos Alberto (coord. técnica). *Acervo de manuscritos musicais: coleção Francisco Curt Lange: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX*. v. I. Belo Horizonte, Ouro Preto: Editora UFMG, Museu da Inconfidência, 1991.

Duprat, Régis (coord. geral); Baltazar, Carlos Alberto (coord. técnica). *Acervo de manuscritos musicais: coleção Francisco Curt Lange: compositores não-mineiros dos séculos XVI a XIX*. v. II. Belo Horizonte, Ouro Preto: Editora UFMG, Museu da Inconfidência, 1994.

Duprat, Régis (coord. geral); BIASON, Mary Angela (coord. técnica). *Acervo de manuscritos musicais: coleção Francisco Curt Lange: compositores anônimos*. v. III. Belo Horizonte, Ouro Preto: Editora UFMG, Museu da Inconfidência, 2002.

Códice Costa Matoso. Coleção das notícias dos primeiros descobrimentos das minas... Figueiredo, Luciano Raposo (estudo crítico e coord.) e Campos, Maria Verônica (coord.). Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1999. 2 v.



- Furtado, João Pinto. *O manto de Penélope: história, mito e memória da Inconfidência Mineira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- Kantor, Iris. *Pacto festivo em Minas colonial: a entrada triunfal do primeiro bispo na Sé de Mariana*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: FFLCH-USP, 1996.
- Lange, Francisco Curt. “La Música en Minas Gerais; Un informe preliminar”. *Boletim Latinoamericano de Musicologia*, nº VI, p. 408-494, 1946.
- Lange, Francisco Curt. “A organização musical durante o período colonial brasileiro”. Separata do v. 4 das *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1966.
- Lange, Francisco Curt. “A música na vila real de Sabará”. *Revista Estudos Históricos*, n. 5, p. 97-198. Marília: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1967.
- Lange, Francisco Curt. “La música em Villa Rica - el Senado de la Câmara y los servicios de musicas religiosas”. *Revista Musical Chilena*, separata nº 102-103. Santiago do Chile, 1967-68.
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão e outros, 5ª ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.
- Leoni, Aldo Luiz. Os que vivem da arte da música – Vila Rica, século XVIII. Dissertação (Mestrado). Campinas: IFCH-Unicamp, 2006.
- Mathias, Herculano Gomes (coord.). *Autos da Devassa da Inconfidência Mineira*. 10 v., 2ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1983.
- Mathias, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, Arquivo Nacional, 1969.
- Mattos, Cleofe Person de. *Catálogo temático do Padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura do MEC, 1970.
- Maxwell, Kenneth R. *A devassa da devassa*. Trad. João Maia, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1985.
- Miranda, Daniela. *Músicos de Sabará – a prática musical religiosa à serviço da Câmara (1749-1822)*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: FFCH-UFMG, 2002.
- Morse, Richard. *O espelho do próspero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- Mourão, Rui. *O alemão que descobriu a América*. Belo Horizonte, Brasília: Editora Itatiaia, Instituto Nacional do Livro, 1990.
- Nogueira, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo: Arte e Ciência, 1997.
- Oliveira, Manuel Dias de. *Te Deum in Ré maior*. Introdução e transcrição de José Maria Neves. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1989.



Oliveira, Tarquínio José Barbosa de. *A música oficial em Vila Rica, 1772-1796*. Ouro Preto: texto datilografado, 1979.

Paes, Maria Paulo Dias Couto. *Teatro do controle – prudência e persuasão nas Minas do ouro*. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: FFCH-UFMG, 2000.

Revista do Arquivo Público Mineiro: 1896, 1897, 1901, 1905.

Rezende, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Brasília, Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

Ricciardi, Rubens Russomano. *Manuel Dias de Oliveira: um compositor brasileiro dos tempos coloniais – documentos e partituras*. Tese (Doutorado). São Paulo: ECA-USP, 2000.

Salgado, Graça (coord). *Fiscais e meirinhos: a administração no Brasil colonial*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

Toni, Flávia Camargo. *Música nas irmandades da Vila de São José e o Capitão Manuel Dias de Oliveira*. Dissertação (Mestrado), São Paulo: ECA-USP, 1985.

Trindade, Raymundo Octavio, Con. *Arquidiocese de Mariana*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1955. 3 v.

Volpe, Maria Alice. “Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o Período Colonial: o Triunfo Eucarístico de 1733”. *Revista Música*, v. 8, n. 1/2, p. 5-55. São Paulo: Departamento de Música ECA-USP, 1997.

Volpe, Maria Alice; Duprat, Régis. “Apêndice: Sobre a possível autoria das óperas *Alexandre na Índia*, *Artaxerxes* e *Dido Abandonada* executadas na Bahia durante as festas de 1760”. In: Toni, Flávia (org.); Duprat, R.; Volpe, M. A. *Recitativo e Ária para José Mascarenhas*. São Paulo: Edusp, 2000.

MARY ANGELA BIASON é doutoranda em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), mestre em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em Composição e Regência pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp). Sua formação em musicologia sob a orientação de Régis Duprat desde a década de 1980 foi acompanhada de curso de especialização em História da Música Portuguesa na Universidade Nova de Lisboa sob a orientação de Manoel Carlos de Brito (1988-1999), curso técnico de Restauração de papéis no Istituto per l'Arte ed il Restauro Palazzo Spinelli em Florença (1993-1994) e de curso de especialização em Museologia na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (1996-1997). Tem atuado na organização e catalogação de acervos de documentos musicais no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, no Museu Carlos Gomes em Campinas e nas Bandas do município de Ouro Preto. Suas publicações incluem catálogos temáticos e obras transcritas vocacionadas para o repertório brasileiro dos séculos XVIII e XIX.



A música nas irmandades de Goiás

*Marshal Gaioso Pinto**

Resumo

Irmandades desempenharam um papel fundamental no processo de fundação de Goiás. Enquanto na Europa e em outras regiões do Brasil o papel da música nessas associações vem sendo criteriosamente estudado, em Goiás esse assunto é ainda inexplorado. Entretanto, não há dúvida de que houve também em Goiás um movimento musical significativo por parte dessas instituições. A julgarmos pelo volume de informações inéditas relacionadas à música encontradas em documentos dos séculos XVIII e XIX provenientes de irmandades de Goiás, faz-se necessária uma reavaliação do papel da música na sociedade goiana nos períodos colonial e imperial. Por outro lado, o estudo das atividades musicais promovidas pelas irmandades contribui para o melhor entendimento dessas instituições que tiveram um papel tão importante na formação do que hoje são os estados do Tocantins e de Goiás.

Palavras-chave

Período Colonial – música sacra – história de Goiás – religião – irmandades – confrarias.

Abstract

Brotherhoods played a key role in the process of funding of the State of Goiás. Whereas in Europe and other regions of Brazil the place of music in these associations has been carefully studied, in regards to Goiás the subject is virtually unexplored. However, it is clear that brotherhoods promoted a rich musical movement in Goiás as well. Judging by the amount of unpublished data regarding musical activities found in eighteenth-and-nineteenth documents produced by the brotherhoods, it is necessary a reevaluation of the role played by the music in the society of Goiás in the Colonial and Imperial Periods. On the other hand, the study of musical activities promoted by the brotherhoods contributes for the better understanding of those institutions which were so important for the development of the region that is now the States of Goiás and Tocantins.

Keywords

Colonial period – sacred music – history of Goiás – religion – brotherhood – confraternity.

Nos primórdios do século XVIII, o Brasil estava vivendo uma nova fase de seu desenvolvimento socioeconômico, o Ciclo do Ouro. As primeiras minas de ouro foram descobertas nas últimas décadas do século XVII e, já em 1709, o território onde se localizavam tornou-se politicamente independente da capitania do Rio de Janeiro. Foi criada na ocasião a “Capitania de São Paulo e das Minas do Ouro” (Botelho, 2003a, p. 68); cerca de uma década mais tarde, foi desmembrada em duas outras capitanias, sendo a de Minas Gerais e a de São Paulo.

A descoberta do ouro em Minas Gerais realimentou o sonho do eldorado na população luso-brasileira, antecipando em um ou dois séculos a ocupação da região

* Instituto Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. Endereço eletrônico: marshalgaioso@gmail.com.



Centro-Oeste do Brasil. É nesse contexto, que se dá o que o historiador Luís Palacín (1994, p. 16) chamou de “o descobrimento definitivo de Goiás”. Em julho de 1722, uma bandeira coordenada por Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera, João Leite da Silva Ortiz e Domingos Rodrigues do Prado partiu de São Paulo, com o objetivo de achar ouro, prata e outras pedras preciosas. Ela retornaria a São Paulo em 1725, trazendo notícias de grandes descobrimentos que resultariam, em última instância, no povoamento do território que hoje inclui os estados de Goiás e Tocantins, bem como partes dos estados de Minas Gerais e Mato Grosso (Palacín, 1994, p. 16-22).

A Igreja Católica desempenhou um papel importante no processo de conquista e povoamento de Goiás desde os seus primeiros dias. Estava representada por dois religiosos entre os participantes da bandeira do Anhangüera. Outro membro, o alferes José Peixoto da Silva Braga, escreveu em 1734 que havia partido de São Paulo em 3 de julho de 1722,

em companhia do capitão Bartolomeu Bueno da Silva, o Anhangüera de alcunha, que era cabo da tropa, com trinta e nove cavalos, dois religiosos bentos: frei Antônio da Conceição e frei Cosme de Santo André, e cento e cinquenta e duas armas, entre as quais iam, também, vinte índios [...]. (Palacín et al., 1995, p. 26)

O estabelecimento da Igreja Católica no Brasil se deu de acordo com os princípios definidos pelo Concílio de Trento (1545-1563), que foram adaptados às circunstâncias encontradas na América Portuguesa pelas “Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia”, elaboradas em 1707 por D. Sebastião Monteiro de Vide, bispo da Bahia (Botelho, 2003b, p. 165). Para realizar a evangelização do novo território, a Igreja de Roma e o Reino de Portugal estabeleceram um acordo conhecido como “Padroado Régio”. De acordo com o Padroado, o papa transferia ao rei de Portugal todas as responsabilidades quanto à implantação do catolicismo no Brasil.¹ Por um lado, o rei possuía o direito de recolher o dízimo relacionado a todas as atividades religiosas e também era responsável por nomear bispos, vigários etc. Por outro lado, era responsabilidade do rei financiar todas as despesas envolvendo a construção de novas igrejas, manutenção das existentes e pagamentos dos salários do clero (Castro, 2006, p. 22; Botelho, 2003b, p. 165).

O Padroado, naturalmente, levou a um enfraquecimento da autoridade papal na América Portuguesa. Na verdade, a implantação da Igreja Católica no Brasil foi

¹ Sobre o sistema do padroado e legitimação do poder real através da associação do divino, expresso simbolicamente nas Festas Maiores e nas Festas Menores no Brasil durante o período colonial, ver Volpe (1997, p. 6-13, 27-33).



marcada por um processo de “desromanização”, no qual um novo tipo de catolicismo foi criado, o laico. Esse catolicismo laico, por sua vez, resultou em uma sociedade na qual os poderes e as estruturas civis e religiosas eram profundamente interligados. A Igreja, por exemplo, era responsável pela expedição de escrituras de terras e outros documentos similares, bem como certidões de nascimento, casamento e atestados de óbito (Botelho, 2003b, p. 166). Além do mais, o papel desempenhado por bispos, vigários e outros oficiais religiosos, especialmente no interior do Brasil onde o Estado era muito menos presente, foi muito além de questões litúrgicas ou doutrinárias. Esses bispos e padres eram não só líderes religiosos, mas também líderes culturais, econômicos e, especialmente, políticos nas suas comunidades. O historiador Paulo Bertran (1998, p. 68), por exemplo, se referiu aos padres Manoel Álvares da Silva e Manuel Ribeiro de Freitas como verdadeiros “sustentáculos” da sociedade de Traíras, um dos principais centros urbanos de Goiás no Período Colonial.

Outra característica do catolicismo laico foi o fortalecimento das irmandades no Brasil.² Irmandades foram associações religiosas de leigos que tinham como principal propósito congregar em torno de uma entidade sacra, geralmente um santo ou uma das invocações da Virgem Maria, pedindo proteção tanto em assuntos espirituais quanto materiais. Esperava-se, por um lado, que a agremiação desse apoio a seus associados em caso de problemas sociais ou mesmo econômicos durante suas vidas. Por outro lado, a associação religiosa a que pertencia o indivíduo era responsável por tomar todas as providências necessárias para a salvação de sua alma, incluindo a realização dos ritos fúnebres e das diversas missas em sufrágio (Moraes, 2011, p. 24-25; Castro, 2006, p. 159; Chahon, 2008, p. 228). Além disso, as confrarias eram importantes instituições nas quais o indivíduo iria negociar o seu lugar na sociedade (Chahon, 2008, p. 128; Salles, 2007). Assim, era comum o uso de critérios étnicos, sociais ou profissionais na seleção de membros que participariam dessas associações.³ Dessa forma, Irmandades do Santíssimo Sacramento eram compostas por brancos, enquanto Irmandades de São Beneditos por negros; as de Santa Cecília agremiavam músicos e a Confraria do Patriarca São José da Cidade de Goiás destinava-se aos carpinteiros, pedreiros, marceneiros e tanoeiros (Moraes, 2008, p. 47-69).

Uma das principais ocupações da irmandade era celebrar seu padroeiro ou sua padroeira com dignidade e honra. Isso era feito através de uma “Festa”, ou seja, um grupo de cerimônias que eram realizadas no dia do santo, às vezes se iniciando nos

² Como nos informa Cristina Moraes, irmandades são associações religiosas cujos objetivos são marcadamente assistencialistas, enquanto confrarias direcionam suas atenções a questões devocionais. Na prática, no entanto, pelo menos no que se refere a Goiás no século XVIII, essa diferença tende a desaparecer, sendo encontradas “Irmandades com fins, também, devocionais e Confrarias, também com fins assistenciais” (2008, p. 47-48). Para o presente texto, os termos “Irmandade” e “Confraria” serão empregados concomitantemente.

³ Sobre as diferenças sociais e étnicas e suas relações com as irmandades, ver Volpe (1997, p. 13-27).



dias precedentes e às vezes, quando havia choque com outra celebração importante, realizadas no domingo seguinte ao dia santo.⁴ O número e o tipo dessas cerimônias dependiam das verbas disponíveis em cada ano e eram definidas pelos oficiais da irmandade em uma assembleia. Geralmente, a festa consistia em pelo menos uma missa cantada, um sermão e uma procissão. No caso de uma instituição rica, podiam incluir-se também exposição do Santíssimo Sacramento, novena, comunhão, confissão e até mesmo um *Te Deum* (Chahon, 2008, p. 204, 247, 306-307, 370-371 passim). Em Goiás, no final do século XIX e início do XX, poderia haver ainda eventos de natureza mais secular, como alvoradas e bailes.⁵ Dependendo dos recursos financeiros disponíveis, as cerimônias podiam ser mais ou menos elaboradas. Poderia haver um sermão na festa mais simples ou até três sermões nas mais elaboradas. Provavelmente, a diferença mais marcante se dava na maneira de se celebrar a missa, que era certamente o centro de toda a festividade: poderia ser uma “missa rezada”, celebrada por um único padre, na sua forma mais simples, ou uma “missa solene”, celebrada pelo bispo, com diáconos, acólitos e música executada por coro e orquestra, na sua forma mais elaborada.

A maneira adequada de celebrar seu padroeiro ou sua padroeira era registrada em dois tipos de livros: a) “Termo de Compromisso” e b) “Livro de Receitas e Despesas”. O primeiro era prescritivo na sua natureza e normalmente vago nas suas referências; o segundo era descritivo e, em alguns casos, podia conter um bom número de detalhes relacionados à festa. O “Termo de Compromisso” ou “Livro de Compromisso” da irmandade era o documento que guiaria os associados em todos os assuntos, desde os critérios de aceitação de um novo membro até os procedimentos corretos, no caso da morte de um irmão. Esse documento era escrito na paróquia em que a confraria era localizada e enviada ao Vigário Geral; após ser aprovado, era então enviado ao Bispo responsável pela prelazia ou bispado. O Bispo, por sua vez, enviava o documento a Lisboa para ser examinado pelos oficiais do Rei. Finalmente, se fosse aprovado, o documento receberia o “Termo de Confirmação” assinado pelo Rei ou pela Rainha, e remetido à paróquia original (Moraes, 2006).

Irmandades desempenharam um papel fundamental nos processos de povoamento e evangelização de Goiás. Eram instituições atuantes em toda a América Portuguesa, mas nas áreas longínquas do centro do Brasil, eram ainda mais impor-

⁴ Os diversos trabalhos de Francisco Curt Lange oferecem subsídios abundantes para o aprofundamento dos estudos sobre música e irmandades no Brasil durante o período colonial, incluindo o papel das irmandades na sociedade mineira, o levantamento das filiações às irmandades de acordo com critérios étnicos e sociais, o calendário das festas maiores e menores, a organização e o financiamento das festas menores pelas irmandades. Ver especialmente Lange (1966) e também Volpe (1997).

⁵ Essas informações foram retiradas de um manuscrito contendo esboços de listas de pagamentos a músicos que atuaram em festividades no final do século XIX e início do XX. Esse manuscrito faz parte da série outros documentos, do Acervo Balthasar de Freitas, de Jaraguá-GO.



tantes. A estrutura oficial da Igreja podia literalmente levar décadas para se estabelecer nos povoados formados em torno das minas de ouro. As irmandades, por sua vez, eram muito mais facilmente estabelecidas. Geralmente suas atividades se iniciavam antes mesmo do processo de formalização. Assim, em geral, quando a estrutura oficial da Igreja alcançava um novo centro urbano, ela se deparava com uma situação na qual as atividades religiosas eram já organizadas por uma confraria. Não raramente, essa situação resultava em acaloradas disputas.

A primeira confraria de que se tem notícia em Goiás surge, naturalmente, no seu principal centro urbano, o arraial de Santana. Castro (2006, p. 165) comenta a presença de uma associação religiosa na principal igreja do arraial de Santana, em 1734, e, de fato, Moraes (2011, p. 30) indica que a primeira irmandade de Goiás, a de São Miguel e Almas, foi criada, nessa mesma localidade, em 1733. Cerca de um século mais tarde, na década de 1820, existiam pelo menos sete agremiações em atividade na Cidade de Goiás (antigo arraial de Santana e depois Vila Boa de Goiás): quatro na Matriz de Sant'Ana (Santíssimo Sacramento, Sant'Ana, Santo Antônio dos Militares e Empregados Públicos e Nosso Senhor dos Passos), uma na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte (Confraria dos Homens Pardos da Boa Morte), uma na Igreja de Nossa Senhora do Carmo (dos Pretos de Santa Efigênia) e uma na Igreja de Nossa Senhora do Rosário (Nossa Senhora do Rosário) (cf. Mattos, 1979, p. 97-98).

As atividades das irmandades em Goiás, entretanto, não ficaram restritas à cidade do mesmo nome. Associações religiosas foram formadas em praticamente todos os centros urbanos do ciclo do ouro. Cristina Moraes indicou a existência de 31 agremiações em Goiás no período compreendido entre 1736 e 1808. Baseado nos critérios de aceitação de novos irmãos descritos nos *Termos de Compromissos*, Moraes (2006) dividiu essas 31 associações em quatro categorias: a) de brancos; b) de negros; c) de pessoas livres, independentes de suas etnias; e d) sem restrições étnicas ou sociais (Tabela 1).

No final do século XIX, as irmandades em Goiás já estavam vivenciando um processo que resultaria, em última instância, na extinção dessas associações religiosas. Mudanças relacionadas a vários agentes da sociedade em Goiás afetaram o funcionamento das agremiações. A primeira, e a mais visível mudança foi o declínio da produção do ouro. Essa produção já estava diminuindo nas últimas décadas do século XVIII, mas decaiu drasticamente durante o século XIX. O desaparecimento do ouro resultou no empobrecimento do povo que, de fato, era o responsável pelo financiamento das atividades das confrarias. Uma corporação rica como a de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, que foi capaz de no século XVIII pagar dois quilos e meio de ouro a um único artista pela reforma da sua capela, teve que ser socorrida pelo seu tesoureiro em meados do século XIX para pagar as despesas com cera, incenso e outras bagatelas (Bertran, 1998, p. 58).



Irmandade	Local	Criação	Grupos Participantes
São Miguel e Almas	Arraial de Santana	1733	Branco
Santíssimo Sacramento	Vila Boa	1745	Branco
Nosso Senhor dos Passos	Vila Boa	1745	Branco
Santíssimo Sacramento	Meia Ponte	1747	Branco
Santíssimo Sacramento	Traíras	1748	Branco
São Miguel e Almas	São José do Tocantins	1757	Branco
Nossa Senhora da Lapa	Vila Boa	1757	Branco
Santíssimo Sacramento	Pilar	1757	Branco
Santíssimo Sacramento	Jaraguá	1762	Branco
Nosso Senhor dos Passos	São José do Tocantins	1765 ⁶	Branco
São Miguel e Almas	Crixás	1767	Branco
Nosso Senhor dos Passos	Pilar	1782	Branco
Glorioso Santo Antônio		1792	Branco
Santíssimo Sacramento	Cavalcante	1803	Branco
Santíssimo Sacramento	Crixás		Branco
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Vila Boa	1734	Negro
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Traíras	1748	Negro
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	São José do Tocantins	1762	Negro
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Pilar	1762	Negro
Nossa Senhora do Rosário dos Pretos	Crixás	1777	Negro
Nossa Senhora da Boa Morte	Vila Boa	c.1752	Pessoas livres
São Miguel e Almas	Bomfim	1767	Pessoas livres
Nossa Senhora da Abadia	Moquéim	1775	Pessoas livres
Nossa Senhora da Boa Morte	São José do Tocantins	1776	Pessoas livres
São Benedito	Vila Boa		Todos
São José dos Quatro Ofícios	Vila Boa	1750	Todos
Santa Efigênia	São José do Tocantins	1753	Todos
Nossa Senhora das Mercês da Redenção dos Captivos		1772	Todos
Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	Meia Ponte	1782	Todos
Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	Bomfim	1791	Todos
São Benedito	Meia Ponte	1803	Todos

Tabela 1. Irmandades em atividade em Goiás, 1733-1808. (cf. Moraes, 2006)

Com a Proclamação da República em 1889, a situação piorou para as associações religiosas. O colapso do Padroado nas últimas décadas do Império, resultando na separação final entre a Igreja e o Estado no começo da República, levou a um esforço para uma rromanização da vida religiosa no Brasil. Esse movimento, conhecido como “ultramontanismo”, foi caracterizado por um processo de marginalização das irmandades pela igreja oficial, que passou a favorecer outras associações religiosas mais próximas ao clero, como as Congregações Marianas e as Filhas de Maria (Castro, 2006, p. 161). Assim, abandonadas pelo povo que não tinha mais recursos para



financiar as atividades religiosas; pelo Estado, que não se interessava mais por assuntos religiosos; e pelo Vaticano, que procurava recuperar a autoridade papal nas terras do Novo Mundo, as confrarias chegaram até o século XX como apenas uma vaga lembrança do que foram durante o ciclo do ouro. Nas palavras do historiador:

da antiga opulência restaram apenas os rótulos vazios das instituições montadas no século XVIII e que, muito transformadas no século XIX, chegaram muitas delas até nossos dias. (Bertran, 1998, p. 58)

A MÚSICA NAS IRMANDADES DE GOIÁS

A música era uma preocupação constante por parte dos oficiais e membros das associações religiosas em Goiás durante os séculos XVIII e XIX. Como proposto, vimos que uma das principais ocupações das irmandades era celebrar adequadamente seu padroeiro ou sua padroeira. Essas celebrações geralmente incluíam várias cerimônias no dia da Festa e, algumas vezes, até mesmo atividades nos dias que antecediam o evento principal. A Nossa Senhora do Rosário da Cidade de Goiás celebrou sua padroeira, no ano de 1852, com uma missa cantada, um sermão no evangelho e uma procissão à tarde.⁷ Em 1855, a festa incluiu também a exibição do Santíssimo Sacramento, uma novena e uma “alvorada de vespera de noite com musicas pelas ruas”.

A música era, provavelmente, parte integrante de cada uma das cerimônias listadas acima. Existia música cantada pelos celebrantes durante cerimônias litúrgicas, música sacra cantada e tocada por músicos profissionais durante cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas, e música não necessariamente sacra tocada por músicos durante cerimônias paralitúrgicas e até mesmo em eventos seculares da Festa.

A documentação encontrada é rica em referências a pagamentos a religiosos por serviços com música. O padre Joaquim Antônio da Rocha recebeu em 1799, 20 oitavas de ouro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia; 16 oitavas eram relativas às missas rezadas pelos irmãos defuntos e quatro oitavas pela missa cantada no dia da Festa. Em 1839, a Nossa Senhora do Rosário do Arraial do Carmo pagou, também, 20 oitavas de ouro ao Padre Manoel de Souza Moreira, vigá-

⁷ Nesse mesmo ano, a Irmandade celebrou a Festa de São Benedito com uma missa cantada e um sermão, mas sem procissão. Normalmente as Irmandades de Nossa Senhora do Rosário celebravam tanto o dia de Nossa Senhora do Rosário quanto o de São Benedito. Em geral, o dia de Nossa Senhora do Rosário era marcado com maior pompa e solenidade. As informações referentes às atividades das irmandades citadas neste artigo foram retiradas de documentos pertencentes ao Arquivo Frei Simão Dorvi (AFSD), que estão hoje depositados no Instituto de Pesquisas e Estudos Históricos do Brasil Central (IPEHBC), da Pontifícia Universidade Católica de Goiás (PUC-GO).



rio da paróquia; os serviços prestados pelo vigário incluíram cantar as novenas (quatro oitavas e meia), proferir o sermão e cantar a missa (12 oitavas).

Contar com artistas profissionais para atuarem durante as cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas da Festa, era uma das prioridades das confrarias em Goiás. De fato, é comum encontrar nos “Livros de Termos” dessas instituições, indicações para se celebrar a missa cantada “com músicos”. Em 1831, os membros da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás autorizaram o tesoureiro a preparar as festas de Nossa Senhora do Rosário e de São Benedito com “missa cantada e muzicos”. Alguns anos antes, em 1799, a Nossa Senhora do Rosário de Natividade pagou 14 oitavas de ouro ao mestre de capela Caetano Alberto dos Santos e Araujo, pela música do dia da Festa.

Um terceiro grupo de músicos que participava nas festas era formado por instrumentistas que tocavam nas ruas. Existiam duas ocasiões nas quais esses músicos eram empregados, sendo elas as alvoradas e as procissões. Como já mencionado, em 1855 a Nossa Senhora do Rosário dos Pretos da Cidade de Goiás decidiu iniciar o dia da padroeira com músicos tocando nas ruas antes do nascer do sol, anunciando as festividades. É difícil saber hoje o repertório tocado nas alvoradas no século XIX, mas provavelmente se tratava de música instrumental, quase certamente para sopros e percussão. Cunha Mattos (1836, vol. 1, p. 244) compareceu à festa de Nossa Senhora do Rosário no arraial de Arraias, no início do século XIX, e descreveu negros e negras vestidos de branco, cantando e tocando “paós, cabaças e pandeiros”.

Em algumas agremiações, a presença de músicos tocando durante a procissão no dia da Festa era um elemento fundamental para celebrar adequadamente o padroeiro ou a padroeira. Geralmente esses músicos eram percussionistas ou “trombeteiros”. A Nossa Senhor dos Passos de São José do Tocantins manteve despesas com esse tipo de música por quase um século. Em 1780 ela pagou ¼ de oitava de ouro para o “farricoco” tocar a trombeta durante a procissão; em 1855, a Irmandade pagou 160 réis ao sacristão por tocar a “Zabumba” durante a procissão. A Nossa Senhora do Rosário de Natividade também efetuou pagamentos ao “trombeteyro e caxa” relativos às festividades de 1792 e 1793. Esses pagamentos corroboram a descrição que Johan Emanuel Pohl fez da festa de Pentecostes do arraial de Santa Cruz, na qual o autor diz ter ouvido “trombetas e tambores” (1976, p. 297).

A maioria das informações encontradas, hoje, nos documentos das confrarias em Goiás é, em geral, vaga nas suas referências às atividades musicais. Um significativo número dessas referências consiste apenas da palavra “música” seguida da indicação do valor pago pelo serviço (e.g. “Música 6\$000”). Entretanto, em alguns casos é possível saber a quantidade, os nomes, e mais raramente, até mesmo as funções dos músicos que atuaram na festa. Várias entradas nos “Livros de Despesas” das agremiações apresentam o nome do músico e a quantidade de ouro (ou dinheiro)



pago na ocasião. Assim, sabe-se que em 1794, Antônio de Freitas Caldas recebeu dez oitavas e quatro vinténs de ouro pela “muzica do dia da Festa e Muzica da posse” da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia. Alguns escrivães eram um pouco mais detalhistas e adicionavam ao nome do músico alguma expressão que, agora, nos ajuda a entender o papel desempenhado por esse músico no serviço para o qual estava sendo pago. Joaquim Guilherme da Gama, escrivão da Nossa Senhora do Rosário do arraial do Carmo em 1836, escreveu que o tesoureiro Joaquim Furtado de Santa Anna pagou “ao Mestre da Muzica o Senhor Tenente Pedro Gonçalves / d’Oliveira Negry a quantia de vinte e duas oitavas em / moeda de Cobre para Repartir com os mais operários”. Pela expressão “Mestre da Muzica”, que era usada como sinônimo de “Mestre de Cappela”, e pelo fato de que Negry deveria pagar o restante dos músicos, pode-se inferir que ele era o diretor musical do grupo que atuou na festividade daquele ano.

Em 1842, um recibo relativo às atividades musicais da Festa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário de Santa Luzia era, ainda, mais detalhado do que o transcrito anteriormente. O recibo indicava não só a quantia paga pela música e o nome do diretor musical, mas também o nome dos outros músicos que atuaram durante a Festa. Assim, Ignácio Pereira de Araujo Costa recebeu 2\$620 para distribuir com Antônio de Freitas Caldas, Thomas da Costa Malheiros e Gabriel de Souza Vasques e seu sobrinho Joze. Sendo Ignácio Costa certamente o diretor musical, os outros quatro músicos se enquadram perfeitamente no tipo de configuração vocal empregada na música sacra em Goiás durante o século XIX: um quarteto vocal inteiramente masculino, com uma voz masculina para o alto e um garoto para o soprano.

Os grupos que atuavam durante as festividades das irmandades em Goiás eram, provavelmente, mais próximos de um conjunto de câmara do que de um grupo sinfônico atual. O “Livro de Despesas” da Nossa Senhor dos Passos de São José do Tocantins registra pagamentos a nove músicos na festa de 1837, sete em 1839, seis em 1840 e apenas dois músicos na de 1844. A quantia em dinheiro paga nessas ocasiões também diminuiu de 20\$800 em 1837, para 2\$560 em 1844. Três anos mais tarde, porém, a Irmandade parece ter estado em melhores condições, pois pagou 11\$120 “ao Ten^e José Pedro Alex^o Sal^{do} como Mestre / da Muzica p^r ser dividido p^{lo}s Muzicos operarios”.

A MÚSICA NA IRMANDADE DE NOSSO SENHOR DOS PASSOS DE SÃO JOSÉ DO TOCANTINS

A documentação referente às associações religiosas dos séculos XVIII e XIX em Goiás, hoje disponível, se encontra bastante fragmentada. Em alguns casos, o que restou foram apenas umas poucas páginas do “Livro de Registro” ou do “Livro de



Termos” da instituição, que agora se encontram encadernadas com outros documentos variados. Por isso, na maioria das vezes o que se tem é apenas uma vaga ideia do que devem ter sido as atividades musicais das irmandades. Em algumas raras vezes, porém, a documentação preservada é suficiente para reconstruir com algum detalhe a vida musical da agremiação.

Esse é o caso da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos de São José do Tocantins, que foi criada antes de 1759. Diferente da maioria das confrarias do Brasil naquela época, teve a criação aprovada não pela coroa portuguesa, mas pelo próprio papa Clemente XIII. A associação era formada pelos cidadãos mais abastados de São José do Tocantins e, de fato, chegou a ser bastante rica no século XVIII. Como ressaltado, essa instituição pagou, em 1761, dois quilos e meio de ouro ao artista José Carvalho por seu trabalho na Capela dos Passos. Porém, assim como aconteceu com todas as outras instituições similares em Goiás, após o desaparecimento do ouro, a Irmandade passou a ter sérios problemas financeiros. Durante o século XIX, suas rendas eram quase insuficientes para pagar por suas necessidades mais básicas. A atividade musical era uma dessas necessidades (Bertran, 1998, p. 58).

Existem registros de pagamentos por atividades musicais no *Livro de Despesas* da instituição de 1776 a 1885. Entretanto, é provável que essas atividades musicais tenham acontecido também em data anterior a 1776 e posterior a 1885. O ano de 1776 é a data da mais antiga lista de pagamentos da confraria encontrada hoje. Se houvessem documentos mais antigos, certamente incluiriam despesas com atividades musicais. O ano de 1885, por outro lado, é o último ano no qual aparecem registradas despesas com música, porém o historiador Paulo Bertran afirmou que ainda em 1892, João Baptista Ribeiro de Freitas era o “encarregado da música” da Irmandade de Nosso Senhor dos Passos (1998, p. 58).

São encontrados três tipos básicos de gastos com música listados no “Livro de Despesas”: pagamentos a religiosos por missas cantadas; pagamentos ao diretor musical responsável pela Festa; e pagamentos a “trombeteiros” e percussionistas que tocavam durante a procissão. Entre 1778 e 1885, houve seis diretores musicais diferentes trabalhando para a instituição: Bonifácio Pinto da Costa (1778-1814), Joaquim José Toledo (1815-1818), Joaquim Florêncio (1819-1820), Marcelino Gomes dos Anjos (1821-1826), José Pedro Alexandrino Salgado (1847-1852)⁸ e João Baptista Ribeiro de Freitas (1854-1885 ou 1892?). A Irmandade parece ter sido fiel a seus diretores musicais tanto nos tempos de abundância quanto de privação. Nos tempos de ouro do século XVIII, Bonifácio Pinto da Costa foi seu diretor musical durante mais de 30 anos. Da mesma forma, durante os melancólicos anos do século XIX, a Irmandade de Nosso Senhor dos Passos manteve como seu diretor musical, também



por mais de 30 anos, o major João Baptista Ribeiro de Freitas. Provavelmente, durante esses anos, João Baptista pode ter ajudado a formar um dos mais importantes acervos de manuscritos musicais do Estado de Goiás: o acervo do Maestro Balthasar de Freitas.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bertran, Paulo. *História de Niquelândia: do Distrito de Tocantins ao Lago de Serra da Mesa*. 2ª ed. Brasília: Fundação Nacional Pró-Memória, 1998.
- Botelho, Ângela Vianna. “Capitania das Minas Gerais”. In: *Dicionário Histórico das Minas Gerais*, p. 68-70. Belo Horizonte: Autêntica, 2003a.
- Botelho, Ângela Vianna. “Igreja Católica”. In: *Dicionário Histórico das Minas Gerais*, p. 165-166. Belo Horizonte: Autêntica, 2003b.
- Castro, José Luiz de. *A organização da Igreja Católica na Capitania de Goiás (1726-1824)*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2006.
- Chahon, Sérgio. *Convidados para a ceia do Senhor: as missas e a vivência leiga do catolicismo na cidade do Rio de Janeiro e arredores (1750-1820)*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- Lange, Francisco Curt. “A organização musical durante o período colonial brasileiro”. Separata do v. 4 das *Actas do V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1966.
- Mattos, Raymundo José da Cunha. *Corografia Histórica da Província de Goiás: escrito no Arraial de Traíras em 1824*. Goiânia: Governo do Estado de Goiás, 1979.
- Mattos, Raymundo José da Cunha. *Itinerário do Rio de Janeiro ao Pará e Maranhão Pelas Províncias de Minas Gerais e Goiaz*. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve, 1836.
- Moraes, Cristina de Cássia P. de. *Do Corpo Místico de Cristo: irmandades e confrarias na Capitania de Goiás 1736-1808*. Tese (Doutorado). Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2006.
- Moraes, Cristina de Cássia P. de. “Religiosidade e sociabilidade entre os confrades do patriarca São José”. In: Quadros, Eduardo Gusmão de (org.), *Cristianismos no Brasil Central: história e historiografia*, p. 47-69. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 2008.
- Moraes, Cristina de Cássia P. de. “Os Passos dos Irmãos”. In: Brito, Clovis Carvalho (ed.), *Nos Passos da Paixão: a Irmandade do Nosso Senhor Bom Jesus dos Passos em Goiás*, p. 23-54. Goiânia: Editora Kelps, Universidade Católica de Goiás, 2011.
- Palacín, Luís. *O Século do Ouro em Goiás: 1722-1822: estrutura e conjuntura numa capitania de minas*. Goiânia: Universidade Católica de Goiás, 1994.
- Palacín, Luís et al. *História de Goiás em Documentos: I Colônia*. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1995.



Pohl, Johann Emanuel. *Viagem ao interior do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.

Volpe, Maria Alice. “Irmandades e ritual em Minas Gerais durante o Período Colonial: o Triunfo Eucarístico de 1733”. *Revista Música*, v. 8, n. 1/2, p. 5-55. São Paulo: Departamento de Música, ECA-USP, 1997.

MARSHAL GAIOSO PINTO é doutor (Ph.D.) em Musicologia pela University of Kentucky (EUA), mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP) e bacharel em clarinete pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Estudou com Estércio Marques Cunha (composição); Régis Duprat e Jonathan Glixon (musicologia); e Emílio de César e Aylton Escobar (regência). Foi regente titular da Orquestra Sinfônica de Goiânia. 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). Atualmente é professor do Instituto Federal de Goiás.



Ofertórios: um microcosmo estilístico de André da Silva Gomes (1752-1844)

Paulo Augusto Soares*
Edilson Vicente de Lima**

Resumo

Os ofertórios de André da Silva Gomes apresentam muitas características comuns concernentes aos parâmetros composicionais que comportam diferentes encaminhamentos no trato musical dos textos litúrgicos. Os elementos de sintaxe musical estão fundamentados nas soluções de expressividade associadas ao Barroco, incluindo o uso constante de figuras retórico-musicais, e são analisados à luz dos preceitos expostos no seu tratado musical *A Arte Explicada do Contraponto*. Essa série de obras pode ser considerada um microcosmo estilístico do compositor ao transitar com liberdade pelos diferentes estilos musicais vigentes em sua época, desde as rigorosas escolas de escrita contrapontística dos séculos XVI e XVIII, à importante música napolitana adaptada aos horizontes ibero-brasileiros.

Palavras-chave

Período Colonial – música sacra – estilo barroco – escola napolitana – música luso-brasileira.

Abstract

The Offertories by André da Silva Gomes present many common characteristics concerning their compositional parameters which allow different musical approaches towards liturgical texts. The elements of musical syntax are based on solutions of expressiveness associated with the Baroque, including the constant use of musico-rhetorical figures, and are analyzed under the light of the precepts laid down in his treatise *The Explained Art of the Counterpoint*. This series of works can be considered a microcosm of the composer's style while transiting with freedom by different musical styles in force at the time, since the strict contrapuntal writing of the schools of the 16th and 18th centuries, to the important Neapolitan music adapted to the Iberian-Brazilian horizons.

Keywords

Colonial period – sacred music – Baroque style – Neapolitan school – Portuguese-Brazilian music.

AS OBRAS

O ano de 1998 marcou o início dos trabalhos de seleção e diagramação do tomo *Música Sacra Paulista*, da editora Arte e Ciência (Duprat, 1999), coletânea de partituras da música colonial brasileira pertencentes aos séculos XVIII a XIX. Nessa publicação, jovens musicólogos sob a coordenação do prof. Régis Duprat apresentaram o resultado das pesquisas que vinham sendo realizadas sobre o assunto. Uma das ideias do volume era servir como material didático e de execução para conservatórios de música, agrupamentos corais independentes; e também para escolas que man-

* Procuradoria Geral do Estado de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. Endereço eletrônico: soarespa@gmail.com.

** Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, MG, Brasil. Endereço eletrônico: edli@superig.com.br.



tivessem a disciplina de Música em seus currículos; bibliotecas das Universidades do Brasil e do exterior. Enfim, uma publicação com larga distribuição.

Dentre as obras selecionadas encontrava-se um conjunto de peças intituladas *Ofertórios*, de autoria de André da Silva Gomes, mestre-de-capela da Sé de São Paulo na transição do século XVIII para o XIX. Das 15 peças desse gênero pertencentes ao catálogo de manuscritos do autor, 14 foram publicadas e uma única, da Missa de Defuntos, por encontrar-se incompleta, optou-se por não incluí-la no conjunto; ainda que com grande resignação! As 14 peças estão subdivididas por período litúrgico: são quatro peças para o período do Advento; quatro para a Quaresma; e peças individuais para a Quarta-feira de Cinzas, Ascensão do Senhor, Domingo da Paixão, Natal e Conversão de São Paulo Apóstolo. Após estudo minucioso dessa coletânea chegamos a algumas conclusões as quais daremos conhecimento neste artigo.

O OFERTÓRIO

Ofertório é um dos segmentos que constituem a missa cristã. Sua importância vem do fato de preceder os ritos da Liturgia da Eucaristia, trecho da cerimônia originalmente reservado àqueles presentes já submetidos ao sacramento do batismo (Barofio, 2001, p. 514). A Eucaristia é parte de uma sequência programática de caráter metafórico de eventos chave da paixão de Cristo; durante a Santa Ceia afirmase que o pão e o vinho consumidos naquele momento compõem o corpo e o sangue do filho do Criador; tal mistério resume a ideia central e original da doutrina cristã: a abolição da dicotomia criador e criação (perfeito e imperfeito) pela repetição do ato de consumação (alimentar) ali inaugurado pelo Cristo; mais precisamente, ao longo da missa, no oferecimento do vinho pelo sacerdote, e pela ingestão por parte dos presentes das hóstias – uma espécie de pão – consagradas para a ocasião.

Os textos dos ofertórios contém um apelo emocional profundo e prepara os presentes para a transformação interior que virá com sua participação ativa na Eucaristia. Não espanta, pois, que em uma variante da missa do passado, o rito hispânico, o ofertório seja conhecido como *sacrificia* (sacrifício), uma alusão ao momento limite de abandono de uma vida, conjugado ao advento de uma nova. E nesse sentido, não espanta que nos ofertórios a relação entre retórica e música, ou seja, a representação do sentido da palavra através da música, seja sempre uma constante (Soares, 2000).

COLETÂNEA

336 Pudemos observar ao longo desse estudo que os ofertórios de André da Silva Gomes apresentam muitas características comuns no que se referem aos parâmetros



composicionais. Não constituem o que supúnhamos a primeira vista um conjunto de obras de estruturação formal homogênea em estado avançado de organização. O fato de possuírem na prática o mesmo agrupamento executante, ou seja, coro misto (simples ou duplo) mais acompanhamento de baixo contínuo, conduziu o compositor, isto sim, a diferentes encaminhamentos no trato musical dos textos litúrgicos que utilizou.

Encontramos nesta coletânea elementos de sintaxe musical fundamentadas nas soluções de expressividade costumeiramente associadas ao Barroco, ou estilo antigo, predominante na escrita do compositor: o ritmo contínuo e intermitente imposto à música, o acompanhamento instrumental concebido por meio do baixo cifrado e o desenvolvimento da obra baseado na oposição entre as seções solistas e corais estão presentes, de forma associada ou não, em todas as obras deste estudo, além do uso constante de figuras retórico-musicais (Soares, 2012). Segundo testemunho de época expresso por Morgado de Mateus, o estilo moderno invocaria “características da ‘boa’ música religiosa: abandono do estilo ‘a capela’, ‘vozes italianas’, implicando em novo estilo ‘elevado’ de cantar, certamente com abundância de floreios, adornos, ligeireza da linha melódica, de constâncias rítmicas, do baixo, levando-nos a crer que André da Silva Gomes estaria mais distante da influência italiana, apesar de ter vindo de Lisboa, do que o gosto predominante aqui encontrado” (Duprat, 1995[1966], p. 52); portanto, mais afinado com o estilo antigo.

Não podemos esquecer de que se trata de um compositor cuja formação se dá em Portugal no terceiro quartel do século XVIII; devemos considerar, pois, esses recursos de estilo como elementos ligados ao passado ou, ainda, à tradição, já que suas obras são concebidas, na íntegra, em torno de um universo de expectativas do meio litúrgico, historicamente dominado por diretrizes avessas às mudanças do gosto e à experimentação, em oposição direta às novas tendências que predominavam nos grandes centros europeus à época da composição das obras estudadas.

André da Silva Gomes insere em sua música soluções bastante pessoais – possibilidades abertas pelo conteúdo dramáticos dos textos – para a representação dos estados de espírito que emergem da leitura dos salmos bíblicos, textos de grande concentração emocional, matéria-prima principal dos ofertórios. Esses textos têm uma parcela decisiva nos contornos muito particulares que cada uma das obras acaba por adquirir no conjunto: como são determinados a priori para cada ocasião do calendário litúrgico e pertencem a um ritual de duração bastante limitada, em sua elaboração é notória a opção pela não aplicação do recurso de formalização mais comum da escrita musical, a repetição, seja de trechos da obra seja de suas seções. Essas ocorrem, de maneira esporádica, no interior dos ofertórios, como processos de reiteração ligados à mensagem do texto do respectivo ofertório e seu conteúdo emocional. A opção que faz, portanto, é por realizar uma exposição em



desenvolvimento contínuo. Cada segmento adequa-se aos contornos prosódicos e formais do texto de trabalho, raramente permitindo a unificação formal por meio da padronização rítmico-melódica ao longo da obra.

Simultaneamente a esse aspecto ligado ao passado no seu estilo de escrita (o estilo antigo), André da Silva Gomes esboça soluções formais cujos conceitos assemelham-se ao que havia de mais moderno em seu tempo. Certamente não terá conhecido a música que chega aos dias de hoje como a que melhor representa a maturidade do Classicismo europeu, identificado na obra de J. Haydn, seu ilustre contemporâneo. Utiliza, outrossim, formulações que o aproximam do mestre de Viena, mais pela singeleza da sugestão do que pela iminência em concretizar o ambicioso projeto formal elaborado por aquele ao longo de sua bem sucedida trajetória profissional.

Algumas modulações inesperadas para tonalidades homônimas ao centro tonal corrente, como na cadência final do Ofertório da Missa do Quarto Domingo da Quaresma (C/Cm), em conjunto a uma clara alteração do andamento (o “*rallentando* escrito”) demonstram o desejo do autor em interromper o fluxo contínuo da escrita de ritmo intermitente, uma das características mais caras à música do Barroco, buscando alterar o caráter emocional expresso pelo segmento citado. O autor renova a atenção da audiência, até então submetida ao rigor da concentração direcionada numa obra calcada na homogeneidade do *pathos* emocional (Exemplo 1).

Exemplo 1. Cadência final com incursão à homônima da Tônica (Cm).

Com esse mesmo intuito, utiliza as mudanças de articulação das vozes do coro e do acompanhamento, proporcionando variedade e aumentando o interesse na fruição da obra. A importância do princípio em que se baseiam essas nuances, a *varietas*, é descrita de forma reveladora no seu tratado musical “A arte explicada do contra-



ponto” (Duprat et al., 1998), em que seu emprego é recomendado com ênfase, na qualidade de virtude composicional inequívoca.

O acervo morfológico do autor apresenta um leque de recursos que são encontrados também em outras peças de seu catálogo temático, como, por exemplo, a já publicada Missa a 5 vozes em Sol maior (Duprat, 1999a). Podemos arrolar dentre os principais o emprego do ponto pedal nas introduções dos ofertórios (Exemplo 2); a escrita contrapontística, em seções independentes, na forma de fugatos (Exemplo 3); a “antecipação solitária” (Soares, 2000), que ocorre quando uma das vozes do coro se antecipa, em anacruse, anunciando a apresentação de um segmento *tutti* (Exemplo 4); todos pertencem ao grupo de figurações bastante particulares do autor. Contudo, é o esquema depressivo sua formulação mais reveladora e de maior densidade, uma seqüência melódico-harmônica descendente que estabelece um clima de introspecção emotiva bastante acentuado no interior da obra (Exemplo 5).



Exemplo 2. Ponto pedal inicial.



Exemplo 3. Fugato.



Exemplo 4. “Antecipação solitária”.



Exemplo 5. Esquema depressivo.

A cronologia dos ofertórios parece obedecer as indicações das páginas de rosto dos manuscritos, estabelecendo o biênio 1810-1811 como o período em que o autor teria concentrado seus esforços na composição da maioria das obras dessa coletânea. Alguns casos são bem particulares, como o Ofertório da Missa do Domingo da Paixão, com sua curva tonal em que predominam as tênues relações harmônicas entre as regiões das subdominantes, parecendo obedecer a uma formulação composicional muito recuada no tempo; ou o Ofertório da Missa do Terceiro Domingo do Advento que, em contrapartida, apresenta soluções formais muito próximas à música do Classicismo (o estilo moderno), onde estão presentes a célula de um pensamento de clara polarização dos centros tonais (tônica / dominante), o emprego moderado da harmonia sequencial, e a economia dos recursos de escrita pelo emprego de uma incipiente recorrência motivico-temática. Repete estes procedimentos, com alteração do centro tonal secundário (tônica / tônica relativa) no Ofertório da Missa do Quarto Domingo da Quaresma, anteriormente citado; são, curiosamente, as obras que apresentam coros duplos em sua formulação.

Esse fato conduziu-nos, a princípio, à crença de que essas peças consubstanciassem a expressão do ponto culminante da coletânea em termos de maturidade estilística do autor: contar com dois coros em suas composições só teria sido possível após longo período de treinamento dos meninos cantores, e a intimidade com o melhor trato de suas capacidades vocais vinculadas a esse fato. Alguma verdade repousa nestas afirmações, sem dúvida.

O conjunto de considerações nos levou a concluir, contudo, que o autor utilizou seu amplo domínio da arquitetura musical em prol da representação mais adequada da expressividade dos textos de trabalho, fossem soluções que remetessem aos antigos mestres ou às suas próprias experimentações mais recentes. Uma grande conquista, com certeza, é poder transitar com liberdade pelos diferentes estilos musicais vigentes em sua época, desde as rigorosas escolas de escrita contrapontística dos séculos XVI e XVIII, à importante música napolitana – apreendida nos anos juvenis de estudo no Seminário Patriarcal – adaptada aos horizontes ibero-brasileiros, da qual nosso mestre-de-capela foi a personalidade de maior expressão em sua época. E dentro desse contexto, conseguiu alinhar procedimentos tradicionais da escrita religiosa da época com procedimentos modernizantes e, em certo sentido, efetuou uma síntese entre a busca de “modernidade” preconizada por Morgado de



Mateus que visava civilizar os paulistas pela ópera de feições clássicas; e seu protetor, o bispo Frei Manuel da Ressureição, que se mantinha fiel à estética da igreja.

Isolado dos grandes centros europeus do período, o autor concretiza no Novo Mundo um importante projeto artístico-educacional: estabiliza a atividade musical da Sé de São Paulo, forma cantores e instrumentistas que exercerão seus ofícios nos novos cargos que surgirão na capital e imediações; traduz em música, nas obras de sua autoria intituladas ofertórios, sentimentos que vão da alegria de um jovem mestre na plenitude de suas forças, repleto de esperanças em alcançar o reconhecimento e a realização profissional em vida, à perplexidade de um erudito algo cético com os contratempos do devir e atormentado pelas preocupações constantes com a sobrevivência longe de sua terra natal. Os ofertórios apresentam, enfim, um microcosmo da exuberante produção artística de André da Silva Gomes na distante São Paulo colonial dos séculos XVIII e XIX.

Embora os ofertórios de André da Silva Gomes constituam apenas uma parte de sua produção constituída por 18 missas, 36 salmos, 10 hinos e 8 motetos, entre outros gêneros como ladainha, antifonas, matinas, sequências, Te Deum, divertimentos e peças para a Semana Santa, consideramos que esse conjunto de ofertórios oferece uma síntese privilegiada para o entendimento de seu estilo musical. Evidentemente, que sua estabilização como profissional atuante no Planalto de Piratininga, dependeu de muitos fatores, pois seu salário de mestre de capela – 40.000 contos anuais – seguramente não lhe permitia grandes sofisticacões no que tange ao incremento do coro e uso constante de uma orquestra que pudesse abrilhantar ainda mais a música da Sé de São Paulo nesses fins de tempos coloniais.

E foi seguramente a fim de possibilitar condições materiais que lhe propiciassem a segurança para que pudesse abrilhantar a música litúrgica de sua época que galgou outros postos, tal como mestre régio de Gramática Latina, talvez o mais importante, pois lhe possibilitava um salário digno para tocar sua vida, no valor de 400.000 (quatrocentos mil) réis anuais. É sabido que também prestou serviços a outras igrejas e comarcas e trabalhou para a Câmara, tornou-se tenente coronel e recebeu a patente de “capitão mestre-de-capela da Ordem Terceira do Carmo”, além de participar ativamente como membro do Governo Provisório estabelecido em São Paulo, em 1821.

Nesse sentido, André da Silva Gomes, mostra o quanto foi ativo e participante da sociedade que o escolheu para mestre de capela da Sé de São Paulo, cargo de importância fundamental na estrutura colonial da época; e o quanto honrou seu posto não somente como profissional competente, mas atuando também como cidadão responsável.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barofio, G. B. "Offertory". In: *Grove Dicctionary*, 2001, v. 10, p. 514.
- Duprat, Régis. *Música na Sé de São Paulo Colonial*. (Publicação da Tese de Doutorado apresentada à Universidade de Brasília, 1966). São Paulo: Paulus, 1995.
- Duprat, Régis. *Música sacra paulista*. São Paulo: Arte&Ciência, 1999.
- Duprat, Régis. *Missa a cinco vozes: coro, solistas e orquestra: André da Silva Gomes*. São Paulo: Edusp, 1999a.
- Landi, Márcio S. *Lições de contraponto segundo a Arte explicada de André da Silva Gomes*. Fortaleza: Expressão Gráfica Editora, 2006.
- Soares, Eliel A. *A utilização de elementos e figuras de retórica nos Ofertórios de André da Silva Gomes*. Dissertação (Mestrado em Musicologia), Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- Soares, Paulo Augusto. *Os ofertórios de André da Silva Gomes (1752-1844)*. Dissertação (Mestrado em Artes – Música). São Paulo: Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, 2000.

PAULO AUGUSTO SOARES é mestre em Artes – Música pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Unesp (2000). Atualmente é agente da Procuradoria Geral do Estado de São Paulo.

EDILSON VICENTE DE LIMA é docente da Universidade Federal de Ouro Preto desde 2012. Foi docente da Universidade Cruzeiro do Sul (2002-2008), onde foi coordenador do Núcleo de Música e professor das disciplinas História da Música e História da Música Brasileira. Foi professor convidado pela Universidade do Estado do Amazonas, onde ministrou as disciplinas de Prosódia Musical, Contraponto e Harmonia, e participou do projeto "Pesquisa e Restauração do Patrimônio Musical do Brasil Colonial: lírica na Amazônia e seu âmbito de diálogo cultural durante o século XVIII". Doutor em Musicologia pela Universidade de São Paulo (USP), mestre em Artes pela Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp) e bacharel em Composição e Regência pela mesma instituição. Publicou o livro *As Modinhas do Brasil* (Edusp, 2001). Dirigiu e produziu o CD *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). Colaborou com partituras para a gravação dos CDs *André da Silva Gomes – Brasilessentia Grupo Vocal* (1994), *Ofertórios de André da Silva Gomes – Madrugal Umesp* (1999), *Compositores brasileiros, portugueses e italianos do século XVIII – Americanita* (2003) e *Responsorios para officio da Sexta-Feira Santa – Ensemble Turicum* (2004). Efetuou diversas trilhas para espetáculos teatrais destacando *Fausto*, de Goethe (1998); *O Banquete* (1997), *Matéria Correções* (1995), composição ambiental efetuada para *Estalação Artística; A inconveniência de ter coragem*, de Ariano Suassuna (Expo98, Lisboa).



Música sacra no Rio de Janeiro, da Monarquia à República

Thiago Santos*

Resumo

Este artigo oferece um balanço histórico da música sacra no Rio de Janeiro, desde o período monárquico até a primeira República, discutindo a obra sacra de compositores brasileiros desde o século XIX e primeiras décadas do século XX nos diversos contextos instaurados por conjunturas institucionais, políticas, religiosas e correntes estético-estilísticas. Busca refletir sobre o impacto do *Motu proprio* na produção musical sacra brasileira do período e conclui que a música sacra era composta como obra de concerto para pura demonstração de habilidade composicional ou como música decorrente do pensamento religioso influenciado pelos ares reformistas que circulavam no cenário musical internacional.

Palavras-chave

Música sacra – Romantismo musical brasileiro – século XIX – século XX.

Abstract

This article offers a historical perspective on sacred music in Rio de Janeiro, from the monarchical period up to the first Republic, discussing the sacred music of Brazilian composers from the 19th century until the first decades of the 20th century in various contexts framed by institutional, political, religious junctures and aesthetic-stylistic trends. Reflects on the impact of the *Motu proprio* on sacred music production in the period and concludes that the sacred music was composed as a work of pure concerto demonstration of compositional skill or as a result of religious thought influenced by the reformist trend from the international music scene.

Keywords

Sacred music – Brazilian Romantic music – 19th century – early 20th century.

Uma década depois da separação da Igreja e do Estado no Brasil, a partir da Proclamação da República, as realizações litúrgico-musicais de grande monta – que já minguavam desde o tempo do Império – não figuravam mais na *Catedral Metropolitana*, que antes abrigara o principal conjunto musical do país: a Capela Real e Imperial. O artigo 4º do Decreto 119, de 7 de janeiro de 1890, ao extinguir o

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: thiagosantos@cmic.mus.br.



padroado,¹ significou para a Igreja o início de uma situação financeiramente desconfortável que seria pivô de inúmeras discussões e reações.

A decadência² das produções sacras no Rio de Janeiro já podia ser observada bem antes da Proclamação da República e suas consequências para a Igreja. Nesse período, ao discorrer sobre as realizações em torno da prática musical sacra no Rio de Janeiro, há que, necessariamente, citar a Capela Real e, posteriormente, Imperial. Ao longo de sua história, a corporação musical que servia à Corte e depois ao Império, passou por diferentes fases. A Capela Real conheceu anos de luxuosas produções, tendo em vista que “D. João VI não economizou esforços nem dinheiro para manter o alto padrão da música e o luxo das cerimônias” (Cardoso, 2005, p. 60). Desse modo, a música das solenidades oscilava entre épocas de grande fartura – celebradas com coros, solistas e orquestra – e outras em que só um pequeno coro e o órgão atuavam. Para exemplificar estes “altos e baixos”, cite-se que a crise de 1831 – quando houve demissão em massa dos músicos da capela – foi seguida da grande reforma empreendida por Francisco Manuel entre 1842 e 1843 recuperando a orquestra, desfalcada havia mais de uma década, e em 1851, com a inclusão dos alunos do Conservatório Imperial de Música, o que mudou a sonoridade do coro “causando boa impressão aos frequentadores das cerimônias” (Cardoso, 2005, p. 103). Contudo, na gestão de Arcangelo Fioritto entre 1861 e 1875, dada a crise financeira que se via no Brasil devido à Guerra do Paraguai (1864-1870), outro momento crítico se instalava na Capela, cujas dificuldades financeiras afetavam a produção e a execução musical.

Com a mudança do regime, mudava também a relação entre o Governo e a Igreja e, sem dúvida, se abalava substancialmente o mecanismo de suporte financeiro que fazia da Igreja uma instituição mantida tanto pelos fiéis quanto pelo Império. A Pastoral nº 2 de 1891 do então bispo auxiliar de Mariana, d. Silvério Gomes Pimenta, revela o grau de descontentamento com que a Igreja recebeu a República:

¹ Padroado foi o regime no qual a Igreja Católica, historicamente ligada ao Estado visto que era a religião oficial do Brasil, recebia suporte financeiro do próprio Estado em troca de privilégios de cunho administrativo-eclesiástico. Conforme explica Cardoso (2005, p. 20) “o padroado [...] foi um sistema no qual a Igreja nomeava uma pessoa ou instituição como padroeiro ou patrono de um determinado território. Esse padroeiro tinha como função precípua a manutenção da estrutura eclesiástica e a propagação da fé cristã em seu território. Em troca, a Igreja concedia ao padroeiro a prerrogativa da coleta dos dízimos e da indicação dos religiosos para ocuparem os postos da hierarquia eclesiástica”.

² Tendo em vista as circunstâncias de instabilidade nas atividades da Capela Imperial, quando neste texto se trata da *decadência* – frisamos – não se objetiva mensurar a qualidade musical e estilística das obras do período. Este trabalho, porém, refere-se tão somente à questão da prática musical na *Catedral do Rio de Janeiro* e demais igrejas, o que envolve quantitativo de músicos, frequência de atuação de profissionais, situação orçamentária, de pessoal etc. Com sentido diverso, outros autores frequentemente atribuíram a *decadência da música sacra* à grande repercussão que obteve a música lírica nesse século e sua assimilação pelos compositores de igreja e, consequentemente, pelas obras executadas nas cerimônias. Talvez, o termo tenha se afirmado na historiografia musical brasileira a partir do título *Decadência della musica sacra*, capítulo XI da *Storia della musica nel Brasile*, de Vincenzo Cernicchiodo (1926). Adotamos neste trabalho o sentido dado por Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 Anos de Música no Brasil* (1956, p. 41) que confere ao termo um teor socioeconômico ao enunciar “decadência dos serviços musicais” (grifo nosso), que possibilita uma abordagem dissociada de qualquer juízo estético das obras musicais propriamente ditas.



O governo julgou-se isento de cumprir as obrigações solenes que a Nação contraía de sustentar o culto católico em compensação dos bens da igreja que incorporará aos do Estado, e suprimiu, de uma vez, a verba desse culto.

Graças a esta medida tão injusta quão política a Igreja fica d'ora em diante privada do minguado subsídio que à custa lhe prestava o regime passado, e com o qual mal podia se manter (apud Lustosa, 1991, p. 19).

As consequências daquela medida do Governo Provisório afetariam o cotidiano das igrejas em todas as suas práticas. No que tange à música, pode-se dizer, foi só uma das áreas em que a Igreja se viu desapojada e obrigada a se adaptar. Não seria difícil prever quão áridos seriam os rumos que a prática musical católica tomaria a partir desses novos fatos e o quanto isso atingiria a música sacra brasileira.

O fim do financiamento das atividades religiosas pelo Estado, após a Proclamação da República, teve como consequência o decréscimo das atividades musicais profissionais na Catedral e decretou o banimento do repertório orquestral, que necessitava de um grande número de músicos e era, conseqüentemente, de mais alto custo. (Cardoso, 2005, p. 187)

A partir de então, passavam todos os gastos da Catedral à responsabilidade dela mesma, através de sua Cúria que teria de administrar os recursos advindos de dízimos, espórtulas e outras ofertas.

O quadro situacional da Capela da Catedral do Rio de Janeiro, a partir da última década do século XIX pode ser acompanhado através dos indicadores divulgados no *Almanak Laemmert*. Tendo reunido tais dados, no intuito de ilustrar o decurso da Capela naqueles anos de grave situação financeira do *Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro* a partir de 1891, apresentamos a Tabela 1.

Seguramente se pode afirmar que a prática da música sacra no Rio de Janeiro durante o século XIX esteve associada em potencial às atividades da Capela Imperial, que desde os tempos do Padre José Maurício se firmara como principal conjunto musical destinado aos serviços da Igreja e da Corte. Não obstante os tempos de glória, durante o Reino a Capela passou por severas crises de ordem tanto musical quanto orçamentária, o que dificultou sobremaneira seu funcionamento, especialmente da segunda metade do século em diante. Reduções no orçamento implicavam em demissões de músicos e fomentavam a insatisfação geral. Com a instabilidade, o que fatalmente obrigava os músicos a fazerem trabalhos fora da Capela, o compromisso desses profissionais com o tradicional conjunto da Igreja do Rio de Janeiro



estava minado e se instalava, assim, um acentuado descontrole do pessoal da Capela. E também se abria espaço para o emprego de músicos ou cantores externos aos quadros fixos da Capela. O mesmo acontecia em outras igrejas e irmandades, cujas necessidades do serviço unidas à indisponibilidade financeira abriam espaço para a prática amadora nas cerimônias. Novos agravantes para a “decadência” apareciam no ambiente musical sacro do Rio: intérpretes menos especializados liturgicamente e de habilidades técnicas questionáveis, trabalho não remunerado (o que fatalmente implicava em poucos ensaios e até a infrequência dos elementos). No final da trajetória da Capela, como não poderia ser diferente, o quadro seria ainda mais crítico:

Com o desaparecimento da Capela Imperial como tal, e a não dotação financeira pelo Governo da República, entre outras coisas, de seus músicos e cantores, por força das circunstâncias começou a nova modalidade: conjuntos de amadores, reforçados por alguns profissionais, certamente como se faz hoje. (Schubert, 1980, p. 25)

Tabela 1. Quadro de funcionários da Capela da Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro.

Função	1891	1897	1902	1905
Capelães-cantores	3	vago	4	4
Mestres-de-capela	1 ³	1 ⁴	-	-
Avisador	1	= arquivista	-	-
Arquivista	vago	-	-	-
Instrumentistas	25	23	-	-
Organista	-	-	1	-
Cantores	7	8	4	-

Diante de tantas complicações pelas quais passava a prática da música sacra no Rio de Janeiro, o fato de manter amadores atuando na liturgia não seria completamente imprevisível ou de causar estranheza. Talvez questão mais delicada fosse o emprego de vozes femininas nas funções, o que era um erro segundo as prescrições da Igreja. O Visconde de Taunay narra que, numa festa de Nossa Senhora da Pie-

³ Este era João Cerrone, cantor e flautista que fora ajudante de Hugo Bussmeyer.

⁴ Nesse ano, pela primeira vez o *Almanak Laemmert* reproduz a rubrica “mestre-de-capela”, enquanto nos anos anteriores aparecia a inscrição “mestres-de-capela”. Na verdade, a Capela há muito admitia dois mestres. Em 1891, como só havia um mestre, podemos presumir, face à situação financeira, que a outra vaga permanecia em aberto por contenção de despesas. Já a partir de 1897, ao que tais dados indicam, provavelmente oficializou-se a disponibilidade de apenas uma vaga de mestre. Também nesse ano o cargo de *avisador* aparece cumulativo ao de *arquivista*, cargos que, em 1896, eram distintos, embora o de *avisador* estivesse vago naquele ano.



dade,⁵ em que foi executada a *Missa Mimosa* do padre José Maurício, na Igreja da Santa Cruz dos Militares, “as vozes eram boas e disciplinadas, graças ao bello grupo de amadoras da nossa melhor sociedade, tão amorosamente dirigido pelo zelo incansável da Exma. Sra. D. Maria Nabuco” (Taunay, 1930, p. 69). Não obstante à frequência das participações das mulheres no canto das cerimônias litúrgicas, mais uma vez citamos mons. Schubert que resume:

tanta boa vontade de colaborar não pode ser repelida. Por outro lado, tinha de ser cumprida a lei. A solução foi distinguir entre liturgias oficiais e particulares, usando nas primeiras só vozes masculinas (pois vozes infantis só havia no coral do Cônego Alpheu⁶), tanto em originais como em arranjos; e permitindo corais de vozes femininas em cerimônias não oficiais e em colégios e conventos femininos. H. Oswald, Fr. Braga, Barrozo Netto e Villa-Lobos, como Fr. Pedro, Fr. Basílio, Pe. Lehmann, F. Franceschini e outros escreveram para estas soluções (Schubert, 1980, p. 26).

Outra questão relevante nesta sucessão de fatores atinentes à prática da música sacra no Rio de Janeiro é de cunho estilístico: o avanço do gênero lírico ganhava cada vez mais espaço no interior das igrejas desde o primeiro decênio do século XIX. Ricardo Bernardes, na edição crítica da *Missa de Nossa Senhora da Conceição*, de José Maurício, assinala que

a música escrita durante os primeiros trinta anos do século XIX [...] passa a seguir a moderna linguagem da ópera clássica italiana, para a qual Marcos Portugal, Cimarosa e, posteriormente, Rossini serviram de modelo. Este processo de modificações estilísticas na produção musical se inicia justamente a partir da chegada da corte portuguesa no Brasil, em 1808, tendo como marco a criação da Real Capela do Rio de Janeiro. (Bernardes, 2002, p. xiii)

⁵ Nessa ocasião, ainda se pode ouvir a abertura da ópera *La Gazza ladra* de Rossini durante a procissão de entrada, o que é um dado significativo para o assunto aqui tratado no contexto dos “abusos” contra as normas litúrgicas. Atente-se para a maneira pejorativa com que o Visconde de Taunay descreve o fato “Segundo as boas tradições, que todo empenho e esforço da comissão de música sacra não poderão abalar” (Taunay, 1930, p. 69, grifo nosso). Isso ainda indica que o ocorrido se deu entre 1895 e 1898, quando era expressiva a atuação da comissão a que o autor se refere e da qual trataremos mais adiante.

⁶ Segundo Schubert (1980, p. 22), “o Padre José Alpheu Lopes de Araújo, cônego da Catedral Metropolitana, mestre de capela do Cabido e professor de órgão e harmônio do Instituto Nacional de Música, [...] organizou, [...] um notável coro de meninos na Matriz de Santana, dando um exemplo prático de Música Sacra correta”.



O autor lembra ainda que o próprio padre José Maurício, tão mencionado que foi no final do século como “modelo” de genuína composição sacra, foi “exemplo máximo de todo este avanço” em direção ao estilo lírico italiano.

Se por um lado o melodismo operístico italiano invadia as funções litúrgicas, por outro, encontrava algumas rejeições da parte de músicos conservadores. Vincenzo Cernicchiaro dedica um capítulo de sua *Storia della Musica nel Brasile* à “Decadência da Música Sacra” e comenta que “em uma época não remota vários artigos foram publicados nos jornais locais apontando para a necessidade de extinguir a música antirreligiosa das igrejas da capital” (Cernicchiaro, 1926, p. 167, tradução nossa).⁷ É interessante perceber, ainda, a forma afetada com que Cernicchiaro escreve sobre a decadência chegando a afirmar que “a arte teatral [ópera], com seu caráter fascinante, vence o nobre estilo sacro; e o estilo profano, que tanto mal faria ao sentimento religioso, estava em grande voga e honra” (Cernicchiaro, 1926, p. 166, tradução nossa).⁸ Luiz Heitor Correa de Azevedo (1956, p. 41) cita a “decadência dos serviços musicais nas igrejas do Rio de Janeiro” em finais do século XIX.

Em completa oposição a essa linha de pensamento, Marcelo Campos Hazan, a partir de uma “perspectiva musicológica sociologicamente informada”, afirma que

esta desvalorização, a percepção de uma “decadência da música sacra” [...] constitui um dos tropos mais persistentes da historiografia musical brasileira, e há muito vem contribuindo para a sustentação de uma rígida hierarquia de nomes, gêneros, períodos, estilos e influências que reflete e condiciona as formas como é criada, pensada, sentida e executada a música do e no Brasil. (Hazan, 2006, p. 68)

A Igreja condenava a influência operística na música religiosa e sua legislação justificava as oposições ao estilo lírico. Ainda que se possa ponderar que ao longo dos séculos a Igreja assimilou certos traços de culturas externas⁹ a ela – e principalmente no âmbito das artes – é preciso considerar que, em sua história, o século XIX era um momento de reafirmação de tradições.

Entretanto, o gosto musical do público em geral, talvez se possa dizer, comportava ópera e música de igreja, não sendo de todo impossível e rejeitável ouvir

⁷ “Ricordiamo che in Un’epoca non remota furono pubblicati molti articoli Nei giornali locali di Rio, tendenti alla necessita di sopprimere la musica antirreligiosa nelle chiese della capitale”.

⁸ “l’arte teatrale, col suo carattere affascinante, vinse il nobile stile sacro; e il genere profano, che tanto doveva nuocere al sentimento religioso, veniva in gran voga ed onore”.

⁹ Um clássico exemplo que se pode citar a partir dessa afirmação é a relação da Igreja com o teatro ainda no primeiro milênio. Embora antes o teatro fosse considerado arte profana, pois era praticado entre os povos não cristãos; a partir do século X a Igreja assimilou esta cultura, se utilizando dela em prol de si mesma. Segundo Ferreira (2011, p. 42) a Igreja incorporou o teatro “como um veículo de propagação de conteúdos bíblicos e normas de conduta moral”.



uma abertura de Rossini, por exemplo, durante a procissão dos oficiantes ou uma ária do bel canto com seu texto mudado em um dos textos do *ordinarium missae*; e mais ainda, o gosto dos próprios músicos que, afinal de contas eram os reais criadores e divulgadores deste gênero misto. Novamente, cite-se o mons. Schubert quando em seu artigo chama de “atividades não oportunas” a essa prática de intercâmbio entre o teatro e a Igreja, citando o caso de Adelelmo Francisco Nascimento (1848-1898) que foi mestre da Capela Imperial ao mesmo tempo em que foi regente do Teatro São Pedro. Mons. Schubert conclui a respeito deste caso que: “é provável que o teatro tenha sofrido menos influência da música sacra do que a Capela Imperial do estilo profano do teatro” (Schubert, 1980, p. 19).

Nesse contexto, a divergência de opiniões a respeito de decadência num sentido estilístico leva-nos a concluir que a prática litúrgico-musical no Rio de Janeiro nesse tempo passava por algo que talvez pudesse chamar de *crise de identidade*. Inclusive porque mesmo aqueles que deveriam ser os fiéis cumpridores das normas eclesíásticas – os mestres de capela – por vezes se achavam transitando tanto em um quanto no outro gênero. Exemplos remontam a bem antes da República. Wanderley Pinho (apud Schubert, 1980, p. 20) relata: “No Convento [sic] de S. Bento, além da polca na ocasião do Glória tocaram ainda aquela Arieta da Rosina do Barbeiro [de Sevilha]... Tocou-se ontem em S. Francisco de Paulo quadrilhas francezas”.

Sobre o posicionamento do clero brasileiro, mons. Schubert informa que também os religiosos tiveram sua parcela na disseminação dessa prática. Ao se referir aos *Cânticos Espirituais*, uma coletânea editada pelos padres da Congregação da Missão Brasileira e publicada em 1876, mons. Schubert (1980, p. 21) aponta que a publicação trazia em sua maioria “cantos profanos e óperas” e acrescenta que “bastava um chapéu novo dum texto sacro para tornar ‘espiritual’ uma ária, uma cavatina, um coro de ópera”. Por fim, Leopoldo Miguez, por ocasião de sua viagem à Europa, indicou em seu relatório como um dos principais problemas de nossa música “a completa indiferença do clero pela música religiosa” (Pereira, 2007, p. 128). Essa seria a tônica para o movimento capitaneado por Alberto Nepomuceno e Rodrigues Barbosa em defesa de uma música sacra genuína e em total desacordo com os padrões próprios da música de teatro. De acordo com Avelino Pereira, a tarefa destas personalidades em favor da valorização da música sacra no Rio de Janeiro “tratava de reconquistar um espaço que já fora significativo nas cortes de João VI, Pedro I e Pedro II, mas que agora estava entregue a não especialistas” (Pereira, 2007, p. 129).

Pouco mais de seis meses após a missiva de Miguez, o crítico do *Jornal do Comercio*, José Rodrigues Barbosa, lançava o primeiro de uma série de textos sobre música sacra na coluna “Theatros e Musica”. Assim, iniciava-se o que foi entendido como uma campanha de mobilização dos artistas católicos para a questão da música praticada nas igrejas. Eis as primeiras linhas do artigo:



nenhum esforço nos parece mais louvável que o de emprender dar à parte musical do serviço divino a dignidade austera e a elevação artística que desaparecerão quasi inteiramente das cerimônias e das solemnidades do culto catholico nesta Capital (José Rodrigues Barbosa, *Jornal do Commercio*, 7 out. 1895, coluna “Theatros e Musica”, apud Goldberg, 2004, p. 4).

Em sua resposta à carta de Rodrigues Barbosa publicada na mesma edição do jornal, Nepomuceno reclama:

É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a symphonia do “Guarany” ou “Cheval de Bronze” ou “Pique Dame” ou “Zigeunerbaron” ou “Bocaccio”, etc... etc...

É preciso acabar com essa música despida de senso, composições em que o texto sagrado devia ser substituído pelos couplets mais suggestivos da mais suggestiva revista de fim de anno; e que mesmo nem o mérito têm de serem feitas por músicos que conheção seu “ofício”.

É preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados do “O Salutaris” [sic], “Santum Ergo” [sic], etc... etc..., a melodias de sentimentos profanos e direi mesmo de sentimentos que manifestão a degradação do nível artístico do indivíduo, taes como “Ocello neri” [sic] e “varrei morir” [sic], etc... etc... (Alberto Nepomuceno, *Jornal do Commercio*, 7 out. 1895, coluna “Theatros e Musica”, apud Vermes, 2000).

É importante notar que em julho de 1894 o papa Leão XIII lançara um decreto sobre a música sacra que já no artigo 9º impunha: “É proibida, rigorosamente, nas Igrejas, a música quer para canto, quer para instrumentos que tenha qualquer sabor profano, mormente a que de vez em quando respira ou patenteia melodias teatrais” (Rodrigues, 1943, p. 168). A partir daí, a sequência dos fatos pode significar que tanto Miguez quanto Nepomuceno eram conhecedores daquele regulamento – e mais ainda o primeiro, pois que estava na Europa à época. Em carta-resposta de Nepomuceno, é possível verificar claramente que não só descreve a corrente situação musical das igrejas como também demonstra seu conhecimento acerca dos documentos pontifícios, o que comprova seu envolvimento e interesse particular pela causa.

Diversos nomes se associaram a Nepomuceno e Rodrigues Barbosa no engendro, dentre eles o Visconde de Taunay, Alfredo Bevilacqua, Francisco Valle, o abade do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro e o padre Pedro Hermes Monteiro. En-



tretanto, inicialmente, a campanha não surtiria efeito algum. Goldberg cita o que se fez publicar no *Jornal do Commercio* de 6 de janeiro de 1897, quando nenhuma providência tinha sido tomada por parte do arcebispo d. João Esberard: “infelizmente, porém, só houve silêncio da parte dos maiores da Igreja” (Goldberg, 2004, p. 7).

Somente em 1898, já com d. Joaquim Arcoverde como arcebispo, o grupo conseguiria algum avanço. Foi então constituída uma comissão e, a esta, encomendado um projeto de restauração da música sacra. Das minutas elaboradas foi aprovada pela Comissão a de Alberto Nepomuceno que, entretanto, não recebeu a chancela do arcebispo, fato deveras repudiado pelos membros da Comissão. Goldberg (2004, p. 12) afirma que “a falta de vontade por parte da Igreja em levar adiante tal movimento pró-música sacra é sintomática, visto tal campanha ter iniciado fora de suas instituições, litúrgicas ou de informação, em um movimento de intelectuais católicos, republicanos liberais”. Felizmente, mesmo sem o resultado esperado, este movimento serviu para transportar para o século seguinte a figura e a obra do padre José Maurício, que à época estava quase completamente esquecido.

Não obstante a singularidade de tal feito – já que o estereótipo de sociedade republicana é o de menos religiosa devido ao laicismo nascente e manifesto na ruptura entre a Igreja e o Estado – não se pode entender esses esforços como atos isolados, relacionando-os apenas com a questão musical-religiosa do Rio de Janeiro do período de transição. Uma vez que a tendência era observada também na Europa – desde bem antes do início da questão no Brasil – não era de se estranhar que em a Igreja se manifestando, por seus estatutos de instituição reguladora também de comportamento numa sociedade tradicionalmente católica, atraísse personalidades que, minimamente envolvidas com a temática da música sacra, partissem em defesa de seus ideais. Na verdade, desde as primeiras décadas do século XIX havia uma tendência geral à valorização da música sacra tradicional, elegendo-se como parâmetro aquela praticada em Roma.

É importante considerar ainda que, no século XIX, a música sacra dos compositores românticos ganhou um status de música de concerto. São exemplos que o comprovam as missas de Beethoven e Schubert, o *Requiem* de Berlioz e o *Te Deum* de Bruckner, dentre outros. Dyer (2001) cita a *Missa Solemnis* de Beethoven, composta em 1807, como exemplo de uma obra sacra que “se tornou essencialmente uma obra de concerto independente”. Cita também as missas de Schubert, compostas na tradição orquestral vienense. Dahlhaus (1989) afirma que

para os critérios do século XIX, era virtualmente impossível afirmar se o compositor de uma missa de concerto tornou a sala de concerto numa igreja ou a missa numa obra de concerto. O uso de textos litúrgicos era como um “poema elegíaco”, cuja “mistura de conceitos e



emoções” levou a uma secularização da arte religiosa e a santificação do profano. (Dahlhaus, 1989, p. 184, tradução nossa)

Sendo assim, pode-se presumir que, nesse período, uma linguagem musical sacra regulada por princípios litúrgicos fundamentados se desse por livre opção do compositor, ante esta amplitude do conceito de música sacra (Igayara, 2001, p. 33). Nesse sentido, a adesão dos compositores de nosso *romantismo* ao gênero sacro também estivera suscetível aos mesmos princípios que os compositores da Europa. Nesse contexto, os compositores não tinham envolvimento profissional com a Igreja, o que os isentaria de qualquer rigor litúrgico.

O artigo de mons. Schubert (1980) elenca os compositores de música sacra no Brasil no primeiro decênio do século XX. É interessante notar que dos 25 compositores listados que atuavam no Rio de Janeiro, pelo menos 11 estavam ligados ao Instituto Nacional de Música, como professores ou como ex-alunos. A fim de traçar um panorama musical sacro só dos primeiros 30 anos do século em questão, expomos o quadro seguinte com alguns exemplos de obras dos principais compositores vinculados ao INM no período.

Tabela 2. Algumas obras sacras de Nepomuceno, Oswald e Braga.

Compositor	Obra	Instrumentação
Alberto Nepomuceno	Panis Angelicus (1909)	Duas vozes e órgão
	O Salutaris Hostia (1911)	Coro a 4 vozes e órgão
	Tantum Ergo (1911)	Coro e órgão
	Ecce Panis Angelorum (1911)	Duas vozes e órgão
	Missa (1915)	Coro a duas vozes e órgão
Henrique Oswald	O Salutaris Hostia (1913)	SSCC e harmônio SSCC, órgão e cordas
	Magnificat (1919)	SSCC e harmônio <i>ad libitum</i>
	Missa de Requiem (1925)	SCTB <i>a cappella</i>
	Missa em Dó menor (1925)	SCTB, órgão e cordas
	Pater Noster (1926)	SCTB <i>a cappella</i>
Francisco Braga	Te Deum Alternado (1904)	SATB (solos), SCTB, flauta, oboé, 2 clarinetes, fagote, 2 trompas, tímpanos e cordas
	Missa de São Francisco Xavier (1910)	SATB (solos), SCTB, – 1,1,2,1 – 2,2,1,0 – tímpano e cordas
	Missa de São Sebastião (1911)	SSB (solos e coro) – 1,1,2,1 – 2,2,1,0 – tímpano e cordas
	Stabat Mater (1911)	SS (Solos) – SATB – 1,1,2,1 – 1,0,0,0 – tímpano e cordas

Fonte: Schubert (1980).



Como exemplos de compositores externos ao INM citem-se os freis Pedro Sinzig e Basílio Röwer e o padre João Batista Lehmann. Na ausência de um catálogo detalhado da obra sacra desses religiosos até o presente momento, só pudemos nos apoiar nos dados apresentados por mons. Schubert do qual transcrevemos apenas algumas obras que parecem mais importantes numérica ou musicalmente.

Tabela 3. Obras sacras dos freis Sinzig e Röwer e do padre Lehmann.

Compositor	Obras
Pedro Sinzig	10 missas, 10 ladainhas, motetes, Te Deum, 3 hinários
Basílio Röwer	missas, ladainhas, hinos, motetes
João Batista Lehmann	Harpa de Sião ¹⁰ , hinos, música para órgão

Fonte: Schubert (1980, p. 33).

A publicação do *Motu proprio*, em 1903, constituiu o endosso papal para os atos em prol da restauração da música sacra católica. Esse documento delineou o protótipo da música que deveria ser executada na liturgia à moda dos grandes mestres da polifonia do passado. O quirógrafo tinha força de lei e o papa Pio X determinava que fosse escrupulosamente observado por toda a Igreja. A partir de então, o mundo católico tinha um parâmetro oficial para a prática litúrgico-musical recomendada e reconhecida pela Igreja. Contudo, apesar de primar pela conservação da tradição musical dos séculos anteriores, era possível alguma flexibilidade em relação às composições modernas, sem por isso deixar de exigir certos requisitos às mesmas. Talvez por isso a Igreja, ante o risco de perder em qualidade e quantidade de obras, se mostrava tolerante às linguagens musicais mais recentes. Segundo o *Motu proprio* e em que, no entanto, logo adiante há uma ressalva.

A Igreja tem reconhecido e favorecido sempre o progresso das artes, admitindo ao serviço do culto o que o gênio encontrou de bom e belo através dos séculos, salvas sempre as leis litúrgicas. Por isso é que a música mais moderna é também admitida na Igreja, visto que apresenta composições de tal qualidade, seriedade e gravidade que não são de forma alguma indignas das funções litúrgicas (n. 5).

Todavia, como a música moderna foi inventada principalmente para uso profano, deverá vigiar-se com maior cuidado por que as compo-

¹⁰ O padre Lehmann reuniu nessa coletânea diversos cantos sacros para canto e harmônio, sendo grande parte de sua autoria. A primeira edição foi publicada em Juiz de Fora, em 1928, pela *Administração Lar Catholico*.



sições musicais de estilo moderno, que se admitem na Igreja, não tenham coisa alguma de profana, não tenham reminiscências de motivos teatrais e não sejam compostas, mesmo nas suas formas externas, sobre o andamento das composições profanas. (grifo nosso)

Sobre isso Alberto Nepomuceno expõe sua interpretação do regulamento em um artigo citado por Bevilacqua:

Nestas disposições podem ser enquadradas muitas obras de autores brasileiros, admitindo-se, é verdade, certa elasticidade na interpretação de algumas regras prescritas. Não nos esqueçamos que, mesmo dentro da Escola Romana, dada como modelo, os recursos da composição polifônica variaram de autor para autor. Seria difícil, quase impraticável, para um compositor moderno, manter, por exemplo, na parte referente ao tratamento *harmônico*, uma *pureza* absolutamente palestriniana, critério penosíssimo a qualquer mentalidade posterior ao surto da teoria harmônica, logo após descortinada nas exposições teóricas de Rameau e, simultaneamente, nas realizações geniais de J. S. Bach.

Assim, pois, as determinações do “*Motu proprio*” são referentes, não tanto ao material empregado na composição; isto é, aos movimentos melódico e harmônico, restritos aos poucos intervalos ditos *os mais naturais*; mas, e principalmente, ao espírito, ao estilo elevado, apropriado ao sentimento religioso. (Nepomuceno apud Bevilacqua, 1946, p. 334, grifos nossos)

De maneira geral a composição sacra do final do século XIX e início do XX é ainda extensão daquela produzida nos anos anteriores, tanto aquelas concebidas para o culto quanto aquelas menos preocupadas com as regras litúrgicas. O gosto por esse tipo de música sempre afetou os compositores e mesmo aqueles que não escreviam diretamente para a liturgia puseram-se a compor música religiosa. Citar Bruckner ou Gounod, por exemplo, já que foram organistas e compuseram efetivamente para os serviços litúrgicos de suas igrejas não aponta para nenhum dado estranho. Entretanto, como prova deste apetecimento pela música religiosa por compositores não ligados estreitamente a este ramo, vemos Verdi – compositor essencialmente operístico – compondo espontaneamente um *Requiem* em homenagem a Manzoni quando de sua morte – obra tão conhecida e admirada como qualquer uma de suas grandes óperas. Outro exemplo de compositor que também



transitou pelo campo da música sacra foi Antonin Dvorak, genuinamente um sinfonista, mas que deixou uma considerável produção sacra, destacando-se um *Stabat mater*, um *Requiem* e um *Te Deum*. Ambos, porém, mantiveram também nestas obras o estilo que dominavam.

Casos similares ocorrem no Brasil neste período. O artigo de Bevilacqua (1946) constitui peça importante para a historiografia musical brasileira ao analisar diversas obras de compositores brasileiros. Carlos Gomes, ainda que autor de várias óperas, compôs a *Missa de Nossa Senhora da Conceição*. Também João Gomes de Araújo (1846-1943), Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Barrozo Neto (1881-1941), em meio a suas produções de gêneros variados, compuseram música sacra sem necessitar de uma vocação especial, mas, no que compuseram, fizeram por opção, com consciência e domínio do estilo.

Desde os fins do século XIX podem ser assinaladas certas tendências em determinados círculos musicais urbanos, que iriam concretizar-se, gradualmente, no decorrer das primeiras décadas do novo século. Essas tendências correspondiam, principalmente, aos ideais de inovação estilística da música brasileira e de *restauração da música sacra católica* como integrante da liturgia. (Bispo, 1981, p. 132, grifo nosso)

Tal afirmativa pode, portanto, embasar o raciocínio de que, em termos quantitativos e qualitativos, a música sacra católica produzida no Brasil no período em questão foi fomentada pelo senso de adesão à reforma, à construção de um novo repertório sacro brasileiro. E isto, sem dúvida, implicaria na composição de obras religiosas com algum critério litúrgico, ou seja, obras que atendessem às expectativas do gênero naquele momento. Entretanto, pode-se afirmar que o gosto ou a opção pela música sacra observados entre os compositores atuantes no período de transição entre os séculos XIX e XX independeu de vínculos mais estreitos com este gênero composicional e com a própria Igreja, mas foi próprio de uma tendência consciente e generalizada para tal. Se nos períodos estilísticos anteriores, o espírito religioso estava intrínseco nas artes como uma espécie de devoção nata, no século do romantismo, os compositores que se aproximaram da música sacra a trataram como mais uma opção definida de gênero musical, como a sinfonia, a música programática e o concerto. Para tanto não era mais importante a devoção, mas sim a identificação pessoal que chegava a permitir em alguns casos certa exclusividade e especialização voluntária no tratamento do gênero. Cabe ressaltar, conforme explica Alexandre Bispo, que o posicionamento de determinados compositores nesta causa da música sacra se deu não necessariamente por questões religiosas, mas “em função do significado cultural desempenhado pela Igreja” (Bispo, 1981, p. 134), o que acentua a ideia de livre intenção da prática deste gênero.



No tocante às obras sacras de Nepomuceno, Goldberg (2004, p. 14) aponta a simplicidade como característica em comparação à dramaticidade e densidade de sua música profana. Entretanto, justifica o aspecto dessas obras sacras: “tal característica reflete um ideal estético e religioso já esboçado em seu *Projecto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro*”. Conforme se pode observar na tabela de músicas sacras e religiosas apresentada por Goldberg, tais obras – algumas mencionadas na Tabela 2 – foram compostas em observância às prescrições litúrgicas enfatizadas tanto pelo *Regulamento* quanto pelo *Motu proprio*, o que bem representa o esforço de Nepomuceno em compor exemplos de música que se pretendia difundir como modelo. Entretanto Goldberg (2004, p. 16) afirma que “embora tenham inspiração litúrgica, não significa que foram executadas em algum culto religioso”.

No caso de Henrique Oswald, parece que sua inserção no campo da música sacra se deveu mais a fatores familiares que externos. Segundo Bevilacqua, o compositor

dedicou boa parte de seus últimos anos de compositor à produção de música religiosa. Para tanto, de certo, concorreu o fato de ter um de seus filhos, Alfredo Oswald, grande artista também, ingressado na Ordem Jesuíta. Este nunca se fartou de pedir ao pai que fornecesse material à comunidade para se utilizar dele nas cerimônias do Colégio, nos Estados Unidos, onde atua como mestre e encarregado da música. (Bevilacqua, 1946, p. 341)

Igayara cita um trecho de uma carta de 1930, a Furio Franceschini, na qual o compositor revela sua opção consciente pela composição sacra e até mesmo preferência à música profana.

Trabalhei muito nestes meses de revolução da qual aproveitei para escrever um Ave Maris Stella, um Tantum Ergo, um Memorare e não mais que 2 Prelúdios e 3 Fugas para órgão [...] Dentro de poucos dias irei a Petrópolis, onde permanecerei até março [...] Espero trabalhar muito em Petrópolis principalmente em música religiosa, porque a profana [moderna] eu não a sinto e não a entendo, a não ser muito superficialmente. (Igayara, 2001, p. 30 apud Toledo, 2009, p. 17)

A motivação de Francisco Braga por compor música sacra pareceu ter se dado mais em função de sua religiosidade pessoal do que pela adesão na causa de difusão do gênero como no caso de Nepomuceno; sua dedicação à música religiosa não



proveio de um contato superficial com a temática sacra e isento de uma religiosidade latente, mas sim de profundo espírito devocional e sincera vivência de sua fé católica. Observamos ainda que as obras sacras de Braga nunca figuraram nos concertos da Sociedade de Concertos Sinfônicos entre 1912 e 1933, o que indica que não teriam sido compostas simplesmente para a fruição como repertório de concerto. Além disso, as correspondências do compositor com personalidades do ambiente sacro confirmam a execução dessas obras em diversas cerimônias católicas.

A partir desse panorama, é possível entender a pertinência e relevância do *Motu proprio* para a composição sacra, porquanto o manuseio do gênero estava tão aflozado entre os compositores na virada do século. Nesse sentido, se admite que a música sacra era composta genericamente, como obra de concerto ou pura demonstração de habilidade composicional, ou como música decorrente do pensamento religioso influenciado pelos ares reformistas que circulavam no cenário musical internacional.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almanak Laemmert*: Almanak Administrativo, Mercantil e Industrial do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Typographia Universal de Laemert, 1844-1940.
- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de Música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Bernardes, Ricardo. *Missa de Nossa Senhora da Conceição – 1810*. In: Garcia, José Maurício Nunes. Edição crítica de Ricardo Bernardes. Rio de Janeiro: Funarte, 2002, p. ix-xxiv.
- Bevilacqua, Octavio. “Música sacra de alguns autores brasileiros”. *Boletim Latino Americano de Música*, p. 331-355, ano VI, v. 6, 1946.
- Cardoso, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Cernicchiaro, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile*. Milão: Fratelli Riccioni, 1926.
- Dahlhaus, Carl. *Nineteenth-century music*. Traduzido por J. Brandford Robinson. Califórnia: University of California Press, 1989.
- Dyer, Joseph. “Roman catholic church music”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music46758?q=dyer&article_section=contributors&search=article&pos=19&_start=1#irsthit, acessado em 30-set., 2010.
- Goldberg, Luiz Guilherme. “Alberto Nepomuceno e a Missa de Santa Cecília de José Maurício Nunes Garcia”. In: *Anais do VI Encontro de Musicologia Histórica*, p. 138-149. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2004.
- Hazan, Marcelo. “Repensando a decadência da música sacra”. In: *Anais do VII Encontro de Musicologia Histórica*, p. 67-77. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.
- Igayara, Susana Cecília. *Henrique Oswald (1852-1931): Missa de Requiem no conjunto de sua música sacra coral*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.
- Lustosa, Oscar F. *A Igreja Católica no Brasil-República: cem anos de compromisso (1899-1989)*. São Paulo: Paulinas, 1991.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.
- Pio X. *Encíclica: e supremi apostolatus*. Roma, out., 1903. Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_04101903_e-s_upremi_en.html, acessado em 15-jul., 2010.



Pio X. *Motu proprio: Tra le sollecitudini*. Roma, nov., 1903. Disponível em http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu_proprio_19031122_sollecitudini_po.html, acessado em 13-jul., 2010.

Rodrigues, Luís. *Música sacra: história – legislação*. Porto: Edições Lopes Silva, 1943.

Santos, Thiago. *Música sacra de Francisco Braga: um estudo histórico-interpretativo através do Te Deum Alternado (1904)*. Dissertação (Mestrado em Música, Práticas Interpretativas), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Rio de Janeiro, 2012.

Schubert, Guilherme. *Música Sacra no Rio de Janeiro em redor de 1910. Brasil 1900-1910*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1980.

Sinzig, Pedro. “Um original de Francisco Braga”. *Música Sacra*, v. 2, n. 11, p. 216, nov. Petrópolis, 1942.

Sinzig, Pedro. “Francisco Braga e a Música Sacra”. *Música Sacra*, v. 5, n. 4, p. 74-75, abr. Petrópolis, 1945.

Sinzig, Pedro. “Francisco Braga: Ave-Maria”. *Música Sacra*, v. 9, n. 8, p. 160, ago. Prêmio Livro de Ouro da Música Sacra, obras aprovadas pela comissão arquiocesana de música sacra do Rio de Janeiro. Petrópolis, 1949.

Toledo, Vastí Atique. *Missa em Dó menor de Henrique Oswald para coro, órgão e orquestra de cordas: um estudo analítico e interpretativo a partir dos parâmetros da música sacra do Romantismo*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2009.

Vermes, Monica. “Alguns aspectos da música sacra no Rio de Janeiro no final do século XIX”. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 5, n. 1, jun. Departamento de Artes da UFPR, 2000. Disponível em http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV5.1/vol5-1/rio.htm, acessado em 30-nov., 2010.

Taunay, Alfredo d’Escragno, visconde de. *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 1930.

THIAGO SANTOS DA SILVA é mestre em Música (2012) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e bacharel em Música: Regência (2008) pela mesma universidade. Atualmente é regente adjunto da Banda Sinfônica do Corpo de Fuzileiros Navais – Marinha do Brasil e dirige a Capela Musical Imaculada Conceição.



Música religiosa e para as festividades das igrejas em Belém do Pará no final do século XIX

Mário Alexandre Dantas Barbosa*

Resumo

Este artigo apresenta um panorama da música sacra em Belém do Pará no momento final do século XIX e da produção sacra do compositor paraense Otávio Meneleu Campos (1872-1927), que atuou em sua cidade natal no primeiro quartel do século XX. A primeira parte, fruto de um minucioso levantamento junto ao periódico *A Província do Pará*, revela detalhes sobre a atuação dos principais músicos dedicados à provisão de música para o serviço litúrgico e para as festas populares patrocinadas pela Igreja. Tal levantamento tem como recorte temporal o segundo semestre de 1899, vésperas do retorno de Meneleu Campos, que passara quase dez anos no exterior para fins de estudo. A segunda parte, conseguida a partir do cruzamento entre as informações colhidas junto a manuscritos musicais e demais fontes (periódicos e bibliografia específica sobre o compositor) aborda o contexto de composição das obras sacras compostas por Meneleu Campos e apresenta um balanço dessa parcela diante da produção global do compositor.

Palavras-chave

Música sacra paraense – Meneleu Campos – século XIX – século XX.

Abstract

This article presents an overview of sacred music in Belém do Pará in the late 19th century, and also focuses in the sacred works of the Pará composer Otávio Meneleu Campos (1872-1927), a musician that acted in his hometown during the first quarter of 20th century. The first section of the article, a product of a detailed survey in the newspaper *A Província do Pará*, shows some important details about the main musicians devoted to provide music for liturgical services and popular festivals sponsored by Catholic Church. The referred survey has the second semester of 1899 as its time delimitation, when Meneleu Campos was about to return to his hometown after spending almost ten years in his studies abroad. The second part, reached through an intersection of information collected from the musical manuscripts and other sources (periodicals and specific bibliography about the composer) addresses the compositional context of Meneleu Campos' sacred works and presents a balance of this parcel in contrast to his global production.

Keywords

Pará sacred music – Meneleu Campos – 19th century – 20th century.

A vida musical de Belém do Pará no final do século XIX foi abundante nas atividades ligadas à Igreja. Embora nos últimos momentos a proeminência política da igreja já não fosse a mesma que em seu início e a música produzida nos domínios religiosos não tivesse a relevância de outrora no panorama musical em geral, vê-se que ainda

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: malexdantas@gmail.com

Artigo recebido em 29 de setembro de 2011 e aprovado em 20 de junho de 2012.



havia uma preocupação com a qualidade no serviço litúrgico, bem como com o que era oferecido como entretenimento nas festas populares promovidas pelas igrejas.

Conforme ressalta o saudoso musicólogo e historiador do Pará:

A música sacra no Pará, sob os melhores auspícios, atingia o apogeu. O governo episcopal de D. Antonio de Macedo Costa foi todo êle marcado por notáveis iniciativas nesse sentido. [...] Cabe assinalar que d. Antônio de Macedo Costa, pianista e músico, assumiu o papel de restaurador da música sacra no Pará. [...] Bastante identificado com a melhor música sacra, conforme os cânones da Igreja, em cuja fonte, Roma, formou seu espírito, pôs em prática as teorias oriundas da escola do Vaticano, bem como as modernas tendências de Ratisbona [...]. Formava-se então no Pará um ambiente artístico autônomo, ao qual a Igreja se fêz presente com grandes realizações. (Salles, 1958, p. 44-45)

A riqueza musical denotada nesta referência pode ser corroborada pelos anúncios que a imprensa de época veiculou, por exemplo, no segundo semestre de 1899. O jornal diário de maior circulação na capital paraense, *A Província do Pará* (dora-vante, *Província*), oferecia na seção Noticiário Religioso diversas informações que permitem dimensionar a importância dada à música sacra, identificar o nome dos músicos que atuavam no período e mensurar a demanda que as entidades eclesiásticas criavam em termo de música e músicos para aquele polo de produção artístico-musical; e isso tanto através de suas principais funções litúrgicas, bem como para as festas populares comumente patrocinadas pela Igreja.

A festa de Nossa Senhora do Rosário, por exemplo, amplamente anunciada, incluía em seu programa litúrgico uma “missa a grande instrumental”, nos dias 21 e 29 de setembro de 1899, uma série de “novenas cantadas p/habeis amadoras” e, ainda, uma “missa cantada a grande orchestra”, o que provavelmente seria o ponto máximo das comemorações, prevista para 1 de outubro de 1899 (cf. *Província*, 3 ago., 1899, p. 3, seção Noticiário Religioso e edições subsequentes).

Nem sempre são encontradas referências aos músicos envolvidos nessas comemorações que marcavam de forma especial o calendário eclesiástico, a exemplo da festa de Nossa Senhora do Rosário acima comentada. Diferente dela, na festa de Nossa Senhora de Lourdes, anunciada para o mesmo período, há a alusão ao dirigente da parte musical:

Festa de Nossa Senhora de Lourdes/ Na igreja do Carmo será celebrada com brilhantismo a festa do immaculado coração de Maria, sob in-



vocação de Nossa Senhora de Lourdes./ [...] Sabbado, 26 - ás 7 1/2 da noite, terão logar as verperas solennes á grande instrumental./ Domingo, 27 [...] / às 7/12 horas da noite, será cantado solenne Te Deum Laudamos, havendo em seguida pratica religiosa por um disticto orador-sagrado./ [...] A musica de coro e orchestra acha-se confiados a direcção do maestro João Panario. (*Provincia*, 27 ago., 1899, p. 3, Seção Livre)

O nome de João Panario (1850-1927) é aludido em outras circunstâncias nos anúncios do mesmo período, como é o caso da cerimônia de recepção aos membros visitantes do clero à Cathedral de Belém, numa celebração que contava com a presença de oficiais do Estado e, entre as partes musicais, incluía a execução de peças musicais à porta da Cathedral, por uma das bandas do Regimento do Estado. As impressões sobre a parte musical da cerimônia religiosa são registradas na matéria “Os Prelados Brasileiros, localizada na seção editorial da edição do dia posterior ao evento, onde se lê: “A orchestra, no côro, sob a direcção do professor Panario, executou com inteira correcção belissimos trechos de musica religiosa, tão repassada de intensa poesia christã.” (*Provincia*, 6 set., 1899, p. 1, Editorial). A atuação desse músico era intensa como confirma o anúncio da festa da padroeira do Estado do Pará:

Nossa Senhora de Belém/ [...] A musica do côro será a grande instrumental sob a regencia do conhecido professor J. P. Panario, que mais uma vez envidará todos os seus esforços, para com suas novas composições sacras, conforme a lei da igreja, abrilhantar mais esta solenidade. (*Provincia*, 6 set., 1899, p. 3, Seção Livre)

O encarregado da música da Cathedral tinha seu nome reconhecido em meio à sociedade e tinha em seu local de atuação a oportunidade de executar obras de sua lavra. Perceba-se que a expressão “conforme a lei da igreja”, encontrada no anúncio da festa da padroeira, pode ser uma alusão à reforma empreendida por D. Antonio de Macedo Costa, no episódio destacado por Salles, já devidamente referido no início deste artigo. A referência ao nome deste músico associando-o à condução de orquestra ocorre ainda uma vez no contexto da festa de São Roque:

Ao alvorecer do dia de hoje, os sinos da igreja de Nossa Senhora de Nazareth anunciarão aos fiés devotos as vespervas da festa do glorioso São Roque, que se effectuarão ás 7 horas da noite, com o concurso da orchestra, a grande instrumental, do professor Panario. (*Provincia*, 9 dez., 1899, p. 2, Noticiario Religioso)



Com relação a Panario, um dos poucos músicos nominalmente citados nos anúncios das atividades religiosas de Belém no final de 1899, o pioneiro Vicente Salles dedica um verbete em sua obra de referência, no qual traz as seguintes informações:

Baixo profundo, pianista, professor, compositor e regente. Gênova (Itália) 15/3/1850; Belém/PA, 18/4/1927. Giovanni Pietro Panario veio para o Brasil em 1872, como mestre de coro de uma companhia lírica italiana. Em 1880, depois de várias viagens entre sua pátria e o Brasil, veio para o Pará. Retornou no ano seguinte com a Grande Companhia Lírica Tomás Passini, Nessa temporada, participou da representação da ópera *Idália*, do paraense Henrique Eulálio Gurjão. Casado com a cantora Luiza Carpi, e já com uma filha, resolveu abandonar a companhia e fixar-se na capital paraense, em cujo meio artístico se integrou definitivamente e muito contribuiu para o desenvolvimento da cultura musical do Pará. Teve atuação fecunda sobretudo no âmbito da igreja católica, como organista, compositor e regente de coros. Foi mestre-capela da Catedral e da Basílica de Nazaré, função que desempenhou até os seus últimos dias. Produziu música sacra e profana, partituras para os grupos pastoris Filhas do Oriente e Estrelas do Ocidente. (Salles, 2007, p. 255)

A partir dos dados biográficos fornecidos por Salles, pode-se inferir que a música religiosa na capital paraense contava com figuras de suposta formação e larga experiência artística, o que não somente assegurava a efetiva presença da música nos serviços litúrgicos, mas, sobretudo, pode ser tomado como indicativo do nível de sua qualidade. Não obstante seja dedutível que João Pedro Panario fosse figura de maior destaque a partir de sua posição à frente da música da Cathedral de Belém. Há evidências, entretanto, de que não detinha a exclusividade na direção da atividade. O anúncio da primeira missa celebrada pelo então recém-chegado padre Enéas Lima, traz o nome de outro regente na direção das partes musicais:

Celebrou hontem a sua primeira missa, na cathedral, o novo padre paraense, Enéas Lima, filho do venerado professor Lima. [...] / No côro, executava tocantes trechos de musica sacra uma bem organizada orchestra regida pelo professor Pedro Augusto de Carvalho. (*Provincia*, 11 set., 1899, p. 2, Noticiario Religioso)

364 A obra de referência de Salles é novamente útil na informação de dados biográficos do referido regente:



Tenor, organista e regente. Portugal, 1840; Belém/PA, 22/5/1925. Chegou ao Pará engajado em elenco de companhia de revistas e operetas portuguesas e resolveu ficar, aí residindo mais de 40 anos. Professor de música, membro do Centro Musical Paraense, tocou bombardino na orquestra dessa entidade. Ativo nos coros sacros de Belém colaborou nas festas católicas, particularmente na de N. S. de Nazaré. Compôs hinos marianos, como Mãe dos Homens, coro, órgão e orquestra; Ó Maria do Alto Empíreo, idem; Ladainhas, Hino a S. Sebastião, Marcha funebre e outras para procissão. (Salles, 2007, p. 84)

Pode ser constatado que, assim como era o caso de Panario, também Pedro Augusto de Carvalho tratava-se de um dos músicos estrangeiros, radicados no Pará, cujas primeiras estadas em solo brasileiro se deram em função das excursões artísticas dos grupos de teatro musical, que tão frequentemente eram recebidos em Belém.

Ainda no contexto da primeira missa celebrada pelo padre Enéas, a atuação das cantoras é posta em evidência: “[...] Dona Sarah Ribeiro cantou primorosamente a Ave Maria, de Gounod; e as meninas Paiva entoaram a Missa de Santa Tereza, do compositor sacro Theodoro de la Hecha.” (*Provincia*, 11 set., 1899, p. 2, Noticiário Religioso). Sarah Ribeiro, paraense nascida em torno de 1870, possuidora de formação em canto e piano por intermédio de professores de destaque em seu tempo, apresentou-se, de início, em concertos no Teatro da Paz e em outras salas desde a década de 1890. Já no decênio seguinte pareceu mais voltada para a música sacra e a atuação nas igrejas da capital de seu Estado (Salles, 2007, p. 287). Já as meninas Paiva (Philonila e Theonila) têm sua trajetória musical ligada mais exclusivamente à música litúrgica. A mais velha dessas duas irmãs, Theonila (1870-1928), que contava 19 anos na ocasião da missa aqui aludida, tem indexada aos seus dados biográficos uma sólida formação no Instituto Carlos Gomes e a atuação como organista na Cathedral, durante 30 anos. Uma referência específica a ela é encontrada em um dos frequentes anúncios sobre a festa de Nazareth na vila do Mosqueiro: “Além das festas que vão ser realizadas na igreja, cuja parte musical está a cargo da distinta virtuose senhorita Theonilla Paiva, o programma promete estas diversões no arraial [...]” (*Provincia*, 8 out., 1899, p. 1). A mais nova, além de organista, é também referida como regente de coros (Salles, 2007, p. 252). Importante ressaltar que nos verbetes dedicados a Philonila Cândida de Paiva (1872-1956) e a Theonila Cândida de Paiva não está registrada a interpretação da composição de Hecha em setembro de 1899, embora outras ocasiões de performance estejam. O mesmo ocorre com relação à participação de Sarah Ribeiro.

A música da igreja de Sant’Anna também recebeu uma melhoria no período ora enfocado que se traduziu em marco histórico da história do órgão no Pará. O anúncio



trazido na imprensa é o seguinte: “a inauguração do novo órgão mandado vir da Europa para a igreja de Sant’Anna, effectua-se domingo 6 de agosto” (*Provincia*, 3 ago., 1899, p. 3, seção Noticiário Religioso). O órgão da Igreja N. S. de Sant’Anna é merecedor de um verbete na obra de referência de Salles (2007, p. 245); contudo, a alusão é ao instrumento instalado em 1962. Nesse mesmo verbete o autor refere-se à igreja de Sant’Anna como, “ao longo do tempo, um dos centros mais ativos da música sacra, possuindo magnífico coro” (Salles, 2007, p. 245), sem fazer alusão à aquisição de 1899. Um mês após a inauguração do novo órgão, no âmbito das recepções aos prelados brasileiros, como eram referidos na imprensa os clérigos visitantes que a capital paraense recebia naquele momento, tem-se um comentário alusivo ao instrumento em questão:

Os Prelados Brasileiros/ Novas Demonstrações/ [...] As Ceremonias de Hoje/ [...] Te Deum em Sant’Anna. - Na igreja parochial de Sant’anna haverá hoje, ás 6 1/2 horas da tarde, solenne Te Deus laudamos, em acção de graças pela feliz viagem dos prelados/ [...] A musica será de primeira ordem, pois, como é sabido, o orgão de Sant’Anna passa por ser um dos melhores do paiz. (*Provincia*, 7 set., 1899, p. 1, Editorial)

Havia grande demanda para música instrumental nos serviços litúrgicos, como denotam os anúncios, em *A Província do Pará*, da Festa da Virgem de Nazareth a realizar-se na ilha do Mosqueiro (12 set., 1899, p. 1, Noticiário Religioso; 14 out., 1899, p. 1, Notícias; e 15 out., 1899, p. 2, Notícias), das vésperas solenes cantadas na Festa de N. S. do Rosário da Campina (26 set., 1899, p. 2, Seção Livre), da 5ª novena rezada na festa promovida em honra ao Santíssimo Sacramento na Igreja de N. S. do Rosário e da novena rezada na festa em louvor a São Francisco das Chagas pela sociedade beneficente de mesmo nome (2 out., 1899, p. 2, Noticiário Religioso). Nestes, as expressões “missa a grande instrumental” ou “cantoria e instrumental”, no caso das novenas, denotam a presença de orquestra.

Com relação à atuação profissional dos músicos da capital é aventada a possibilidade de que sua participação se estendia também às cerimônias litúrgicas fora do núcleo urbano de Belém, uma vez que as vilas empreendiam esforços para prover suas festividades religiosas com uma música de alto nível, como revela o relato das solenes exéquias pelo descanso eterno do dr. Americo Santa Rosa. Na nota posterior ao ato religioso, que ocorreu em Curuçá, vemos que “houve missa com libera me, acompanhada de musica a grande instrumental, sob a regencia do professor Jovino Amazonas [c.1860-c.1900]” (*Provincia*, 15 out., 1899, p. 1, Noticiário Religioso).

Ao lado desse primeiro exemplo, a hipótese é corroborada por outro, relativo a um evento que ocorreria na Vila de Bemfica:



Programma/ Da festividade da Virgem Immaculada, Senho- / ra da Conceição, Padroeira/ da Villa de Bemfica, no anno de 1899/ [...] Pelas 7 1/2 horas da noite, com o esplendor, brilho e pompa do ritual catholico e musica a grande instrumental, da qual fazem parte professores conhecidos como eximios na arte musical, e de uma proficiencia comprovada, e especialmente contractados para tal fim, effectuar-se-á a primeira novena./ [...] Nos dias 8, 9 e 10 uma banda de musica executará no novo pavilhão Frongue os mais emocionantes trechos das inspiradas composições dos grandes mestres d'essa divina arte./ [...] Na terça-feira, 5 de dezembro, e sexta-feira, 8, depois do leilão, haverá concerto no novo pavilhão Ramos pela orchestra do professor João Paulo, com um repertorio inexgottavel e com bellas peças de harmonia, alegrará aos fiéis devotos e frequentadores do arraial. (*Provincia*, 29 nov., 1899, p. 4)

Salvo os possíveis exageros por parte de quem fazia a propaganda, o anúncio se refere aos músicos que participariam da missa festiva como verdadeiros especialistas. Neste último anúncio pode-se perceber a presença de música fora dos templos religiosos, mas ainda em meio às atrações contidas nas festas patrocinadas pelas igrejas, é importante ressaltar que são vários os casos em que tal situação encontra recorrência; o que enfatiza a grande quantidade de músicos necessária para atender a demanda de eventos dessa ordem. No anúncio seguinte, além das costumeiras bandas, tem-se a presença de grupos vocais interpretando trechos de música oriunda dos teatros musicados mais famosos da época:

Á noite, no lindo arraial, preparado com o maior apuro e bom-gosto, exhibir-se-ão no pavilhão varias danças caracteristicas. Um grupo bem ensaiado de gentis creanças cantará o côro A laranja de Sabina, tango da festejada revista fluminense Rio Nú. Também haverá Os dois mulatinhos, da revista paraense O Seringueiro; A Joaquina, da revista portugueza Em pratos limpos; e As tres cigarreiras, do Tim-tim por tim-tim. Nos pavilhões chinezes afinadas bandas de musica far-se-ão ouvir. (*Provincia*, 30 set., 1899, p. 1)

Mesmo a preeminente Banda do Corpo Municipal de Bombeiros, sob a regência de Cincinato Ferreira de Souza (1868-1959), figura no programa das festividades de Nazareth no Mosqueiro (cf. *Provincia*, 8 out., 1899, p. 1; *Provincia*, 14 out., 1899, p. 1, Notícias; e *Provincia*, 15 out., 1899, p. 2, Notícias). Na *Resenha Histórica da Música Sacra no Pará*, publicada em periódico especializado, Salles faz referência à produção



sacra dos compositores presentes na vida musical de Belém no último quartel do século XIX; entre eles está Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885), do qual são listadas:

Diversas ‘Ave-Maria’, hinos, novenas, vésperas solenes, motetes, cantatas, 4 missas solenes e uma de Requiem, com Libera me, para câoro misto e grande orquestra, uma ‘Salve, Maria’, para câoro e órgão, ladinhas, ‘Invocação à Virgem de Nazaré’, para câoro e orquestra, ‘Virgem Pia’, para soprano e órgão, etc. (Salles, 1958, p. 44)

E também há Enrico Bernardi (1838-1900), de quem são mencionadas:

Oratório intitulado ‘Santa Cecília’, Missa de ‘Nossa Senhora de Nazaré’, para coro misto com acompanhamento de órgão e orquestra, um ‘Te Deum Laudamos’, e outras [...] abrangendo ainda uma ‘Missa de Requiem’, uma ‘Missa de Defuntos’, [...] diversas vésperas solenes, ‘Trezena de Santo Antônio’ (câoro, orquestra e órgão), etc. (Salles, 1958, p. 45)

O músico que seguiu o exemplo de Gurjão buscando formação musical no mesmo centro europeu e que sucedeu Bernardi na direção do Instituto Carlos Gomes, não teve sua produção sacra listada, embora retornando à sua cidade natal ainda em 1900 e já contando nesta data com algumas composições sacras em sua lavra. A lacuna pode ser explicada, talvez, pela proporção menor, se comparada à de seus antecessores no contexto da vida musical de Belém, ou mesmo por simples desconhecimento à época da publicação do estudo, uma vez que o texto de maior dimensão alusivo a Campos (Salles, 1972) foi escrito quase 15 anos após a resenha sobre a música sacra do Pará.

Meneleu Campos (1872-1927), o compositor paraense de grande destaque do período, teve produção tímida nos gêneros sacros – apenas 11 títulos. O *Padre Nosso* é sua peça inaugural nesse segmento e única representante da escrita para voz solista sobre texto não litúrgico. Com texto italiano atribuído a Dante Alighieri, seu acompanhamento é destinado ao piano e o registro vocal na versão original é novamente o de mezzo soprano. Parece que a obra atendia bem às expectativas de seu compositor uma vez que as fontes registram sua inclusão em diversos arranjos, em várias ocasiões posteriores de sua carreira. A própria informação com relação à data, “(Milão 1895/ julho)” é obtida a partir do manuscrito de uma das versões posteriores sofridas pela obra. O *Padre Nosso* foi a quarta e última obra composta no ano de 1895, exclusivamente dedicado à produção vocal, quando estava ainda estudando no Conservatório de Milão sob a orientação de Vincezo Ferroni (1858-1934),



nos anos de 1891 a 1899. Ao comentar sobre os estudos dos compositores do período romântico brasileiro que estudaram no Conservatório de Milão e na Academia de Santa Cecília de Roma, Volpe (1994/95, p. 53) ressalta que “conforme Giorgio Pestelli (*New Grove*, 1980, “Italy”), além da escola operística que formava o compositores, havia também na Itália uma respeitável tradição do ensino musical baseado no estilo acadêmico da música religiosa”.

Antes, porém, de ter retornado ao Brasil, em julho de 1899, o mês mais produtivo de toda a sua carreira, pelo menos em termos quantitativos, Meneleu Campos já teria composto o seu segundo título em termos de produção sacra, o *Coro a 4 vozes mistas “Preghiera alla madonna”*, peça que se destaca em meio aos demais exemplos do gênero por uma escrita musical mais bem acabada. Em termos de repertório coral mantém a formação vocal (SATB) que distingue a produção deste período.¹ Interessante notar que o texto poético utilizado nessa peça, diferente dos madrigais anteriormente compostos, não foi retirado da literatura italiana de períodos mais distantes, mas tem como autor Angelo Balladori (1865-1919), artista italiano contemporâneo a Meneleu, reconhecido mais como músico que como poeta.

A composição de uma “Ave Maria”, que constitui exemplo único de escrita para órgão solista na lavra de Meneleu Campos se deu em 18 de fevereiro de 1900, curto período depois de ter tomado posse como diretor do Conservatório Carlos Gomes. Ao lado de outros trabalhos, exemplifica que a atividade composicional de Meneleu Campos se mostra ininterrupta a despeito da grande responsabilidade institucional que estava em suas mãos – e talvez até em função dela – naquele momento.

Na aprazível ilha do Mosqueiro, local encontrado para seu domicílio após as primeiras núpcias, Meneleu compôs entre abril e julho ininterruptamente em função de atender à classe de canto coral do Conservatório. A primeira partitura desse período é justamente uma adaptação para coro feminino a três vozes do *Padre nostro*. Concluído em abril de 1901, este arranjo para coro feminino teve seu acompanhamento orquestrado em julho do mesmo ano. A versão para coro com acompanhamento orquestral foi ouvida em concerto alusivo ao aniversário de morte de Carlos Gomes, em setembro de 1902, na Cathedral de Belém, juntamente com outras obras de Meneleu Campos (cf. *Provincia*, 17 set., 1902, p. 1).

No segundo semestre de 1904, Meneleu Campos coloca música no *Hino a Deus*, texto em português do poeta dr. Raymundo Alvares da Costa, autor de obra diversa,²

¹ A obra coral de Meneleu Campos se caracterizou no período seguinte, em termos de formação vocal, por destinar-se a vozes femininas a três ou quatro partes, ao passo que sua preocupação específica era prover repertório para as classes de canto coral do Instituto Carlos Gomes.

² Entre os títulos de autoria de Alvares da Costa encontram-se “Ensaio de Crítica”, “Discurso Cívico (Sobre a Dívida Nacional)”, “Dejanira (Novela)”, “La Paix et l’union (Projecto de Pacto Internacional)”, “Um dia de Liberdade (Roman-cete)”, “O Descobrimento do Brazil (encaminhado para publicação na Revista do IHGB), Direto Constitucional” e “Modulações (poesias)”.



que fez publicar um *Catechismo Deísta*, em 1907, ao fim do qual é trazida a composição de Meneleu Campos. O livro de Álvares da Costa, impresso em Bruxelas, faz de *Hino a Deus*, composta originalmente em 17 de agosto de 1904, a única composição sacra de Meneleu Campos que recebeu edição de época (Figura 1). Em 1911, ano pouco fértil do compositor, surge uma composição original, que se une à tímida produção sacra desse compositor paraense. Trata-se do hino *Viva Maria*, que possui versão acompanhada e *a cappella*, e cujo texto em português não tem autoria especificada nas fontes disponíveis.

Dentre as iniciativas encetadas por Meneleu Campos no ensino da música está a fundação de um orfeão, para o qual, em 1917, fez o arranjo para quatro vozes masculinas (TTBtB) da *Ave Maria* de Charles Gounod. Também *Preghiera Alla Madonna* foi incorporado ao repertório do orfeão Meneleu Campos, segundo se pode deduzir a partir de evidências encontradas em um dos manuscritos da peça.



Figura 1. Capa da obra *Catechismo Deísta*, de Raymundo Álvares da Costa e página título do *Hymno a Deus*, de Meneleu Campos, editado ao fim do *Catechismo*. Coleção Vicente Salles. Biblioteca do Museu da UFPA. Usado com permissão.

A última peça sacra de Meneleu Campos é o *Tantum Ergo*, em cuja partitura localizada e datada “Pará, Maio 1917”, dedicada pelo compositor a José André dos Santos e indicada como o “1º original escripto”, informando ainda haver “5 exemplares com o mesmo numero e em tonalidades diversas”, dos quais apenas três estão localizados: em Dó, em Fá e em Sib.

Algumas peças sacras compostas por Meneleu Campos não possuem informação na documentação compulsada com relação à respectiva data de composição. São elas: *Agnus Dei*, *Ave Maria p/ coro, acomp. orq.*, *Kyrie* e *Ladainha*. Excetuando a *Ave Maria*, cujo manuscrito continua sem localização, as demais têm em comum serem peças em latim, com texto litúrgico e escrita vocal a duas vozes com acompanhamento



previsto para órgão. Essas coincidências apontam para a possibilidade desse subgrupo de obras ter sido composto para uma mesma ocasião. Embora a produção sacra de Meneleu Campos se caracterize em termos morfológicos por peças curtas, não se descarta a possibilidade de tratar-se de uma missa, com seus outros movimentos ausentes.

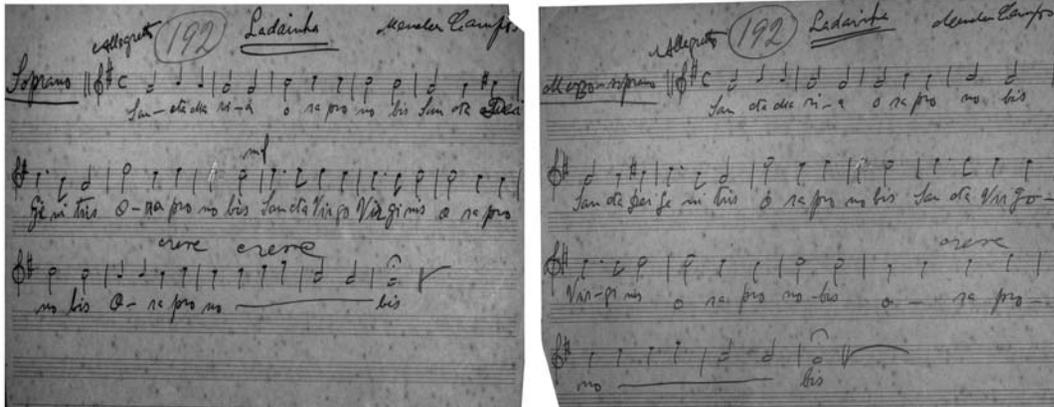


Figura 2. Partes de soprano e mezzo-soprano da Ladainha de Meneleu Campos. Coleção Vicente Salles. Biblioteca do Museu da UFPA. Usado com permissão.

Interessante perceber que o idioma português foi recorrente em duas peças sacras do compositor – *Hino a Deus* e *Viva Maria* – as compostas após seu retorno à Belém, enquanto a peça composta durante o período de estudos em Milão – *Preghiera Alla Madona* – usa poesia em italiano. Os textos em latim se fazem presentes nas peças de caráter litúrgico – *Agnus Dei*, *Kyrie*, *Ladainha* e *Tantum Ergo* – que se mostram musicalmente menos pretensiosas, possível provisão para ocasiões mais ordinárias da vida musical de uma das igrejas da localidade onde residia. Dentre as fontes não datadas é nesse grupo em que se encontram os principais casos.

A recente catalogação global da obra de Meneleu Campos (Barbosa, 2012) revela cerca de 120 diferentes títulos, em meio aos quais há certo equilíbrio entre a escrita destinada a vozes e a instrumental. A parcela sacra, predominantemente vocal, representa cerca de dez por cento do que Meneleu Campos compôs. Embora o contexto em que este compositor se (re)insere a partir de 1900, em Belém do Pará, mostre uma valorização da música da Igreja por aquela sociedade, conforme a primeira parte deste artigo, essa estatística o alinha aos compositores românticos das escolas europeias em cujas produções a atenção maior ficou voltada para os gêneros profanos, não obstante possam ser encontradas obras importantes no gênero sacro.



E ainda que seja bem menor que sua produção vocal profana, a parcela sacra de Meneleu Campos é importante por revelar mais um aspecto desse músico paraense cuja produção musical é fruto de uma trajetória profissional multifacetada. Os manuscritos musicais referentes às peças sacras de Meneleu aguardam por edição moderna e estudo estilístico, constituindo também esta parcela da produção dos músicos do Norte do Brasil um desafio de integralização ao discurso historiográfico sobre produção sacra brasileira nos séculos XIX e XX.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A Província do Pará. Agosto a Novembro de 1899.

Barbosa, Mário Alexandre Dantas. *Meneleu Campos (1872-1927), um compositor paraense: trajetória profissional e catálogo geral*. Dissertação (Mestrado em Música, Musicologia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música. Rio de Janeiro, 2012.

Salles, Vicente. “Resenha histórica da música sacra no Pará”. *Música sacra*, n. 17 (2), p. 40-6, mar.-abr. Petrópolis, 1958.

Salles, Vicente. “Centenário de Meneleu Campos”. *Revista de Cultura do Pará*, n. 2 (8/9), p. 167-202, jul.-dez. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

Salles, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 2ª. ed. corrigida e ampliada. Belém: Secult, Seduc, AMU-PA, 2007.

Volpe, Maria Alice. “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa”. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 51-76. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1994-1995.

MÁRIO ALEXANDRE DANTAS BARBOSA é mestre em Música e licenciado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; bacharel em Música sacra pelo Seminário Teológico Batista do Sul do Brasil. Tem realizado pesquisas nos arquivos do Rio de Janeiro e de Belém do Pará e apresentado trabalhos em congressos nacionais.



Recordar Eurico Nogueira França (1913-1992)

Vasco Mariz*

Uma das maiores personalidades dos meios musicais da segunda metade do século XX no Rio de Janeiro foi o crítico musical e musicólogo Eurico Nogueira França. Trabalhou no tempo em que os jornais cariocas davam muito destaque à música clássica e sua coluna diária era lida com muita atenção, não só pelos musicistas como também pelo público culto em geral. Suas atividades no terreno da música foram múltiplas e Eurico era muito respeitado por suas opiniões e competência no assunto. Era um homem bastante tímido ou, talvez seja melhor dizer, reservado em um primeiro contato. Conhecendo-o melhor, víamos logo que era caloroso ao expor suas opiniões e bom amigo de seus amigos. Como crítico influente, Eurico era muito assediado pelos artistas que queriam aparecer em sua prestigiosa coluna, ou lá plantar notícias de seu interesse em um jornal importante como o *Correio da Manhã*, talvez o melhor diário da época. Eurico ouvia a todos com paciência e raramente se irritava. Queixava-se amiúde por ter de correr de um concerto para outro na mesma tarde, ou mesma noite, para atender a compromissos com os artistas. Era muito consciente de sua responsabilidade de formar a opinião do meio musical carioca.

Em sua época, a música popular brasileira não tinha a preeminência de que hoje desfruta, o que só começou a acontecer depois da aparição e divulgação da televisão em cores, no anos sessenta. Os grandes concursos de canções populares atraíram milhões de espectadores e foi o começo do declínio do prestígio da música clássica no Brasil. Nos anos cinquenta, os leitores do Rio de Janeiro dispunham de uma meia dúzia de bons jornais, cada qual destinado a certo tipo de público. Lembro *O Correio da Manhã*, *O Globo* que já despontava, *o Jornal do Brasil* com grande prestígio, *o Diário de Notícias*, *O Diário Carioca*, *O Jornal*, *A Tribuna da Imprensa* e outros de menor circulação. Todos tinham críticos musicais que dispunham de colunas mais ou menos longas e suas opiniões eram comparadas.

* Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: vasco.mariz@globo.com.



Eurico era talvez o mais lido e respeitado, mas em *O Globo* militava o venerável Octavio Bevilacqua; em *O Diário de Notícias*, escrevia a temível D'Or, Ondina Ribeiro Dantas, esposa do dono do jornal, o que lhe dava muito desembaraço ao comentar os concertos e os artistas; Ayres de Andrade não lhes ficava atrás em competência em *O Jornal*, da temida cadeia Chateaubriand etc. Esses críticos reinaram em seus jornais por cerca de 30 anos e eram bem conhecidos e comentados pelas pessoas que frequentavam os concertos e a ópera. Os musicistas que se cumprimentavam nos intervalos dos concertos e se encontravam no dia seguinte nas ruas citavam suas opiniões contrárias ou favoráveis a Fulano, a Beltrano e havia debate se essas críticas eram isentas ou se, por trás delas, havia influências políticas.

Era bonito o meio musical do Rio de Janeiro e de São Paulo nos anos quarenta a sessenta. Um pouco antes, quando eu era muito jovem, lembro-me das temporadas de óperas assistidas pelos cavalheiros em *smoking* e as senhoras de vestidos longos. Perto do Theatro Municipal, na Cinelândia, aguardavam o final das óperas os chamados “bondes de polainas”, com os bancos cobertos por capas brancas onde se acomodavam as senhoras a exhibir seus modelos importados da Europa. Bons tempos aqueles em que, nos intervalos dos concertos e das óperas, todos se conheciam, cumprimentando-se amavelmente. E era ainda mesmo muito jovem, mas apreciava o espetáculo. No dia seguinte, pela manhã, todos se precipitavam para ler nos jornais as críticas do concerto ou da ópera. Cada palavra dos críticos era discutida, pesada e avaliada, e uma eventual censura ou restrição arrasava a pobre vítima. Tudo isso vai muito longe, cinquenta ou sessenta anos atrás, e hoje em dia vê-se no Theatro Municipal até jovens em camisa tipo regata, a exhibir os seus sovacos cabeludos...

Onde conheci e conversei pela primeira vez com o tão importante crítico Eurico Nogueira França? Creio que foi em casa de Luis Heitor Correa de Azevedo, nosso mais notável musicólogo, cuja sobrinha eu tentava namorar sem sucesso. Ou seria na residência de Francisco Mignone, que organizava noitadas musicais soberbas em seu apartamento da praia do Flamengo? Com pouco mais de 20 anos e Eurico oito anos mais velho, não tardamos a ficar bons amigos e mais tarde até compadres. Na época eu era um jovem diplomata considerado promissor, que cantava bem e escrevia sobre os compositores brasileiros, os quais me olhavam com benevolência...

Eurico Nogueira França era carioca, nascido a 28 de maio de 1913 e, embora fosse atraído desde cedo pela música, talvez por influência de seus pais, estudou e formou-se em Medicina pela antiga Universidade do Brasil, em 1934. Não abandonou sua paixão pela música e acabou se formando em Piano pelo Instituto Nacional de Música, hoje a Escola de Música da UFRJ, na rua do Passeio. Fez mais que isso, continuou estudando com afinco e, em 1937, recebia a tão cobiçada medalha de ouro como primeiro prêmio em piano. Seu mestre era o famoso pianista espanhol radicado



no Rio de Janeiro, Tomás Terán, chefe de uma prestigiosa escola de pianistas que fizeram época. Não tenho notícia de quando Eurico abandonou a medicina, mas a próxima etapa seria frequentar o curso de formação de professores de música e canto coral da Universidade do antigo Distrito Federal, lá se formando em 1940. Tampouco sei como e porque ele foi contratado para ser o novo crítico de *O Correio da Manhã*, mas seu currículo já podia ser considerado respeitável e apropriado ao cargo. Eurico escrevia bem, sem afetação, com elegância e simplicidade. Agradava a todos como escritor.

Nessa época ele já escrevia na prestigiosa *Revista Brasileira de Música*, que mais tarde viria a dirigir por indicação de Luis Heitor. Trabalhou também como redator na famosa Rádio MEC, que felizmente sobrevive até hoje. Estávamos na época em que Hans Joachim Koellreutter fazia sucesso no Rio e em São Paulo com a sua “música viva”, que trouxera na bagagem da Europa conflagrada. Também frequentei seu curso e lá fiz amizade com um jovem de óculos, tímido e magrinho, que se chama Edino Krieger, hoje um de nossos maiores compositores.

Eurico não tinha preconceitos e começou suas atividades no *Correio da Manhã* a partir de 1944 com uma coluna aberta a todas as correntes estéticas. Creio que talvez o tenha influenciado um pouco nesse sentido. Surgiam Cláudio Santoro e Guerra-Peixe, dois jovens compositores que começavam a abrir caminho e cuja música ajudei a divulgar na coluna de Eurico, que por vezes me dava espaço para publicar. Nogueira França era um conservador esclarecido, apreciava comentar Koellreutter e suas novas tendências estéticas que nos chegavam da Europa renascente.

Eurico Nogueira França foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Música, criada por Villa-Lobos, em 1946. Em Paris, estava sendo criada a Unesco, que instalou uma comissão nacional no Rio de Janeiro com a sigla do IBECC, criando muitas expectativas otimistas que não se confirmaram. Suas modestas verbas de pouco serviram em um grande país como o nosso e só bastaram para pagar a restauração de alguns monumentos históricos e considerar outros alguns como patrimônio histórico mundial. Como auxiliar de Villa-Lobos, Eurico esteve ativo nessa comissão no setor da música, mas os resultados foram modestos.

Pouco depois, Eurico foi convidado a integrar a comissão artística do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, o que confirmava seu prestígio crescente nos meios musicais da capital. Fundou e presidiu a Sociedade Brasileira de Teatro e Música, que nos anos 60 ofereceu numerosos concertos de alto nível.

Eurico também foi crítico da famosa revista *Manchete*, de Adolpho Bloch, e com a falência de *O Correio da Manhã*, em 1974, passou a fazer comentários no jornal *Última Hora*, de Samuel Wainer, diário fortemente politizado que não era muito lido por artistas nem intelectuais. Os anos dourados da música clássica haviam passado e era o começo do declínio: ele havia chegado aos 61 anos e tinha feito alguns



inimigos, porque não era possível elogiar a todos. Antes disso, Eurico era frequentemente convidado pelas embaixadas dos grandes países para assistir a importantes espetáculos no exterior ou visitar instituições musicais. Esteve nos Estados Unidos da América e em diversos países europeus, o que certamente lhe foi benéfico e lhe alargou os horizontes.



Capa do livro *A música no Brasil*, de Eurico Nogueira França, publicado pelo Ministério de Educação e Saúde, 1953.

Publicou vários livros, de maior e de menor importância. Ressalto a biografia de Oscar Lorenzo Fernandez, um de nossos melhores compositores, morto prematuramente em 1948, aos 51 anos, quando despontava como o sucessor de Villa-Lobos. Ele hesitou um pouco a assumir a responsabilidade de fazer-lhe a biografia, mas eu o animei bastante, porque Lorenzo havia sido meu mestre e amigo. O livro é impecável, conciso, informativo e fluente em seu estilo sem firulas nem pesadas citações. Foi publicado em 1950 e até hoje é uma obra de referência indiscutível. No ano seguinte publicou *Música no Brasil*, que teve mais duas edições em 1955 e 1957. Esse livro está um pouco superado pelo tempo decorrido até hoje, o que, aliás, é perfeitamente normal. Outra obra importante e de interesse perene é o livro de *Memórias de Vera Janacópulos*, nossa grande cantora de câmara, famosa na Europa antes da 2ª guerra mundial. Eurico redigiu com elegância e clareza as recor-



dações da notável recitalista que ombreou com os maiores artistas de sua época na Europa, oferecendo-nos também um panorama esplêndido do mundo musical daqueles tempos. Frequentei algumas aulas da famosa cantora, em 1946, quando se apresentou no Rio de Janeiro em “master classes”. O livro de Eurico lê-se até hoje com muito prazer e utilidade trazendo-nos a descrição daquele mundo musical tão remoto. Ele publicou ainda duas obras de relativa importância, a saber: *A temporada musical do ano do IV Centenário da fundação da cidade do Rio de Janeiro*, de 1966 e *Matéria de Música*, do ano seguinte, que teve outra edição em Brasília em 1972, com artigos variados de interesse irregular.



Sessão inaugural da Academia Brasileira de Música. José Siqueira (1º esquerda frente) e Eurico Nogueira França (2º esquerda trás). Restante listado, mas não relacionado com a imagem: Fructuoso Vianna, Antonio de Sá [...], Arthur Iberê de Lemos, João Baptista Julião, Brasília da Cunha Luz, Antonio Garcia de [...] Neto, frei Pedro Sinzig e Francisco Curt Lange. (Fotografia gentilmente cedida pelo Museu Villa-Lobos)

De maior significação foi a publicação pelo Museu Villa-Lobos do livro *Villa-Lobos, síntese crítica e biográfica*, de 1974, obra de divulgação bastante utilizada na época. Lembro que Eurico conviveu bastante com Villa-Lobos no início de sua carreira e depois esteve próximo ao Museu Villa-Lobos com Arminda. Suas observações, entretanto, em minha opinião, deixam um pouco a desejar, pois eu esperava mais desse livro. No meu entendimento, as duas obras principais de Eurico Nogueira França ainda são a biografia de Lorenzo Fernandez e as memórias de Vera Jana-cópulos, livros que ainda podem ser adquiridos pela internet em livrarias e sebos bem organizados.



Gostaria de terminar este artigo por uma nota pessoal com desfecho triste. Eurico e eu fomos bons amigos por 40 anos. Também gostava muito de sua esposa Ivy Improta, boa pianista que teve uma excelente carreira de recitalista e se apresentou na Europa e Estados Unidos com sucesso. Ao nascer seu filho Tomás, fui convidado a ser o padrinho, o que aceitei com prazer, pois estimava toda a família. Nossas relações sempre foram muito cordiais e em meus livros, e em outros por mim organizados, sempre citei os trabalhos de Eurico ou o convidei a participar, dando-lhe sempre o merecido destaque. Infelizmente tudo cessou em 1991 por ocasião das eleições para a presidência da Academia Brasileira de Música. Havia profundo descontentamento com a orientação do presidente Marlos Nobre e um grupo de acadêmicos veio à minha casa pedir-me que liderasse uma chapa de oposição. Camargo Guarnieri me telefonou de São Paulo pedindo que aceitasse, o que acabei fazendo. Vencemos por 16 votos a três, sendo um deles o de Eurico Nogueira França. Os perdedores não se conformaram com a derrota e levaram a disputa à Justiça, que após dois anos de deliberações, nos deu a vitória, considerando improcedente a alegação de Eurico e seus companheiros. Com tudo isso, deixamos de nos falar, o que me deu muito pesar e até hoje considero inexplicável, pois nada havia entre nós dois diretamente que justificasse esse afastamento. Pouco antes da sentença final, Eurico veio a falecer a 12 de dezembro de 1992, aos 79 anos de idade. Tampouco tive ocasião de rever sua esposa Ivy e meu afilhado Tomás, afastamento lamentável.

Tantos anos depois, tenho muito prazer de atender ao convite de Maria Alice Volpe para recordar a carreira de Eurico Nogueira França, que foi um dos mais ilustres críticos musicais brasileiros de todos os tempos e um competente musicólogo que exerceu notável influência sobre o público musical carioca de sua época. Entretanto, aquela triste disputa não me impede de hoje, vinte anos depois, prestar-lhe a sincera e merecida homenagem.

VASCO MARIZ, nascido no Rio de Janeiro em 1921, é musicólogo, historiador e diplomata de carreira, cinco vezes embaixador do Brasil. Sócio emérito do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, ex-presidente da Academia Brasileira de Música e autor, entre outros livros, de *Villa-Lobos, o homem e a obra* (12 edições, das quais seis no exterior), *A Canção Brasileira de Câmara* (7 edições), *História da Música no Brasil* (8 edições, obra premiada pela Academia Brasileira de Letras em 1983), *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI* (2008), etc. Grande prêmio da crítica da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 2000 e Prêmio Clio da Academia Paulista de História, em 2005.



Jorge Antunes, 70 anos de música e política

*Maria Alice Volpe**



Jorge Antunes (Fotografia: Daiane Sousa)

O compositor Jorge de Freitas Antunes completa 70 anos de uma vida consagrada à música e à política. Nascido no bairro de Santo Cristo, na cidade do Rio de Janeiro, em 23 de abril de 1942, demonstrou logo cedo o sentido guerreiro do seu padroeiro. Iniciou-se na política estudantil na época em que estudava no Colégio Pedro II, onde fundou também a Associação Coral e Teatral Pedro II. Seu espírito combativo e inovador está respaldado por sólida formação acadêmica: três diplomas de bacharel pela UFRJ (Física, Violino, Composição e Regência); seguidos de cursos pós-graduados, dentre os quais no Instituto Torcuato Di Tella, de Buenos Aires, sob a orientação de Alberto Ginastera, Luis de Pablo, Eric Salzman, Umberto Eco, Francisco Kröpfl e Gerardo Gandini; no Instituto de Sonologia da Universidade de Utrecht, sob a orientação de Gottfried Michael König, Greta Vermeulen, Stan Tempelars e Fritz Weiland;

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil. Endereço eletrônico: volpe@musica.ufrj.br.



no Groupe de Recherches Musicales de l'ORTF, sob a orientação de Pierre Schaeffer, Guy Reibel e François Bayle; no Conservatório Superior de Música, de Paris; doutorado em Estética Musical pela Sorbonne-Universidade de Paris VIII, sob a orientação de Daniel Charles; e pós-doutorado em Ópera, História e Música Computacional (UPIC/Brahmshouse, bolsista CNPq). Destaca-se na história da música brasileira do século XX pelo seu papel precursor da música eletroacústica neste país, tendo composto a primeira obra brasileira feita exclusivamente com sons eletrônicos, a *Valsa Sideral* (1962). Ministrou o primeiro curso de música eletroacústica no Brasil em 1967, no Estúdio Antunes de Pesquisas Cromo-Musicais. Em 1973 ingressou como docente na Universidade de Brasília, intensificando seu ativismo político e cultural até a atualidade. Sua vasta obra composicional é marcada pela irreverência, humor e ironia e instaurada por apurada concepção sonora e fundamento retórico. Contemplado com prêmios e títulos honoríficos, nacionais e internacionais, Jorge Antunes foi eleito para a Academia Brasileira de Música em 1994, onde ocupa a Cadeira nº 22. Em 2002 recebeu o título de *Chevalier des Arts et des Lettres*, do governo francês e o título de Cidadão Honorário de Brasília.

Maria Alice Volpe: Estimado Jorge, nesta difícil tarefa de entrevistar personagem complexo, muitas vezes polêmico, gostaria de propor algumas reflexões sobre os diversos contextos de sua longa trajetória.

A década de 1960 foi marcada por movimentos políticos e culturais que trouxeram transformações importantes, no Brasil e no mundo: a campanha pela legalidade do Partido Comunista Brasileiro que logo sofreria repressão da ditadura militar, caindo na clandestinidade, o Manifesto Música Nova (1963), o Golpe Militar (1964), a Jovem Guarda (1965), a Declaração de Princípios do Grupo de Compositores da Bahia (1966), a Tropicália (1967-8), o famoso Maio de 1968 em Paris, a Passeata dos Cem Mil em junho de 1968 no Rio de Janeiro, a Batalha da Maria Antônia em (3 de) outubro de 1968 em São Paulo, a prisão de 1.200 estudantes que participavam clandestinamente do 30º Congresso da UNE em Ibiúna em (13 de) outubro de 1968, a publicação do AI-5 em dezembro de 1968, o movimento feminista e a polêmica Leila Diniz (entrevista ao *Pasquim*, 1969). Em que medida esses diversos movimentos e episódios tiveram influência na sua postura estético-ideológica ou impacto na sua trajetória?

Jorge Antunes: Não é fácil, para mim, identificar influências que eu tenha eventualmente recebido desses eventos que você relaciona. Eu e meu trabalho de precursor somos contemporâneos a eles. Aliás, mais do que contemporâneos: somos sincrônicos.



Muitos desses eventos chegaram ao meu conhecimento tempos depois de minhas inovações e suas repercussões. Outros aconteceram depois delas. O Manifesto Música Nova, por exemplo, do qual só tive conhecimento em 1968, aconteceu em 1963, depois de eu ter composto *Pequena Peça para Mi Bequado e Harmônicos (1961)* e *Valsa Sideral (1962)*.

Pela Jovem Guarda eu nunca me interessei, porque na época de seu surgimento percebi logo que se tratava de movimento fabricado pelos donos dos meios de produção da indústria cultural, todos de direita, para enfrentar e derrubar a ascensão da música de protesto.

Só tomei conhecimento do manifesto do Grupo de Compositores da Bahia (1966), dois anos depois, quando, em novembro de 1968, tive duas obras selecionadas na “Apresentação de Jovens Compositores”. Inclusive, se o Grupo e seu manifesto eram polêmicos, eu diria que levei polêmica carioca para ser inserida na polêmica baiana. Entre as obras dos jovens compositores selecionados estavam minha *Invocação em Defesa da Máquina* e *Acusmorphose 1968*. *Invocação* era a única obra do certame usando sons eletrônicos. Foi escrita para quatro percussionistas, quatro metrônomos e sons eletrônicos. *Acusmorphose*, para orquestra sinfônica, eu retirei das estantes dos músicos logo no primeiro ensaio. O spalla Moisés Mandel se recusou a produzir os efeitos vocais determinados na partitura. Efeitos de chiados, com o fonema |sh|, devem ser feitos simultaneamente a glissandos ascendentes do violino. Moisés, que Deus o tenha, levantou-se e gritou “Eu não sou pago pra chiar”. No meio da confusão que se instalou, retirei a partitura da estante do regente Ernst Huber Contwig, proibindo a execução.

No barzinho, à noite, Guerra Peixe, que era do júri, me revelou, depois de algumas cervejas, que eu fiz mal em retirar a obra, porque ela era a mais cotada para o prêmio. Essa obra veio a ser, depois, selecionada e apresentada no 1º Festival de Música da Guanabara, em 1969, quando eu já estava em Buenos Aires. Não assisti ao concerto.

Enfim, os únicos eventos que me influenciaram, creio, foram aqueles da ditadura militar de 1964 e de 1968. O de 1964 influenciou-me de modo instigador: acirrou minha vontade de criação artística engajada politicamente. O de 1968 não influenciou minha obra: influenciou a mim, como cidadão, como brasileiro, que passou a viver com medo, buscando saídas.

MAV: O documentário *Maestro Jorge Antunes, polêmica e modernidade* (TV Cultura de São Paulo) tem como abertura a sua atuação no movimento pelas eleições presidenciais diretas no Brasil por meio de um happening sonoro no centro do poder político, com a *Sinfonia das Buzinas* ou *Sinfonia das Diretas*, logo após o comício de Ulisses Guimarães na Esplanada dos Ministérios, Brasília, em 1984. Você se con-



sidera um adepto da máxima de Maiakovski “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”?

JA: Vejo essa máxima como um jogo de palavras, como um verso de poema, com beleza, mas sem objetividade. Só isso. Para adesão a uma consigna, é preciso que se esclareça previamente o significado de cada palavra da consigna. No caso de Maiakovski seria bom, antes, ter-se definições claras para “forma”, para “revolucionária” e para “arte revolucionária”. Podemos dizer que Schoenberg fez arte revolucionária com formas não revolucionárias: concertos, variações, canções. Podemos também dizer Philip Glass usa forma revolucionária para fazer música chata, anestesiante e reacionária.

Ao fazer arte, não me preocupo em fazê-la revolucionária. Algumas de minhas obras passam a ser consideradas, por alguns, revolucionárias. Mas não por mim. Todas elas nada mais são, para mim, do que frutos de minha necessidade de expressão, de comunicação. Quero me comunicar com o homem de hoje, desprezando outra máxima, a de Villa-Lobos que disse: “escrevo cartas à posteridade sem espera de resposta”. Eu quero escrever cartas para o presente, sempre esperando respostas.

Ao compor, sempre sou motivado por algum agente, elemento, fato ou fenômeno externo a mim: palavra, frase, título, som, texto, poema, acontecimento social ou político, fato histórico, cores, lugares, paisagens, etc. Mas existem exceções: já compus motivado por ideia melódico-musical surgida em sonho.

Não gosto da expressão “arte revolucionária”. Prefiro a expressão “arte de vanguarda”. Muitos anunciam o fim da inovação, dos arrojados estéticos, do escândalo artístico, da invenção, das revoluções. Enfim, a direita se aproveita para, botando as manguinhas de fora, alardear o fim das vanguardas.

Em 1981 a Bienal de Veneza usou como lema, para sua programação musical, a seguinte barbaridade: “Depois da vanguarda”. Os organizadores do evento e seus financiadores, evidentemente, pretendiam decretar a morte das vanguardas. Isso demonstra que não é somente brasileira a ignorância com relação ao significado da palavra vanguarda.

Vanguarda, para mim, se refere à ação ou à atitude que está à frente, de peito aberto, enfrentando o inimigo que, em artes, é personificado pelo conservadorismo. Vanguarda é a ação de coragem e de risco, para a qual o artista pode, sempre, se quiser, se apresentar como voluntário.

No final de 2006, eu apresentei nos CCBBs de Brasília e do Rio de Janeiro uma série de concertos em que fiz a fusão de música eletroacústica com bumba-meu-boi e outras manifestações de raiz. Um compositor, meu colega e amigo, me enviou e-mail dizendo que admirava a minha audácia. Ele disse, em sua mensagem, que já havia pensado em projeto do mesmo tipo, mas que nunca teve coragem de realizá-lo. Eis o que entendo ser vanguardista: fazer a arte que outros artistas gostariam de



fazer, mas que não fazem por não terem coragem. Alguns dizem que algumas de minhas obras, tais como a *Elegia Violeta para Monsenhor Romero*, a *Sinfonia das Buzinas*, a *Sinfonia em Cinco Movimentos* e a ópera de rua *Auto do Pesadelo de Dom Bosco* são obras circunstanciais por terem caráter político. Estão redondamente enganados. Essas são obras que se comunicaram e se comunicam com o público de hoje, que receberam respostas dele, e que por essa razão ficarão para os homens de amanhã: os homens da nova sociedade que será construída, não consumista, não capitalista, não fratricida. A interrelação entre arte e política é importante porque não há vida em sociedade sem política. Sou um dos poucos artistas que não são enganados pela campanha mentirosa, promovida pela burguesia, que trata de demonizar a política como sendo coisa feia e suja. Feios e sujos são os políticos profissionais corruptos. Como dizia Proudhon, política é a ciência da liberdade. Quando o artista consegue, com sua obra e com sua voz, se comunicar com o público, ele passa a ser responsável pelo futuro desse público. Se o compositor insere, em sua obra, o potencial da persuasão, do convencimento, da sedução, ele consegue interferir nos rumos da sociedade. Consigo fazer isso sem mediocrização, sem simplismo, com erudição, mantendo alto o grau de complexidade da obra. Entendo que com essa atitude contribuo com a construção da nova sociedade com que sonhamos, porque sei que a vida imita a arte.

MAV: Jorge, você tem se pronunciado contundentemente na imprensa sobre as políticas culturais. O seu artigo “Mágicas estatísticas norteiam políticas culturais” (*Correio Braziliense*, 22 dez 2011) compõe a Seleção de Notícias¹ do Ministério do Planejamento e recebeu uma Nota de Esclarecimento² do Ministério da Cultura, o que demonstra o reconhecimento, por parte das autoridades governamentais, de sua capacidade de equacionar problemas e influenciar a opinião pública. Você poderia fazer um balanço das políticas públicas para a cultura nas últimas três décadas, especialmente no que tange à música, depois da Lei nº 7.505/1986, Lei nº 8.313/1991, e de suas propostas atuais de reformulação?

JA: Ao avaliar as políticas públicas dos últimos anos vejo que aconteceram retrocessos e avanços. Infelizmente eles se alternam, sempre provocando insegurança, incertezas e intranquilidade para a classe artística. A Lei Sarney, a Lei Rouanet e as leis estaduais de incentivo fiscal são sempre aberrações que tratam de privatizar o apoio à Cultura. Empresários têm seus impostos devidos liberados para aplicarem em qualquer manifestação cultural, mesmo aquelas alienantes, comerciais, sem qualquer característica e qualidade artística. A classe artística se rebela e, então,

¹ Disponível em <http://clippingmp.planejamento.gov.br/cadastros/noticias/2011/12/22/magicas-estatisticas-norteiam-politicas-culturais-jorge-antunes>.

² Disponível em <http://www.cultura.gov.br/site/2011/12/26/nota-de-esclarecimento35>.



surgem tentativas de correção. Surge o Pronac e outras fórmulas. Nesse vai-e-vem, de passos dados para frente e de passos dados para trás, uma única coisa é maravilhosa: a crescente capacidade de organização da classe artística que bota a boca no trombone e que se faz ouvida.

Quanto a minhas posições e a meus artigos, eu diria que na vida cultural brasileira verificamos a existência de dois tipos de artistas: os que têm coragem de chutar cachorro vivo e os que apenas chutam cachorro morto. Quando se trata de criticar autoridades e políticas culturais, são poucos aqueles artistas que se atrevem a fazê-lo de público. Fazem-no entre amigos, em rodas de bar, mas se reservam publicamente com medo de represálias. Muitas das oportunidades encontradas no mercado de trabalho são oferecidas pelo poder público, por empresários, por governantes e por órgãos públicos de fomento. Artistas, nessas condições, temem fazer críticas a seus eventuais futuros apoiadores. Aqueles que optam por chutar apenas cachorro morto acabam por se mostrarem covardes. Na *Sinfonia das Diretas*, de 1984, mais de 300 buzinistas se expuseram corajosamente sob o tacão da ditadura militar. Guardo, em meus arquivos pessoais, todas as fichas com os nomes daqueles participantes. Até o início dos anos 90s a participação no evento era considerada um ato subversivo comprometedor e, assim, muitos dos buzinistas não se sentiam à vontade na divulgação de seus nomes. Hoje eles se orgulham do feito e gostam de ostentar a ação. Em Brasília, atualmente, é comum encontrarmos pessoas que, embora não tenham participado – sei eu – da *Sinfonia das Diretas*, dizem tê-lo feito, com o objetivo de passarem-se por heróis da resistência ou, no caso, de militantes de esquerda, para não serem consideradas omissas.

O mesmo fenômeno aconteceu com o *Auto do Pesadelo de Dom Bosco*. Corajosamente cerca de 100 artistas se expuseram nas ruas, integrando o elenco voluntariamente, sem cachês. Quando o governador foi preso, alguns novos artistas, que antes se mantinham silenciosos e distantes, se ofereceram para participar.

É bom lembrar o seguinte às novas gerações: a cada momento vivemos períodos de luta popular que, dentro de décadas, serão considerados momentos históricos que preencherão páginas importantes da história do Brasil. Bastante frustrante e entristecedor é alguém se dar conta de que não foi partícipe e protagonista da luta popular que, vitoriosa, acabou por tornar-se momento histórico. A sensação de covardia se mescla à de arrependimento: o frustrado lembra que, omitindo-se, foi contemporâneo daquela luta que aconteceu à sua volta.

O artista que consegue boa projeção e visibilidade em sua carreira, passa a ter uma importante responsabilidade. A respeitabilidade que ele adquire tem que ser utilizada em favor do interesse público e do interesse das gerações futuras. O lugar que ele ocupa, então, tem que ser transformado em tribuna de clamores, protestos e propostas. Os eternos donos do poder não o amedrontam. Ao contrário, os po-



derosos se sentem amedrontados e até mesmo cuidam de não arriscar retaliações que podem causar escândalo e derrubá-los.

MAV: Considerando sua sólida formação intelectual, sua produção artística de reconhecido mérito, o seu engajamento político e o seu espírito crítico e combativo, como você vê a área de Música diante das atuais políticas de fomento ao desenvolvimento científico e tecnológico e a política de avaliação dos programas de pós-graduação da Capes, o Qualis Periódicos, Qualis Livro, o Qualis Artístico etc.?

JA: Antes de responder a essa questão, eu gostaria de colocar duas outras perguntas. A primeira é, quanto de arte existe em cada produção intelectual na área das Ciências? A outra é, quanto de ciência existe em cada produção intelectual na área das Artes? Se pudéssemos quantificar as respostas a essas duas perguntas, garanto que o número dado como resposta à segunda pergunta seria muito maior que o dado à primeira. As ciências concentram grande fator de criatividade e conhecimento. Só isso. As artes concentram grande dose de criatividade, de conhecimento, e grande dose de ciência. Aí, as coisas, sob o ponto de vista estrutural, passam a se deformar na tentativa de ajustes impossíveis. O CNPq e a Capes vivem fazendo das tripas coração, para tentarem adaptar a especificidade das artes aos formatos e às fórmulas institucionais das ciências.

A Europa não vive esse problema, porque na Universidade, lá, não é qualquer área artística que cabe na Academia. Nos Conservatórios cabem cursos de trombone, de theremin, de violino. Na Universidade de Paris não é possível alguém sair com o título de doutor em ondas martenot, ou doutor em violino. Lá, tampouco é possível fazer um doutorado em trombone. Na Europa, apenas a Estética, a Musicologia e a Composição são áreas que cabem nas Universidades. Aqui, tendo em vista que os órgãos de fomento têm suas estruturas e suas histórias construídas sobre o processo da atividade científica, artistas, na busca de apoios, passam a se travestirem de cientistas.

Veja que fenômeno interessante. O mundo se acostumou, durante séculos, com a existência de laboratórios os mais diversos: laboratório de Eletrônica, laboratório de Química, laboratório de Física, laboratório de Biologia. Há cerca de dez anos, órgãos de fomento e universidades passaram a destinar mais verbas para departamentos que tenham laboratórios. Hoje, quando você passa nos corredores de departamentos de Música de universidades, você lê em várias portas as soluções encontradas por artistas professores: laboratório de Violino, laboratório de Canto Coral, laboratório de Trombone etc. Nos programas de pós-graduação das universidades, os professores mais discriminados são aqueles da área de instrumentos, que fizeram doutorado nos Estados Unidos. Lá, para doutorar-se em instrumento, basta o concerto final, sem necessidade de se escrever um longo e aprofundado texto teórico, uma tese. Nas universidades brasileiras existe o hábito de exigir a monografia ou a tese.



Assim, doutores em trombone, doutores em clarineta, doutores em violino, enfrentam, aqui, sério problema para se inserirem na pós-graduação. Alguns passam a dedicar sua produção intelectual a outras áreas: musicologia, análise, educação musical.

Boa quantidade de professores se organiza para elaborar um discurso que demonstre o cientificismo da performance. Enfim, é incessante, e às vezes desesperada e patética, a busca dos doutores em instrumento por sua aceitação no meio “científico-musical”. Existem departamentos de Música que criam núcleos de pesquisa em ciências da performance. Assim, na nomenclatura do núcleo já vai indução ao convencimento de que performance é ciência. O problema começou em 1965, logo após o golpe militar, quando o Brasil aderiu às fórmulas norte-americanas da semestralidade e do sistema de créditos. Os famosos “qualis”, nas artes, nunca serão bem equacionados e formulados, de modo a contemplar as especificidades da área. Entendo que a solução para os problemas das artes na universidade só surgirá com a criação de um conselho nacional de desenvolvimento artístico e tecnológico, uma espécie de CNPq das artes.

MAV: E a questão da música nas escolas? Como conduzir essa campanha para que tenha resultados efetivos? O que seriam “resultados efetivos”? O Ministério da Educação tem tratado a implementação da Lei nº 11.769/2008 de modo adequado?

JA: O ensino da música e a nova implantação da Educação Musical nas escolas são acontecimentos que nos levam à preocupação, à expectativa e à luta. Inocentes úteis da música popular, que têm suas carreiras dependentes das multinacionais do disco, estão animadinhos, liderando ações, passando a frente das lideranças da música erudita e da música não comercial. Tribunos desavisados têm aberto espaço às intencionalidades de artistas populares que querem tomar as rédeas da Educação Musical nas escolas. Assim, corremos o risco de ver implantada na Escola aquela mesma deseducação implantada pelos meios de comunicação de massa. A carência de número suficiente de professores com formação específica na área agrava o problema. Os músicos eruditos precisam ficar atentos a esse perigo e pressionar seus órgãos representativos e suas organizações para enfrentarmos o problema.

Alguns colegas começaram a festejar e alardear a “volta do ensino musical nas escolas”. Não é possível haver volta de algo que nunca veio ou existiu. Nunca houve bom ensino musical ou boa Educação Musical nas escolas. Tomara agora possa haver. No tempo de Villa-Lobos – é preciso não esquecer – o que houve foi a prática exacerbada do civismo, por meio da música. As classes de Canto Orfeônico só serviam para encher o saco da estudantada, e para farra e chacota. Raros colégios conseguiam criar bons orfeões e boas bandas de música.

Na escola é preciso que seja oferecido um panorama vasto e completo da música, sua história, suas linguagens, seus gêneros, suas vertentes, seus estilos, para que



o jovem tenha condição de, se quiser, escolher suas preferências. Nem todos serão músicos profissionais. Mas passaremos a ter profissionais mais sensíveis e mais humanos na medicina, na advocacia, no serviço público, no transporte, no magistério etc.

Para suprir a demanda de professores especializados na área seria necessária a destinação de mais verbas para os cursos de licenciatura em Música das universidades, e a abertura de concursos para contratação de professores. Precisamos de maior número de professores especializados do terceiro grau, que formarão os novos professores do primeiro e do segundo graus. Desesperados, os governos estaduais já começaram a buscar remédios inadmissíveis: cursos intensivos de seis meses, para “habilitar” professores.

MAV: Voltemos para seu processo criativo. Explique a relação que você propõe entre música eletroacústica e retórica.

JA: A relação que venho estudando, buscando e encontrando, se deve a minha preocupação com a comunicação musical efetiva. O progressivo distanciamento entre o público e a música de concerto começou a acontecer em 1925, quando Arnold Schoenberg escreveu a Suíte para Piano Op. 25. Foi nessa obra que a técnica dodecafônica foi aplicada inteiramente, pela primeira vez. A nova linguagem viria trazer, para o progresso musical do Ocidente, uma grande contribuição para a abertura de novas vertentes estético-musicais. Essa abertura se intensificaria com os desdobramentos praticados por Anton Webern. Mas a técnica dodecafônica e o pensamento serial continham um perigoso vírus destruidor da comunicação, porque desafiavam as leis naturais. No método estava proibido o uso de oitavas simultâneas e, além disso, o intervalo harmônico de 5ª justa era considerado indesejável.

Afirmo que Schoenberg desafiou as leis da natureza, porque sabemos que os intervalos de oitava justa e de quinta justa, os dois primeiros da série harmônica, são elementos que estão na interseção destes dois complexos sistemas: a cultura e a natureza. O ser humano também habita essa interseção, pois que ele é ao mesmo tempo natureza e cultura. Logo, o processo da comunicação musical sempre ficará prejudicado se forem banidos da música os fenômenos acústicos justos e perfeitos. O preconceito schoenberguiano com relação àqueles dois misteriosos e fascinantes intervalos harmônicos fez com que a técnica dodecafônica ortodoxa permitisse o nascimento de algumas importantes obras-primas distanciadas do prazer estético humanizado. A música com a ausência daqueles intervalos harmônicos é totalmente frágil no que diz respeito ao vigor dos tutti orquestrais. Aquela música tem, em sua totalidade, o aspecto de massa musical diáfana, distante, que não toca ou não desperta emoções ligadas à identificação do homem ouvinte.

Quando, em 1950, Olivier Messiaen foi ministrar cursos em Darmstadt, lá estavam, como alunos, alguns talentos na faixa etária entre 22 e 26 anos: Boulez,



Nono, Stockhausen e outros. Inspirados nas ideias de Messiaen, a nova geração desenvolveu o chamado serialismo integral. Estava, assim, decretada a efetiva, completa e definitiva incomunicabilidade com o público.

Então, minha pesquisa se volta à busca de comunicabilidade da música eletroacústica, sem concessões popularescas e sem diminuição do grau de complexidade da obra.

A música eletroacústica, no final do século XX e no início de nosso século, passou a buscar a comunicação por meio de nova estratégia: a que adota a construção formal poética com inovações morfossintáticas. Depois de analisar obras representativas eu desenvolvi aquilo a que chamo sintaxe figural: a utilização de recursos retóricos, com adoção de objetos musicais e construções fraseológicas semelhantes àquelas próprias da poesia, da literatura e do discurso verbal: as figuras de linguagem. Assim, identifiquei, em várias obras de compositores consagrados, a presença de anáforas, epístrofes, poliptotos, anadiploses, epizeuses etc. Figura encontrada, em pesquisa recente, foi o quiasmo, já antes usado por Bach e outros compositores. Escrevi vários artigos e apresentei várias comunicações em congressos, especialmente os da Anppom, mostrando o trabalho. Conferências e cursos, sobre a pesquisa, realizei em Paris, Madri, Valência, Buenos Aires, Rio de Janeiro e Brasília.

Recentemente ganhei o *Premio Ibermúsicas*, que me proporcionará uma estada de três meses como compositor-residente no México, para desenvolver nova etapa da pesquisa, estudando figuras de linguagem usadas por poetas mexicanos. Trabalharei no Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras (CMMAS), onde comporei obras novas inspiradas na construção poética de poetas mexicanos.

MAV: Você acha que persiste a distinção entre “música eletroacústica”, “música acusmática”, “música mista” e “sonologia” no cenário criativo atual?

JA: Essas expressões são bem distintas em seus significados e seus usos. “Sonologia” é uma ciência que engloba algumas subáreas da pesquisa sonora e da pesquisa musical. Ou seja, “sonologia” inclui, em seu escopo, a música eletroacústica, as novas tecnologias de produção e análise musical, a acústica, a psicoacústica, a musicologia voltada ao som no contexto musical e também as áreas multidisciplinares envolvendo o fenômeno sonoro. “Música acusmática” é a linguagem eletroacústica praticada e preconizada pela escola francesa do Groupe de Recherches Musicales, iniciada por Pierre Schaeffer, em que a escuta acusmática é priorizada. Ou seja, é a música eletroacústica que induz o ouvinte a uma escuta de não identificação das fontes sonoras. A expressão “música eletroacústica” é abrangente, pois se refere a toda obra feita em estúdio, para ser apresentada na sala de concerto, reproduzida por alto-falantes. “Música mista” é outra vertente, em que sons eletrônicos são utilizados simultaneamente à performance ao vivo de músicos com instrumentos



tradicionais. Pode também se referir à música em que instrumentos acústicos, ao vivo, têm seus sons processados em tempo real por computadores e sintetizadores.

MAV: O que você quer dizer com “arte integral”, conforme consta na lista de obras³ do site da Academia Brasileira de Música? Você ainda faz “arte integral”?

JA: A proposta de uma arte integral eu lancei em 1964, quando já pesquisava a correspondência entre os sons e as cores. Na época fiz algumas obras usando sons e cores para serem apresentadas em concertos, e outras obras com cores e sons para serem apresentadas em salões de artes plásticas. Construí o *Ambiente I*, que foi selecionado e exposto em dois salões: o Salão de Abril e o Salão Nacional de Arte Moderna, ambos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O meu trabalho foi baseado na tese que lancei, que se resumia assim: o grau de recepção de uma mensagem artística é proporcional ao número de sentidos usados na recepção. *Ambiente I* era um cubo com três metros de aresta, no interior do qual o público entrava descalço, para sentir, nas solas dos pés, sensações provocadas por pequenos volumes de esponja. Dentro havia objetos táteis de borracha e espuma, esculturas em saco de anagem com gesso, folhas de plásticos trabalhadas com fogo, sons eletrônicos e odores que estimulavam as narinas e as papilas gustativas.

O mais interessante foi o obstáculo que tive de enfrentar para inscrever a obra. Na época não existiam as categorias objeto e instalação. Os regulamentos dos salões usavam apenas as expressões pintura, escultura, desenho, gravura e arte decorativa. Inscrevi o trabalho na categoria pintura, apresentando o cubo desmontado: suas seis faces foram inscritas como um duplo tríptico de pinturas. Depois de selecionada a obra no dia da vernissagem cheguei uma hora antes e montei o cubo. Houve muita repercussão na imprensa. O crítico Frederico Moraes, um ano depois, publicou um artigo no *Diário de Notícias* falando de meu *Ambiente I*, salientando que meu trabalho foi feito antes de o Hélio Oiticica iniciar a série de suas instalações.

Eu sofria muito, na época, com a falta de informação. Quando, por exemplo, eu inventei a expressão “arte integral”, eu não sabia que Wagner havia lançado, cem anos antes, a expressão *Gesamtkunstwerk* (arte total), para preconizar exatamente aquilo em que eu pensava. O mesmo fenômeno de “invenção da roda” aconteceu comigo em 1962, quando eu “inventei” a fita-fechada: pedaço de fita magnética fechado em anel, com suas pontas coladas, para repetição de um objeto musical eletroacústico. Em 1965 eu descobri que Pierre Schaffer, quase dez anos antes, havia inventado a mesma coisa, a que deu o nome de *boucle*. Em 1969, no Instituto Torcuato Di Tella, eu e meus colegas jovens compositores bolsistas em Buenos Aires usamos muito aquele recurso, lá chamado de *sinfin*. No dicionário Aurélio, cuja primeira

³ Disponível em <http://www.abmusica.org.br/html/academico/acad22nov.html>.



edição foi publicada na época, encontra-se até hoje, mesmo nas novas edições, duas expressões por mim inventadas: fita-fechada e música cromofônica. Esses verbetes foram incluídos no dicionário, graças ao trabalho de Maria José Carneiro, professora e assessora do Aurélio Buarque de Holanda na área musical. Sabendo que eu fazia música eletrônica, ele me procurou pedindo que lhe indicasse a terminologia nova daquela nova música. Pagava um cruzeiro por cada linha de verbete. Tratei então de traduzir e inventar a nova terminologia, pois muitas linhas significavam boa quantidade do dinheirinho que eu, um jovem compositor de 22 anos, tanto precisava. Mais interessante ainda, mais do que tudo isso, é que o Antônio Houaiss, em seu dicionário, com edições desde 2001, incluir em seus verbetes aquelas mesmas expressões por mim inventadas. Certamente sua equipe copiou boa parte do Aurélio.

Enfim, voltando a sua pergunta, confirmo que continuo fazendo arte integral. Em muitas de minhas obras, e não só nas óperas, utilizo simultaneamente diferentes manifestações e linguagens artísticas: som, imagem, cores, gestos etc.

MAV: Deixe uma mensagem para os jovens músicos.

JA: Conselhos aos jovens músicos, Robert Schumann já os elaborou com muita competência. Sugiro que todos os jovens músicos leiam a lista de conselhos que Schumann publicou no album *Für Die Jugend Kinderszenen*. Além disso, sugiro aos jovens compositores uma leitura crítica do livro de Arthur Honegger, intitulado *Je suis compositeur*. Para complementar, gostaria de aconselhar os jovens compositores a se munirem de uma sólida formação musical, não deixando de praticar o contraponto tonal nas claves, se possível chegando até à construção a oito vozes. Também é importante fugir das influências de mercado, procurando ser autêntico. Com a onda da volta aos centros tonais, muitos solistas, orquestras, regentes e conjuntos de câmara aderem, inesperada e surpreendentemente, à música contemporânea. Gente que nunca tocou obras vanguardísticas de compositores atuais passa a tocar obras desses compositores, mas apenas suas obras novas neotonais e neoacadêmicas.

Outro conselho que dou é o de não tentarem fazer inovação pela inovação. O risco de cair na porralouquice é grande, e na inconsequência, que o desacreditam junto aos intérpretes. Ao escrever música, é importante estar atento à psicologia do intérprete, sempre com muita segurança no que se refere às possibilidades técnicas de cada instrumento.

Inventar a torto e a direito novas notações, também é pecado mortal. Se a notação tradicional dá conta de bem determinar o som ou o efeito desejado, não há porque inventar nova notação. Novas notações se justificam apenas nos casos em que a notação tradicional não serve ou não é suficiente.



Fora isso, eu acrescentaria que a humildade é a alma do negócio. A boa técnica, o grande talento, a boa musicalidade, as muitas horas diárias de estudo, as oportunidades profissionais, tudo isso junto de nada valerá se a soberba subir à cabeça. Grande dose de humildade é fundamental. Complementando esse meu último conselho, quero lembrar que nunca somos detentores do saber total e absoluto. Quanto mais sabemos, menos sabemos. Estudar eternamente é fundamental. O prazer do viver e do fazer música é a busca permanente. Mário de Andrade foi sapientíssimo quando, na introdução de seu livro *O losango caqui*, escreveu: “Levo a viva a procurar. Tomara eu nunca ache. Porque achar, seria a morte em vida”.

Cine, fono e bibliografia online de Jorge Antunes

“Injetando o tempo na música, despejando a música no tempo”. *Opus*, v. 4, n. 4, p. 45-51. Rio de Janeiro, 1997. Disponível em http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/4/files/OPUS_4_Antunes.pdf.

“Quiasmo na música eletroacústica: identificação de uma figura de construção usada como desvio em favor da eloquência”. XVII Congresso da ANPPOM. *Anais...*, p. 1-11. São Paulo, 2007. Disponível em www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/composicao/comp_JAntunes.pdf.

Anaforepistrafia para Gustavo Adolfo (2008) e *Quiasmia para Jimenez* (2008), músicas eletroacústicas; 11 e 12-jan., 2012, 24h e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br/novidades/?p=28151>.

Anaforia para Juan Ramón (2008) e *Anadiplosia para Tirzo* (2008), músicas eletroacústicas; 4 e 5-jan., 2012, 24h e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br/novidades/?p=27867>.

Autorretrato sobre paisaje porteño. Disponível em http://ubu.artmob.ca/sound/Antunes_Jorge/Musica_Electronica/Antunes_Jorge-Musica_Electronica-2-Auto_Retrato.mp3.

Blogue disponível em <http://jorgeantunespsol.blogspot.com.br>.

Eletroacústicas, programa da Rádio MEC FM (98,9 MHz), produzido e apresentado por Rodrigo Cicchelli Velloso. Disponível em <http://radiomec.com.br/eletroacusticas/podcast>.

Insubstituível 2ª (1967) para violoncelo e sons eletrônicos, violoncelo de Guerra Vicente; *Invocação em Defesa da Máquina* (1968), para quatro percussionistas e sons eletrônicos, grupo PIAP, direção de John Boudler; e *Proudhonia* (1972), para coro misto e sons eletrônicos, coro Les Douze Solistes de l'ORTF; 18 e 19-jan., 2012, 24h



e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br/novidades/?p=28833>; e o primeiro disponível também em <http://www.americasnet.com.br/antunes/audio/Insubstituivel.mp3>.

Miró escuchó Miró. Disponível em http://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/12/06/interna_diversao_arte,226137/depois-do-pleito-jorge-antunes-concentra-se-no-lancamento-de-dois-discos.shtml.

Mixolydia (1995), para teremim e sons eletrônicos, teremim de Lydia Kavina, e *Toccata irisée* (2003), para cuíca, marimba e sons eletrônicos, cuíca e marimba de Thierry Miroglio; 25-jan., 2012, 24h e 0h, respectivamente. Disponíveis em <http://radiomec.com.br> e também em <http://www.youtube.com/watch?v=W2u4767Ertk>.

Musica brasilis, verbete “Jorge Antunes”. Disponível em <http://www.musicabrasilis.org.br/compositor/1620>.

O Massapé Vivo. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_ghlw2HR3gE&feature=player_embedded.

Seresta pra Juvenil (1966). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ArRa5F1VRk0>.

Valsa sideral (1962), música eletroacústica. Disponível em <http://www.fondation-langlois.org/html/f/media.php?NumObjet=15760&NumPage=556> e em <http://www.fondation-langlois.org/html/e/media.php?NumObjet=15760>.

MARIA ALICE VOLPE é professora da UFRJ, desde 2002. Doutora (Ph.D.) em Musicologia e Etnomusicologia pela Universidade do Texas, Austin e mestre em Música pela Unesp. Desde 1994 tem colaborado em publicações nacionais e internacionais, entre as quais Edusp, UMI-Research Press, Turnhout, Ashgate, *Latin American Music Review*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* e *Brasiliana*. Conferências na Fundação Casa de Rui Barbosa, Universidade de São Paulo, Universidade Nova de Lisboa, Universidade de Coimbra e King’s College, de Londres. Prêmios Steegman Foundation Grant for South-American Scholar, International Musicological Society (2007); e Music & Letters Trust – Oxford University Press (2008). Desde 2010 é editora da *Revista Brasileira de Música*.



Leopoldo Miguez (1850-1902) e o *Madrigal* para violino e orquestra

Roberto Macedo*

Resumo

Apresentação da edição musicológica da obra intitulada *Madrigal*, de autoria do compositor brasileiro Leopoldo Américo Miguez, escrita originalmente para flauta ou violino e piano e transcrita pelo próprio autor para violino e orquestra. A edição foi elaborada a partir dos manuscritos da partitura e partes cavadas pertencentes ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Palavras-chave

Música brasileira – século XIX – Romantismo musical – Leopoldo Miguez – música de câmara.

Abstract

This article presents the musicological edition of work entitled *Madrigal*, by Brazilian composer Leopoldo Américo Miguez, originally written for flute or violin and piano, and transcribed by the author himself for violin and orchestra. This edition was based on the manuscripts of the full score and instrumental parts held by Alberto Nepomuceno Library at the School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro.

Keywords

Brazilian music – 19th century – Romanticism in music – Leopoldo Miguez – chamber music.

Leopoldo Américo Miguez nasceu em Niterói, atual estado do Rio de Janeiro, em 9 de setembro de 1850. Aos 2 anos mudou-se com a família para a Espanha, terra natal de seu pai; mas foi em Portugal, mais precisamente na cidade do Porto, que em virtude de mais uma mudança de sua família, aos sete anos, teve início sua formação musical. Foi ali, sob a orientação de Nicolau Medina Ribas, reconhecido violinista português, que veio a receber suas primeiras aulas nesse instrumento. Também na cidade do Porto foi que Miguez, já na adolescência, passou a estudar harmonia com Giovanni Franchini, de origem italiana. Nessa fase de sua trajetória, segundo Luiz Heitor, foi encaminhado prioritariamente a seguir os passos profissionais do pai, homem ligado ao comércio, em detrimento de uma carreira artística, então considerada como financeiramente arriscada (Azevedo, 1956, p. 107).

* Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: robertomacedo@musica.ufrj.br



Ao voltar para o Brasil, já com 21 anos, permaneceu dividido entre a carreira comercial e a musical. Conviveu com esse dilema durante cerca de dez anos, decidindo-se definitivamente, em 1882, pelo ofício da composição musical. Depois de haver colhido alguns sucessos, foi a execução, em 1882, de sua Sinfonia em Si bemol, para orquestra sinfônica, banda e coro, escrita em homenagem ao centenário da morte do Marquês do Pombal, que o credenciou a tentar na Europa os meios para seu aperfeiçoamento. De posse de uma carta de recomendação do Imperador D. Pedro II, endereçada ao compositor Ambroise Thomas, então diretor do Conservatório de Paris, Miguez parte para a Europa. É nessa época que, segundo parece, veio a se entusiasmar pela música de Wagner, fato que não é de causar espanto, pois a onda wagneriana varria toda a Europa, desde a Rússia até a Espanha, passando inclusive pela França. No seu retorno ao Brasil, passou a ser um defensor ardente do wagnerismo, que chega a ser para ele – e também para outros músicos contemporâneos – um paradigma estético diametralmente oposto àquele reinante nos ambientes oficiais do Império, cujo italianismo era visto como decadente e retrógrado, quando não, privado de qualidades musicais superiores.

Vale a pena salientar que a disputa estética se instaura no Brasil entre duas vertentes que, no entanto, caminham paralelas: a progressista, germânica ou dela derivada e a reacionária, de cunho italiano. Lateralmente a esse confronto, Avelino Pereira acrescenta também a oposição entre a vertente alemã e a francesa, essa última também portadora de forte ímpeto nacionalista, corolário do revanchismo pós-guerra franco-prussiana (Pereira, 2007, p. 74-75). Para esse mesmo autor, no contexto brasileiro do final do século XIX as duas correntes são consideradas progressistas e caminhavam lado a lado, sendo que “ora se harmonizavam, ora entravam em choque. Por vezes, a tendência ao ‘ecletismo’, a um verdadeiro ‘sincretismo intelectual, colocava os dois pontos de referência em pé de igualdade nas preferências individuais” (Pereira, 2007, p. 75). Avelino deixa, portanto, uma informação valiosa concernente a um enfoque estético e estilístico da produção dos autores do período compreendido entre os últimos anos do Império e os primeiros da República.

O advento desta última abriu novas portas para Miguez, oportunidade, há que se admitir, que o fez mais notório no campo administrativo e pedagógico do que propriamente no musical. A refundação do antigo Conservatório Imperial, agora com o nome de Instituto Nacional de Música, por ato do novo regime e sua investidura como seu primeiro diretor, que lhe franquearam a possibilidade real de concretizar no Brasil um projeto musical que deveria ter seu ponto de partida na reforma do modelo de ensino de música, a começar pela principal instituição formadora de músicos, o Instituto. Para tanto, importou da Alemanha e da Bélgica a matriz organizacional e pedagógica para a instituição. Esse modelo já se encontra, de certa forma, projetado no conteúdo do relatório intitulado “Organização dos Conservatórios de



Música na Europa”, datado de 1897 entregue ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores, após viagem comissionada à Europa com o intuito de estudar a organização dos principais conservatórios musicais europeus (Volpe, 1994/95, p. 52).

São dessa época as duas grandes obras dramáticas de Miguez: *Os Saldunes* (1896-1897) e *Pelo Amor!* (1897), que juntamente com os três poemas sinfônicos, *Parísina* (1888), *Ave Libertas* (1890) e *Prometheus* (1891), marcam essa fase de sua produção. Entretanto, ao lado desse repertório operístico e sinfônico, figuram pequenas peças, isoladas ou reunidas em séries, que inscrevem Miguez ainda como tributário de um romantismo inicial. Sua estruturação e proposta demonstram um autor sob influência da produção saída da pena de Schumann (Álbum da Juventude) e de Mendelssohn (Canções sem Palavras). Embora a maior parte desse repertório fosse composta para piano solo, é possível encontrar na produção de Miguez, algumas peças para instrumento solo com acompanhamento para piano: *Air de Ballet* (violino e piano ou oboé e piano), *Impromptu* (contrabaixo e piano), *Sylvia* (violino e piano) e o *Madrigal* (violino e piano ou flauta e piano), sendo esta última a de que se ocupa o presente texto introdutório.

A origem do título da peça – Madrigal – merece ser comentada, já que a denominação comumente está vinculada ao gênero cultivado na Itália, lavrado polifonicamente sobre textos profanos, para os quais a música servia muitas das vezes como representação sonora. No entanto, no século XVII, surgem os madrigais homofônicos ou madrigais solísticos, sob a influência das diretrizes lançadas pela Camerata Fiorentina.

Foi primeiramente através dos madrigais para voz solista e continuo que ganharam ampla aceitação na primeira década do século XVII, pelos preceitos de reforma fundamental da Camerata Fiorentina e de seus simpatizantes: que as palavras de uma peça musical deveriam ser claramente ouvidas – uma noção, incidentalmente, que pressupunha um público, o que não era necessariamente o caso com os madrigais polifônicos. [...] Os madrigais solísticos foram na sua maioria para voz *aguda* com realização de baixo contínuo, tocado por instrumentos como o alaúde, *chitarrone*, *teorba* e cravo; há uma forte polaridade entre a voz e o baixo. [...] seu estilo predominante pode ser resumido como um *arioso melódico*. (Fortune, 2001, p. 564-565, grifo nosso).¹

¹ “It was primarily through madrigals for solo voice and continuo that wide currency was gained in the first decade of the 17th century for a fundamental reforming precept of the Camerata Fiorentina and their sympathizer: that the words of a piece of music should be clearly heard – a notion, incidentally, that presupposed an audience, as was not necessarily the case with polyphonic madrigals. [...] Solo madrigals are mostly for a high voice with the realization of the bass played on instruments such as the lute, *chitarrone* and *harpsichord*; there is a strong polarity between voice and bass. [...] and their predominant style can be summed up as melodic *arioso*.”



A pesquisadora Maria Alice Volpe, ao abordar a peça lírica dentro da tipologia da música de câmara do período romântico menciona o fato de que um “contingente bastante expressivo da produção camerística romântica brasileira apresenta títulos abstratos juntamente com títulos sugestivos ou pictóricos. Os primeiros estão exemplificados nos *Andante, Adagio sostenuto, Canção, Aria, Madrigal, Prelúdio, Scherzo e Suíte*” (Volpe, 1994, p. 143). Ao conferir à peça o nome de *Madrigal*, há indícios que Miguez estivesse evocando a atmosfera lírica comum aos textos veiculados pelas peças homônimas do período barroco.

O “*Madrigal*” (op. 26) foi escrito originalmente para violino (ou flauta) e piano, indicado pelo pesquisador Sérgio Nepomuceno Alvim Correa como sendo de 1894 e estreado pelo flautista Duque Estrada Meyer acompanhado ao piano por Gabriel Dufriche no Instituto Nacional de Música e publicada pela editora Rieter & Biederman, sediada em Leipzig, na Alemanha (Corrêa, 2005, p. 55).² A estreia da versão orquestral teve lugar no Instituto Nacional de Música em 20 de junho de 1897, estreada por cinco violinistas no âmbito do “Ciclo Miguez”, ocorrido nos meses de junho e julho de 1897.

Vale a pena detalhar melhor o tópico relativo às transcrição das peças camerísticas para o meio orquestral, principalmente porque em Miguez é significativamente alta a quantidade de peças que passam por esse processo. O Quadro 1 mostra as obras para piano solo ou duo, transcritas para orquestra pelo próprio Miguez (Corrêa, 2005, p. 49-60).³

A transcrição para orquestra de obras originalmente compostas para outros meios instrumentais era prática bastante difundida entre os compositores românticos, estendendo-se até o início do século XX, o mesmo ocorrendo com o processo inverso, da redução de uma peça orquestral para piano solo, para piano a quatro mãos ou para dois pianos. Dentre os exemplos mais significativos é possível citar a transcrição, para orquestra sinfônica, de parte da suite *Jeux d’Enfants* de George Bizet, originalmente escrita para dois pianos. Com processo semelhante, no início do século XX, as orquestrações de Maurice Ravel de suas próprias obras pianísticas oferecem farto material para pesquisa sobre a matéria. Miguez não se furtou a seguir esse procedimento. O quadro demonstra que grande parte de sua obra para piano solo ou duo com piano está transcrita para orquestra, principalmente para orquestra de cordas. Por outro lado, toda a sua produção orquestral, sem contar as obras dramáticas, contam com reduções para piano solo, piano a quatro mãos

² A data de estreia que figura no catálogo das obras de Miguez, elaborado por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa, é 7 de outubro de 1889, e apresenta patente discordância cronológica com aquela correspondente ao ano de composição (ou edição) apontada pelo próprio autor – 1894. Há que se mencionar ainda o fato de que o Instituto Nacional de Música ter sido fundado a partir do decreto nº 143 de 12 de janeiro de 1890.

³ A listagem permite estabelecer, entre outras coisas, um ponto inicial com vistas a uma análise da escrita orquestral de Miguez, mantendo como ponto de partida o modelo de transcrição de peça pianística para o meio orquestral.



Quadro 1

Instrumentação original	Título	Versão orquestral
Piano solo	<i>Pressentiment</i> (Romance Sans Paroles) – op. 1	Pressentimento (sopros, tímpanos e cordas)
	Doze Peças Características – nº 3 – <i>Folguedo</i>	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 6 (cordas)
	Doze Peças Características – nº 4 – <i>A Avozinha</i>	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 3 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Chanson d'une jeune fille</i> – op. 24 nº 2	Chanson d'une jeune fille (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Conte Romanesque</i> – op. 24 nº 3	Conte Romanesque (ded. a Alberto Nepomuceno) (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Devaneio</i> – op. 24 nº 6	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 3 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Pierrot</i> – op. 24 nº 7	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 2 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Manias e reproches</i> – op. 24 nº 8	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 4 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>Pesar</i> – op. 24 nº 6	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 5 (cordas)
	Scènes Intimes – <i>A Tardinha</i> – op. 24 nº 6	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 2 (cordas)
	Album de Jeunesse (Bluettes) Vol I – <i>Teteia</i> - op. 31 nº 7	Scenas Pitorescas Vol. II – op. 38 nº 4 (cordas)
	<i>Serenata</i> – op. 33	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 1 (cordas)
	Morceaux Lyriques – <i>Saudades</i> – op. 34 nº 2	Scenas Pitorescas Vol. I – op. 37 nº 5 (cordas)
	Lembranças – <i>Mazurka</i> – op. 20 nº 2	Lembranças (madeiras, trompas, tímpanos e cordas)
	Lembranças – <i>Scherzetto Fantástico</i> – op. 20 nº 3	Scherzetto Fantástico – (sopros, tímpanos e cordas)
Violino (ou flauta) e piano	<i>Sylvia</i> op. 22	<i>Sylvia</i> (cordas)
	<i>Madrigal</i> – op. 26	<i>Madrigal</i> (violino solista, madeiras, trompas e cordas)

ou para dois pianos. Essas constatações se inserem naquilo que Malcolm Boyd aponta como sendo próprio da natureza dos arranjos durante o século XIX, e que era determinada por dois importantes desenvolvimentos: “Um deles era o novo interesse na própria cor instrumental até certo ponto [já] evidente no final do século XVIII; o outro era o uso do piano como instrumento de concerto ou de uso doméstico *par excellence*” (Boyd, 1980, p. 69).⁴

O orgânico empregado por Miguez é de feição clássica: madeiras aos pares, exceto o oboé que é único, duas trompas, cordas e o violino solista. Mostra-se bastante evidente, no *Madrigal*, a transposição para a orquestra da fórmula originalmente

⁴ “One was a new interest (already) evident to some extent in the late 18th century in instrumental colour for its own sake; the other was the use of piano as both concert and domestic instrument *par excellence*.”



proposta para o acompanhamento pianístico, com as cordas graves (contrabaixos, violoncelos e violas) encarregadas da base harmônica, a que se vêm juntar os violinos no compasso 5. A primeira intervenção de parte dos sopros pontua o início de uma pequena seção central, na região da subdominante, e todos os sopros reforçam o clímax (*forte appassionato*) que se pode constatar nos compassos 18 a 20. Na última seção (c. 24), na qual o instrumento solista retoma o material melódico do início da peça, os sopros acrescentam de forma discreta um colorido ao acompanhamento realizado pelas cordas. No transcurso da peça, a condução da melodia fica exclusivamente a cargo do instrumento solista, tal qual na versão original para piano.

Os manuscritos da partitura e partes cavadas,⁵ ambos autógrafos, embora ainda não processados, pertencem ao acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno do então Instituto Nacional de Música e constam do catálogo de Volpe (1994a) sob o nº 246. Na capa e na primeira página da partitura lê-se o título “Madrigal para violino principal com acompanhamento de orquestra”. Na presente edição, foram mantidas as indicações de arcadas que constam do manuscrito original, sendo apenas atualizadas a ortografia de alguns instrumentos: violoncelo (antes escrito como *violoncello*) e da viola, grafada *violeta*, como em Portugal, e finalmente, acrescentada a numeração de compassos, não existente no manuscrito.

⁵ O número de partes dá ideia aproximada do efetivo da orquestra que atuou na estreia: cinco partes de 1^{os} violinos, quatro de 2^{os} violinos, três de viola, três de violoncelo e três de contrabaixo.



REFERÊNCIAS

- Azevedo, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- Boyd, Malcolm. “Arrangement”. In: Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001.
- Corrêa, Sérgio Nepomuceno Alvim. *Leopoldo Miguez: Catálogo de obras*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.
- Fortune, Nigel. “Madrigal”. In: Sadie, Stanley e Tyrrell, John (eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001.
- Miguez, Leopoldo. *Madrigal para violino principal com acompanhamento de orquestra*. Manuscrito da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.
- Pereira, Avelino Romero. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.
- Volpe, Maria Alice. *Música de câmara do período romântico brasileiro: 1850-1930*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 1994a.
- Volpe, Maria Alice. “Período romântico brasileiro: alguns aspectos de sua produção camerística”. *Revista Música*, Departamento de Música, ECA, v. 5, n. 2, p. 133-151. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1994b.
- Volpe, Maria Alice. “Compositores românticos brasileiros: estudos na Europa”. *Revista Brasileira de Música*, v. 21, p. 51-76. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 1994/95.

ROBERTO MACEDO RIBEIRO é mestre em música (composição) e bacharel em regência pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Desde 1993 é docente da Escola de Música da UFRJ, onde exerce o cargo de professor das disciplinas contraponto e fuga; e atuou como Coordenador dos Cursos de Graduação (2007-2011). Sua dissertação aborda a escrita polifônica dos quartetos de cordas de Heitor Villa-Lobos. Foi finalista no 3º Concurso Nacional de Composição do Instituto Brasil – Estados Unidos (Ibeu), com a obra *Intermitências*, em outubro de 2002; que foi executada na XV Bienal, em 2003. Mereceu o 1º prêmio do IV Concurso Internacional de Composição para Contrabaixo, em Belo Horizonte, em 2005, com a composição da parte de piano para a peça de Leopoldo Miguez, *Impromptu* (1898), para contrabaixo e piano, cuja parte original de piano encontra-se desaparecida. Em 2007 foi premiado com o 3º lugar no Concurso Nacional de Composição da Orquestra Sinfônica da USP – OSUSP em homenagem ao centenário de Camargo Guarnieri, com a obra *Suíte Característica*.



Madrigal op. 26

para Violino e orquestra

Leopoldo Miguez
(1850-1902)

Andante molto sostenuto

Flautas

Oboé

Clarinetas
B \flat

Fagotes

Trompas
in F

Violino principal

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

pp

pp

pp

pp

divisi

Edição: André Cardoso. Revisão: Roberto Macedo. Editoração: Sergio Di Sabbato.



5

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fg.

Tpa. F

Vln. p.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



9



17

Fl.

Ob.

Cl. Bb

Fg.

Tpa. F

Vln. p.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.



20

B

Fl.

Ob.

Cl. B.

Fg.

Tpa. F

Vln. p.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

p

p



23

Fl. *rit.* *a tempo* *pp*

Ob.

Cl. B \flat

Fg.

Tpa. F

Vln. p. *f* *dim.* *rit.* *a tempo* *p*

Vln. I *dim.* *pp*

Vln. II *dim.* *pp*

Vla. *dim.* *pp*

Vc. *dim.* *pp*

Cb. *dim.* *pp* *divisi*



30

Fl.

Ob.

Cl. Bb.

Fg.

Tpa. F

Vln. p.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. unis.

Cb.

f

dim.



34

D

Fl. *p dolce*

Ob. *pp*

Cl. B. *pp*

Fg. *pp*

Tpa. F *pp*

Vln. p. *p* *dim.*

Vln. I *p* *dim.* *pp*

Vln. II *p* *dim.* *pp*

Vla. *p* *dim.* *pp*

Vc. *p* *dim.* *pp*

Cb. *p* *dim.* *pp*
divisi unis.



45

rit. a tempo

Fl. *pp* *ppp*

Ob.

Cl. B \flat *pp* *ppp*

Fg. [a] *pp* *ppp*

Tpa. F

Vln. p. *rit. a tempo* *ppp*

Vln. I *sotto voce* *ppp*

Vln. II *sotto voce* *ppp*

Vla. *sotto voce* *ppp* *pppp*

Vc. *sotto voce* *ppp* *pppp*

Cb. *ppp* *pppp*



NORMAS EDITORIAIS



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

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 Aca-demia 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. 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 regras 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 supra-citadas 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 in Music
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. 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:* _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

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 contribution 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*.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Carlos Antônio Levi da Conceição

Reitor

Antônio José Ledo Alves da Cunha

Vice-reitor

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

André Cardoso

Diretor

Marcos Nogueira

Vice-diretor

Afonso Barbosa Oliveira

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Celso Ramalho

Coordenador do Curso de Licenciatura

João Vidal

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Maria Alice Volpe

Editora da Revista Brasileira de Música