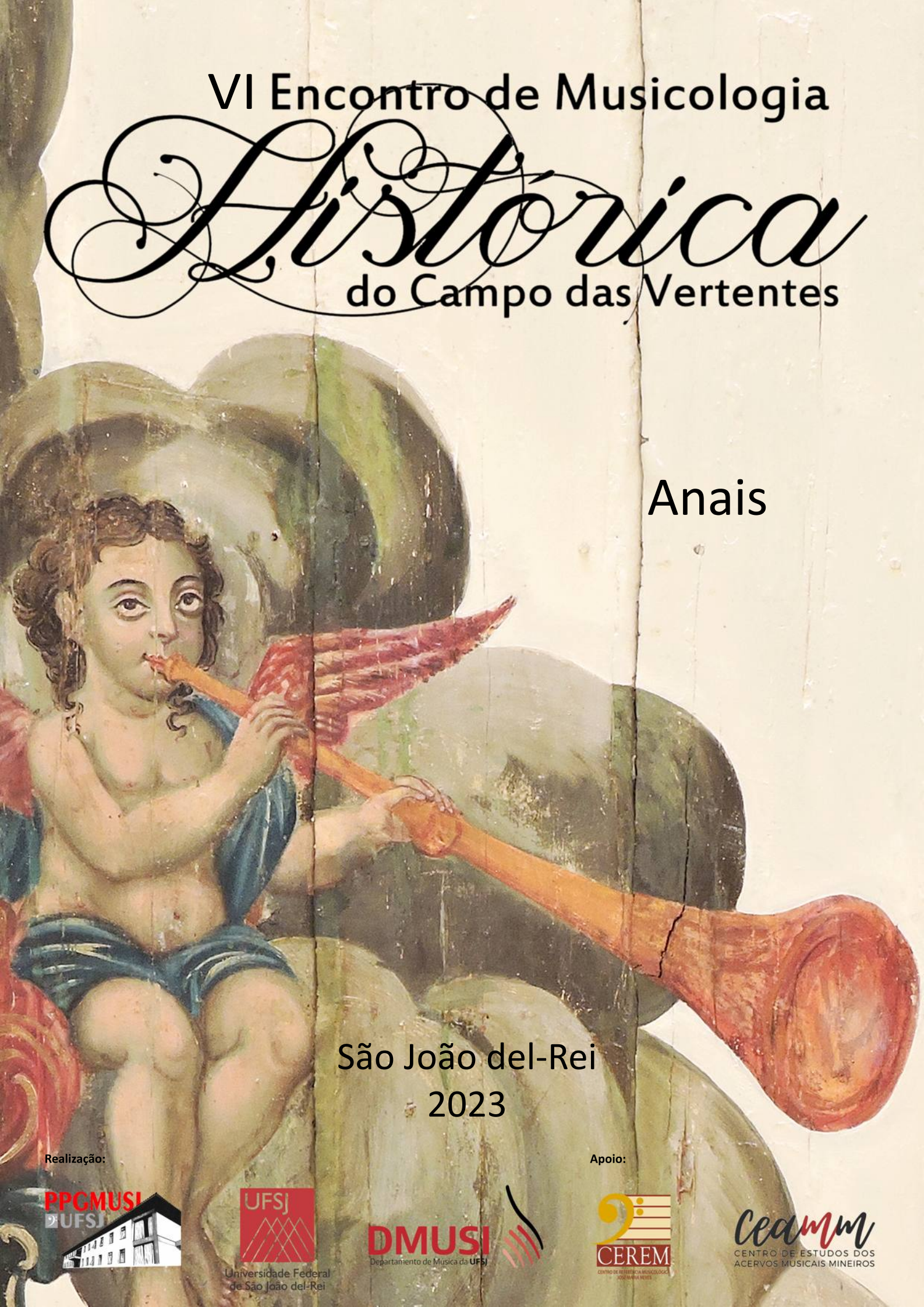
# VI Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes



## Anais

São João del-Rei
2023

Realização:

PPGMUSI UFSJ

UFSJ Universidade Federal de São João del-Rei

DMUSI Departamento de Música da UFSJ

Apoio:

CEREM

ceamm CENTRO DE ESTUDOS DOS ACERVOS MUSICAIS MINEIROS

# VI Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes

# Arquivos, Técnicas e Ferramentas do Estudo Documental

## ANAIS

ISSN 2595-5195

Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes (2023: São João del-Rei, MG)

Anais [do] VI Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes [recurso eletrônico]: arquivos, técnicas e ferramentas do estudo documental / Modesto Flávio Chagas Fonseca. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2023.

356 p.

ISSN: 2595-5195

Música – Brasil. I. Encontro de Musicologia Histórica. II. Fonseca, Modesto Flávio Chagas.

# APRESENTAÇÃO

A Comissão Organizadora

São João del-Rei, dezembro de 2023

# EXPEDIENTE

Coordenação geral:

- Modesto Flávio Chagas Fonseca — UFSJ

Comissão organizadora:

- Modesto Flávio Chagas Fonseca — UFSJ
- Rodrigo Pardini Corrêa — UFMG
- Silas Freitas — UFSJ

Comissão científica:

- Antônio Carlos Guimarães — UFSJ
- Carlos Alberto Figueiredo — UNIRIO
- Edésio de Lara Melo — UFOP
- Edilson Assunção Rocha — UFSJ
- Eduardo Lara Coelho — UFSJ
- José Antônio Baêta Zille — UEMG
- Márcio Miranda Pontes — UniBH
- Marcos Edson Cardoso Filho — UFSJ
- Mayra Pereira — UFJF
- Nichola Dittrich Viggiano — UFSJ
- Sérgio Dias — UFPE
- Suely Campos Franco — UFRJ

Arte gráfica:

- Robson Pereira — ASCOM-UFSJ
- Rodrigo Pardini Corrêa — UFMG

Fotografia da capa:

- Marcos Luan — UFSJ

Revisão:

- Rodrigo Pardini Corrêa — UFMG

# SUMÁRIO

## Comunicações

AMARO, Paulo Márcio Giovanni. O Coro da Associação dos Coroinhas Dom Bosco e a prática do canto gregoriano na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar em São João Del-Rei/MG (1972-2022) 2

SOUZA, Matheus Avlis Gonzaga V. de. Fases da vida e obra de Claudio Santoro 16

GOMES, Carmem Célia; ZILLE, José Antônio Baêta. *Heu! Heu Domine! Heu! Heu! Salvator Noster*: o canto das Heus na cidade de Congonhas – MG 47

PALMA FILHO, Alexandre Brown. A desterritorialização do flamenco, Rosalía e o paradoxo da autenticidade 68

NOVAES, Felipe. Ensaio sobre Musicologia e Minas Gerais: pela necessidade de novos olhares e aberturas na primeira metade do século XXI 83

CAMPOS NETO, Adhemar. Indicativos de arranjos e reorquestrações na instrumentação das antífonas *Ergo sun panis vivus*, *O sacrum convivium* e *Tota pulchra es Maria* 93

FAGUNDES, Samuel; ROCHA, Edite; OLIVEIRA, Arnon. O período são-joanense na obra de Emmanuel Coêlho Maciel: a atuação musical em São João del-Rei (1959-1963) 115

ANUNCIAÇÃO, Maria da Consolação. A novena de Francisco Gomes da Rocha para Nossa Senhora do Pilar: análise comparativa da funcionalidade e simbolismo dentro da Basílica do Pilar da cidade de Ouro Preto 127

PROCÓPIO, Wesley Santos; MOTA JUNIOR, Pedro Francisco. Oficleide: para conhecer e entender 168

BERÇOT, Fernando Santos. A imprensa em língua francesa e os primórdios da crítica de ópera e ballet no Rio de Janeiro de D. Pedro I (1827-1828) 179

GARCIA, Nicole Manzoni; CASTAGNA, Paulo. Lycia de Biase Bidart: um estudo sobre seus dois principais acervos 189

BATISTELLA, Carlos Augusto Soupinski; GUIMARÃES, Antônio Carlos. Edição em forma de redução orquestral da antífona da *Novena de São Sebastião* do padre José Maria Xavier 205

ANUNCIAÇÃO, Marcos Antônio Pinheiro; FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *Tractus para o Sábado Santo* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: estudo da escrita de seus baixos instrumentais 236

SOUZA, Bruna Pércia Santos; FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Estudo crítico de fontes: interferências na fase de uso de cópias manuscritas de música para o teatro de revista em São João del-Rei 250 250

PEREIRA, João Pedro Resende. A construção da memória de fundação da Orquestra Lira Sanjoanense nas comemorações do seu bicentenário (1976) 266

ROCHA, Edite; BRAGA, Natália; AZEVEDO, Suelen. O "grande plano" de Curt Lange: os bastidores do projetado 1º Congresso Latino-Americano de Música (RJ, 1936) 280

**Palestras**

CASTAGNA, Paulo. Orquestras e bandas de música entre as associações artísticas e recreativas no Anuário Estatístico Mineiro de 1921 294

**Comunicações**

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Fontes musicográficas à luz da Estética da Recepção 334

**Programação** 347

# O CORO DA ASSOCIAÇÃO DOS COROINHAS DOM BOSCO E A PRÁTICA DO CANTO GREGORIANO NA CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR EM SÃO JOÃO DEL-REI/MG (1972-2022)

Paulo Márcio Giovanni Amaro[1]

**RESUMO**:

O canto gregoriano se estabeleceu na Igreja Católica depois de um longo processo de formação. Floresceu nas primeiras comunidades cristãs tendo sua concepção delineada por diversos caminhos, se constituindo, dentro da liturgia, no decorrer dos primeiros séculos. Dentro de períodos historicamente divididos (formação, apogeu, decadência e restauro), foi difundido por diversas congregações na Europa e também na América. No Brasil, desde seu descobrimento, foi trazido por diversas congregações, entre elas os beneditinos, que aqui chegaram na penúltima década do século XVI. Na cidade de São João del-Rei, duas congregações fomentaram a prática do canto gregoriano: os franciscanos e os salesianos. Ambas, por muitos anos, auxiliaram na execução do canto nas celebrações da Semana Santa na Catedral Basílica do Pilar, até o início da década de 1970. Desde então, o Coro da Associação dos Coroinhas de Dom Bosco, criado em 1972, tem sua atuação voltada para prática do canto gregoriano dentro da catedral, como também em outras celebrações no decorrer do ano. Se estabelece, nessa prática, a proposta da pesquisa que, por meio de levantamento histórico, busca identificar fatores que exprimam o valor da manutenção dessa tradição, a importância dessa atuação dentro das tradições musicais da cidade e região e as razões que apontem expressiva tal execução na atualidade.

**Palavras-chave**: Musicologia; Música litúrgica; Canto gregoriano; São João del-Rei.

## INTRODUÇÃO

A presente comunicação é parte da pesquisa que se desenvolve junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei, sob a orientação do Prof. Dr. Edésio de Lara Melo, iniciada em 2022, que visa investigar a atuação do Coro Gregoriano da Associação dos Coroinhas de Dom Bosco na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, em São João del-Rei, Minas Gerais, desde a sua fundação ocorrida no ano de 1972. A estrutura dessa investigação se dá no campo de estudo dos processos históricos que consolidam a prática deste gênero musical, suas relações com a comunidade (RINALDI, 2020) e, principalmente, sua conexão com a expressiva atividade musical na cidade e região, apontando a importância da manutenção e prática do canto gregoriano[2] na atualidade.

[1] Mestrando, Universidade Federal de São João del-Rei, paulomarcioamaro72@gmail.com.

[2] *Canto gregoriano* é o nome dado ao canto da Igreja de Roma em homenagem àquele papa que o colecionou, compilou e organizou: Papa Gregório Magno (540-604), pontífice entre 590 e 604. É um canto essencialmente monódico e vocal, e consiste em um significativo patrimônio da Igreja de Roma, nela nascido e desenvolvido (WEBER, 2013).

Esta pesquisa tem como objetivo geral abordar o processo histórico de formação do coral e as razões pelas quais se deu sua atuação com o canto gregoriano nas cerimônias litúrgicas da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, descrevendo os aspectos históricos e suas atividades, identificando os principais personagens que atuaram na implantação do coral e destacando as realidades vivenciadas pelo grupo desde sua fundação até a atualidade. Busca-se a especificação do repertório utilizado e sua importância nas atividades religiosas e musicais da catedral, como também a delineação dos desafios que a modernidade impõe ao trabalho desempenhado, além de construir uma abordagem crítica sobre o trabalho histórico, artístico e cultural realizado pelo coral. O trabalho trata-se de uma pesquisa qualitativa que explora e faz levantamento de dados com base em relatos e registros bibliográficos.

O canto gregoriano, expressão de interioridade e fé, também conhecido como *cantus planus* ou *cantus firmus*[3] se estabeleceu na liturgia da Igreja Católica depois de um longo processo de formação. Tem sua origem e sua concepção delineada por diversos caminhos que nos conduzem a lugares do mundo antigo, onde essa linguagem musical se fazia presente (PAHLEN, 1991). Essa expressão, que floresceu nas primeiras comunidades cristãs, alimentadas pelo ardor missionário da Igreja primitiva (DIAS, 2020), descende do canto do povo judeu, que fez parte da grande família musical de descendência hebraica e árabe. Mais tarde, no decorrer dos primeiros séculos da era cristã (I ao V), toma o seu caminho dentro da Igreja Católica (WEBER, 2013).

A difusão das melodias caminhou juntamente com o crescimento do cristianismo, mas muitos de seus registros, não precisos, se perderam, pois o sistema de notação musical ainda levaria tempo para se estabelecer, dando ao canto uma configuração peculiar para cada região. Ao longo dos séculos, o canto gregoriano pode ser dividido em quatro períodos principais: 1) Formação: do começo da Igreja até Gregório Magno (590); 2) Período de apogeu e de difusão: de Gregório Magno até ao século XIII – Notação da melodia e do ritmo; 3) Período de decadência: do século XIII à primeira metade do século XIX; 4) Período de restauro: da segunda metade do século XIX, até os nossos dias (FERNANDES, 2015). Dentro do período de restauro, houve uma grande difusão da prática do Canto Gregoriano nas muitas congregações advindas da Europa e, principalmente, da América.

[3] Os termos *cantus planus* ou *cantus firmus* atribuídos ao canto gregoriano são provenientes dos séculos XII e XIII, início das primeiras formas de polifonia, quando as melodias gregorianas serviam de suporte às várias espécies de contraponto, permanecendo melodicamente e ritmicamente invariáveis (TURCO, 2004).

Foram os monges beneditinos chegados ao Brasil, mais precisamente na Vila de São Paulo na penúltima década do século XVI, que deram início à caminhada do canto gregoriano. Inicialmente, com um pequeno número, foram crescendo em quantidade e a atuação, de forma simples e modesta, foi se ampliando discretamente, não só na comunidade beneditina como em outras congregações, como os franciscanos, também atuante em terras brasileiras (COSTA, 2018).

Antes do Coro Gregoriano da Catedral, a prática do canto gregoriano na cidade de São João del-Rei foi executada por duas congregações religiosas que muito contribuíram para a continuidade desse formato musical dentro das celebrações religiosas: os franciscanos e os salesianos. A congregação franciscana, comunidade mais antiga a se instalar na cidade, vinda da Holanda, se estabeleceu no ano de 1904 (TIRADO, 2022). Já no início da década de 1940, com a implantação do Seminário Salesiano, os salesianos incluíram o canto gregoriano em seu conteúdo de ensino, seguindo o formato do canto executado pelos monges do Mosteiro de Solesmes[4], cuja principal referência nacional era o canto do Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro, na pessoa de seu mestre o monge beneditino Dom João Evangelista de Oliveira Ribeiro Enout[5] (TEIXEIRA, 2022).

Posteriormente, em 1972, foi criada na Paróquia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, a Associação dos Coroinhas de Dom Bosco, pelo Padre José Teixeira Pereira[6] (Figura 1). O religioso, que acabava de deixar a congregação salesiana, na qual havia atuado como pároco na Basílica de Nossa Senhora Auxiliadora de Niterói, Rio de Janeiro, se vinculou como sacerdote diocesano ao clero da Diocese de São João del-Rei. Inflamado pelo carisma e ensinamentos do educador Dom Bosco[7], fundador da congregação salesiana, criou a Associação, que tinha em seu propósito acolher crianças e jovens para receberem, mediante profunda orientação espiritual, formação de qualidade que se baseava em três pilares: educação, piedade e responsabilidade. Dentro de todo o trabalho de formação, alinhado à filosofia salesiana, que tinha como base a formação moral do ser humano, com pilares alicerçados na

[4] A abadia de Solesmes é um mosteiro beneditino localizado em Solesmes, Sarthe, na França. Após a Revolução Francesa foi administrada por Dom Prosper Guéranger, restaurador da vida monástica beneditina, atuando na preservação do canto gregoriano (SAULNIER, 2011).
[5] Dom João Evangelista de Oliveira Enout (1913-1993) foi monge beneditino e mestre da Schola Cantorum do Mosteiro de São Bento do Rio de Janeiro (FRAGOSO, 2020).
[6] Padre José Teixeira Pereira (1918-1996) foi vigário paroquial da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei.
[7] Dom Bosco (1815-1888) foi sacerdote italiano, educador e responsável pelo estabelecimento da Congregação Salesiana (SILVA; RODRIGUES, 2023).

ética, cidadania, solidariedade, dignidade e caridade (SILVA; RODRIGUES, 2023), José Teixeira Pereira, com a colaboração da professora Irene Sacramento[8], iniciou o ensino de música voltado inicialmente para o canto. Com noções básicas de ritmo e afinação, desenvolveu o ensino de canto coral com aqueles meninos, sendo educados a pensar naquilo que estavam cantando. Além do canto eram dadas aulas de interpretação, com a busca da compenetração e do entendimento espiritual, onde nada era feito mecanicamente (RESENDE, 2022).



**Figura 1** – Padre José Teixeira Pereira e a primeira turma de coroinhas, em 1792.

As primeiras apresentações dentro das celebrações tiveram início já no ano de fundação, quando se realizou missa cantada em português na festividade de Cristo Rei, ocorrida anualmente no último domingo do ano litúrgico. Nesta celebração acontece o Compromisso (comprometimento responsável dos coroinhas com os ideais da Associação). Outras apresentações nas celebrações litúrgicas em português aconteceram no decorrer dos primeiros anos como: Missa no Tríduo em preparação à Ordenação Sacerdotal de Padre José Bittar (07 de maio de 1974); Missa do Centenário da Congregação de São João del-Rei ao Sagrado Coração de Jesus (13 de dezembro de 1974); Missa de Encerramento da Festa de Nossa Senhora

[8] Irene Zeferina do Sacramento (1929-2021) foi professora de violino no Conservatório Estadual de Música "Padre José Maria Xavier", de São João del-Rei, entre 1976 e 1998.

do Pilar (12 de outubro de 1975), apresentações registradas nos Livros de Tombo da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar.

No início daquela década, clérigos, seminaristas e sacerdotes, muitos deles pertencentes às congregações franciscana e salesiana em São João del-Rei e que colaboravam com o canto gregoriano nos ofícios da Semana Santa na Catedral, começam a se ausentar, comprometendo a execução naquelas celebrações. Em 1976, Dom Delfim Ribeiro Guedes[9], então Bispo Diocesano, juntamente com o pároco da catedral, monsenhor Sebastião Raimundo de Paiva[10], convidou o coral dos meninos cantores da associação para executar o canto gregoriano nos ofícios da Semana Santa.

Na primeira participação do coral, como ainda eram muito elementares os saberes dos cantores sobre a fonética do latim, as antífonas e os salmos da Semana Santa daquele ano foram entoados em português. No decorrer dos anos, com o estudo e desenvolvimento da leitura, as entonações foram feitas em latim. Com a inclusão do coral na execução do canto gregoriano nos três ofícios realizados durante a Semana Santa da catedral (Ofícios de Quarta-feira Santa, Sexta-feira Santa e Sábado Santo), ampliou-se gradativamente por força do aprimoramento musical e aceitação da comunidade paroquial, participando em outras celebrações durante o ano.

Além da preparação do material a ser executado na Semana Santa, foi incluído as partes fixas de duas missas pertencentes ao *Kyriale*[11]: *Missa de Angelis* (para o tempo do Natal) e *Missa Cum Jubilo* (para solenidades e festas Marianas). Também foi colocado no repertório, naqueles primeiros anos, as antífonas marianas *Alma Redemptoris*, *Ave Regina Caelorum*, *Regina Coeli* e *Salve Regina*, entoadas no encerramento da celebração das vésperas, ofício cantado no final da tarde do domingo.

A estrutura do canto executado nas celebrações (missas) era dividida em partes fixas e partes variáveis. As partes fixas (*Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei*) eram cantadas em gregoriano e as partes variáveis (Canto de entrada, Aclamação, Ofertório e Comunhão) cantadas em vernáculo. No canto final, obedecendo o tempo litúrgico, eram entoadas as antífonas

[9] Dom Delfim Ribeiro Guedes (1908-1985) foi o primeiro Bispo da Diocese de São João del-Rei, nomeado pelo Papa Pio XII em 23 de julho de 1960.
[10] Monsenhor Sebastião Raimundo de Paiva (1928-2014), sacerdote são-joanense nomeado pároco da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar em 1960, ano da criação da Diocese de São João del-Rei.
[11] *Kyriale* é uma coleção de partituras de cantos gregorianos para o Ordinário da Missa. Contém dezoito missas (cada uma formada pelo *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* e *Agnus Dei*), seis *Credo* e vários cantos *Ad libitum*. Essa coleção está incluída nos livros litúrgicos, como o *Graduale Romanum* e o *Liber Usualis*.

marianas. Seguindo o aprimoramento dessa estrutura nas celebrações, na sequência da década de 1970, muitas foram as participações na catedral: as Matinas de Santa Cecília, em 21 de novembro de 1976, por ocasião da Bicentenário da Orquestra Lira Sanjoanense (VIEGAS, 2011); as missas da Novena de Nossa de Nossa Senhora do Pilar, em outubro de 1977 e de 1979, por ocasião do vigésimo quinto aniversário da Coroação Pontifícia da Imagem de Nossa Senhora do Pilar (1954).

O número de meninos nas fileiras da associação no final da década de 1970 e início dos anos 1980 chega a mais de cento e cinquenta, com a divisão de menores (os de menor idade que eram acolhidos ainda nas primeiras series escolares) e maiores (os que avançavam para a quinta série da escola regular). Desde então, houve a distinção da vestimenta usada pelo grupo na catedral. Os menores usavam na indumentária a batina vermelha e sobrepeliz branca e os maiores, a batina preta e a sobrepeliz branca. Os coroinhas maiores, naquela ocasião, começam acolitar nas celebrações como leitores, auxiliando na Liturgia da Palavra.

Sempre em busca do aprimoramento na prática do canto gregoriano, em julho de 1981, o Padre José com o grupo de cantores e juntamente com a professora Irene Sacramento participam de um curso de formação em canto gregoriano, ministrado por Dom João Evangelista de Oliveira Ribeiro Enout, no Mosteiro de São Bento, no Rio de Janeiro (Figura 2).

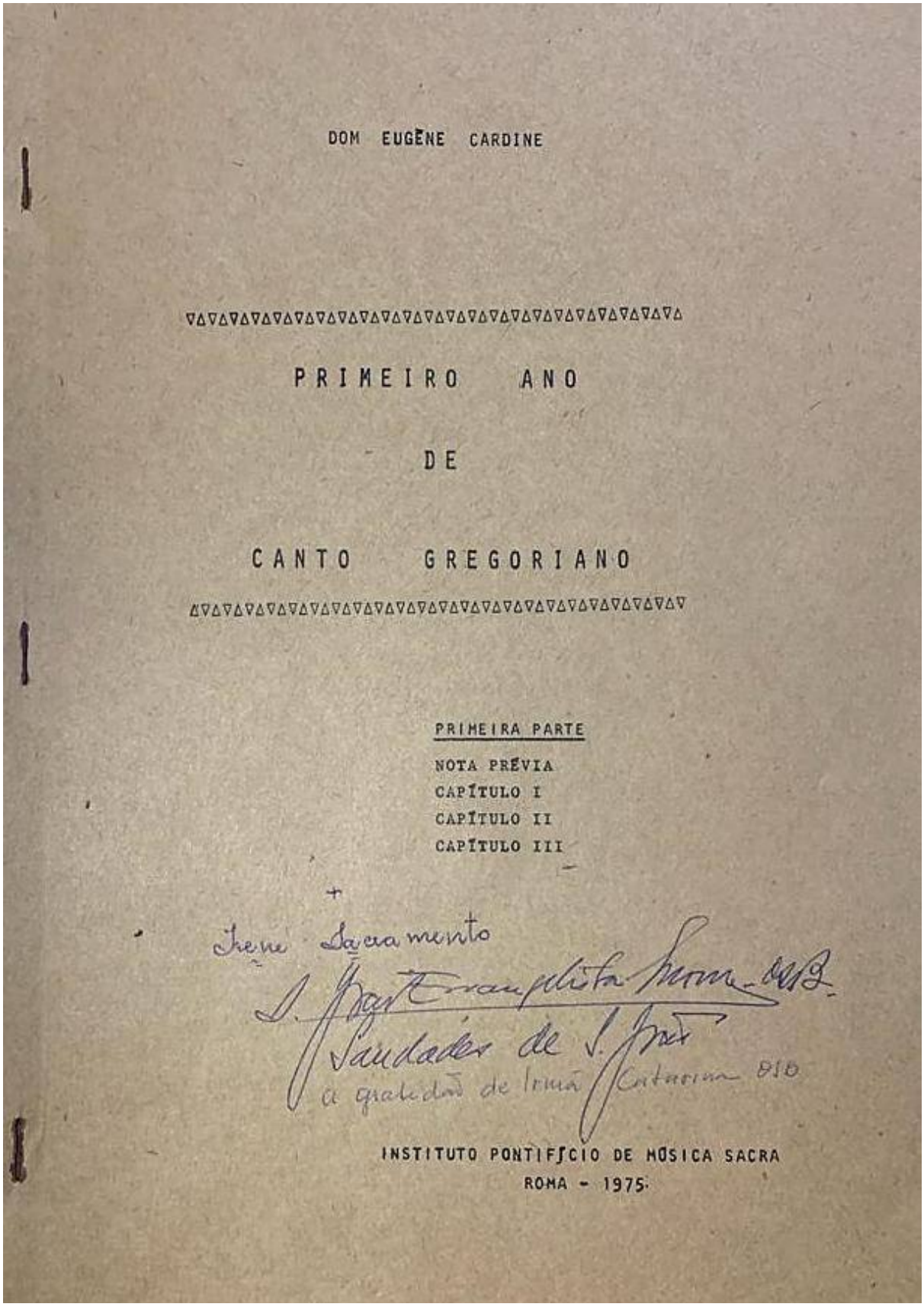



**Figura 2** – Capa do livreto usado no curso de formação ministrado no Mosteiro de São Bento, com assinatura de Dom João Evangelista de Oliveira Ribeiro Enout, em julho de 1981.

No decorrer da década de 1980, o ensino de música ampliou-se para além do canto, com a adição de aulas de flauta doce e violino. Ministradas pela professora Irene Sacramento, as aulas individuais e coletivas eram realizadas semanalmente. Além da inclusão dos instrumentos no repertório litúrgico das celebrações, muitas apresentações foram realizadas com o grupo de coroinhas instrumentistas como, por exemplo, na inauguração do Museu de Arte Sacra de São João del-Rei, em 1984 (Figura 3).



**Figura 3** – Apresentação durante a inauguração do Museu de Arte Sacra de São João del-Rei, em 1984.

O calendário das celebrações regulares anuais consolidou-se no formato seguinte (Quadro 1).

**Quadro 1** – Celebrações cantadas pelo Coro Gregoriano durante o ano e o repertório executado.

| Mês | Celebração | Repertório |
|---|---|---|
| Janeiro | Epifania do Senhor | Partes fixas: *Missa de Angelis*<br>Partes variáveis: *Venite adoremos* (Entrada), *Reges Tharsis* (Ofertório), *Vidimus stellam* (Comunhão) |
| | Batismo do Senhor | Partes fixas: *Missa de Angelis*<br>Partes variáves: *Spiritus Dominus* (Entrada), *Ecce dedit te* (Ofertório), *Dilexisti justitiam* |
| | De 28 a 31 – Festa de São João Bosco | Partes fixas: Missa *Orbis Factor*<br>Partes variáveis: Cânticos próprios em vernáculo |
| Fevereiro | Dia 2 – Apresentação do Senhor | *Ecce Dominus noster* (Antífona), *Lumen ad Revelationem gentium* (Cântico processional), *Suscepimus Deus* (Antífona) |
| Março | Missa do tempo da Quaresma | Partes fixas: Missa *Orbis Factor*<br>Partes variáveis: *Oculi mei* (Entrada), *Non in solo pane* (Aclamação), *Frange esurienti* (Ofertório), *Atende Domine* (Comunhão) |
| Abril | Quarta-feira ao Sábado Santo – Ofícios de Trevas | Antífonas e Salmos |
| | Quinta-feira Santa – Missas do Crisma | Partes fixas: *Missa de Angelis*<br>Partes variáveis: Cânticos próprios em vernáculo |
| | Missas do tempo pascal | Partes fixas: *Missa de Angelis*<br>Partes variáveis: *Christus resurrexit* (Entrada), *Terra tremuit* (Ofertório), *Victimae Paschali* (Comunhão) |

| Mês | Celebração | Repertório |
|---|---|---|
| Maio | Jubileu do Divino Espírito Santo (Santuário do Senhor Bom Jesus do Matozinhos) | Partes fixas: Missa *Cum Jubilo*<br>Partes variáveis: Cânticos próprios em vernáculo |
| | Pentecostes | Partes fixas: Missa *Cum Jubilo*<br>Partes variáveis: Cânticos próprios em vernáculo e o hino *Veni Creator* |
| | Dia 24 – Festa de Nossa Senhora Auxiliadora | Partes fixas: Missa *Cum Jubilo*<br>Partes variáveis: *Tota pulcra es Maria* (Entrada), *Ecce tu pulcra es* (Aclamação), *Ave Maria* (Ofertório), *Gloriosa praedicentur* (Comunhão) |
| Junho | Segunda sexta-feira após o *Corpus Christi* – Festa do Sagrado Coração de Jesus | Partes fixas: Missa *Orbis Factor*<br>Partes variáveis: *Cogitationes Cordis ejus* (Entrada), *Improperium exspectavit* (Ofertório), *Jesu, dulcis memoria* (Comunhão) |
| Agosto | Dia 15 – Missa da Assunção de Nossa Senhora | Partes fixas: Missa *Cum Jubilo*<br>Partes variáveis: *Tota pulcra es Maria* (Entrada), *Ecce tu pulcra es* (Aclamação), *Ave Maria* (Ofertório), *Gloriosa praedicentur* (Comunhão) |
| Setembro | Dia 24 – Missa de Nossa Senhora das Mercês | Partes fixas: Missa *Cum Jubilo*<br>Partes variáveis: *Tota pulcra es Maria* (Entrada), *Ecce tu pulcra es* (Aclamação), *Ave Maria* (Ofertório), *Gloriosa praedicentur* (Comunhão) |
| Outubro | Dia 12 – Vésperas solenes | Antífonas e salmos em vernáculo (autoria de Abgar Campos Tirado) |

| Mês | Celebração | Repertório |
|---|---|---|
| | Dia 12 – Missa de Nossa Senhora do Pilar | Partes fixas: Missa *Cum Jubilo*<br>Partes variáveis: *Tota pulcra es Maria* (Entrada), *Ecce tu pulcra es* (Aclamação), *Ave Maria* (Ofertório), *Gloriosa praedicentur* (Comunhão) |
| Novembro | Solenidade de Cristo Rei | Partes fixas: Missa *Orbis Factor*<br>Partes variáveis: Cânticos próprios em vernáculo |
| Dezembro | Dias 16 a 24 – Novena do Natal | Repertório em vernáculo |
| | Dia 24 – Missa da noite de Natal | Partes variáveis: *Dominus dixit* (Entrada), *Laetentur caeli* (Ofertório), *In splendoribus – Puer natus in Bethlehem, aleluia* (Comunhão) |
| Durante o ano | Missas do tempo comum | Partes fixas: *Missa de Angelis* / *Cum Jubilo* / *Orbis Factor*<br>Partes variáveis: *Omnis terra* (Entrada), *Dominus regnavit* (Aclamação), *Jubilate Deo* (Ofertório), *Mirabantur omnes* (Comunhão) |

Anos se passaram e o legado de se manter o Canto Gregoriano é atual na Basílica do Pilar, prática reconhecida em toda a cidade e região. (Figura 4). A execução do canto não se limitou apenas aos ofícios da Semana Santa, mas se estendeu por um calendário anual fixo, com diversas apresentações em inúmeras celebrações. Reconhecida atuação rendeu ao grupo a gravação do disco *Salve Regina* (Figura 5), em 2012, com registro de antífonas, salmos e hinos executados durante o ano, com ênfase nas celebrações da Semana Santa.



**Figura 4** – Coral Gregoriano da Associação dos Coroinhas de Dom Bosco durante a Semana Santa de 2018.

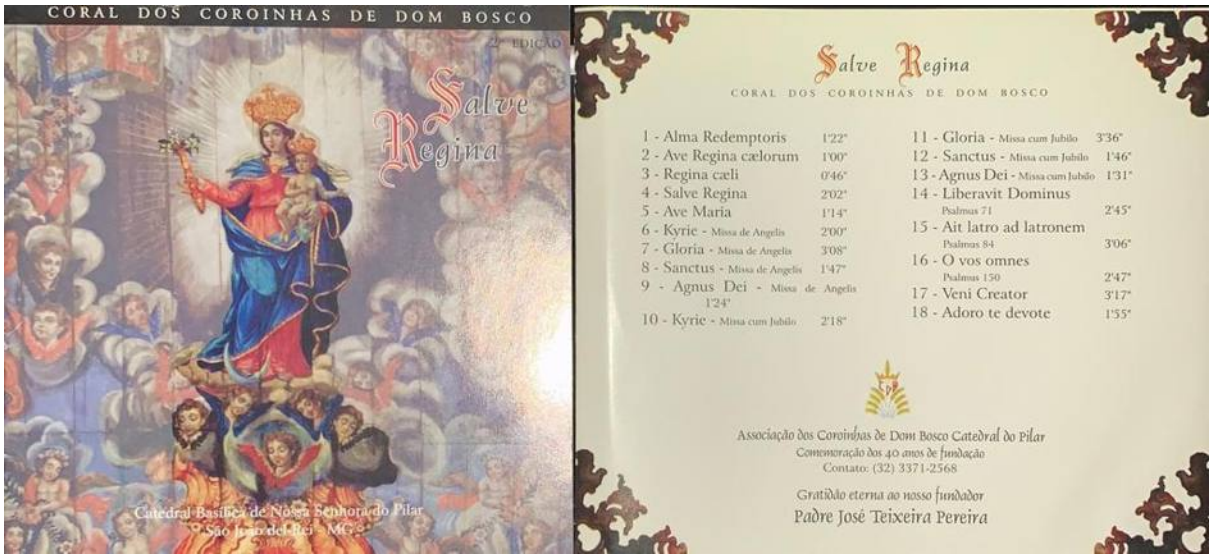



**Figura 5** – Capa do disco *Salve Regina*, de 2012.

Considerando a atuação do Coro Gregoriano da Associação dos Coroinhas de Dom Bosco na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei constata-se, na

construção desta pesquisa, a relevância da manutenção desta expressão musical dentro das celebrações da basílica. Essa corporação desempenha, de forma muito singular, dado o pouco número de grupos leigos vinculados a congregações desempenharem este trabalho no Brasil (BORGES; AMARAL, 2017). Esse efetivo trabalho ocorre juntamente com as orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos e cria campo de ação para que as tradições musicais da cidade, em especial, na catedral, se mantenham vivas.

## REFERÊNCIAS

BORGES, Jane; AMARAL, Mayara Cristina. Canto gregoriano: levantamento da situação atual dos coros leigos no Brasil. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 27, 2017, Campinas. *Anais*... Campinas: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017, p. 1-9.

COSTA, Pedro Henrique S. *A prática do canto gregoriano no Mosteiro de São Bento de São Paulo*. 89 f. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

DIAS, Clayton Júnior. *Curso de canto gregoriano*. Campinas: Centro de Estudos de Música Sacra e Liturgia da Arquidiocese de Campinas, 2020.

FERNANDES, Rodrigo. *Curso de canto gregoriano*: apostila básica. Sem local: Cursos católicos, 2015. 41 p. Disponível em: https://www.cursoscatolicos.com.br/. Acesso em: 28 out. 2020.

FRAGOSO, Mauro Maia. Dom João Evangelista de Oliveira Enout OSBRJ. Sem local: Arte & Devoção, 2020. Disponível em: https://arteedevocao.msbrj.org.br/wp/2020/12/07/dom-joao-evangelista-de-oliveira-ribeiro-enout-osbrj/. Acesso em: 15 out. 2022.

PAHLEN, Kurt. *História universal da música*. 3ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1991. 376 p.

RESENDE, José Antônio. Entrevista cedida a Paulo Márcio Amaro. São João del-Rei, 09 dez. 2022. 52 min.

RINALDI, Arthur. Desafios e objetivos da pesquisa em música. *In*: PIQUINI, Paulo César (Org.). *Jornada Acadêmica Integrada*. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2020. Capítulo 1, p. 6-31.

SAULNIER, Daniel. *O canto gregoriano por um monge de Solesmes*. Sem local: Capela Gregoriana Incarnationis, 2022. 102 p.

SILVA, José Levítico; RODRIGUES, Ana Cristina. A pedagogia de São João Bosco: a filosofia na educação familiar para viver o amor. *Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação*, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 795-806, 2023.

TEIXEIRA, João Bosco. Entrevista cedida a Paulo Márcio Amaro. São João del-Rei, 11 out. 2022. 42 min.

TIRADO, Abgar Campos. Entrevista cedida a Paulo Márcio Amaro. São João del-Rei, 25 nov. 2022. 37 min.

TURCO, Alberto. *Antiquae monodiae eruditio*, vol. I: la melodia gregoriana: forza expressiva della Parola. Roma: Torre d'Orfeo, 2004. 268 p.

VIEGAS, Aluízio José. Anna Maria Parsons – pequeno depoimento. *São João del-Rei transparente*, São João del-Rei, mar. 2011. Disponível em: https://saojoaodelreitransparente.com.br/works/view/823. Acesso em: 24 out. 2022.

WEBER, José H. *Introdução ao canto gregoriano*. São Paulo: Paulus, 2013. 88 p.

# FASES DA VIDA E OBRA DE CLAUDIO SANTORO

Matheus Avlis Gonzaga V. de Sousa[12]

**RESUMO**:

Para Pareyson (1993), o estilo de um compositor está relacionado ao conceito de poética, que é a manifestação da subjetividade do criador, enraizada em seu contexto histórico e cultural, e que frequentemente estabelece princípios orientadores que guiam o processo criativo e a expressão artística. Partindo dessa concepção, apresentamos neste trabalho dados biográficos de Claudio Santoro (1919-1989), divididos em 6 períodos de vida intercalados com dados acerca das respectivas seis fases estilísticas do compositor, tal como sistematizadas por Mendes (2009): serialismo dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948), nacionalismo (1949-1960), retorno ao serialismo (1961-1965), *avant-garde* (1966-1977) e maturidade (1978-1989). Dessa forma, é possível observar com clareza as interações e intersecções entre o contexto histórico e cultural do compositor (vida) e os princípios orientadores de seu processo criativo e expressão artística (obra).

**Palavras-chave**: Claudio Santoro; Biografia; Obra; Fases estilísticas.

## INTRODUÇÃO

> Não há conhecimento, para o homem, a não ser como interpretação [...] – pois interpretar é captar, compreender, agarrar, penetrar (PAREYSON, 1993, p. 172).

Diante da expressiva diversidade de orientações estilísticas adotadas por Claudio Santoro ao longo de suas cinco décadas de produção e seu intenso diálogo com as principais correntes estéticas e filosóficas de seu tempo, somos instigados a buscar compreender, ou melhor, interpretar aquilo que distingue ou atribui singularidade à produção deste importante compositor brasileiro do século XX.

Como consequência dessa busca, neste trabalho relacionamos dados biográficos de Santoro e as orientações estilísticas presentes em suas obras de modo a observar as interações e intersecções entre seu contexto histórico e cultural (vida) e os princípios orientadores de seu processo criativo e expressão artística (obra) na formação de seu percurso estilístico, uma vez que partimos da concepção de Pareyson, na qual:

> O conteúdo da arte é a própria pessoa do artista, sua concreta experiência, sua vida interior, sua irrepetível espiritualidade, sua reação pessoal ao ambiente histórico em que vive, seus pensamentos, costumes, sentimentos, ideais, crenças e aspirações (PAREYSON, 1993, p. 30).

[12] Mestrando, Universidade de Brasília, contatomatheusavlis@gmail.com.

> O conteúdo é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente "modo de formar", "estilo", e de estar presente na obra somente como estilo; o que convida a superar a velha querelle de conteudismo e formalismo, porque na arte o espírito é estilo e o estilo espírito, e permite evitar toda diatribe sobre o conceito de "expressão", porque na arte o dizer é o mesmo que o fazer ou o fazer é um dizer (PAREYSON, 1993, p. 13).

O estilo de um compositor, na concepção de Pareyson (1993), está relacionado ao conceito de poética, que é a manifestação da subjetividade do criador, enraizada em seu contexto histórico e cultural, e que frequentemente estabelece princípios orientadores que guiam o processo criativo e a expressão artística.

Além disso, a poética não apenas oferece um vislumbre das intenções do artista, mas também fornece um quadro conceitual para a compreensão e a análise de obras artísticas, enriquecendo assim a experiência estética.

## PROPOSTAS DE DIVISÃO DA OBRA DE CLAUDIO SANTORO

> O senso da totalidade depende de todas as peças individualmente, mas também é verdade que o senso de individualidade de cada peça é aclarado pela cumulativa luz da totalidade (KERMAN *apud* KUBALA, 2004, p. 28).

Vasco Mariz indica quatro fases composicionais na produção de Claudio Santoro: a primeira, cujas obras são do período em que Santoro recebeu orientação de Koellreutter e participou do Grupo Música Viva; a segunda, cujas obras têm influência do período em que Santoro, na França, estudou composição com Nadia Boulanger e regência no Conservatório de Paris; a terceira, cujas obras são impactadas pela participação de Santoro no II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, em 1948; e a quarta fase à luz das obras da maturidade do compositor (MARIZ, 1983).

No *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira* (2005), Olga Cacciatore classifica a produção de Santoro também em quatro fases:

> A primeira seria a dodecafônica, até 1941; a segunda seria a de música programática e de cunho político de esquerda, cuja obra representativa seria a Usina de aço, de 1942; a terceira seria a nacionalista, que foi impulsionada pela participação no Congresso de Praga, em 1948, e as Sinfonias Nos. 3, 4 e 5 se enquadrariam nesse estilo; a quarta teria uma estética universalista, iniciada no começo da década de 1960 e seria caracterizada por um ecletismo, com o uso da técnica dodecafônica sem radicalismo e da música eletrônica (CACCIATORE *apud* GOMES, 2021, p. 20-21).

Gerard Béhague, por sua vez, delimita a obra de Santoro em três fases: a primeira, de 1939 a 1947, abrangendo suas primeiras composições e período de sua atuação no Grupo Música Viva até sua mudança para Paris; a segunda, de 1948 a 1960, marcada pelo alinhamento ao realismo socialista apresentando semelhanças com a obra de Prokofiev e Shostakovich, após

participação de Santoro no Congresso de Praga; e a terceira, de 1960 a 1989, incluindo obras que exploram o serialismo, o aleatório e a música eletroacústica (BÉHAGUE, 2001, p. 260-262).

No entanto, documentos demonstram que Claudio Santoro teria, ele mesmo, divido sua produção em quatro fases bem definidas: dodecafônica (1939-1946), de transição (1946-1948), nacionalista (1949-1960) e de retorno ao serialismo (a partir de 1960). Em nota de programa para o Festival de Música Nova de 1988, o compositor declara:

> Iniciei minha carreira como dodecafonista em 1939 [primeira fase]. Entre 1948 e 1963 escrevi principalmente obras de tendência nacional [segunda fase]. Retornei posteriormente ao serialismo e à música experimental [terceira fase]. Atualmente componho sem preconceitos de vanguardismos superados – minha preocupação é uma linguagem própria onde toda minha experiência esteja condensada numa síntese [quarta fase] (SANTORO *apud* SOUZA, 2011, p. 331).

Mendes vai além e, a partir da reavaliação das fases composicionais de Claudio Santoro, propõe a subdivisão do extenso período demarcado por Santoro como "retorno ao serialismo" (1960-1989), ao verificar um conjunto de obras diversificadas estilisticamente que escapam dessa designação:

> Entendemos que uma pormenorizada reavaliação desta tão extensa e tão pouco explorada etapa de produção (1960-1989), doravante subdividida [...] em três momentos claramente diferenciados, "retorno ao serialismo" (1960-1965), "vanguarda" (1966-1977), "maturidade" (1978-1989), juntamente com os mais tradicionalmente abordados períodos iniciais, "dodecafônico" (1939-1946), "transição" (1946-1948) e "nacionalista" (1949-1960), contribuiria sobremaneira em prol de uma noção mais apropriada e abrangente deste conjunto de obras tão marcado por sua diversidade (MENDES, 2009, p. 3).

Por dividir os últimos trinta anos da produção musical de Santoro em função da diversidade de estilos explorados no período, este trabalho adota a abordagem de Mendes (2009) que se refere à divisão da obra de Santoro em seis fases estilísticas: serialismo dodecafônico (1939-1946), transição (1946-1948), nacionalismo (1949-1960), retorno ao serialismo (1961-1965), *avant-garde* (1966-1977) e maturidade (1978-1989).

## FASES DA VIDA E OBRA DE CLAUDIO SANTORO

Claudio Franco de Sá Santoro nasceu em Manaus, Amazonas, em 23 de novembro de 1919, sendo o primeiro dos doze filhos de Michelangelo Giotto Santoro e de Cecília Autran Franco de Sá. Seu pai, natural de Nápoles, fora militar do exército italiano e, a convite de seu irmão, mudou-se para o Brasil no começo do século XX, trabalhando inicialmente em uma empresa responsável pela construção do Palácio do Governo do Estado do Amazonas. Seu pai

era ainda um amante da ópera, tocava piano e cantava árias. Sua mãe estudara piano e ensinava pintura.

Aos dez anos de idade, Claudio Santoro ganhou um violino e um método de teoria e solfejo. Recebeu suas primeiras lições de música de sua tia, Iracema Franco de Sá. Pouco tempo depois, seguiu estudos com Avelino Telmo, violinista chileno radicado em Manaus. Para ajudar seu professor Telmo com recursos para a realização de uma cirurgia, o pequeno Santoro, inclusive, realiza concertos em seu benefício e o substitui como professor enquanto se convalescia.

Ainda menino, Santoro teve a oportunidade de ouvir obras de grandes mestres interpretadas por virtuoses de seu tempo em suas visitas à casa do comandante Braz de Aguiar, o que foi, segundo o próprio Santoro, bastante importante para seu desenvolvimento musical:

> A formação de um músico é ouvindo música, e hoje, mais do que nunca, tenho a impressão de que o fato de eu ter passado horas na casa do Comandante Braz ouvindo música, foi muito mais importante para a minha formação básica musical, do que todos os professores que tive na vida (SANTORO *apud* Souza, 2003, p. 23-24).

O mesmo Comandante Braz de Aguiar, ao assistir o primeiro concerto de violino de Claudio Santoro, em Manaus, decidiu premiar o desempenho do garoto financiando sua viagem e estadia para estudar violino no Rio de Janeiro com o renomado professor Edgardo Guerra. Devido a problemas de adaptação com a família anfitriã do Rio de Janeiro, Santoro teve que retornar à sua cidade natal.

Por meio do apoio de intelectuais de Manaus, Santoro recebeu uma subvenção para retomar seus estudos no Rio de Janeiro. Após sua preparação com o professor Guerra, ingressou no sétimo ano do Conservatório de Música, estudando harmonia com Oscar Lorenzo Fernández e Nadile Barros. Nessa época, realizou seu primeiro recital no Rio de Janeiro acompanhado pelo pianista Arnaldo Estrella, tendo também por duas vezes dado concertos em Manaus.

Claudio Santoro graduou-se em violino em 1937, vindo atuar no mesmo conservatório como professor de violino e de harmonia entre 1938 e 1941. No que se refere à composição, as primeiras experiências de Santoro ocorreram aos dezessete anos, quando ainda estudante, quando compôs uma peça apresentada ao professor Guerra que, tendo estudado composição no Conservatório de Paris, o estimulou a compor:

> Depois de pronta, tendo-a tocado para que me ouvisse, ouvi surpreso responder-me "não entendi nada". Estribilho que até hoje é repetido por muitos que ouvem a minha música. Fiquei surpreso pois o prof. sempre me afigurava como um admirador dos

> modernos e como não podia gostar daquilo? (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 27).

Santoro, em dois comentários acerca das influências sobre suas primeiras experiências composicionais, revelou certo modernismo instintivo:

> Quando eu era garoto era fã de Bach; aos treze anos de idade tocava no violino as Partitas de Bach. Quando eu comecei a compor, a primeira influência que eu sofri foi de Debussy e Ravel; marcaram meus quinze aos dezessete anos (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 26).

> Iniciei minha carreira de compositor aos 18 anos, escrevendo, inicialmente, obras onde se fazia sentir a influência de nossa música folclórica. Estudava naquele tempo Estética, e naturalmente os princípios filosóficos burgueses me encaminhavam diretamente para uma concepção de arte formal. [...] Foi assim que, abandonando as tendências folclóricas, escrevi sonatas, quartetos e peças para piano procurando nas escolas francesas contemporâneas apoio formal (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 26).

Nessa mesma época, emergiu a inquietação intelectual e filosófica de Santoro que, no contexto da Segunda Guerra Mundial, foi exposto a duas propagandas principais: o nazismo e o comunismo. Os valores e compromissos éticos e morais do comunismo foram os que suscitaram o interesse do jovem Santoro.

## VIDA (1939-1946) – PRIMEIRO CASAMENTO, KOELLREUTTER E O GRUPO MÚSICA VIVA

Em 1939, Claudio Santoro iniciou o namoro com Maria Carlota Braga, sua ex-colega de classe no Conservatório de Música do Distrito Federal (Rio de Janeiro). Em 1940 foi fundada a Orquestra Sinfônica Brasileira e Claudio Santoro passa a trabalhar no naipe de primeiros violinos. Um ano mais tarde, Santoro se casou com Maria Carlota Braga com quem teve três filhos: Carlos Arlindo (1942), Sonia (1944) e Letícia (1951).

Claudio Santoro apresentou sua *Sonata para violino e piano* e seu *Quarteto de cordas* para Hans-Joachim Koellreutter, que ficou impressionado pelo fato de Santoro não ter conhecimento da produção de compositores como Paul Hindemith, Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg. Com Koellreutter, Santoro estudou contraponto durante um ano e meio. O contato com o alemão foi decisivo para o desenvolvimento composicional de Santoro:

> Ele me deu as primeiras orientações composicionais dentro do sistema do Hindemith [...]. Trabalhamos muito seriamente durante 1 ano contraponto, que até hoje considero a base da formação de qualquer compositor (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 37).

Junto a Koellreutter, Santoro deu início ao Grupo Música Viva, movimento de artistas, instrumentistas e compositores no Rio de Janeiro que almejavam uma mudança do Brasil advinda de uma renovação estética. Os festivais realizados pelo Música Viva tinham em seu cerne a busca por uma estética contemporânea.

## OBRA (1939-1946) – FASE DO SERIALISMO DODECAFÔNICO

A primeira fase estilística de Claudio Santoro – Serialismo Dodecafônico (1939-1946) – tem como característica mais destacada a recorrência de um idioma cromático, ao qual o compositor se refere como "atonalismo espontâneo", e da utilização do método dodecafônico com trechos em que o regramento imposto pela série é, por vezes, desconsiderado em detrimento da liberdade de expressão. Esta fase compreende o momento em que Santoro integrou o Grupo Música Viva, que foi liderado por Hans-Joachim Koellreutter, flautista, maestro, compositor e professor alemão, que participou de cursos e conferências ministrados por Paul Hindemith e emigrou para o Brasil em 1937.

O Grupo Música Viva, que surgiu de uma proposta estética modernista, tinha ideais progressistas e propunha diretrizes artísticas para a produção de uma música contemporânea e engajada. As orientações do grupo foram evidenciadas no Manifesto Música Viva de 1944, assinado por Aldo Parisot, Claudio Santoro, Guerra Peixe, Egydio de Castro e Silva, João Breitinger, Mirella Vita, Oriano de Almeida e pelo próprio Koellreutter:

> Manifesto: O Grupo Música Viva surge como uma porta que se abre à produção musical contemporânea, participando ativamente da evolução do espírito. A obra musical, como a mais elevada organização do pensamento e sentimentos humanos, como a mais grandiosa encarnação da vida, está em primeiro plano no trabalho artístico do Grupo Música Viva. Música Viva, divulgando, por meio de concertos, irradiações, conferências e edições a criação musical hodierna de todas as tendências, em especial do continente americano, pretende mostrar que em nossa época também existe música como expressão do tempo, de um novo estado de inteligência. A revolução espiritual, que o mundo atualmente atravessa, não deixará de influenciar a produção contemporânea. Essa transformação radical que se faz notar também nos meios sonoros, é a causa da incompreensão momentânea frente à música nova. Ideias, porém, são mais fortes do que preconceitos! Assim o Grupo Música Viva lutará pelas ideias de um mundo novo, crendo na força criadora do espírito humano e na arte do futuro (NEVES, 1981, p. 94).

A influência de Koellreutter resultou em discussões estéticas que ensejaram o uso do dodecafonismo não só por Claudio Santoro, mas como por outros compositores pertencentes ao Grupo Música Viva. As convicções de Koellreutter quanto ao posicionamento estético, a absoluta liberdade de expressão e o completo domínio dos processos de composição, exerceram notável influência na trajetória artística de Claudio Santoro:

> Lembro-me que quando fui estudar com Koellreutter em 1940 e meses depois lhe apresentei o início da minha sinfonia para 2 orq. de cordas, que dava o nome de "Sinfonieta", e que este perguntou se conhecia Schoenberg e a técnica dos 12 sons, disse-lhe que não como era verdade mas ele não acreditou muito porque disse: "isto parece escrito por quem conhece a técnica dos 12 sons" (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 23).

No âmbito de seus estudos com Koellreutter, Claudio Santoro comentou como o alemão lhe introduziu ao dodecafonismo:

> [...] A técnica que ele [Koellreutter] usava era a técnica de Hindemith, mas ele estava começando a pesquisar sobre serialismo. Ele trouxe as ideias de Schoenberg e só me ensinou como se faz uma série e mais nada e, daí em diante, eu trabalhei à minha maneira (SANTORO *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 87).

> Conheci com ele [Koellreutter] apenas as formas de procurar escrever uma série de 12 sons com suas 4 possibilidades. Nada havia sido escrito ou se havia no Brasil, em plena guerra 1939/1940, não se tinha informação. Por isto desenvolvi uma técnica toda minha e um serialismo todo particular que nada tinha a ver com o resto que se fez ou que se fazia pelo mundo afora (SANTORO *apud* SIMÕES, 2009, p. 6).

Em seus comentários, Koellreutter destacou o fator de diferenciação entre a obra da primeira fase de Santoro e as tendências nacionalistas predominantes na música brasileira daquele período:

> Com ele a música brasileira entra em crise: agressiva, cortante, metálica, ritmos incisivos, implacável e fatal. Revela intenção combativa, simplificação, nitidez das linhas, severa organização formal, força de construção contra os exageros nacionalistas sem traços, caráter ou estrutura definida de seu ambiente impressionista. Estabelece premissas de uma nova concepção na música brasileira: não é só para sentir, mas também para compreender (KOELLREUTTER *apud* MENDES, 2009, p. 17).

Koellreutter relatou ainda o seu contato com as obras compostas por Santoro em sua primeira fase:

> Lembro dos 1os trabalhos que fez comigo: a 1a Sinfonia para 2 orquestras de cordas e da Sonata para violino solo, e outra para piano e violino. [...] sei que ele se afeiçoou à música dodecafônica, eu mesmo não fazia música dodecafônica naquela época. Claudio Santoro foi a força motriz que me levou a abraçar o dodecafonismo, o contrário como todo mundo pensa. [...] Ele que me levou a aprofundar na técnica dos doze sons para transmiti-los aos outros. Era a técnica mais moderna e tinha que ser desenvolvida, pois interessava aos jovens (KOELLREUTTER *apud* SOUZA, 2003, p. 28).

> Eu comecei a trabalhar música dodecafônica, que eu tinha estudado com o compositor Hans Krenek já em Genebra e com Scherchen também, mas eu não usava essa técnica [...]. Acontece que o Claudio Santoro, num determinado momento, trouxe uma Sinfonia para Duas Orquestras de Cordas. [...] Eu vi, analisando a peça e comentando a composição dele, que esteve no início de seus estudos de composição, eu senti uma

> certa tendência ao serialismo, não rigoroso [...]. Eu perguntei a ele: o que é que você conhece de Schoenberg e ele quase não conhecia naquele tempo nada. [...]. Então, eu mesmo comecei a desenvolver uma espécie de didática da técnica dodecafônica; analisei isso com os alunos e depois com outros, o Edino Krieger e Guerra Peixe, a própria Eunice Katunda (KOELLREUTTER *apud* OLIVEIRA, 2010, p. 87).

Inicialmente, as obras de Santoro não eram propriamente atonais, mas apontavam para uma "tonalidade ampliada", que estaria presente também nos períodos de transição, nacionalista e de maturidade do compositor (MENDES, 2009, p. 29). Essa "tonalidade ampliada" possuía aspectos que se aproximavam da linguagem dodecafônica, mas, na verdade, era característica das composições neoclássicas de Paul Hindemith:

> [...] conheci Koellreutter e este apoiando-me, começou a dar lições diárias, numa atividade permanente, dando-me a conhecer os grandes mestres do formalismo, principalmente Hindemith que muito contribuiu para a minha formação técnica de compositor (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 29).

No que se refere à aplicação da técnica dodecafônica, Arnold Schoenberg postulou como normas de operação:

> (1) o uso constante e exclusivo de uma série de doze diferentes notas; (2) o respeito estrito à sucessão das notas de acordo com sua ordem na série (ainda que pequenas digressões possam ser toleradas); (3) a utilização de uma única série em cada composição; (4) a não utilização de oitavas dobradas; (5) a exclusão de reminiscências da harmonia tonal; (6) o emprego da mesma série, tanto na dimensão vertical, quanto horizontal; (7) a utilização da série em suas formas retrógradas e espelhadas; (8) a possível divisão da série em grupos de 6, 4 ou 3 notas, de forma a proporcionar uma distribuição mais regular (MENDES, 2009, p. 38-39).

Claudio Santoro utilizou vários desses fundamentos, mas também manifestou preferência por fazer uso do dodecafonismo de modo que o regramento imposto pela série fosse, por vezes, desconsiderado em detrimento de sua liberdade de expressão, privilegiando, assim, a não ortodoxia dos recursos formais da técnica postulada por Arnold Schoenberg. Segundo Mendes, "para Santoro sua música não deveria sujeitar-se às imposições da ordenação interna da série, mas, ao contrário, a série é que deveria adaptar-se às suas necessidades expressivas de cada momento" (MENDES, 2009, p. 39):

> O meu princípio era não dar uma estrita técnica, para restringir a liberdade criadora e sim usar de maneira livre a técnica, como elemento estrutural interno da obra (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 40).

> Nunca fiz uma obra começando pela série e depois fazer a música; eu sempre comecei criando a música e tirando a série da música, completando uma ou outra nota (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 56).

Apesar de adotar com frequência a composição de trechos livres sem ater-se a regras, Brindle afirma que entre os procedimentos composicionais de Santoro podem ser observadas formações harmônicas efetuadas com base em ordenações seriais, tais como:

> (1) harmonia formada pela verticalização de segmentos seriais estritamente ordenados; (2) harmonia formada da superposição de segmentos horizontais extraídos da série; (3) harmonia formada pela verticalização de segmentos seriais com permutação interna; (4) harmonia formada de ordenações seriais parcialmente permutadas; (5) harmonia formada de ordenações seriais livremente permutadas [...] (BRINDLE *apud* MENDES, 2019, p. 58).

Ainda no tocante aos procedimentos composicionais abordados por Santoro em sua primeira fase, vale a observação de alguns procedimentos utilizados por compositores do século XX:

- Atonal com polarização (priorização) de altura: ênfase ou repetição simples em peças que permanecem fundamentalmente atonais;
- Tonalidade estendida: presença de algum tipo de tônica (ou dominante);
- Tonalidade implícita: suspensa, não decidida [...];
- Escala modal octatônica: muito usada no fim do séc. XIX e no XX, servindo igualmente para a tonalidade estendida e algo muito próximo à atonalidade;
- Politonalidade [...] (DUNSBY; WHITALL *apud* MENDES, 2002, p. 31-32).

Entre as obras da primeira fase de Claudio Santoro, o segundo movimento da *Sinfonia nº 1 para duas orquestras de cordas*, composta entre 1939 e 1940, é considerado um marco da passagem de Santoro de uma escrita atonal livre para uma exploração mais sistemática do dodecafonismo. Também são peças representativas da primeira fase de Claudio Santoro – Serialismo Dodecafônico (1939-1946): *Sonata nº 1 para violino e piano* (1940); *Sonata para violino solo* (1940); *Sinfonia nº 1 para duas orquestras de cordas* (1940); *Sonata nº 2 para violino e piano* (1941); *Sonata para flauta e piano* (1941); *Adagio para cordas* (1942); *4 Epigramas para flauta solo* (1942); *Sonata 1942 para piano* (1942); *Invenções a duas vozes* (1942); *Pequena toccata* (1942); *Quinteto de sopros* (1942); *Sonatina à 3 para flauta, viola e violoncelo* (1942); *3 peças para clarinete solo* (1942); *Impressões de uma usina de aço* (1942-1943); *Sonata nº 1 para violoncelo e piano* (1943); *Peças para piano – 1ª série* (1943); *Quarteto nº 1* para cordas (1943); *Sonatina para oboé e piano* (1943); *Divertimento para orquestra* (1943); *Concerto para orquestra de cordas com violino obbligato* (1943); *Música concertante para piano e orquestra* (1943); *Música de câmara 1944* (1944); *Sonata nº 1 para piano* (1945); *Sinfonia nº 2* (1945); *Música concertante para violino e orquestra* (1946); *Sonatina infantil* (1946); *Variações sobre uma série dodecafônica para orquestra* (1946); *Sonata para trompete e piano* (1946); *Peças para piano – 2ª série* (1946); *Prelúdios nº 1* e *nº 2 - 1ª série* (1946-47).

## VIDA (1946-1948) – FRANÇA, PRÊMIO LILI BOULANGER E O CONGRESSO DE PRAGA

Em 1946, Francisco Curt Lange, Heitor Villa-Lobos e outras personalidades manifestaram apoio ao pedido de bolsa de estudo feito por Claudio Santoro para estudar composição em Nova York. A Fundação Guggenheim concedeu uma bolsa de estudos a Santoro que, por ser filiado ao partido comunista, teve seu visto recusado pela embaixada dos Estados Unidos da América.

Uma vez que Santoro se encontrava pronto para a mudança com sua família para os Estados Unidos da América, tendo inclusive se desfeito de seus bens no Brasil e reservado moradia em Nova York, Curt Lange, Villa-Lobos e Charles Münch recomendaram Claudio Santoro à adida cultural da França para a obtenção de uma bolsa do governo francês. Vasco Mariz, diplomata, musicólogo e amigo de Santoro, conseguiu proventos do Itamaraty de modo a complementar os recursos necessários para a fixação de Santoro na França. Essa oportunidade propiciou a Santoro ter aulas particulares de composição com Nadia Boulanger e desenvolver estudos de regência com Eugène Bigot, no Conservatório de Paris. Santoro fez ainda um curso de cinema na Sorbonne:

Em 1946 recebi a Bolsa da Guggenheim Foundation e o Consulado Americano me negou o visto por eu ser membro do partido - que era legal - e eu, como sempre fui uma pessoa de dizer a verdade, quando me perguntaram se eu era do partido eu confirmei, e por isso eu não estava credenciado a entrar nos Estados Unidos. Aliás, isso me causou um problema muito grande, porque eu já estava de malas prontas para viajar e nunca esperava que fossem fazer o que fizeram. Mas hoje, com os meus 66 anos de idade, compreendo muito bem os sacanas que eles são. Eu estava inclusive com apartamento reservado em Nova York. Tive que desistir e me candidatei para uma Bolsa do Governo Francês. Ganhei a Bolsa e em 47 embarquei no navio Groix juntamente com um grupo de outros brasileiros que iam também como Bolsistas, inclusive o falecido e meu amigo Arnaldo Estrela, a Mariucha e suas duas filhas (SANTORO apud FONSECA, 2016, p. 39):

> Em Paris trabalhei com a Nadia Boulanger. Eu passava fome uma parte do mês, porque o dinheiro da Bolsa só dava para comer durante 15 dias, e para conseguir comer o resto do mês, eu tinha que vender o café que havia trazido do Brasil. Assim mesmo, durante 1 ano só comi carne uma vez, mas foi carne de cavalo porque era mais barato. Ou então na casa do Arnaldo Estrela ou convidado por alguém. A vida foi difícil, passamos muito frio. O lugar onde eu morava era tão frio que eu vivia de capote e luvas para poder estudar. Entrei para a classe de Regência do Conservatório, fiz o concurso e fui aceito. Pediram-me que regesse a 3a. de Beethoven, eu nunca

> tinha regido na vida e passei. O Eugène Bigot disse que eu já deveria ser regente no meu país ou então era violinista, devido à minha maneira de reger. Confirmei que era 1º violino de orquestra. Esse curso em Paris foi muito importante para mim, principalmente por ter aprendido muito com a Nadia, as aulas dela eram formidáveis porque não se falava só de música, mas de toda arte comparativa à música. Falava-se de pintura, escultura, literatura, teatro. Não somente aprendi muito de música, de forma, como também aprendi muita coisa que desconhecia. Passamos a frequentar os museus de Paris, a frequentar um curso de cinema dado por um dos maiores professores de cinema da época na França. Scliar, Jorge Amado, Ana Stella Chic - ainda casada com o Beni - estavam no mesmo hotel que eu. Foi um ambiente muito interessante em Paris, nós tínhamos um ambiente intelectual e cultural de primeira qualidade, não só dos brasileiros que estavam por lá, como também com os outros estrangeiros com quem nos dávamos (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 40).

Em 1948, por sua *Sinfonia nº 3*, Claudio Santoro recebeu em Boston o Prêmio Lili Boulanger, concurso de composição que contava com júri formado por Igor Stravinsky, Serge Koussevitzky, Aaron Copland, Walter Piston e Nadia Boulanger. No mesmo ano, Santoro participa como um dos delegados brasileiros do II Congresso de Compositores e Críticos Musicais, em Praga, e também visita a Polônia. Pode-se dizer que a participação no Congresso de Praga foi um marco na trajetória do compositor:

> Mediante diversas conferências, sobre diversos temas que tinham em seu cerne a problemática da música contemporânea, o congresso resultou no estabelecimento de propostas ideológicas do Social Realismo, corrente que influenciou diretamente o conteúdo estético da obra de Santoro, que abandonou a linguagem dodecafônica em busca de uma linguagem musical mais próxima da sociedade e voltada para o povo: uma música voltada para o homem (FONSECA, 2016, p. 40-41).

Esgotada a bolsa francesa, Santoro regressou ao Rio de Janeiro trazendo novas perspectivas estéticas e uma profunda renovação em sua música, influenciado pelo Congresso de Praga. No entanto, devido ao seu posicionamento político-ideológico, Santoro não encontrou trabalho no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Sua tentativa em retornar para a Orquestra Sinfônica Brasileira não foi possível, pois as vagas já se encontravam ocupadas. Somada à instabilidade financeira, Santoro recebeu à época a notícia do falecimento de seu pai. Nesse cenário de crise, Santoro partiu com sua família para a fazenda de seu então sogro:

> Voltando de Paris, não encontrei trabalho no Rio de Janeiro. O pai da minha primeira mulher tinha uma fazenda, Fazenda Rio do Braço, na Serra da Mantiqueira, e fui para lá passar o verão. Tive a ideia de organizar a fazenda e tentar viver lá, ganhar dinheiro lá para voltar para a Europa: Durante 1 ano e meio trabalhei na fazenda, fiz com que ela produzisse sob todos os aspectos, porque fui buscar os meios científicos para organizá-la. Era uma fazenda leiteira e eu produzia na fazenda 5 vezes mais leite per capita do que qualquer fazenda da zona, a tal ponto que os vizinhos iam lá cedo para ver se eu colocava água no leite (FONSECA, 2016, p. 41).

Nesse período, Santoro decidiu apropriar-se do folclore brasileiro, mas, diferentemente de Villa-Lobos, com menos interesse no uso de temas populares *per se* e mais voltado à

exploração de conteúdos da música folclórica sob uma perspectiva progressista, buscava ser "capaz de expor simbolicamente a luta da classe proletária" (SALGADO, 2010, p. 22).

## OBRA (1946-1948) – FASE DE TRANSIÇÃO

Em sua segunda fase, adotando como bandeira a "humanização da nova linguagem", Claudio Santoro passou a buscar certa simplificação estilística com o intuito de alcançar um público mais amplo com sua música, substituindo assim "a estética do 'novo' pela do 'povo'" (KATER, 2001, p. 100).

Após o novo Manifesto do Grupo Música Viva em 1946, ocorreu um progressivo distanciamento entre Claudio Santoro e Hans-Joachim Koellreutter no que se refere às ideias e ao posicionamento estético de ambos. Esse distanciamento encontra-se evidenciado, por exemplo, em uma de suas cartas ao violoncelista cubano Ernesto Xancó, em 1947:

> Meu amigo, sei que atravesso uma alta crise, uma verdadeira crise sobre todos os aspectos. Talvez não saiba dizer se é em tudo, mas em minha arte o sinto com toda a força. Não posso avaliar que fim terá e como se conduzirá. O fato é que estou só... Sim só, porque Koellreutter que antes nos outros períodos de crise podia me dar alguma cousa, sinto que é chegado o momento crucial de uma encruzilhada onde iremos e vamos por caminhos que talvez sejam opostos. Daí não ser possível a sua ajuda pelo menos assim o creio. O que sentes em minhas palavras e em meus pensamentos é talvez o que não posso explicar mas que está latente em meu espírito. Creio que o movimento tendente é para um certo humanismo dentro do classicismo que você me conheceu. Não tenho procurado impedir este impulso porque sempre assim o procedi, creio na força criadora instintiva e não a renego. Deixo caminhar todo este movimento interior e estou de fato curioso e ao mesmo tempo nervoso e receoso para o que irá acontecer. [...] Creio que a arte musical depois de ter atravessado a sua primeira fase que poderá ser talvez mais tarde chamada de revolucionária entra numa fase já mais humanizada e menos áspera, aproveitando a experiência dos primeiros mestres pioneiros no desbravamento da nova linguagem surgida no após guerra de 14. Entramos numa fase menos de experimentação do que de construção consciente ao mesmo tempo humanizada (SANTORO *apud* GOMES, 2021, p. 36-37).

Mesmo que Santoro e Koellreutter partissem do princípio de que a música é um reflexo da sociedade e correlacionassem as transformações da linguagem musical a certos conceitos marxistas, Koellreutter não pretendia uma simplificação da linguagem, enquanto Santoro, por sua vez, estava engajado no alcance das massas através de sua música:

> Toda arte serve a uma classe, ora sendo marxista, mas também artista procuro, sem fazer concessões encontrar um meio de aproximação entre público e artista. [...]. Pensando nesses pontos todos, e levando em consideração que a grande massa compreende a arte no sentido unicamente emotivo e sabendo que a alma do povo é simples, o melhor meio de nos afirmarmos será fazendo uma arte o mais simples possível e mais expressiva, sem fazer concessões [...]. Acredito na evolução e na vitória do proletariado, e procuro servir a esta classe do presente e ao povo (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 78).

Podem ser destacados nos anos de 1947 e 1948 dois acontecimentos decisivos para a mudança estilística de Santoro nesse período: as aulas que Santoro teve com Nadia Boulanger, compositora francesa afeita à composição musical de tendências neoclássicas, e sua participação no II Congresso de Compositores e Críticos de Praga, em 1948. Com Nadia Boulanger, além da referência estilística da obra de Paul Hindemith, importante para Santoro desde sua primeira fase, o compositor incorporou influências da obra de Béla Bartók e do neoclassicismo: "tendência que primava pela ordem, equilíbrio, clareza, com ênfase na textura contrapontística e expansão da harmonia tonal" (GOMES, 2021, p. 37), com inspiração ainda nos períodos barroco e clássico:

> [...] Estudo por isso todos os dias um pouco de piano, Mikrokosmos de Béla Bartók que é fácil, progressivo e é musical. Enfim, tomo conselhos com Nadia Boulanger uma vez por semana, onde de lá ela atualiza minha obra e dá conselhos muito úteis e discute bastante comigo. É uma mulher admirável, que cultura, que simplicidade, suas aulas são um manancial de tudo, estética musical com exemplos que ela dá ao piano desde Bach até Stravinsky, etc. Além disso, ela fala de filósofos, citando escritores, pintores, etc. Enfim, tenho aprendido muitas coisas e seus conselhos são muito úteis, principalmente quanto à forma, que ela é rigorosa [...] (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, p. 500).

O II Congresso de Compositores e Críticos de Praga também impactou de forma significativa a orientação estética de Santoro. O congresso, que ocorreu na última semana de maio de 1948, teve como tema geral a questão "*Où va la musique?*" e abordou problemáticas da criação e da crítica musical contemporânea, tais como:

> 1. Estrutura e expressão da música atual/música clássica e popular [*grande musique et musique populaire*]; 2. O papel das tradições nacionais no desenvolvimento da música; 3. Função social da música clássica e popular; 4. O método da crítica musical contemporânea; 5. A formação dos críticos musicais; música, instrumento de paz e compreensão entre os povos (MENDES, 1999, p. 24).

Organizado por Shaporin, compositor ucraniano alinhado ao realismo socialista, e com participação de Andrei Zhdanov, propagandista do Comitê Central do Partido Comunista Soviético, o Congresso de Praga propunha orientações como:

> [...] os compositores devem fugir do subjetivismo e expressar os sentimentos e as altas ideias progressistas das massas populares; os compositores devem aderir à cultura nacional de seus países e defendê-la de falsas tendências cosmopolitas; os compositores devem aplicar-se especialmente à música vocal (óperas, oratórios, cantatas, canções etc.); os compositores, críticos e musicólogos devem trabalhar prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas (NEVES, 1981, p. 119).

Sob a influência do Congresso, Santoro escreveu o artigo *Problema da música contemporânea brasileira em face das resoluções e apelo do Congresso de Compositores de Praga* (1948), que, com apoio de Koellreutter, foi publicado na revista Fundamentos e na

revista Música-Viva. Nesse artigo, Santoro declara que "nada se constrói sem tradição. E arte desligada do real, portanto, de seu conteúdo humano, das tradições de seu povo e para seu povo, não é arte é mero divertimento pessoal sem lugar na ordem das coisas na comunidade social" (SANTORO *apud* GOMES, 2021, p. 44). Nessa fase, "as convicções ideológicas de Santoro apontavam para uma música menos 'áspera' e mais acessível ao público" (GOMES, 2021, p. 36), por isso é possível identificar em obras desse período a exploração de estruturas tradicionais como o tonalismo e o modalismo, isso em associação com a linguagem serial dodecafônica.

A *Música para Cordas* (1946) é considerada a primeira obra a expor traços dessa mudança estilística por parte de Santoro. Outra destacada obra com características dessa fase é a *Sonata nº 2 para violoncelo e piano* (1947), que apresenta um conteúdo melódico diatônico-modal, além de simetria fraseológica. Também são peças representativas da segunda fase de Claudio Santoro – Transição (1946-1948) as obras *Música para cordas* (1946); *Quarteto nº 2* para cordas (1946-47); balé *A fábrica* (1947); oratório *Ode a Stalingrado* (1947); *Sonata nº 2 para violoncelo e piano* (1947); *Sinfonia nº 3* (1947-48); *Sonata nº 3 para violino e piano* (1947-48); *Sonatina nº 1* para piano (1948); *Sonata nº 2* para piano (1948); *Prelúdios nº 3* e *nº 4 - 1ª Série* (1948); *Batucada* para piano (1948).

## VIDA (1949-1960) – RÁDIO, CINEMA E TURNÊS SOVIÉTICAS

Após o período vivendo na fazenda de seu sogro, Claudio Santoro retornou ao Rio de Janeiro em 1950 e nessa altura começou a trabalhar na rádio Tupi:

> Nesse ínterim, formou-se uma Orquestra na Rádio Tupi no Rio de Janeiro e o Spalla da Orquestra me convidou para fazer parte também como violinista. Voltei então para o Rio de Janeiro, porque já não dava mais para ficar na fazenda. Nessa Rádio fui convidado para escrever programas para Rádio. O meu primeiro programa teve muito sucesso, o segundo mais ainda e com isso fiz um bom contrato com a Rádio Tupi, o qual representou uma etapa nova na minha vida - de músico profissional instrumentista passei a Diretor de Orquestra, Instrumentador e Compositor para Rádio (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 42).

Após um período de perseguições e pressões políticas, Santoro é demitido. É quando se mudou com a família para São Paulo, a convite de uma companhia de cinema, para compor trilhas sonoras, aproveitando os conhecimentos do curso de cinema que fizera na Sorbonne. Na década de 1950, se reafirmou a característica cosmopolita de Santoro, que foi, por iniciativa do Partido Comunista, convidado para realizar sua primeira turnê pelos países socialistas. Essa turnê, que durou sete meses, propiciou a divulgação de sua música:

> Nesse ínterim fui convidado a fazer uma tournée pelos países socialistas. Saí do Brasil no final de 54 para reger em Praga e Bratislava. Depois fui para a Polônia, onde tomei parte no concurso Chopin e também realizei dois Concertos, um em Poznan e outro em Varsóvia. Em todas essas cidades eu regi a minha Sinfonia da Paz, com Coros. Da Polônia fui para a União Soviética - já era 1955 - onde realizei uma grande tournée de concerto em várias cidades, sendo que em Moscou eu fui muito homenageado, muito requisitado, regi a minha Sinfonia da Paz na Sala do Conservatório com a Orquestra Estatal de Moscou e com grande Coro Stepanof cantando em russo. Essa minha Sinfonia da Paz foi gravada, eu trouxe o tape para o Brasil, que foi lançado pela Sinter Philips no Rio de Janeiro [...]. De Moscou fui também para a Romênia. Voltei para Viena e depois para o Brasil, onde novamente não tive condições de trabalho (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 44).

Após sua turnê, Santoro retornou ao Rio de Janeiro como maestro assistente da Orquestra Sinfônica Brasileira:

> Ainda em São Paulo, o Ministro da Educação e Cultura Clóvis Salgado pediu para que eu fosse colocado como Maestro Assistente, achava que eu merecia. Fui convidado pelo então Diretor Geral da Orquestra, o Arnaldo Guinle, para um encontro, inclusive com o Eleazar, para discutir os problemas do meu contrato. Chegando lá, o Arnaldo Guinle virou-se para mim e disse ter recebido um telefonema anônimo dizendo que eu era um agitador perigoso, e ele queria saber por mim mesmo o que havia de verdade naquilo. Eu me lembro como se fosse hoje - o Eleazar usava óculos escuros, tirou os óculos para ver o que eu ia dizer - e eu respondi ao Arnaldo que deveria haver algum engano na pergunta dele, pois eu havia sido convidado para discutir um contrato de trabalho como Maestro Assistente, e não para discutir as minhas condições religiosas, filosóficas ou políticas. Ele ficou enraivecido, porque ele não permitia que as pessoas discordassem dele (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 44).

Devido às novas perseguições políticas, o contrato de Santoro como maestro assistente da Orquestra Sinfônica Brasileira durou apenas poucos meses, ao que o próprio compositor comentou: "o contrato acabou, eu não tinha outra coisa para viver, estava numa situação realmente difícil" (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 45). Mais tarde, Santoro se separou de sua primeira esposa e realizou sua segunda turnê pela União Soviética:

> Como eu tinha um convite para ir ao Congresso da União Soviética, fui embora para a Europa. Nessa época eu também me separei da minha primeira mulher. Chegando na União Soviética, assisti ao Segundo Congresso de Compositores e lá realizei uma tournée imensa. Três obras minhas foram executadas, fora outras que eles editaram posteriormente – para piano, canto e peças infantis para piano (SANTORO apud FONSECA, 2016, p. 46).

> Depois fui a Bulgária, onde regi dois Concertos, um com a Orquestra da Rádio Búlgara de Sófia, e depois em Burgas, no Mar Negro. Fiquei lá um certo tempo porque o meu próximo Concerto era na DDR, e eu não tinha dinheiro para ir para fora, pois, o dinheiro que ganhei lá não quiseram me dar em divisas. Pedi então que me deixassem viver lá. Fui morar nas montanhas porque era barato, US$ 1 por dia e com quatro refeições, num castelo tinha sido castelo de caça do rei da Bulgária. Durante quase dois meses fiquei compondo na Bulgária, inclusive considero ter escrito lá uma das canções mais bonitas que já escrevi na minha vida. Primeiro com versos de Paul

> Éluard e posteriormente, em Paris em 57 ao encontrar-me com Vinicius de Moraes, ele fez uma versão com letra dele [...] (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 46).

Durante sua segunda turnê pelos países soviéticos, Claudio Santoro fez uso dos serviços de uma tradutora-intérprete, por quem se apaixonou:

> Nesse período da tournée que falei anteriormente, aconteceu uma das coisas mais bonitas e ao mesmo tempo mais trágicas da minha vida. Conheci uma russa que foi minha intérprete, nos apaixonamos terrivelmente, eu queria me casar com ela e viver na União Soviética. Mas a política naquela época na União Soviética era muito restrita e fui embora com a esperança de poder voltar. Fiquei doente na Bulgária e solicitei na União de Compositores que me dessem a possibilidade de me tratar na União Soviética, porque eu estava impossibilitado de trabalhar, não podia mexer os braços. [...] Depois de muitos esforços, consegui ir para a União Soviética e fiquei fazendo um tratamento muito grande. Quando souberam da minha ligação com a Lia eu fui obrigado a sair da União Soviética de repente, sem estar curado ainda, o que me deixou muito abalado sob o ponto de vista não da ideologia marxista, mas das pessoas que perderam o humanismo. As regras eram mais importantes do que o ser humano. Fiquei completamente riscado do mundo socialista, principalmente da União Soviética (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 47).

Após sua expulsão da União Soviética, Santoro se fixou em Viena dividindo moradia com seu amigo, o pianista Ney Salgado. Enfrentando dificuldades financeiras em Viena, Santoro, para obter recursos, chegou a vender especiarias brasileiras, como o café, por exemplo. Nesse período, Santoro foi convidado pelo casal Jeannette e Heitor Alimonda, seus amigos, para se fixar em Londres:

> De Viena fui para Paris, e de lá soube que os Alimondas estavam em Londres e a Jeannette me convidou para ir para Londres. Fiquei hospedado na casa deles, trabalhando muito. Eu ia todos os dias para a cidade, alugava uma sala com piano para poder compor. Esse período foi fértil e bom para mim, porque escrevi uma das melhores obras, - embora não tenha mais essa mesma linguagem da minha 7a Sinfonia para grande orquestra chamada Brasília - que aliás é dedicada ao casal Alimonda. Escrevi também outras pequenas obras (SANTORO apud FONSECA, 2016, p. 48).

Apesar das oportunidades de trabalho em Londres, Santoro foi para Berlim com a intenção de desenvolver-se na composição de música eletrônica:

> [...] Primeiro fui para Colônia, para Köln ver se poderia trabalhar no estúdio de Köln, mas lá não me deixaram trabalhar porque o estúdio estava ocupado pelo Stockhausen, pelo Heimer, enfim, não tinha lugar. Embora eu tivesse uma Bolsa da Alemanha para fazer essa pesquisa, fui para Berlim Ocidental. Lá foi um pouco difícil, fui para a Universidade Technik, o professor estava nos Estados Unidos, mas depois eu estive com ele. Ele tinha dois assistentes, dois jovens alemães bem pernósticos e bem pretensiosos, e nos primeiros dias que tive contato com eles, ao invés de me explicarem como funcionavam os aparelhos, que aliás eram muito rudimentares, eles ficavam me explicando coisas que eu tinha aprendido no ginásio. Os europeus acham que nós latino-americanos não sabemos nada, e só eles é que são os donos da cultura, só eles inventaram todas as coisas (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 49).

Devido às dificuldades financeiras, Santoro voltou a morar temporariamente com Ney Salgado, desta vez na Suíça, quando Salgado trabalhava na embaixada brasileira em Genebra.

Após algum tempo, Santoro, sem recursos e perspectivas profissionais na Europa, decidiu retornar ao Brasil, fixando-se em 1962 em Brasília.

## OBRA (1949-1960) – FASE DO NACIONALISMO

O terceiro período estilístico de Santoro apresenta-se como uma consequência das transformações estilísticas ocorridas durante o seu período de transição. Esse período se relaciona diretamente com a participação de Santoro no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais, realizado em Praga, em maio de 1948, quando o compositor, que era comunista, decidiu adotar princípios estéticos do Realismo Socialista.

O Realismo Socialista tal qual apresentado por Maxim Gorki durante o Congresso de Escritores em Moscou (1934), apoiava-se na premissa de que as artes deveriam abordar seus conteúdos sempre de forma otimista, glorificando os ideais políticos e sociais do Partido Comunista. Quanto à arte musical, "a única música aceitável e considerada digna para as classes trabalhadoras deveria caracterizar-se por sua acessibilidade, melodiosidade, tradicionalismo estilístico, otimismo e inspiração folclórica" (MCKAY *apud* MENDES, 2009, p. 97). Em correspondência à Vasco Mariz, Claudio Santoro declara a nova postura adotada:

> Na Europa, no Congresso de Praga, minha conferência é uma condenação ao dodecafonismo, mas com alguma esperança em sua técnica o que hoje chego a conclusões de inteiro abandono da mesma. Assim como fui o primeiro brasileiro a adotar esta técnica, quero ser também o primeiro a abandoná-lo. O grande movimento na Europa atual é o novo Humanismo na arte. Quero ser consequente com minhas idéias de fazer uma arte que contenha os anseios de nosso povo. Para isto terei que falar a sua linguagem para que seja entendido (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 97).

Entre as influências sobre a produção de Claudio Santoro em sua fase nacionalista, podemos destacar: o neoclassicismo de Hindemith, Bartók e Stravinsky; o realismo socialista de Shostakovich e Prokofiev; e elementos da música brasileira presentes em Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Nesse contexto, Vasco Mariz afirma que, Santoro, frente a intenção de desenvolver um novo estilo, teve necessidade de "rever sua maneira de escrever" e "estudar mais detidamente a música brasileira que nunca havia merecido grande atenção sua" (MARIZ, 1994, p. 29). Segundo Mendes, o próprio compositor teria sugerido a divisão de sua fase nacionalista em dois momentos diferenciados: o primeiro momento que, estendendo-se até meados da década de 1950, corresponderia à etapa de pesquisa, "na qual Santoro tenta reconhecer e apreender um suposto idioma musical brasileiro, com o intuito de incorporá-lo à sua expressão pessoal"; e o segundo momento, com obras compostas a partir de 1955, em que

Santoro alcança a "universalidade através de uma transfiguração pessoal de tudo o que foi assimilado na fase anterior" de pesquisa (MENDES, 2009, p. 100). Nesse processo de sua fase nacionalista, Santoro visava a utilização do folclore não como fonte de exotismo, como fizeram, por exemplo, os compositores românticos, mas com a intenção de utilizar o folclore como uma linguagem absorvida. Em correspondência a Eugen Szenkar, maestro húngaro-alemão que regeu a Orquestra Sinfônica Brasileira entre 1940 e 1948, Santoro declarou: "Hoje sigo uma orientação que tem por base a nossa música folclórica, mas sem copiar o folclore e sem utilizá-lo de maneira direta, mas, talvez, a maneira como Béla Bartók tão bem soube utilizar o material sonoro de seu paiz natal" (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 106).

Nesse terceiro período, a elaboração melódica por Santoro, seguindo a tendência do final do período de transição, tomou inicialmente as escalas modais como o principal material para a construção de grande parte de suas melodias nacionalistas, embora haja ainda a recorrência de um vocabulário harmônico amplo com formações triádicas tradicionais, acrescidas ou não de dissonâncias, além do emprego de harmonias baseadas na superposição de intervalos de quartas e quintas, bem como, de acordes inteiramente estranhos ao centro tonal ocasionalmente estabelecido. Somando-se à exploração de um léxico musical mais tradicional, as obras dessa fase apresentam ritmos da música folclórica do Brasil, síncopes, harmonização livre de melodias modais, frases descendentes, linhas cantáveis e que se movimentam por grau conjunto, além de ostinatos, paralelismo, intercâmbio modal e tonal. Santoro fez uso ainda de polimodalidade – em que a superposição de diferentes modos mantém as características de cada um dos modos – e de cromatismo polimodal, em que as notas resultantes da fusão de modos aparecem distribuídas na textura, desvirtuando as qualidades de cada modo.

Outra influência sobre a produção dessa fase foi o contato que Santoro teve com músicos de gêneros populares quando, na década de 1950, atuou em rádios do Rio de Janeiro. As *Canções de amor*, entre outras obras, por exemplo, possuem características identificadas na bossa-nova: "sétimas, nonas e décimas terceiras adicionadas aos acordes, antes geradoras de tensão e instabilidade", mas agora sugerindo repouso e estabilidade; e campo harmônico "ampliado através de dominantes secundárias, empréstimos modais e substituições de dominantes" (SALGADO, 2010, p. 84). A respeito de sua fase nacionalista, Claudio Santoro comentou:

> [...] eu acho que a minha fase nacionalista, [...] foi uma fase importante na minha carreira, que me deu solidez de escritura e provou a mim mesmo que eu era capaz de fazer uma música tradicional também, não só a vanguarda. Não é de todas as obras

> que eu considero importantes da minha fase nacionalista. As primeiras obras, por exemplo, eu acho muito ruins. A Sétima Sinfonia eu acho que é a obra do período nacionalista mais importante em matéria de música sinfônica. Depois dela a Sexta Sinfonia, é menor, que a idéia é um pouco diferente; segue em caráter decrescente a Quinta e a Quarta (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 98).

Pode-se dizer que *Canto de Amor e Paz* (1950) seja o marco fundador dessa fase, obra pela qual Santoro recebeu, em 1953, o Prêmio Internacional da Paz, em Viena. A respeito dessa composição, Vasco Mariz declarou que "É evidente que esse trabalho tem programa político também, mas a lembrança que deixa no ouvinte me pareceu elevada e universal" (MARIZ, 1994, p. 30). Completou ainda que "Foi a primeira obra importante da fase que deixava o dodecafonismo, embora conservasse um contraponto seriado ao lado de longas frases líricas nos solos de violino" (MARIZ, 1994, p. 30). São peças representativas da terceira fase de Claudio Santoro *Canto de Amor e Paz* (1950); *Na serra da Mantiqueira* para violino e piano (1950); *Canções infantis para Discos Odeon*, nº 1 a nº 12 (1950-51); *Concerto nº 1 para violino e orquestra* (1951); *Sonata nº 4 para violino e piano* (1951); *Dança brasileira nº 1* e *nº 2* para piano (1951); *Peças infantis* para piano, *nº 1* a *nº 9* (1951-52); *Concerto nº 1 para piano e orquestra* (1951-52); *Dança brasileira nº 1* e *nº 2* para orquestra (1952); *Choro para saxofone tenor e orquestra* (1953); *Frevo* para piano (1953); *Paulistanas nº 1* a *nº 7* (1953); *Sinfonia nº 4 "Da Paz"* (1953); *Ponteio* para orquestra de cordas (1953); *Quarteto nº 3* para cordas (1954); *Toccata* – 1ª versão (1954); *Brasiliana* para orquestra (1954-55); *Sinfonia nº 5* (1955); *Sonata nº 3* para piano (1955); *Quarteto nº 4* para cordas (1956); *Quarteto nº 5* para cordas (1957); *Sonata nº 4* para piano (1957); *Prelúdio "Tes yeux"* e *Prelúdio "Toada"* para piano (1957); *Canções de amor* (1957-1960); *Sinfonia nº 6* (1957-58); *Concerto nº 2 para violino e orquestra* (1958); *Concerto nº 2 para piano e orquestra* (1958-59); *Sonata nº 5 para violino e piano* (1958-59/1963); *Prelúdio n° 14* e *n° 15* para piano (1959); *Sinfonia nº 7* (1959-60); *Estudo nº1* e *nº 2* para piano (1960); *Concerto nº 3 para piano e orquestra "Para a juventude"* (1960).

## VIDA (1961-1966) – UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, SEGUNDO CASAMENTO E O GOLPE DE 1964

O retorno de Claudio Santoro ao Brasil, após suas incursões por países soviéticos e europeus, foi marcado pelo convite de Darcy Ribeiro para que Santoro formulasse o curso superior de Música da nova Universidade de Brasília:

> Já era o ano de 62, a Universidade já estava começando a funcionar no prédio do Ministério da Educação, e me contratou imediatamente para organizar toda a parte de música da Universidade. Pela primeira vez, depois de tantos anos, tive um trabalho permanente. Eu era sempre rechaçado devido ao problema político, era sempre acusado de agitador etc. Comecei a trabalhar, a organizar o programa do

> Departamento de Música, que me tomou tempo. Li muito as minhas anotações que fiz durante as minhas visitas, principalmente pelos países socialistas, a organização da música, a organização das Escolas Superiores de Música, das Escolas Médias de Música, foi assim que organizei o Departamento de Música [...] (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 51).

Tendo se fixado em Brasília, Claudio Santoro se casou em 1963 com a bailarina Gisele Louise Serzedelo Correia com quem teve três filhos: Giselle, Alessandro e Raffaello. Devido à grave e profunda crise política que se impôs ao país e à Universidade de Brasília após o golpe militar de 1964, as atividades acadêmicas de Claudio Santoro em Brasília foram interrompidas. No segundo semestre de 1965, o governo militar deu início a uma brutal repressão contra o movimento de resistência iniciado por professores e alunos da universidade, culminando assim na demissão coletiva da maioria dos docentes, duzentos e vinte e três dentre trezentos e cinco:

> Quando veio a Revolução em 64, eu estava em Brasília, sei que fui procurado, quase todos os professores da Universidade foram presos – para inquérito e só não fui porque estava examinando os professores de uma Escola de Música e Dança de nível médio que eu estava organizando para a Prefeitura [...]. Em 65, aconteceu a crise da Universidade e fomos embora (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 52).

Após seu desligamento da Universidade de Brasília, Claudio Santoro foi para o Rio de Janeiro em busca de novas oportunidades, recebendo um convite para estabelecer-se em Berlim ocidental com o amparo de bolsas conjuntas do governo alemão e da Ford Foundation:

> Fui primeiro para o Rio de Janeiro, embora tenha sido convidado pelo então Coronel Darci Lázaro a ficar em Brasília e desistir da minha demissão, mas eu não concordei porque havia um problema de compromisso moral perante os outros professores que tinham sido demitidos. Lamentamos muito o acontecimento, porque hoje Brasília teria uma Universidade de primeira linha se não tivesse passado por todas essas crises desde 65. Tentei ficar no Brasil, mas não consegui emprego em lugar nenhum. Estava no Rio e fui convidado pela Universidade do Chile onde me deram o lugar de Professor Titular. Não aceitei porque nesse ínterim recebi um convite da DAAD e Ford Foundation para o programa (Artista-Residente) de Berlim Ocidental. Aceitei e fui com a minha família (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 52-53).

O novo período na Alemanha foi um marco para o desenvolvimento cultural e artístico de Santoro, que se aproximou das linguagens de vanguarda, da música eletroacústica e fez experimentações nas artes plásticas:

> Foi um ano de grande criatividade, de grande trabalho, intenso, de grandes modificações estéticas minhas. Foi o ano em que pintei, fiz os quadros sonoros, fiz litografias. Foi o período em que compus as minhas três Abstrações para Orquestra, Intermitências I e II para Piano, Piano e três instrumentos e amplificação. Fiz experiências eletroacústicas, enfim, vivemos lá com nossos dois primeiros, Giselinha e Sandro – ele com meses e ela completou 2 anos em Berlim, foi realmente um ano muito feliz para todos nós. Mas, como sempre, a ideia do Brasil na cabeça (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 53).

## OBRA (1961-1966) – FASE DO RETORNO AO SERIALISMO

O quarto período estilístico de Santoro – Retorno ao serialismo (1961-1966) – remete à certa descrença nas convicções ideológicas defendidas durante o transcorrer da fase anterior, uma vez que o compositor se mostrava cada vez mais convicto de que "o comunismo era uma bela teoria que na prática se tornava difícil concretizar" (MARIZ, 1994, p. 51). Neste período, Santoro se voltou novamente à exploração dodecafônica que praticara na década de 1940:

> Nestes anos fiz muitas transformações. Durante uns 10 anos escrevi música mais nacional, mas logo a partir de 60 fui voltando ao serialismo até estar de novo em dia com o mais moderno. [...] Foi um desenvolvimento um pouco cômico, mas autêntico (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 1).

Nessa fase, a acessibilidade e comunicação da obra continuou sendo fator importante para Santoro que, incapaz de quebrar imediatamente com os paradigmas que herdara da fase anterior, "nacionalista", adotou um retorno não dogmático e não escolástico ao serialismo dodecafônico:

> Tenho escrito várias coisas e estou mudando de estilo. [...] Voltei um pouco ao serialismo, embora, sempre à minha maneira. Isto é, nunca de maneira escolástica nem dogmática. Como você sabe nunca me prendo a dogma. [...] Creio que minha experiência nos últimos anos foi muito interessante, mas esse meu espírito de sempre pesquisar, em busca de novos caminhos, novos materiais, fez-me pensar um pouco e refletir para esperar criar novas obras (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 141).

Após assimilar o serialismo integral e compor obras nas quais é comum a utilização de apenas uma transposição da série, a citar o *Quarteto nº 6* para cordas (1963-64), os *Prelúdio nº 19* a *nº 21* para piano (1963) e a *Sonatina nº 2 para piano* (1964), Santoro desvencilhou-se dos traços mais conservadores de sua primeira fase. Assim, segundo Mendes (2009, p. 145), as principais características do serialismo integral, "princípios rígidos", "estruturalismo" e "complexidade", foram substituídas por noções como "invenção livre", "fantasia" e "simplificação".

São peças representativas da quarta fase de Claudio Santoro – Retorno ao serialismo (1961-1966) – as obras: *Concerto nº 1 para violoncelo e orquestra* (1961); oratório *Berlim, 13 de agosto* (1961-62); *Sonata nº 4 para violoncelo e piano* (1963); *Sinfonia nº 8* (1963); *Prelúdio n° 16* a *nº 21 – 2ª série* (1963); *Quarteto nº 6* para cordas (1963-64); *Sonatina nº 2* para piano (1964); *Quarteto nº 7* para cordas (1965); *Espaços para viola e piano* (1966); *Agrupamento a 10* (1966).

## VIDA (1966-1977) – RETORNO AO BRASIL, FRANÇA E ENSINO NA ALEMANHA

Após o produtivo período na Alemanha, Santoro retornou com sua família ao Brasil em 1967, com promessas de trabalho no país. No entanto, as promessas não se concretizam e Santoro se viu novamente em uma difícil situação financeira e sob as velhas pressões políticas que sempre enfrentara no Brasil dado o seu posicionamento político-ideológico. Santoro foi então novamente compelido a tentar novas oportunidades no exterior:

> Tentamos ficar no Brasil, Gisèle procurou o então General Darci Lázaro - que naquela época tinha muito prestígio no Rio de Janeiro - para ver se podia resolver a minha situação, para eu poder trabalhar. Mas ele exigia que eu fizesse declarações políticas, porém eu não era político, não me interessava por política, eu só queria fazer música. O Coronel disse que seria então difícil eu conseguir emprego, e de fato estava muito difícil. Gisèle disse que iríamos embora do Brasil e o Coronel disse que não me dariam o passaporte. Eu tinha meu passaporte, Gisèle vendeu suas jóias e me comprou uma passagem para Nova York [...] (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 54).

Após um período em Nova York, no final da década de 60, Claudio Santoro retornou à França e foi convidado pela Radiodifusão Francesa para dirigir uma série de programas sobre a temática de improvisação e de música aleatória. Após isso, já na Alemanha, Santoro atuou como professor nas escolas superiores de música de Heidelberg e de Mannheim, nas cadeiras de Composição e Regência. Santoro viveu com sua família em Viernheim, e mais tarde em Sahriesheirn, onde permaneceu até 1978:

> Resolvi me mudar para uma cidadezinha, Viernheim, para poder mandar buscar a família. Gisèle já tinha vindo com o Raffaello, mas os outros dois, o Alessandro e a Giselinha, estavam na casa da avó D. Luzia. Com o dinheiro que estava recebendo das encomendas e mais a encomenda da Gulbenkian, dava para nos aguentarmos, porque havia o projeto de fazer uma nova Hochschule em Ludwigshafen, onde eu seria Professor de Composição. Nesse ínterim abriu uma vaga de Professor de Teoria na Hochschule de Mannheim, eu me candidatei e ganhei o lugar. Primeiro era pago por hora de aula, depois a Hochschule foi reformada e apareceu a vaga de Professor de Regência. Concorri e ganhei o lugar, onde fiquei quase até fins de 78 quando voltei para a Universidade de Brasília (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 55-56).

## OBRA (1966-1977) – FASE AVANT-GARDE

Em sua quinta fase estilística, *Avant-garde* (1966-1977), Claudio Santoro, em uma espécie de "busca timbrística", voltou-se para a experimentação com novos recursos composicionais, demonstrando interesse por efeitos sonoros como *glissando*, *clusters*, quartos de tom e multifônicos, além de se servir de princípios, até então, ausentes em sua obra, tais como aleatoriedade, indeterminismo, improvisação, notação proporcional, meios eletroacústicos, entre outros:

> [...] Na música chamada pós-serial, foram introduzidos novos conceitos de som, pesquisas do som não como um elemento isolado, mas como um elemento timbrístico.

> Então, ele não é mais resultado apenas de uma série harmônica ou de uma construção, de um complexo que foi estabelecido até o fim do serialismo, mas sim uma complexidade de função de sons. Não tem mais sentido a classificação desses sons separadamente, mas a classificação da resultante desses conjuntos de sons (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, p. 83-84).

Após a fase de forte alinhamento ao socialismo stalinista e a consequente desilusão com essa orientação, Santoro desenvolveu um pensamento criativo que visava uma exploração alargada das possibilidades de manipulação composicional, primando pela "liberdade sobre todos os aspectos":

> [...] Porque eu sempre fui a favor da liberdade sobre todos os aspectos, e eu acho que a arte, uma das funções mais importantes que ela tem hoje em dia, é a de transmitir uma mensagem de liberação do homem. Porque o homem hoje está praticamente submerso pela propaganda de todas as espécies, comercial, política, enfim, todos os meios, pela mass media que existe hoje no mundo inteiro e que está alienando completamente a personalidade humana. [...] Quer dizer, a personalidade humana está hoje em dia cada vez mais alienada [...] (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, p. 79).

As criações de Santoro dessa fase surgiram no contexto de sua estadia em Berlim Ocidental, quando o compositor, com bolsa do governo alemão, pôde ter acesso aos recursos técnicos de que os compositores brasileiros não dispunham na época (MARIZ, 1994, p. 44-45). Em seu artigo *A música na era da tecnologia*, da segunda metade da década de 1960, Santoro discorreu sobre suas experiências iniciais com recursos eletrônicos em Berlim:

> Como a maioria de meus colegas, dedico-me fundamentalmente a uma concepção musical que aproveite os recursos de nosso tempo. Foi por volta de 60/61 que tive a possibilidade de primeiramente efetuar pesquizas neste terreno, oportunidade proporcionada pelo Governo da Alemanha Ocidental, mas somente há 2 anos senti-me maduro para pôr em prática algumas de minhas idéias sobre a utilização destes meios técnicos. Novamente em Berlin Ocidental, agora a convite do Governo Alemão e da Ford Foundation, quis provar (a mim mesmo) não ser imprescindível uma imensa aparelhagem, distanciando o criador da matéria criada (dado a sua imensa complexidade obrigando a participação de uma equipe de técnicos e engenheiros). Para mim, pessoalmente, isto representa um empecilho à experimentação, pois o ato criador – que é algo estritamente individual – necessita, no meu entender, de um certo recolhimento interior muito grande e, por que não dizer, de uma atitude quase de pudor. Ao pensar nos compositores que, para a utilização dos computadores, sintetizadores, geradores de estrutura serial (como a da Universidade de Toronto, inventado por seus técnicos) necessitam de auxiliares técnicos, tem-se a medida do quão complexa tornou-se a tarefa criadora para o compositor contemporâneo (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 205).

Em entrevista concedida ao professor e compositor Raul do Valle, em Heidelberg, na Alemanha, em 1976, Santoro também demonstrou sua visão acerca do aleatório na música e sua preferência pela exploração de um "aleatório controlado":

> Muita gente está usando o aleatório de uma maneira sem objetivo. Por que cheguei à conclusão de usar Aleatório? Porque sempre me preocupei com o problema da interpretação, como eu fui intérprete também, toquei em Orquestras, fiz muita música de câmara, fui solista, sempre tive uma preocupação sobre o problema da

> interpretação, também. Achava um absurdo, que certas coisas que eu mesmo escrevi, dificílimas na execução, com o Aleatório teria praticamente o mesmo resultado e sem tanta dificuldade técnica pra fazer. Então, é por isso que eu uso o Aleatório – como um elemento de facilitar e que meu pensamento musical tenha melhor resultado na interpretação, na realização. Em geral, faço um aleatório controlado, eu não deixo fazer o que quiser. Por exemplo, coloco várias notas, e digo: sobre essas notas improvisar ritmos diferentes com intensidades diferentes. Mas os outros instrumentos que estão também fazendo isso, terão aquele mesmo número de notas, que eu imagino que aleatoriamente tocando, pelo processo aleatório, vão certamente dar um complexo sonoro x. Quando uso, por exemplo na percussão, eu deixo o movimento, mas digo quais os instrumentos que quero que use, e em qual proporção. Escrevo o espaço em relação ao tempo. Não é um negócio assim, completamente caótico. [...] Mas o aleatório existe na natureza. Existem partículas elementares que são aleatórias, só podem ser explicadas pelos processos aleatórios, quer dizer o processo de probabilidade, elas podem estar aqui como estar aí. Só são explicadas por esse processo. Na própria natureza existe este processo [...] (SANTORO *apud* SOUZA, 2003, p. 91-92).

Em *Diagramas Cíclicos* (1966), Santoro realizou uma exploração timbrística do piano explorando aleatoriedade controlada, notação sem métrica e sem barra de compasso, dodecafonismo, sugestão de improvisos baseados em fragmentos da série, aspectos pontilistas e proporções rítmicas assimétricas. Com as obras *Aleatório I*, *II* e *III* (1966-67), para fita magnética e recursos audiovisuais, Santoro inaugurou o conjunto de suas obras compostas especificamente para o meio eletroacústico. Em *Três Abstrações* para orquestra de cordas (1967), destacou-se pela exploração de clusters, técnicas estendidas e notação não convencional. Em *Interações Assintóticas* (1969), Santoro também explorou conceitos de geometria analítica, unindo aleatoriedade, micropolifonia, clusters e técnicas estendidas.

Claudio Santoro buscou aliar meios eletroacústicos, como fitas magnéticas, com instrumentos acústicos em obras do *Ciclo Brecht* e da série *Mutationen*. A obra *Bodas sem Fígaro* (1976), por sua vez, envolveu o processamento por computador de células temáticas da ópera *Bodas de Fígaro* (1785-86) de Mozart.

Nesse contexto, Santoro vislumbrou ainda um projeto que uniria pintura, dança, improviso, recursos eletrônicos e audiovisuais:

> A experimentação era recorrente nessa época e Santoro idealizou “quadros musicais” que fariam parte de um projeto “Klang-Farbe-Bewegung” (som – cor – movimento), como um “happening” em que haveria projeções de suas pinturas, balé improvisado, aparelhos eletrônicos, câmeras de televisão. O projeto parece não ter sido concretizado, mas as pinturas foram preservadas (GOMES, 2021, p. 69).

São peças representativas da quinta fase de Claudio Santoroas obras: *Diagramas cíclicos* para piano e percussão (1966); *Aleatório I*, *II* e *III* para fita magnética e recursos audiovisuais (1966-67); *Três abstrações* para orquestra de cordas (1967); *In tele tonus visionen* para orquestra (1967); *Intermitências I* para piano (1967); *Intermitências II* para piano e

orquestra (1967); *Intermitências III* para piano e orquestra (1968); *Mutationen I* para cravo e fita magnética (1968); *Mutationen II* para violoncelo e fita magnética (1969); *Interações Assintóticas* para orquestra (1969); *Mutationen III* para piano e fita magnética (1970); *Antistruktur* para harpa e violoncelo (1970); *Cantata elegíaca* para dois coros e orquestra (1971); *Mutationen IV* para viola e fita magnética (1971-72); *Ciclo Brecht* (1974-75); *Diálogo de Amor entre um Gongo e um Chocalho* (1976); *Balade* para piano (1976) e *Bodas sem Fígaro* (1976).

## VIDA (1978-1989) – BRASÍLIA, UNB E A ORQUESTRA DO TEATRO NACIONAL

Enfrentando dificuldades financeiras e problemas de saúde na Alemanha dividida dos anos 1970, Claudio Santoro retornou em 1978 ao Brasil após o convite do então reitor José Carlos de Azevedo para assumir a chefia do Departamento de Artes da Universidade de Brasília e as cadeiras de Composição e Regência:

> Em 78, quando o Azevedo me convidou para voltar para a Universidade de Brasília, eu tinha toda aquela ilusão da Universidade dos anos de 64/65 e, aceitei pensando na continuidade de uma obra que tinha iniciado. Mas tive que admitir que muita coisa havia mudado, o espírito que havia em 64 não era o mesmo, apesar de ter bons professores (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 57).

Ademais, com o retorno de Santoro ao Brasil coube-lhe "desta vez, não apenas a tarefa de retomar o trabalho interrompido na Universidade de Brasília, mas, também, a incumbência de reorganizar e dirigir a orquestra sinfônica da capital federal" (MENDES, 2009, p. 214), hoje nomeada Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro:

> [...] Estou preocupado porque o Governo de Brasília ainda não aprovou o nosso projeto de reorganização da Orquestra. Talvez eu vá ao Brasil uns dias antes, inclusive já planejei partir no dia 21 para que no dia 22 eu já tenha como contatar o pessoal do Governo, o Leo, o Dr. Rui ou mesmo o Governador para perguntar porque ainda não foi aprovado pois, caso contrário, a situação vai ficar muito difícil para a Orquestra, muito difícil para mim perante os músicos. Espero que tudo saia bem. Não é possível trabalhar tanto, lutar tanto para depois não se conseguir nada (SANTORO *apud* FONSECA, 2016, p. 57-58).

Claudio Santoro faleceu em 27 de março de 1989, às 10 horas, acometido por um enfarte enquanto ensaiava o *Concerto nº 2 para piano e orquestra* de Camille Saint-Saëns, no palco do Teatro Nacional em Brasília, meses antes de completar setenta anos.

## OBRA (1978-1989) – FASE DA MATURIDADE

O sexto e último período estilístico de Santoro – Maturidade (1978-1989) – "apresenta como uma de suas principais características o esforço do compositor em fazer convergir para um

denominador comum, o conjunto dos materiais, técnicas e estilos dispostos ao longo de sua carreira" (MENDES, 2009, p. 278). Isso aponta para a tendência de um maior ecletismo na fase de maturidade de Santoro, já que os esforços do compositor se voltam nessa fase para a síntese dos estilos composicionais anteriormente abordados. A respeito disso, Mendes afirma que:

> De acordo com os depoimentos levantados, esgotado o interesse nas possibilidades oferecidas pelas técnicas e materiais vanguardistas, teria restado-lhe como única e lógica possibilidade, tanto a citada reconciliação com as técnicas e materiais que caracterizaram sua escrita musical anterior a 1966, quanto a fusão das vertentes estilísticas uma vez consideradas antagônicas pelo próprio compositor (MENDES, 2009, p. 213).

Nessa fase, as discussões sobre a relação entre a estética musical e a política tornaram-se mais brandas por parte de Santoro, o que talvez tenha propiciado um maior ecletismo de técnicas e estilos nas obras de sua fase final. Em um texto autobiográfico, o próprio compositor resumiu sua motivação composicional desse período indicando sua busca por uma expressão pessoal: "atualmente compõe sem preconceitos de vanguardismos superados – sua preocupação é uma linguagem própria onde toda sua experiência esteja condensada numa síntese e pensamento únicos: fazer música" (SANTORO *apud* MENDES, 2009, p. 213).

Griffiths (1978) afirma que a tendência à síntese de estilos seria consequência direta do panorama confuso e da profusão de estilos musicais predominantes no último quarto do século XX:

> Esta situação levou alguns compositores a tentar uma síntese, ou pelo menos um agrupamento, dos mais diversos estilos em suas obras, frequentemente citando música do passado para marcar com um travo irônico a condição moderna de pletórica variedade – ou seria de colapso (GRIFFITHS, 1978, p. 183).

Nesse contexto, Ricardo Tacuchian apontou que a obra da maturidade de Claudio Santoro poderia exemplificar a "concretização do pensamento pós-moderno na música brasileira":

> [...] Para Tacuchian (1992), na medida em que Santoro aponta com sua Sinfonia no.10, "Amazonas" (apresentada na V Bienal da Música Brasileira contemporânea em 1983), para uma "linguagem de síntese da música deste final de século como opção para o declínio das vanguardas", teria se convertido em um dos primeiros representantes de um comportamento estético voltado para o interesse na superação das antigas polaridades que definiram a música do século XX (MENDES, 2009, p. 218).

No âmbito da produção musical do último quarto do século XX, Tacuchian estabeleceu três categorias: obras de vanguarda ou experimental, que visavam a pesquisa do novo; obras neoclássicas, que objetivavam a acessibilidade e comunicação com o público; e obras pós-

modernas, que tinham como característica a integração de pluralidades a partir da tradição. Assim, Tacuchian caracteriza o pós-modernismo na música como:

> 1. Superação da polaridade nacional / universal; 2. Superação da polaridade tradição / renovação; 3. Transformação das estéticas composicionais do século XX em técnicas; 4. Superposição original de diferentes técnicas; 5. Maior rigor da excelência profissional e acadêmica (...) a universidade como fórum de reflexão; 6. Supremacia do resultado sonoro final sobre o metadiscurso, o espetáculo e o marketing, sem, contudo, negá-los de todo; 7. Técnicas minimalistas, eletroacústicas e de computer music, sem desprezar as técnicas tradicionais; 8. Alternância de expressão lírica com forte impulso rítmico, de acordo com o traço cíclico da personalidade humana; 9. Valorização de parâmetros texturais, timbrísticos, dinâmicos e espaciais; 10. Simplicidade sem populismo e comunicabilidade sem clichê; 11. Expressão cosmopolita e urbana do mundo contemporâneo; 12. Síntese estética conciliada com a individualidade criativa (TACUCHIAN *apud* MENDES, 2002, p. 46).

Todavia, mesmo que a produção da maturidade de Claudio Santoro possa ser associada à aspectos do pós-modernismo tal qual delineados por Tacuchian (1992), Santoro obteve uma confluência estilística nessa fase, com seu manifestado ecletismo e referência a estilos do passado, não por uma atitude pós-moderna, mas por um processo dialético estabelecido em sua maturidade.

Nessa última fase nota-se a presença de escalas diatônicas oriundas das fases de transição e nacionalista de Santoro, que aparecem "(1) em seções específicas de obras predominantemente cromáticas; (2) em obras exclusivamente modais ou tonais" (MENDES, 2009, p. 231). O tonalismo explícito é pouco recorrente, mas pôde ser verificável, por exemplo, na obra *Aspiração*, a primeira das *Quatro canções da madrugada* (1982) (MENDES, 2009, p. 234). O material tonal encontra-se, por vezes, mesclado ao material modal, como ocorre no *Mini concerto grosso para orquestra de cordas* (1981) e na obra *Gazela Frêmito* para coro *a capella* (1986) (MENDES, 2009, p. 236). É possível identificar também a ocorrência de politonalidade em obras como a *Sinfonia nº 10* "Amazonas" (1982) e a *Fantasia Sul América para piano* (1983) (MENDES, 2009, p. 240). Nessa fase, a técnica dodecafônica também foi explorada a partir de manipulações da série por permutações, repetições e omissões, de forma similar a alguns procedimentos adotados por Santoro em sua primeira fase. No entanto, verifica-se ainda maior liberdade técnica por parte do compositor, uma vez que o rigor das ordenações seriais foi superado em favor de elaborações variadas do contorno intervalar. A *Sinfonia nº 9* (1982) e a *Briga Dialética dos Estilos* (1984) são exemplos desta abordagem da técnica dodecafônica por Santoro.

A *Balade* para piano solo (1976) de Claudio Santoro é tida como a obra representativa da passagem da fase *Avant-garde* para a fase de Maturidade, por antecipar "o início da busca

de Santoro por uma forma de expressão capaz de aglutinar o conjunto de todas as experiências composicionais vivenciadas nas décadas anteriores" (MENDES, 2009, p. 229). Todavia, a *Ave Maria* para coro *a capella* (1978) é, segundo Mendes (2009), a obra que inaugura a fase de maturidade de Santoro, já que ela abarca:

> [...] algumas das características que passariam a integrar novamente a paleta de possibilidades do compositor: (1) a demarcação estrutural através de centros tonais; (2) os acordes baseados na superposição triádica ou quartal; (3) os modos litúrgicos alterados; (4) simetria e etc (MENDES, 2009, p. 229).

São peças representativas da sexta fase de Claudio Santoro – Maturidade (1978-1989) – as obras: *Ave Maria* para coro *a capella* (1978); *Fantasia* para violino e orquestra (1980); *Quarteto de sopros* (1980); *Concerto grosso* (1980); *Hino do Amazonas* (1980); *Mini concerto grosso* (1981); *Elegia I* para violino e piano (1981); *Duo* para violino e piano (1982); *Duo II* para dois pianos (1982); *Quatro Canções da Madrugada* (1982); *Encantamento* para violoncelo e piano (1982); *Sinfonia nº 9* (1982); *Prelúdios* para violão (1982); *Frevo* para orquestra (1982); *Sinfonia nº 10* (1982); *Missa a 6 vozes* (1983); *Fantasia Sul América* (1983 – versão solo para cada um dos instrumentos de cordas, madeiras, metais, piano e voz); *Suíte para violoncelo* (1983); oratório *Estatutos do homem* (1984); *Sinfonia nº 11* (1984); *Briga dialética dos estilos* (1984); ópera *Alma* (1985); *Elegia II* para violino e piano (1986); *Suíte Brasília ano I* (1986); *Requiem para JK* (1986); *Gazela Frêmito* para coro *a capella* (1986); *Serenata* para piano (1986); *Diagramas cíclicos* para orquestra (1986); *Sinfonia nº 12* (1987); *Sinfonia nº 13* (1988); *Concerto para orquestra de câmara* (1988); *Sonata nº 5 para piano* (1988) e *Sinfonia nº 14* (1989).

## CONCLUSÃO

Claudio Santoro (1919-1989) está inscrito na história da música do Brasil por sua destacada atuação como compositor, regente de orquestra e professor, além de ter participado de importantes agitações estéticas do século XX e acirradas discussões acerca da função social da música:

> Santoro, cujo tempo de vida foi atravessado por um século de grandes revoluções tecnológicas e sociais, bem como, por guerras mundiais e pela posterior ordem geopolítica bipolar do mundo, concebeu, no decorrer de cinco décadas de atuação como compositor, uma vasta obra caracterizada por sucessivas mudanças de orientação estilística. Entre suas criações estão composições atonais, dodecafônicas, modais, neotonais, de caráter nacionalista, além de composições de vanguarda que lidam com a aleatoriedade, a indeterminação e a exploração da música eletroacústica (SOUSA, 2023, p. 1-2).

Em conformidade com a filosofia estética de Luigi Pareyson, na qual o estilo de um compositor está relacionado ao conceito de poética, que é a manifestação da subjetividade do criador, enraizada em seu contexto histórico e cultural, e que frequentemente estabelece princípios orientadores que guiam o processo criativo e a expressão artística, este trabalho propôs a investigação da trajetória pessoal e artística de Claudio Santoro, fornecendo ao leitor não apenas um vislumbre das intenções e motivações do artista, mas também um quadro conceitual para a compreensão do conjunto da obra de Santoro.

A partir da apresentação de dados biográficos de Santoro divididos em seis períodos de vida intercalados com dados acerca das respectivas seis fases estilísticas do compositor, tal como sistematizadas por Mendes (2009), pudemos observar interações e intersecções entre o contexto histórico e cultural do compositor (vida) e os princípios orientadores de seu processo criativo e expressão artística (obra), compreendendo assim os elementos distintivos que conferem singularidade à produção musical desse destacado compositor brasileiro do século XX.

## REFERÊNCIAS

BÉHAGUE, Gerard. Santoro, Claudio. *In*: SADIE, Stanley (Ed.). *The new grove dictionary of music and musicians*. Londres: Macmillan, 2001, v. 22, p. 260-262.

FONSECA, Pablo Victor Marquine da. *Deveras humano*: Teoria dos Tópos Musical na obra para piano solo de Claudio Santoro. 133 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

GOMES, Mariana Costa. *Aspectos formadores de uma concepção da performance das obras para viola da fase de maturidade de Claudio Santoro*. 193 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

GRIFFITHS, Paul. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978. 205 p.

KATER, Carlos. *Música Viva e H. J. Koellreutter*: movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora / Atravez, 2001. 372 p.

KUBALA, Ricardo Lobo. *A escrita para viola nas sonatas com piano op. 11 nº 4 e op. 25 nº 4 de Paul Hindemith*: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos. 123 f. Dissertação

(Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 352 p.

MARIZ, Vasco. *Claudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. 180 p.

MENDES, André Nobre. *Música brasileira para viola solo*. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

MENDES, Sérgio Nogueira. *O percurso estilístico de Claudio Santoro*: roteiros divergentes e conjunção final. 289 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MENDES, Sérgio Nogueira. *Claudio Santoro e a expressão musical ideológica*. 120 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981. 200 p.

OLIVEIRA, Reinaldo Marques de. *A conclusão cromática em obras de Arnold Schoenberg e Cláudio Santoro*. 213 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

PAREYSON, Luigi. *Estética*: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993. 326 p.

SALGADO, Michele Botelho da Silva. *Canções de amor de Cláudio Santoro*: análise e contextualização da obra. 105 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

SIMÕES, Cláudia Maria Villar Caldeira. *Abertura Rondônia e outros afluentes da sinfonia Amazonas* – uma proposta de ferramenta gráfica para auxílio analítico e composicional desenvolvida a partir do estudo da trilogia sinfônica de Claudio Santoro (Sinfonias 9, 10 e 11). 192 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

SOUZA, Matheus Avlis Gonzaga V. de. Um estado do conhecimento dos estudos sobre Claudio Santoro. In: NAS NUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 9, 2023, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2023, p. 1-21.

SOUZA, Iracele Aparecida Vera Livero de. *Claudio Santoro: uma história em miniaturas*: estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Claudio Santoro. 542 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos quartetos de cordas de Cláudio Santoro. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, p. 329-350, 2011.

# HEU! HEU DOMINE! HEU! HEU! SALVATOR NOSTER: O CANTO DAS HEUS DA CIDADE DE CONGONHAS – MG

Carmem Célia Gomes[13]
José Antônio Baêta Zille[14]

**RESUMO**:
Este trabalho teve por objetivo identificar como era executado o canto das Heus durante a Procissão do Enterro realizada na Semana Santa no passado da cidade de Congonhas, Minas Gerais, possibilitando, assim, o resgate do mesmo. A Procissão do Enterro é um evento que ainda é amplamente realizado em muitas cidades do interior mineiro, destacando-se Congonhas, localizada no interior do Estado. Em Congonhas, durante esta procissão há a personagem Verônica que, de ponto em ponto do trajeto, entoa um cântico *a capella* e mostra um tecido branco com o rosto de Jesus estampado. Em outras cidades do Estado, após Verônica cantar, há outro canto de resposta feito por três mulheres, as Heus. Já em Congonhas o canto das Heus não existe mais sendo executado durante a procissão, nem foram encontrados registros deste canto. Assim, com este trabalho foi possível se identificar o canto das Heus após amplo trabalho de pesquisa de campo e, assim, proporcionando o resgate de um rito da cidade que tem grande tradição religiosa, artística e cultural.

**Palavras-chave**: Canto das Heus; Procissão do Enterro; Semana Santa.

## INTRODUÇÃO

A cerimônia da Semana Santa, que ocorre geralmente nos meses de março ou abril, conforme o calendário cristão, marca a tradição católica de celebração da Paixão, Morte e Ressurreição de Jesus. Durante essa semana, cada dia possui um significado marcado por passagens descritas na Bíblia e expressos por ritos específicos, repletos de simbolismos. Dentre esses ritos, o que é mais acompanhado pelos fiéis da tradição católica acontece na Sexta-feira Santa, dia em que, especificamente, se celebra a Paixão de Jesus Cristo. Sendo assim, na Sexta-feira Santa se tem ritos que evocam o dia em que Jesus teria passado por provações e rememoram sua flagelação, subida ao Calvário, crucificação, morte e enterro de seu corpo. Nos ritos da Sexta-feira Santa, um que se destaca, tanto pela sua solenidade quanto pelo seu simbolismo é a Procissão do Enterro. Este é um evento que ainda é amplamente realizado em muitas cidades do interior de Minas Gerais, dentre elas a cidade de Congonhas, localizada na região central do Estado. Nessa cidade, a tradição católica da Semana Santa atrai milhares de fiéis e turistas às ruas para acompanhar a Procissão do Enterro. Este rito representa o enterro de

[13] Mestranda, Universidade Federal de São João del-Rei, carmemdtre@gmail.com.
[14] Doutor, Universidade do Estado de Minas Gerais, jose.zille@uemg.br.

Jesus, após seu corpo ter sido tirado da cruz, sendo conduzido por seus familiares e amigos para ter o corpo depositado em um sepulcro.

Durante a Procissão do Enterro normalmente há uma personagem que, de ponto em ponto do trajeto, entoa um cântico de devoção monódico *a capella* e mostra um tecido branco com o rosto de Jesus estampado, a Verônica. Logo após Verônica entoar seu canto, há outro de resposta, também sem acompanhamento, feito por três mulheres, as chamadas Heus. Em várias cidades do interior do estado, estas três personagens ainda aparecem durante a Procissão do Enterro, entoando seu canto, de caráter lamentoso, logo após o canto da Verônica. Na cidade de Congonhas este canto já não existe mais sendo executado durante o rito da Procissão do Enterro, nem em registro escrito ou gravado.

Frente à esta situação, surgiu o questionamento sobre de que forma era executado o canto das Heus durante a Procissão do Enterro na Sexta-feira da Paixão na cidade de Congonhas. Visto isso, este trabalho se propôs a buscar indícios desse canto para fazer o registro de possíveis formas de como era executado no passado da cidade, proporcionando, assim, o resgate do mesmo.

## A SEMANA SANTA NO BRASIL

A Semana Santa é uma celebração religiosa oficial e universal dentro dos ritos cristão-católicos e rememora, através de celebrações, os últimos dias de Jesus, sua prisão, condenação, morte e ressurreição, segundo a bíblia e os dogmas cristãos. A tradição de se celebrar esse período vem desde os primeiros séculos da era cristã, quando se celebravam apenas a sexta-feira, chamada de Sexta-feira Santa ou da Paixão e o sábado subsequente. A sexta, por ser o dia em que Jesus morreu e o sábado, por celebrar a vigília para a ressurreição dele. Nestes dois dias de celebração os cristãos faziam jejum rigoroso, celebrações e procissões como forma de celebrar a morte de Jesus. Depois foi incluída na celebração a quinta-feira, para celebrar o dia que Jesus foi preso e condenado à morte.

No século IV, em Roma, essa semana era chamada de *Hebdomada paschalis* (Semana Pascal), e no século seguinte passou a se chamar Semana Autêntica. Por sua vez, “no Oriente os cristãos denominavam este período de Semana Maior que passou a ser chamado, no Séc. V, de Semana Santa” (CASTRO, 2023, p. 1). Não só as denominações eram diversas, mas, também, as formas que eram celebradas. Foi então que, no Concílio de Nicéia, realizado no ano de 325 d.C., a Semana Santa foi regulamentada e instituída oficialmente. Foi quando se definiu

os oito dias de celebrações, bem como se instituiu o significado de cada dia. Significados estes, baseados em passagens da Bíblia Sagrada.

Por sua vez, após a realização do Concílio de Trento (1545-1563)[15] e com a normatização dos ritos religiosos cristãos, os ritos alusivos a este período supracitado passaram a ser celebrados em todas as localidades onde havia católicos, com celebrações específicas para cada dia da semana. Nesse sentido surgem vários documentos que foram responsáveis por registrar as normativas para se conduzir os ritos cristãos. Um dos mais significativos e completos que se tem é o *Missale Bracharense*[16]. Trata-se de um missal romano[17], livro de orações e celebrações litúrgicas utilizado na cidade de Braga, Portugal, sendo uma espécie de código responsável por nortear a realização de todas as celebrações católicas. Esse mesmo *Missale Bracharense*, datado de 1558, que servirá de norte para as celebrações da Semana Santa, começou a ser difundido nas colônias portuguesas da Ásia, África e América. Isso se deu, principalmente, por intermédio do trabalho dos padres da Companhia de Jesus. Desta forma os ritos da Semana Santa chegaram ao Brasil.

Dentre os ritos da Semana Santa, os que se destacam por serem mais tradicionais e mais acompanhados pelos fiéis são os que acontecem na Sexta-feira Santa. Segundo Norton, "a sexta-feira santa é considerada o dia mais solene da semana para o sacrifício expiatório de Cristo pelos pecados do mundo" (NORTON, 2014, p. 85, trad. nossa). Duas celebrações marcam este dia e ambas têm um significado muito forte para o cristianismo. A primeira é a celebração da Adoração da Cruz onde:

> O rito de adoração da santa cruz, na liturgia de sexta-feira santa, tem origem na Igreja de Jerusalém, onde se desenvolveu com a descoberta do santo lenho no qual Jesus teria sido crucificado. [...] A cerimônia ocorre com o descobrir e a ostensão da cruz, a tríplice prostração e a oração diante da cruz (CARVALHO, 2018, p. 111).

[15] O Concílio de Trento, realizado na cidade italiana de mesmo nome entre 1545 e 1563, foi convocado para se discutir as doutrinas do catolicismo frente às doutrinas protestantes emergentes. Naquele momento, buscava-se recompor alguns princípios e a disciplina dentro da religião regida por Roma (COSTA; MARTINS, 2010).

[16] Título original: *Missale juxta usum & ordinem Almae Bracarensis Ecclesiae Hispaniarum Primatis, summo studio atque diligentia noviter excusum, & multis insuper scitu dignis, ac clero pernecessariis auctum.* O *Missale Bracharense*era uma espécie de método originário da cidade de Braga, Portugal em que se expõem fundamentalmente e com clareza o modo de celebrar com a devida perfeição o Sacrossanto Ofício da Missa, assim rezada como cantada, como um Memorial de Cerimônias para alguns dias especiais do ano e da Semana Santa. (REIS, 1837, p. 1).

[17] O Missal Romano é um dos principais livros litúrgicos da Igreja Católica. Nele, estão as orações e orientações para a celebração das missas. Depois do Evangeliário, que contém os textos do Evangelho, é o livro mais importante nos ritos da Igreja. (CNBB, 2023).

Tal cerimônia busca expor aos fiéis, simbolicamente, a cruz em que Jesus morreu para que as pessoas reflitam sobre os motivos que levaram à morte dele.

A segunda celebração da Sexta-feira Santa com forte significado para os católicos é a Procissão do Enterro, que celebra o cortejo para sepultamento do corpo de Jesus, após sua morte. Essa é uma celebração solene e de muita reverência, comumente seguida por centenas de fiéis, que caminham pelas ruas das cidades onde a procissão é realizada. Em grande silêncio e respeito, essa procissão representa um cortejo fúnebre, em que a imagem de Jesus morto é conduzida durante todo o percurso.

Corbin apresenta várias indicações de ocorrência da Procissão do Enterro na Europa entre os séculos X e XVII, denominada como cerimônia da Deposição, conforme descrito a seguir:

> O mais antigo documento existente atestando o costume da Deposição vem de Augsburg no século X. Também do século XI são documentos de Trier e do mosteiro de Sigebert de Gorze em Lorraine. Da Bavaria e Lorraine aparentemente o costume se espalhou para a Inglaterra onde foi atestado mais tarde em Canterbury no século X. No século XII ela apareceu nos Costumes de Salisbury de onde foi espalhada para outras igrejas na Inglaterra. Foi cultivada no mosteiro de São Gall no século XI. Documentos do século XIII atestam a aparição da liturgia da Deposição em várias localidades por toda França e nos Países Baixos assim como no norte da Itália. No século XIV ela foi espalhada do leste da Bavaria até a Áustria, Bohemia e Hungria. Da Inglaterra foi levada no final do século XIV para Portugal na ocasião do casamento de Philippa de Lancaster com o Rei John (1385). Na Espanha a Deposição só é atestada no século XVII e depois como uma cerimônia popular. Só no mosteiro das Descalzadas Reales em Madri é uma cerimônia litúrgica que se encontra e lá ainda existe por privilégio especial. Esta liturgia foi provavelmente introduzida em Portugal por Juana da Áustria, filha do imperador Charles V. Ela se casou com o Príncipe John de Portugal em 1552, ficou viúva em 1554 e retornou para a Espanha para descansar no mosteiro que ela fundou (CORBIN, 1960, p. 131, trad. Nossa).

Carvalho concorda que “a primeira notícia que se conhece deste rito encontra-se na biografia de Santo Ulrico de Ausburgo da Baviera (por volta do ano 973 depois de Cristo)” (CARVALHO, 2018, p. 117). Por sua vez, Azevedo afirma que esta cerimônia teria chegado à Portugal “[...] trazida de Jerusalém pelo padre Paulo de Portalegre e começou a fazer-se no Convento de Vilar de Frades, Arcebispado de Braga, de 1500 a 1510, de onde se estendeu a todas as catedrais de Portugal” (AZEVEDO, 1960, p. 39). Independentemente da versão, fato é que, de Portugal esse rito se espalhou às suas colônias e chegou ao Brasil trazido pelos colonizadores e ainda hoje é praticada.

No Brasil o primeiro registro de uma Procissão do Enterro é datado da Sexta-feira Santa de 1565 no Colégio de Porto Seguro, Bahia e foi presidida pelo padre jesuíta Antônio

Gonçalves. Castagna (2000, p. 10) indica sobre a realização desta celebração que ocorreu no Brasil colônia, logo após quando os jesuítas chegaram ao país:

> Difundindo-se pelas colônias portuguesas, a Procissão do Enterro tornou-se parte da tradição católica dessas regiões (da costa brasileira). Em meados do século XVII esta cerimônia já era celebrada pelo clero diocesano, oficializando-se nas Constituições Primeiras do Arcebispado da Bahia, ordenadas pelo Arcebispo da Bahia, Sebastião Monteiro da Vide, e aceitas no Sínodo Diocesano de 12 de junho de 1707 (CASTAGNA, 2000, p. 10).

O estado de Minas Gerais, nesse contexto, se destaca por ter grande influência católica e os ritos da Semana Santa fazem parte da tradição religiosa do estado. A Semana Santa, mais especificamente nas cidades históricas de Minas, traz uma tradição secular de ritos, celebrações, músicas e encenações e, ao longo dos tempos, vem sendo acompanhada de perto por centenas de pessoas.

## A SEMANA SANTA EM CONGONHAS

Trazendo a tradição da Semana Santa em Minas Gerais para um olhar mais próximo e aprofundado, pode-se destacar a cidade de Congonhas. Nesta cidade as celebrações se iniciam na Semana das Dores, semana em que antecede a Semana Santa e que relembra, em cada dia, as Sete Dores de Nossa Senhora[18]. Na semana seguinte à das Dores, que é a Semana Santa propriamente dita, as celebrações e procissões se iniciam no Domingo de Ramos e vão até o Domingo da Páscoa. Nesta semana, todas as celebrações são seguidas por centenas de fiéis que, piedosamente, acompanham as procissões e ritos. Destas celebrações, uma das mais aguardadas pelas pessoas é a encenação da Paixão e Morte de Jesus Cristo. Logo em seguida, também muito aguardados pelos fiéis e turistas, acontecem o Sermão do Descendimento e a Procissão do Enterro, que atravessa a cidade, ligando a Basílica do Senhor Bom Jesus de Matozinhos à Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição.

No contexto dessa tradição, a música faz parte da Procissão do Enterro que, nessa cidade, tem ficado a cargo da Corporação Musical Senhor Bom Jesus. Esta é uma banda de música tradicional da cidade, que toca ao longo do trajeto com intervalos, sempre antes da personagem Verônica cantar. Com a interrupção da música executada pela banda, a Verônica

[18] Esta devoção às Sete Dores de Maria "remete à presença da Virgem Maria ao longo da vida de seu Filho Jesus em todos os momentos de dor e solidão, inclusive quando Ele percorria a *Via Crucis*, caminho de subida ao calvário, onde Cristo morreu crucificado para assumir a vontade de Deus". Em todos estes momentos, Maria estava com ele. "Esta devoção tomou especial consistência a partir do final do século XI e teve um percurso percorrido muito antes de se tornar memória oficial no calendário litúrgico do Ocidente" (TEMPESTA, 2018, p. 1).

se posiciona em determinados pontos e canta seu cântico *a capella*. Após cada canto, a Verônica segue o percurso da procissão até chegar ao destino final.

No *Missale Bracharense* a Procissão do Enterro é descrita como sendo realizada no interior da igreja, onde há a celebração da Morte do Senhor Jesus Cristo. Nesse contexto, há um rito específico em que sacerdotes fazem a incensação de um féretro[19], que se apresenta coberto por um véu negro, e são entoados cânticos e feitas orações durante a adoração do mesmo. Após o término deste ritual, os sacerdotes conduzem a urna pelo interior da igreja onde a cerimônia é celebrada. Já em Congonhas o rito tem a incensação de uma imagem de Jesus morto que jaz num esquife que é conduzido em procissão que atravessa a cidade ligando duas igrejas em pontos diametralmente opostos. Durante o trajeto também são entoados cânticos e feitas orações pelos sacerdotes e, eventualmente, por alguns personagens que compõem o cortejo fúnebre.

## AS TRÊS HEUS NO CONTEXTO DA SEMANA SANTA

Na cerimônia da Procissão do Enterro, a personagem da Verônica é uma figura marcante. Em pontos preestabelecidos ao longo do trajeto da procissão, a mulher que interpreta essa personagem canta um canto de lamento, enquanto mostra aos presentes um tecido com o rosto de Jesus estampado. Este canto, que é entoado em latim, aliado ao gesto de apresentar às pessoas o tecido com o rosto de Jesus, possui o significado de anunciar sua morte e expor o sofrimento dele. A letra do canto fala para que as pessoas que passam atentem e vejam se há dor tal qual à dor de Jesus[20].

Segundo essa tradição da Procissão do Enterro, além da Verônica, três outras personagens também apresentam um canto próprio. Estas três figuras são chamadas de Heus e são representações de três mulheres que teriam acompanhado Jesus na subida ao Calvário em seu cortejo fúnebre, lamentando o sofrimento dele ao longo do caminho. São personagens que supostamente representam o lamento do povo que acompanhava o cortejo fúnebre de Jesus. Morais Filho aventa sobre esse fato, quando menciona uma Procissão do Enterro realizada em 1831 na cidade do Rio de Janeiro, em que, "[...] a Confraria do Carmo comparecia toda, preenchendo os irmãos os grandes claros, os intervalos prolongados, entre a aparição dos

[19] Na Roma antiga, tipo de padiola na qual eram transportados os despojos dos inimigos vencidos. Caixa de madeira onde se coloca o corpo de um morto para ser sepultado; ataúde, caixão, esquife, urna (MICHAELIS).
[20] O canto da Verônica é apresentado em latim com os seguintes dizeres: *O vos omnes qui trasitis per viam atendit et videte si est dolor sicut dolor meus* (Ó vos todos que transitam por estas ruas atentem e vejam se há dor tal qual a minha dor).

personagens que a crença daquela época supunha haverem acompanhado o enterro do Cristo" (MORAIS FILHO, 1979, p. 267).

Assim como Verônica, as três Heus, normalmente vestidas de preto, com um véu cobrindo o rosto, entoam um cântico com os dizeres "Heu! Heu domine! Heu! Heu! Salvator noster" (Ai! Ai! Senhor! Ai! Ai! Salvador nosso!). Com caráter melancólico, o canto *a capella* surge em resposta a cada vez que Verônica termina de apresentar o seu canto.

Estas três personagens aparecem nos evangelhos de São Mateus, Marcos e João, mas em cada um destes livros são mencionadas em situações e momentos distintos da vida e morte de Jesus. Apenas São Lucas não menciona que havia mulheres ao pé da cruz de Jesus no momento de sua morte. Neste evangelho, São Lucas menciona sobre três mulheres que foram ao sepulcro de Jesus levando óleos e perfumes para ungir o corpo desfalecido dele e quando chegaram ao local, encontraram o sepulcro com a tampa removida e vazio. Os evangelistas que citam estas três mulheres em seus textos, também indicam seus supostos nomes. São Mateus e São Marcos relatam que seriam Maria Madalena, Maria mãe de Tiago e José, e Salomé, mãe dos filhos de Zebedeu (SALVADO, 2011, p. 4). Já Martins aponta que as personagens simbolizadas correspondem a Maria Madalena, Maria Salomé e Maria Cléofas (MARTINS, 1975, p. 181). Segundo esse autor, a respeito do rito da Procissão do Enterro na colônia portuguesa de Goa, em 1576, "[...] o teatro, ou ao menos o teatralismo litúrgico, salta aos olhos de todos, com as três Marias (isto é, Maria Madalena, Maria Salomé e Maria Cléofas) a prantear a morte do Senhor, anjos levando símbolos da Paixão e dois coros de apóstolos" (MARTINS, 1975, p. 181).

Assim, segundo a tradição cristã, estas três mulheres choraram a morte de Jesus em Jerusalém. No contexto da Procissão do Enterro, a denominação dada a essas três personagens também varia de cidade para cidade. Em alguns locais elas são denominadas Heus, fazendo menção à primeira palavra que elas cantam, o termo *Heu*, que significa a interjeição de dor, "Ai". Em outras cidades elas são denominadas Marias, como alguns autores citam que eram os nomes delas. Em outras localidades, essas personagens são chamadas de "Beus", uma corruptela do termo *Heu* e que representa o linguajar popular das pessoas, que falam o nome da forma como entendem sua sonoridade do latim. Pereira (2015) aventa que essas mulheres formam um coro que remeteria às carpideiras que existiam no tempo de Jesus e ainda existem em alguns lugares, inclusive em algumas partes do interior do Brasil.

A letra deste cântico tem sua possível origem no Antigo Testamento e nos textos dos Ofícios de Trevas realizados durante o Tríduo Pascal[21] (CASTAGNA, 2000). Um dos textos que dão origem ao canto da Verônica e das Heus são as Lamentações de Jeremias e os textos representam de modo geral, o lamento do povo de Deus:

> O estribilho *Heu! Heu! Domine!* é uma espécie de *planctus* medieval, que a autora acreditava não ser de origem bíblica, mas a expressão *Heu! Heu! Heu! Domine Deus!* pode ser encontrada no Livro do Profeta Jeremias e no Livro do Profeta Ezequiel, enquanto o *Salvator noster!* pode ter sido extraído de várias passagens bíblicas, entre elas da Epístola de São Paulo a Tito (CORBIN *apud* CASTAGNA, 2000, p. 25).

Segundo Massip, a primeira referência à aparição das três Heus foi em um texto encontrado no mosteiro carolíngio[22] de Saint Riquier, na cidade francesa de mesmo nome. Neste documento consta um trecho que menciona as três Marias, como se elas fizessem parte de uma cena de um texto teatral, provavelmente algum roteiro de encenação bíblica. Sobre isso, Massip afirma:

> O primeiro rudimento dramático verdadeiramente europeu originou-se nos mosteiros carolíngios sob o incentivo de Angilberto, abade leigo do mosteiro de Céntuta-Saint Riquier, [...] para o cerimonial da Ressurreição de Cristo. [...] Os clérigos encenaram dois dramas em torno da Ressurreição: *De Tribus Mariis* e *Versus de Peregrinus*, e isso entre o final do século XI e meados do século XII. Aquele acaba por ser o primeiro visitante europeu que incorpora um personagem secular, o comerciante de ungüentos, de grande sucesso posterior, e que suporia a penetração no campo sacro da vida cotidiana. Ao lado dele apareceria na catedral de Girona, o boticário, seus escravos e sua esposa, que antes da barganha das Marias por preço do perfume, abandona o marido fugindo com o jovem criado, excessos que logo seriam expressamente proibidos (MASSIP, 1994, p. 24, trad. nossa).

Já a primeira menção sobre o canto que as três Heus apresentam teria aparecido em um texto semilitúrgico[23] datado do século XIII, na cidade italiana de Pádua. O texto faz referência a alguns ritos que foram incluídos na celebração da Procissão do Enterro, denominado como Deposição, e que teve incluído um *Planctus*[24] que era cantado por mulheres ou por homens representando mulheres. Corbin comenta que:

> No século XIII, entretanto, a observância da Deposição começar a tomar novas características. Elas aparecem primeiro nas fontes litúrgicas do Norte da Itália. Um novo elemento é adicionado em paráfrases de textos Bíblicos que não pertencem à liturgia. Tal como um texto semilitúrgico que ocorre primeiro em uma fonte de Pádua.

[21] No Tríduo Pascal (os três últimos dias da Quaresma e da Semana Santa: Quinta-feira Santa, Sexta-feira Santa e Sábado Santo ou de Alleluia), desde a Idade Média, as *matinas* e *laudes* foram ofícios de leitura abertos para a frequência pública e suas dimensões cresceram tanto a ponto dessas duas cerimônias fundirem-se em uma só, que passou a ser chamada de Ofício de Trevas (GAGLIARDI, 2012, p. 1).
[22] O Império Carolíngio foi uma extensão do Reino dos Francos, ou franceses, sob o comando da dinastia Carolíngia. O principal rei desse período foi Carlos Magno, que governou de 768 a 814 (SILVA, 2011, p. 1).
[23] Semilitúrgico refere-se a um ofício litúrgico em que foram inseridos diálogos (DICIONÁRIO OXFORD, 2023).
[24] Canto de dor executado por coro, juntamente ou com cada um dos cantores. Trata-se de um tipo de lamento ou lamentação que expressa tristeza ou luto (SPINA, 1972, p. 108).

> Um pouco mais tarde uma forma inteira e única é introduzida, o *Planctus*. “Heu, Heu! Deus meus! Heu, heu! Amor meus.” [...] As rubricas no *Processionale* contendo ambos os textos e música indicam elementos representacionais com conotações dramáticas: “Cantores prope feretrum”; “post-mariam”; "post mulieres." Numerosas paráfrases não litúrgicas são introduzidas cantadas pelos indivíduos que representam as santas mulheres. Uma série de cantos aparecem em configurações de duas e três partes (CORBIN, 1960, p. 133).

Outra menção que vale ressaltar sobre a aparição da letra do canto das Heus é a que consta do *Missale Bracharense*. No trecho que menciona a Procissão do Enterro, o féretro alusivo ao Jesus morto é conduzido em um esquife pelo interior da igreja. Na sequência, dois sacerdotes cantam o canto das Heus:

> Depois, transportado por quatro sacerdotes, vem o féretro debaixo do pálio de cor preta. Atrás dele vêm os turiferários a incensar, os ministros em fila e o celebrante principal. De início, dois clérigos cantam: *Heu, heu, Dómine: heu, heu, Sálvator noster* (MISSALE BRACHARENSE, trad. CARVALHO, 2018).

No rito que consta do *Missale Bracharense*, o canto das Heus é o primeiro a ser cantado após a incensação do féretro de Jesus. Logo em seguida são executados os cânticos *Pupili facti sumus*, *Cecidit corona*, *Spiritus cordis nostri* e *Defecit gaudim cordis*, em latim (Figuras 1 e 2). Estes quatro cânticos apresentados em sequência trazem o significado de lamento pela morte de Jesus. Martins apresenta uma tradução para estes cânticos, no qual é possível perceber o sentimento de lamento:

> Ai, Senhor! Ai, Salvador nosso! Ficámos órfãos sem pai e a nossa mãe ficou viúva! Caiu a coroa da nossa cabeça, ai de nós que pecámos! A vida da nossa alma, Cristo Senhor nosso, foi condenada a morte vergonhosa. Desapareceu a alegria do nosso coração, e a nossa cítara ficou de luto! (MARTINS, 1975, p. 182).




**Figura 1** – Fragmento do *Missale Bracharense*, onde consta o canto das Heus no contexto da liturgia da Procissão do Enterro[25] (LIMPUS, 1558, p. 213).

[25] Chama a atenção o fato de haver as indicações “pueri” (meninos, ou tiples) e “chorus” (coro).

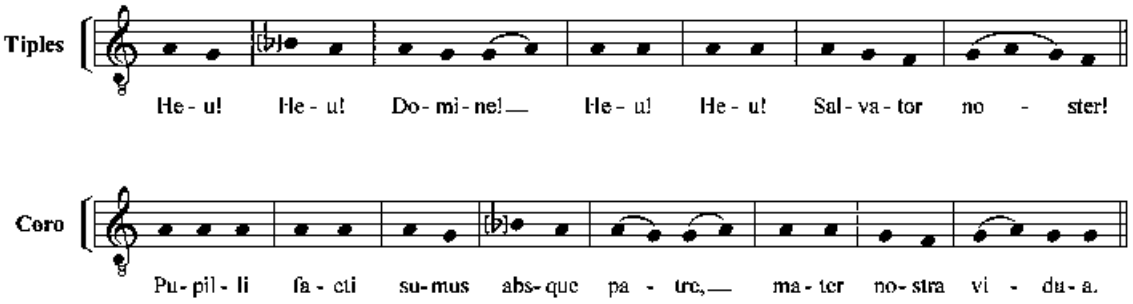



**Figura 2** – Transcrição em notação moderna do estribilho (Canto das Heus) e primeiro versículo da primeira parte da Procissão do Enterro do *Missale bracharense* (CASTAGNA, 2000, p. 6)

Outros livros posteriores ao missal de Braga também trazem a transcrição do canto das Heus em neumas[26], tais como o *Director ecclesiastico* (1755), o *Processionale cisterciense* (1757) e o *Methodo da liturgia Bracharense* (1837). Em todos consta a liturgia das celebrações católicas, de acordo com as orientações do missal romano. Neste contexto, é perceptível que o canto das Heus se encontra na tradição ritualística da cerimônia da Procissão do Enterro, estando mesmo registrado como elemento constituinte do ordenamento litúrgico católico desde, pelo menos, o século XVI. Ao longo do tempo essa tradição sofreu alterações, indo para as ruas com a participação da população.

Em várias localidades brasileiras onde ainda se preservam as personagens da Verônica e das três Heus, pode-se citar a cidade mineira de Ouro Preto. Pereira (2015) fez um estudo sobre as mulheres que estiveram presentes na vida de Jesus e menciona as quatro personagens. Sobre elas o autor comenta:

> Conhecidas também por Três Marias ou Heús, esse último como o nome mais usado em Ouro Preto, elas cantam somente na procissão do Enterro, na sexta-feira da Paixão. Vestidas com longas túnicas e com um véu cobrindo a cabeça, de modo similar à própria Verônica, segurando velas acesas, elas respondem à essa personagem cantando: *"Heu! Heu! Domine! Domine! Salvator noster!"* (Ai! Ai! Senhor! Senhor! Salvador nosso!) (PEREIRA, 2015, p. 199)

Outra cidade do interior de Minas Gerais que ainda conserva o rito tradicional da Procissão do Enterro é São João del-Rei. Considerada uma das mais tradicionais e inalteradas da região, na Semana Santa dessa localidade ocorrem intensas celebrações dentre as quais se destacam o Sermão do Descendimento[27] e a Procissão do Enterro. Ambas as cerimônias

[26] O mais antigo recurso de notação da altura relativa de um som, já presente em manuscritos do século X, tendo sofrido várias modificações na sua forma com o decorrer do tempo.
[27] Espécie de palestra proferida por um sacerdote enquanto se realiza a retirada e descendimento da imagem de Jesus morto da cruz.

realizadas na Sexta-feira Santa, no contexto de celebração da Paixão, Morte e Sepultamento de Jesus. Nesta cidade, o percurso da Procissão do Enterro, tradicionalmente, a música, executada por anos, tem ficado a cargo do Coro e Orquestra Ribeiro Bastos. Após o canto da Verônica, ainda se ouve o canto das Heus que é executado por um coro acompanhado pela orquestra.

Em outras cidades mineiras a Verônica é uma personagem tradicional da Procissão do Enterro, em que entoa seu canto dolente, enquanto as três Heus não são uma constante em todas essas localidades. Quando as três Heus estão presentes, normalmente vêm vestidas de túnicas pretas, mãos e pés completamente cobertos de preto e o rosto coberto com um véu preto. No entanto, este figurino é diverso, podendo variar em cores e formas, conforme cada cidade.

## METODOLOGIA E PROCEDIMENTOS

### Metodologia

Esta pesquisa possui uma abordagem qualitativa. Quanto a seus objetivos ela pode ser classificada como predominantemente exploratória e, quanto aos procedimentos, uma pesquisa de levantamento. A abordagem qualitativa, para este estudo, se mostrou a mais adequada uma vez que o tipo e tratamento dos dados coletados geraram um repositório de informações importantes, não quantificadas. Neste sentido, "a pesquisa qualitativa se preocupa com aspectos da realidade que não podem ser quantificados, centrando-se na compreensão e explicação da dinâmica das relações sociais" (FONSECA, 2002, p. 20), ou seja, uma pesquisa cuja abordagem seja qualitativa possibilita variadas fontes e formas de acesso aos dados. Em relação aos objetivos, a pesquisa foi predominantemente exploratória. Segundo Selltiz, Wrightsman e Cook (1965), a pesquisa exploratória busca descobrir ideias e intuições, na tentativa de adquirir maior familiaridade com o fenômeno pesquisado, possibilitando, assim, aumentar o conhecimento sobre os fatos. Uma característica importante da pesquisa exploratória é o fato de que esta reside na necessidade de se conhecer um fato, fenômeno ou algum ponto ainda desconhecido pela maioria das pessoas.

Nesta pesquisa, o que se pretendia investigar – o canto das Heus da cidade de Congonhas –, era algo desconhecido por, no mínimo, três gerações, não sendo executado há cerca de quarenta anos. Sendo assim, para buscar recuperar esse canto, houve a necessidade de explorar o ambiente em que dados significativos pudessem ser coletados, apelando para a memória daqueles que vivenciaram a prática do canto no passado. A estratégia de se valer da memória e das lembranças das ex-cantoras e de outras pessoas cujas atividades foram intimamente ligadas

à Semana Santa permitiu um apanhado de informações e de melodias que, unificadas, puderam acarretar na recuperação do canto das Heus original. Neste sentido, "a memória individual pode ser entendida como um ponto de convergência de diferentes influências sociais e como uma forma particular de articulação das mesmas" (SCHIMIDT; MAHFOUD, 1993, p. 291).Por sua vez, "a pesquisa exploratória pode ser de dois tipos: levantamento de uma amostra ou levantamento de uma população" (FONSECA, 2002, p. 33). Em vista disso, houve o levantamento de uma população específica, que teve a possibilidade de conhecer o extinto canto das Heus praticado em Congonhas.

Para uma maior fidedignidade e validade desta pesquisa foram utilizadas técnicas baseadas na história oral, tendo como ferramenta principal de coleta de dados, entrevistas registradas em áudio e fotos durante a realização das entrevistas. No caso específico desta pesquisa, tem-se que o canto das Heus não possui suas informações grafadas em uma partitura ou gravação que pudesse definir a sua real melodia. O registro remanescente disponível é a memória das pessoas que conheceram tal canto e que agora foram interlocutoras e colaboradoras para a redescoberta deste canto. Os relatos orais, embora passíveis de falhas por se tratarem de registros da memória das pessoas, ainda são importantes como fontes confiáveis no contexto histórico, trazendo perspectivas e simbolismos por parte do narrador sobre a realidade narrada. Assim, a história oral traz a identidade do entrevistado e, também, do grupo em que o fato contado está inserido e tem significado. Nesse sentido, as entrevistas com as senhoras e demais colaboradores, sobre o canto das Heus veio também com estes significados e explicitou a identidade das mesmas e da comunidade em que viveram e vivem. Foi, portanto, papel da pesquisadora se ater a estas questões, para que a coleta de dados fosse satisfatória e relevante para o resgate de parte da identidade da cidade de Congonhas.

**Procedimentos metodológicos**

A princípio, como a pesquisa é baseada em questões que envolvem temas tais como cultura, religiosidade, identidade, ritos católicos, Semana Santa, canto da Verônica e o canto das Heus mais especificamente, foi feita uma pesquisa bibliográfica aprofundada sobre estes temas. O intuito foi identificar na história da religião cristã o contexto que permitiu surgir os ritos da Semana Santa da Paixão e Procissão do Enterro. Nesse sentido, buscou-se identificar onde e como surgiu o canto, em que texto foi inspirado, qual a principal causa de o mesmo ter sido inserido na liturgia da Semana Santa e qual o significado de tê-lo durante a Procissão do Enterro na Sexta-feira da Paixão.

Em paralelo à pesquisa bibliográfica, que contribuiu para o arcabouço contextual desta pesquisa, procedeu-se para a parte prática, com a realização de um levantamento de possíveis pessoas que pudessem ter tido contato ou que se recordassem do canto das Heus em Congonhas. Dentre o grupo elencado, foram identificadas doze pessoas que poderiam ser entrevistadas e que poderiam trazer informações relevantes para a pesquisa. Na etapa seguinte foi elaborado um questionário a ser feito às pessoas listadas no levantamento da fase anterior. A finalidade das entrevistas foi identificar o canto das Heus, através das lembranças das pessoas que o conheceram. Para atingir esse fim, formam elaboradas nove perguntas divididas em três blocos por assunto. O primeiro bloco abarcou informações sobre os papeis que as pessoas entrevistadas executaram na Semana Santa em que participaram. Estas perguntas visavam identificar se a pessoa entrevistada tinha sido Heu ou Verônica ou executou um papel diferente. O segundo bloco referia-se ao ensino e aprendizado do canto das Heus ou da Verônica, buscando identificar como foi o convite para participar da Semana Santa e se já ensinaram ou aprenderam o canto através de outras pessoas. Já o terceiro bloco de perguntas contemplou a informações específicas sobre o canto das Heus ou da Verônica, como a existência de partituras e registro do compositor ou se o entrevistado tinha conhecimentos musicais quando participou da Semana Santa. O objetivo destas perguntas era recolher informações mais precisas sobre a possível existência de alguma partitura do canto das Heus e se a pessoa entrevistada teve acesso a esta partitura e pôde conhecê-la.

As entrevistas foram realizadas em formato semiestruturado, com perguntas dirigidas, mas que foram feitas às pessoas ao longo de uma conversa com caráter informal. A partir do levantamento prévio das possíveis pessoas entrevistadas, iniciou-se o contato com as pessoas ou suas famílias e agendamento das entrevistas. Das doze pessoas elencadas foi possível realizar as entrevistas com sete delas. As entrevistas ocorreram entre dezembro de 2022 e janeiro de 2023 nas próprias residências das pessoas (assim foi no caso de duas ex-Verônicas, duas ex-Heus e uma ex-regente de coral) ou nos locais de trabalho (este foi o caso de dois diretores de teatro).

Do total das pessoas elencadas, uma se negou categoricamente a participar da entrevista. No primeiro contato ela disse que poderia responder às perguntas, mas ficou relutante se saberia respondê-las. Mesmo tendo sido explicado que seria apenas um relato de experiência como ex-Heu da Semana Santa de Congonhas, preferiu não participar. Por sua vez, o motivo da não

participação de outras quatro pessoas foi por não ter sido possível obter contato, seja por já não residirem mais em Congonhas ou por não terem sido encontradas.

Todas as entrevistas realizadas foram gravadas em áudio com a devida autorização dos entrevistados ou de suas famílias e foram feitos registros fotográficos de todas as pessoas envolvidas. A gravação das entrevistas em áudio foi de suma importância uma vez que, para se identificar todas as notas do canto das Heus a gravação em áudio mostrou-se mais eficiente, garantindo a fidedignidade sonora e passível de ser ouvida várias vezes, em caso de dúvidas.

No âmbito das entrevistas, destaca-se que todas as pessoas consultadas são idosas, acima dos sessenta anos de idade, e que conheceram *in loco* o Canto das Heus realizado em Congonhas. Também vale ressaltar que as duas senhoras que foram Heus estavam com grau avançado de doença de Alzheimer. No entanto, ao serem entrevistadas, mesmo com as limitações causadas por essa doença, elas conseguiram fornecer informações sobre o canto das Heus. Uma delas inclusive, para ter sua memória estimulada, ouviu o canto da Verônica da cidade de Congonhas, ao vivo, e assim que se terminou o canto, a senhora imediatamente passou a cantar o canto das Heus. Aparentemente, o ato de ouvir o canto da Verônica reavivou sua memória e trouxe de volta a lembrança do tempo quando foi uma das três Heus.

Após a realização das sete entrevistas que foram agendadas, procedeu-se à etapa de transcrição das entrevistas e dos cantos coletados. Todas as entrevistas foram transcritas em texto e salvas para posteriores consultas. Por sua vez, os cantos coletados foram transcritos se utilizando software próprio para esse fim. Ao final da etapa de transcrições, passou-se à análise dos dados levantados, em que foi possível identificar pontos relevantes para a pesquisa, bem como se chegou à identificação do canto das Heus de Congonhas. Nesse sentido, foi possível constatar que o canto era, na verdade, executado em duas vozes.

## O CANTO DAS HEUS DA CIDADE DE CONGONHAS

Com a realização das entrevistas, foi possível identificar aspectos contundentes do canto outrora cantado no contexto da Semana Santa da cidade de Congonhas. Foi constatado que o canto das Heus dessa cidade não é uníssono entre as três cantoras que interpretam as Heus, mas sim consiste em uma melodia a duas vozes. A primeira voz, mais aguda, era normalmente cantada por uma das cantoras na tessitura de soprano. A segunda voz, por sua vez, era cantada pelas outras duas cantoras, numa tessitura de *mezzo* soprano ou contralto.

Segundo os dados coletados, a primeira voz inicia-se em lá$_3$ e a segunda voz inicia-se em ré sustenido$_3$. Ocorrem dentro das distâncias harmônicas entre as duas vozes movimentos de oitavas, sétimas, sextas e quintas, ascendentes e descendentes. Isso resulta em um canto que apresenta tensões entre as sétimas e em alguns momentos nas quintas. Por outro lado, foi possível observar que provavelmente o canto das Heus completa o canto da Verônica da referida cidade. Isto ocorre pois o canto das Heus é executado logo após o canto da Verônica e o mesmo possivelmente se encontrava na tonalidade relativa em relação ao primeiro canto.

Ainda no âmbito do canto das Heus, verifica-se que em alguns trechos algumas dissonâncias sutis são encontradas entre a primeira e a segunda voz, o que sugere a não completa fidedignidade da memória das entrevistadas. Optou-se, por ora, manter o canto na transcrição original das gravações para se preservar exatamente o que foi rememorado pelas entrevistadas (Figura 3).

## RELAÇÕES ENTRE O *MISSALE BRACHARENSE* E O CANTO DAS HEUS DE CONGONHAS

Há de se considerar que o *Missale Bracharense* serviu de referência na liturgia da Semana Santa e a Procissão do Enterro dentro de uma tradição que se estabeleceu no Brasil colonial, tendo suas reminiscências ainda presentes em muitas cidades mineiras. Por sua vez, dentro dessa tradição, se encontra o canto das Heus. Sendo assim, é relevante estabelecer um comparativo entre o canto presente naquele missal e o obtido nessa pesquisa.

Ambos cantos apresentam letras idênticas, sendo ambas em latim. Esta tradição de se manter a língua materna que consta no *Missale Bracharense* permanece até os dias atuais. Fato é que nas cidades onde ocorrem o canto da Verônica, o canto das Heus e outros que fazem parte da liturgia da Procissão do Enterro, tudo se mantém sendo executado em latim. Como já mencionado, o canto das Heus de Congonhas se dá a duas vozes. A primeira voz deve ser executada por uma cantora e a segunda voz deve ser executada por outras duas. A primeira linha melódica deve ser executada por uma cantora cuja tessitura vocal seja de soprano e a segunda linha melódica pode ser cantada por *mezzo* sopranos ou por contraltos, ou duas cantoras de mesma tessitura vocal.

Já no canto que consta no *Missale Bracharense*, há apenas uma linha melódica, que deveria ser cantada em uníssono por dois cantores, em cantochão. Também na partitura do missal (Figura 1), vê-se, para o canto “Heu! Heu! Domine! Domine! Salvator noster!”, a

indicação “pueri”. Essa indicação levanta uma questão no momento em que poderia designar que esse trecho deveria ser cantado por meninos ou por indivíduos de voz aguda. Por sua vez, no texto do missal que orienta a cerimônia, há a indicação de que esse canto deve ser cantado por dois clérigos de voz aguda.




**Figura 3** – Transcrição do canto das Heus da cidade de Congonhas, Minas Gerais

Ressalta-se, no entanto, que o canto coletado na cidade de Congonhas pode não ser totalmente fiel ao praticado em tempos anteriores. Com o passar do tempo e a idade avançada das cantoras entrevistadas, pode-se levar em conta a existência de alterações, principalmente quanto a uma suposta tonalidade original, uma vez que a voz da pessoa se modifica com o passar dos anos. Contudo, no ato de transcrição das gravações efetuadas durante as entrevistas, para a notação musical moderna, foi possível identificar algumas dissonâncias que podem sugerir alterações nas notas cantadas pelas entrevistadas. Além disso, considerando a relação indicada entre a tonalidade do canto da Verônica e o canto das Heus, também se pode perceber algumas incoerências harmônicas em reação à teoria musical tradicional.

A partir de um comparativo melódico entre o canto que consta no *Missale Bracharense* e o da cidade de Congonhas, foi possível verificar que o primeiro possui uma melodia mais simples do que o segundo. Nota-se também, que a letra do canto do *Missale* não se repete e a melodia tem apenas uma indicação melódica a ser seguida, devendo ser cantada por voz de tessitura aguda, dada a indicação do termo "pueri", porém, por dois clérigos. No canto de Congonhas, tradicionalmente se tem a voz feminina na tessitura soprano, como protagonista na voz "principal" do canto. Por sua vez, o canto do *Missale Bracharense* aparece com poucas variações melódicas, sejam ascendentes ou descendentes, enquanto no canto de Congonhas a melodia aparece mais "elaborada", com mais movimentos ascendentes e descendentes de notas.

O canto do *Missale Bracharense*, segundo a transcrição de Castagna (2000), se apresenta em sete compassos e há a presença de um melisma no final do canto. Já o canto de Congonhas é apresentado em vinte e oito compassos e com a ocorrência de melismas mais de uma vez, entre os compassos 18 e 19 e 23 a 27. Com relação à letra executada, o canto do *Missale Bracharense* possui a letra "Heu, heu, Domine: heu, heu, Salvator noster" apresentada uma vez, sem repetições de qualquer trecho, seguido por outras letras. Já no canto de Congonhas há trechos que se repetem por algumas vezes ao longo de todo o canto. No *Missale Bracharense*, a melodia é cantada em uma cerimônia em que há outros cânticos subsequentes, que são executados de forma intercalada, ora por dois clérigos, ora por um coro de vozes, sendo que os outros cantos não correspondem ao que é, tradicionalmente, cantado pela personagem Verônica. Por sua vez, no canto das Heus de Congonhas, o mesmo era executado durante a Procissão do Enterro, sempre após o canto da Verônica, como um cântico de resposta. Em seguida à sua execução, a procissão continuava seu trajeto sem haver outros cantos executados em seguida.

Quanto ao momento em que o canto é executado, mesmo que ambos façam parte da liturgia da Procissão do Enterro, na cidade de Braga ocorre durante a cerimônia de incensação do fétero de Jesus morto e a mesma é conduzida em procissão apenas dentro da igreja onde a cerimônia é realizada. Já na cidade de Congonhas, o canto resgatado era executado, de acordo com as informações colhidas com os entrevistados, sempre no trajeto da Procissão do Enterro pelas ruas da cidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A intenção ao final deste estudo, além de resgatar o canto, é também o de retornar com o mesmo para a liturgia da Procissão do Enterro da cidade mineira de Congonhas. Entende-se que resgatar algo que faz parte da tradição religiosa e artística da cidade será de grande relevância, pois contribuirá para manter vivo um elemento importante da tradição cultural da cidade. Nesse sentido, resgatar o canto das Heus, por meio do seu registro histórico escrito e gravado proporcionará se perpetuar, não só o canto em si, mas, também, uma tradição. Desta forma, se está possibilitando que as próximas gerações vivenciem as celebrações da Semana Santa de forma mais completa em seus significados.

Com este resgate, proporciona-se a completude da celebração que tradicionalmente é feita com este canto e, desta forma, completará a beleza da mesma, tanto no que se refere à tradição religiosa, quando no contexto artístico, cultural, musical e histórico. Nesse sentido, há de se ter aspectos da cultura congonhense disponíveis aos visitantes e pesquisadores que, por ventura, tenham interesse em aprofundar mais seus conhecimentos a respeito dos ritos da Procissão do Enterro. Assim como o canto da Verônica está presente no imaginário das pessoas da cidade de Congonhas, como um canto doloroso e sofrido que remete à dor de Jesus. O canto das Heus, ao ser resgatado e novamente difundido, permite recompor uma faceta da memória afetiva do povo e de sua identidade. Por sua vez, a possibilidade de se fazer a celebração da Procissão do Enterro completa, sendo realizada em uma cidade já reconhecida pelo seu potencial turístico, pode ser mais um elemento de reforço para atrair mais turistas para a cidade na época da Semana Santa. Com esse movimento, outros reflexos positivos podem ocorrer junto à comunidade, como um maior movimento na economia local.

Vale ressaltar que o canto das Heus coletado pode não estar totalmente fiel, uma vez que foram detectadas algumas dissonâncias entre as vozes. Nesse sentido, há de se considerar as possíveis falhas de memória das entrevistadas ao se recordarem do canto. Diante desta

situação optou-se que o canto registrado deverá passar por uma análise musical a posteriori para se identificar e retificar possíveis falhas harmônicas.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Thales de. *O catolicismo no Brasil*: um campo para a pesquisa social. Salvador: EdUFBA, 2002. 73 p.

CARVALHO, Joaquim Felix de. Liturgia da Semana Santa de Braga: textos e ritos. *Theologica*, Lisboa, v. 53, n. 1, p. 101-122, 2018.

CASTAGNA, Paulo Augusto. A "Procissão do Enterro" de Sexta-Feira Santa: subsídios para as reconstituições musicais. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 3, 1999, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000, p. 227-261.

CORBIN, Solange. *Essai sur la musique religièuse portuguaise au moyen age (1100-1385)*. Paris: Societé D'Edition "Les Belles Lettres", 1952. 436 p.

CORBIN, Solange. *Le deposicion liturgique du Christ au vendredi saint*: sa place dans l'histoire des rites el du théâtre religieux. Analyse de documents portugais. Paris: Societé D'Edition "Les Belles Lettres", 1960. 346 p.

COSTA, Célio Juvenal; MARTINS, Flat James de Souza. Análise histórica, religiosa e educacional sobre o catecismo do santo Concílio de Trento. *Revista Brasileira de História das Religiões*, Maringá, a. 2, n. 6, p. 1-19, 2010.

FONSECA, João José Saraiva da. *Metodologia da pesquisa científica*. Itaperi: Universidade do Estado do Ceará, 2002. 127 p.

GAGLIARDI, Ignacio. *Semana Santa em Ouro Preto (MG)*: dia 6 – Quarta Santa: Ofício de Trevas. Ilumine o Projeto, 2012. Disponível em: https://ilumineoprojeto.com/semana-santa-em-ouro-preto-mg-dia-5-quarta-santa-oficio-de-trevas/. Acesso em: 07 mai. 2023.

LIMPUS, Balthasar. *Missale juxta usum* & ordinem Almae Bracarensis Ecclesiae Hispaniarum Primatis, summo studio atque diligentia novite. Braga, 1558. 554 p. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k993722f. Acesso em: 07 mai. 2023.

MARTINS, Mário. Teatro sagrado nas cristandades da Índia portuguesa. *Didaskalia*, Lisboa, v. 5, n. 1, p. 155-190, 1975.

MASSIP, Francsc. Orígenes y desarrollo del teatro medieval catalán. *Revista de Filologia Española*, Tarragnoa, v. 74, n. 1, p. 23-40, 1994.

MORAIS FILHO, Mello. *Festas e tradições populares do Brasil*. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1979. 312 p.

NORTON, Ricardo. Semana Santa: historia y implicaciones. *Revista Estrategias para el Cumplimiento de La Misión*, Lima, v. 11, n. 1, p. 82-94, 2014.

PEREIRA, Edilson. As mulheres por trás da face de Cristo: apropriações, performances e ambivalências da Verônica. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 35, n. 1, p. 193-215, 2015.

SALVADO, Maria Adelaide Neto. *O cântico das três Marias*: Monsanto da Beira. Lisboa, 2011.

SCHMIDT, Maria Luísa Sandoval; MAHFOUD, Miguel. Halbwachs: memória coletiva e experiência. *Psicologia USP*, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 285-298, 1993.

SELLTIZ, C.; WRIGHTSMAN, L. S.; COOK, S. W. *Métodos de pesquisa das relações sociais*. São Paulo: Herder, 1965. 685 p.

SILVA, Diogo Pereira da. As perseguições aos cristãos do Império Romano (séc. I-IV): dois modelos de apreensão. *Jesus Histórico*, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 29-44, 2011.

SPINA, Segismundo. Divagações terminológicas. *Alfa: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 107-113, 1972.

TEMPESTA, Orani João. As dores de Maria. Rio de Janeiro: Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, 2018. Disponível em: https://www.cnbb.org.br/as-dores-de-maria/. Acesso em: 28 jun. 2022.

# A DESTERRITORIALIZAÇÃO DO FLAMENCO, ROSALÍA E O PARADOXO DA AUTENTICIDADE

Alexandre Brown Palma Filho[28]

**RESUMO**:
Em uma contemporaneidade caracterizada por identidades fluidas e fragmentadas, tal qual aborda o conceito da modernidade líquida de Bauman (1998), a sociedade e consequentemente a arte procedeu com diversos novos desdobramentos culturais. Neste artigo será mostrado como o flamenco vem se comportando, sendo compartilhado e recebido nesse contexto. Para isso será retratada sua cena musical como uma transformação constante em lugares significantes, como argumenta Giddens (2002) sobre a construção das cenas a partir de nossas referências no mundo. Nestas transformações sociais oriundas das dimensões complexas que trazem a globalização pontua Ochoa (2002); "a maneira como se entrelaçam novos e velhos modos de habitar o mundo" fazem com que a autenticidade se torne mais complexa. Neste sentido, historicamente o flamenco sofreu diversos questionamentos e, para discorrer sobre esse assunto, o presente trabalho visa avaliar aspectos da obra de Rosalía onde sua perspectiva gerou uma das maiores discussões sobre o paradigma do purismo desta arte.

**Palavras-chave**: Rosalía; Flamenco; Sociedade; Comunicação; Musicologia.

## O CARÁTER CULTURAL HÍBRIDO DO FLAMENCO

Em novembro de 2010, o flamenco foi incluído na lista de patrimônio cultural imaterial da humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. Embora seja amplamente reconhecido como proveniente da Andaluzia, ao sul da Espanha, suas origens até este momento são consideradas um grande mistério por seus estudiosos. Aceita-se que sua forma atual se constituiu da mistura de povos e culturas. Tradicionalmente é uma cultura de transmissão oral, sendo essa a principal atribuição do contexto genuíno e autêntico do flamenco:

> Por tratar-se de uma tradição oral, sem registro sistemático, o flamenco teve suas estruturas musicais, técnicas da dança, do cante etc. perpetuadas no tempo por meio de performances coletivas realizadas pelas comunidades tradicionais andaluzas, podendo ser classificado como uma manifestação etnicitária, procedente do folclore tradicional e caracterizada como elemento de construção intencional de identidades pessoais e coletivas da cultura local (PEREZ, 1997, p. 29).

O caráter cultural híbrido do flamenco está inicialmente ligado às influências que recebeu dos povos que viveram na baixa Andaluzia ao longo dos séculos, entre os quais se podem citar árabes, judeus, africanos, centro americanos, gregos, os castelhanos, ciganos, hindus peregrinos, entre outros. É provável que as mais variadas formas de comunicação

[28] Mestrando, Universidade Federal do Rio de Janeiro, contato@alepalma.com.

tenham ocorrido para a integração desses povos, dada sua convivência no decorrer dos tempos, com seus diferentes idiomas, costumes, cultura e etc., o que se explica a construção musical desse gênero. No que se trata da constituição musical do flamenco, pode-se utilizar as palavras de (SHEPHERD, 1994, p. 135) quando afirma que "a música é um meio social sonoro":

> É dizer, os sons musicais vêm de um complexo de matrizes sonoras nas quais os indivíduos empregam seus valores e significações. E estas significações, tal como os usos que se dão na música, podem ser muito diferentes e inclusive contraditórios de acordo com o contexto que se trate. Quando a etnicidade, como consciência de identidade grupal, necessita de conteúdos expressivos para justificar a realidade de sua construção social referencial, se criam retóricas narrativas étnicas que podem concernir qualquer âmbito do amplo espectro cultural. E a música é sem dúvida nenhuma, um dos âmbitos que melhor se presta para gerar esse tipo de retórica, talvez a sua natureza sumamente abstrata e sua falta quase total de conteúdo representativo explicito, se ligam a atitudes e suposições inconscientes sobre o que construímos nossas vidas no seio da sociedade (PEREZ, 1998, p. 232).

## A CENA FLAMENCA NO DECORRER DAS DÉCADAS

Antes de discorrer sobre a cena flamenca, é importante comentar a origem etimológica do termo *flamenco*. Sobre a origem, há diversas teorias especulativas e nenhuma é tida como oficial; no entanto todas elas têm suas significações atribuídas às minorias ou de sentimentos negativos como pretensão, se gabar, entre outras. A mais difundida e defendida é a de Blas Infante no livro publicado pela Junta de Andaluzia chamado *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante Jondo* (1980). Esta teoria diz que flamenco deriva dos termos hispano-árabes *felah-mengus*, que significam camponês marginalizado. Infante crê que esta é a denominação dada ao restante dos mouriscos que foram expulsos da Espanha e que se mesclaram ao resto da população, sobretudo com os ciganos. Essa denominação pode não ser a definitiva, porém faz amplo sentido no que se diz respeito a uma segregação familiar de povos marginalizados. Porque uma das características mais marcantes do flamenco, como cultura, é a tradição oral familiar veiculada a dinastias artísticas em todos os campos[29] (guitarra, cante e baile) que são predominantemente a base referencial do tradicionalismo da cena musical e da dança. Esse tradicionalismo sempre foi se modelando com o tempo por meio das interculturalidades[30], ou seja, pela intermediação do flamenco com outras culturas. Para (CANCLINI, 1990), a interculturalidade está presente quando os grupos assumem ou se apropriam de elementos que não lhe são próprios, "combinando-os e transformando-os", contribuindo para que se perca o

[29] Os campos ou pilares essenciais do flamenco como performance são o *baile flamenco*, o *cante* (que seria o nome atribuído ao canto) e a *guitarra flamenca* (violão flamenco). Esses campos essenciais compõe um quadro flamenco tradicional.

[30] O conceito da interculturalidade vem do prefixo da palavra "inter" e seu significado é ligado à interação ou intermediação de culturas (MÉNDEZ, 2013) comunicação oral.

sentido de exclusividade nacional ou étnica dos mesmos. É uma situação dinâmica que trabalha para a promoção do diálogo e do encontro entre as culturas e através dessa troca foram inclusive adaptados estilos da musicais da américa para dentro do flamenco. Nesta linha de cantes, intitulada *cantes de ida y vuelta*, pode se citar como exemplo as *Guajiras* (também chamado punto cubano) e as *Peteneras* (canto fúnebre mexicano). No contexto da interculturalidade, em um contexto mais contemporâneo, vale pontuar que durante a guerra civil Espanhola (1936), tanto um dos maiores expoentes da guitarra flamenca *Sabicas* quanto do baile *Carmen Amaya* procuraram exílio no México. Ambos artistas realizaram diversos espetáculos e apresentações na América do Norte, destacando a presença do flamenco em produções hollywoodianas, apresentações na Broadway e gravações de discos já a partir dos anos 1940.

Seguindo nessa linha temporal, do século XX em diante, sem adentrarmos na história mais antiga do flamenco, onde há uma linha temporal apresentada por diversos flamencólogos[31] tais quais Frederic Deval e Faustiño Nuñez, que vai desde um flamenco primitivo até a classificação de eras, coloquemos a cena flamenca mais próxima de um momento onde o flamenco já era uma arte memorável na Espanha. Nos anos de 1970 já haviam diversos artistas consagrados e uma grande comunidade de aficionados por todo país, tendo *tablados*[32], *peñas*[33] e espetáculos por todo território nacional e também mundo afora. Neste cenário dois artistas foram fundamentais para elevar o reconhecimento dessa arte para o mundo. Um deles e provavelmente o mais conhecido foi Paco de Lucia, por diversos motivos, entre eles a composição de uma *rumba* (estilo cubano adaptado ao flamenco) que cativou o mundo inteiro *Entre dos aguas*, pela inclusão do cajon como elemento percussivo na música (que até então eram apenas palmas) e também pela ousadia de mesclar-se com músicos de jazz, como Al di Meola e John Mclaughlin em um trio de guitarras que percorreu todo mundo. Já Camaron de la Isla, considerado pela maioria da comunidade flamenca como o maior cantor de todos os tempos do gênero, com o disco "La leyenda del tiempo" (1978), foi um marco discográfico que fugia do tradicionalismo convencional do flamenco, dando uma nova roupagem nunca vista antes e abrindo margem para fusionar o flamenco com outros gêneros e texturas musicais, assim estabelecendo um movimento de vanguarda.

[31] O termo flamencologia ganhou vida com a publicação do livro de Anselmo Gonzales, *Flamencologia*, e a realização Prêmio Nacional de Córdoba (hoje em dia uma das maiores premiações para artistas de flamenco).
[32] Local que apresenta um quadro flamenco com dança e música ao vivo
[33] Espaço cultural, de gestão pública, que realiza atividades com o flamenco.

Nos anos 1980 vale citar a propagação audiovisual da dança flamenca pelo mundo através dos filmes de Carlos Saura, sobretudo com as obras *Bodas de sangre* e *Carmen* (indicado ao oscar). Ambos filmes contam com a prestigiosa *bailaora* Cristia Hoyos e com o icônico dançarino Antonio Gades, que veio a se tornar uma referência mundial da dança masculina dessa arte para o mundo. Ainda nos anos 1980 há uma variedade de grandes nomes do flamenco contemporâneo que aportaram novas ideias para dança e para música, dentre estes vale a pena destacar Antonio Canales, *bailaor sevillano* que apresentou uma nova estética musical no seu baile ao interpretar as *falsetas* (variação melódica sobre um estilo flamenco executada por um guitarrista) e de um modo geral fazer dinâmicas mais elaboradas entre música e baile. Inclusive muitos praticantes da dança o consideram o percussor do baile flamenco contemporâneo, não apenas pelo sentido musical, mas também por diversas questões de direção desde cenografia, figurino, temática, entre outras. Outro artista imprescindível a se citar ainda nos meandros dos anos 1980 é o guitarrista Manolo Sanluncar, que produziu em 1988, possivelmente a obra de guitarra mais apreciada do meio violonístico e uma das maiores obras da música flamenca, o disco "Tauromogia".

Já nos anos 1990, é de fundamental importância mencionar o *cantaor* Granaíno Enrique Morente, artista que "aflamencou" temas de Leonard Cohen e concretizou obras misturando o flamenco com o rock. Um dos seus maiores destaques foi o disco "Omega" (1996), parceria entre o *cantaor* e o grupo de rock granaíno Lagartija Nick, que rompeu o classicismo estético e tradicional do flamenco trazendo-o para uma outra ramificação que ainda está semeando a universalização dessa arte.

Com a arte mais estabelecida pelo mundo, o diretor Carlos Saura lança a sua obra literalmente com o título de *Flamenco* (1995), convidando artistas consagrados do gênero como alguns já citados aqui anteriormente, vale acrescentar a inclusão do *bailaor* Farruco e seu sobrinho Farruquito (no filme ainda uma criança) (Figura 1), esse aspecto do filme já mostra um pouco da dinastia das famílias flamencas, no caso nesta cena e número particular a família dos farrucos, que são atualmente (2022) os artistas de baile mais prestigiados do mundo.

Resumidamente, todos esses pontos geraram maior apreciação e prática do flamenco pelo mundo, dando ao mundo a oportunidade de se aproximar mais de uma cultura local e em muitos casos até torná-la parte de sua expressão identitária.



**Figura 1** – *Flamenco* (1995) – Carlos Saura - Farruquito.

## FLAMENCO DO SÉCULO XXI

O flamenco tomou uma proporção muito maior nos anos 2000 em diante. Pode-se ter uma noção abrangente de como a arte flamenca está inserida no mundo e como atrai massivamente o turismo na Espanha:

> Por exemplo, em 2004, o Ministério do Turismo, Comércio e Esportes da Andaluzia desenvolveu uma pesquisa para estudar o impacto socioeconômico do flamenco na região, intitulado "A demanda por turismo de Flamenco". 2.250 questionários foram aplicados com um nível de confiança de 95% e um erro amostral de 3%. Selecionamos os dados mais relevantes que contextualizam o interesse e difusão global do flamenco: · Em 2004 a Andaluzia recebeu um total de 626 mil turistas que declararam o flamenco como a principal razão para a sua viagem. Deste total, aproximadamente 351.186 foram correspondentes à província de Sevilla. · 60,3% dos turistas de flamenco são estrangeiros, destacando-se os da França, Japão, Alemanha e Itália. · Um dos destaques em segmentos turísticos do flamenco é o de academias de flamenco. Este grupo exerce o papel de importante atração econômica e cultural, porque representa uma poderosa alavanca para disseminação do flamenco no exterior. Entre os turistas de academias de flamenco, destaca-se maior presença de estrangeiros (75,1% dos estrangeiros e 24,9% de espanhóis). Outros dados confirmam que estrangeiros do mundo todo se dedicam ao flamenco, tanto na Espanha como em seus próprios países. Por exemplo, na França, desde 1989 realizasse o Festival Flamenco em Nimes; cidades como Berlim, Dusseldorf, Dresde e Hamburgo promoveram festivais de flamenco em 2006; neste mesmo ano ocorreu a Flamenco Bienal da Holanda. Nos Estados Unidos acontece o Flamenco Festival USA desde 2001. Este festival passou por cidades como Doha, São Paulo, Moscou e Bruxelas. Mais recentemente, em 2014, ocorreu a primeira edição do ‘Festival Internacional de Cante de las Minas’ para artistas flamencos japoneses, organizado pela Associação Nipônica de Flamenco (ANIF), criada em 1990 e que atualmente se consolida como a principal instituição japonesa dedicado ao estudo, ensino e difusão da arte flamenca (GIMENEZ, 2015, p. 8).

Ademais do flamenco como arte prática, também há uma proporção enorme no mundo das vendas, sobretudo da moda. De acordo com o International Flamenco Fashion Show, em 2016, a moda flamenca gerou mais de cento e vinte milhões de euros por ano apenas nas exportações (CHOZA, 2006).

Esse crescimento da arte pelo mundo, consequentemente, fez com que o flamenco se diluísse mais, gerando inclusive mais embates sobre sua essência e purismo. Nesta mudança paradigmática do flamenco a "liquificação"[34] (movimento das sociedades com mais acesso a informação e que consequentemente adotam identidades mais fluidas e fragmentadas) também acabou exigindo rupturas nos modelos interpretativos mais tradicionais da dança, não apenas no que se diz a técnica ou expressão corporal do *bailaor(a)* mas também diferentes abordagens de temas de espetáculos, estética e outras histórias a serem contadas. Neste contexto um artista que é considerado um divisor de águas é o sevilhano Israel Galvan:

> Já em meados dos anos noventa do século XX, o flamenco entra em uma nova etapa de desenvolvimento, na qual são incorporados elementos da arte e da dança contemporânea tanto em termos de movimento, quanto em conceito de espetáculo. Através de artistas como Belén Maya, Juan Carlos Lérida, Andrés Marín e Israel Galván, o flamenco inicia uma aproximação à poética da arte contemporânea. No caso de Galván, o rompimento das barreiras e paradigmas dessa expressão artística foi tal, que hoje ele é festejado como um dos maiores criadores da dança internacional (CANARIM, 2017, p. 20).

Uma das obras de Galvan que melhor representa a ruptura de cânones do universo da dança flamenca é o espetáculo "La metamorfoses", baseado no livro de Franz Kafka, que foi apresentado na Bienal de Arte Flamenco de Sevilla no ano de 2000. Este espetáculo teve uma repercussão muito significativa pela crítica:

> Entre as críticas na imprensa especializada, podia-se ler: "É um dos criadores mais lúcidos do momento. Constrói a tradição, mas nunca olha para trás." (RAMOS, 2000); "A transformação é uma maravilha coreográfica e uma beleza estética, na qual o flamenco tem protagonismo por si só, desde a imobilidade até a mutação" (CARRASCO, 2000) e, sobre a obra: "Depois da Metamorfose tudo terá uma perspectiva diferente. Isto foi compreendido perfeitamente, iniciando um caminho sem volta para a ampliação dos horizontes" (GROSSO, 2000) (CANARIM, 2017, p. 52).

O movimento da crítica de reconhecer que culturas e narrativas diversas (fora da cultura espanhola) possam ser apropriadas para a dança flamenca, indica que apesar do flamenco ser muito bem estabelecido na sua linguagem e parâmetros, necessita contar as histórias do presente para sobreviver e se reinventar, conforme trabalha a hipótese de Gerhard Steingress:

[34] Termo oriundo do conceito da modernidade liquida de Bauman (1998).

> O professor Gerhard Steingress (2007) expos que a sobrevivência do flamenco viria de sua capacidade, ou não, de manter certas qualidades como arte desenvolvida ao longo de sua história e saber adaptá-las às necessidades culturais do futuro. "Ou seja, o flamenco só sobreviverá como arte em processo contínuo" (ESPINOSA, 2015, p. 22)[35].

Sendo assim, seguindo a narrativa de que cada vez mais o flamenco assume novas formas e vai se adaptando ao presente, em 2018 com a obra *El mal querer* da cantora barcelonesa Rosalía chegamos a um ponto onde a "renovação" gerou talvez a maior discussão sobre o paradigma do purismo e a inovação dessa arte. Já houveram diversos embates com relação a discussão de propostas de artistas vanguardas, como exemplos já citados tais como Camaron de La Isla, Paco de Lucia, Enrique Morente, entre outros. Porém a barcelonesa foi de fato a primeira a desencadear uma real projeção internacional na cena pop mundial onde incluí-se o flamenco em seu repertório:

> No ano passado, Rosalía emergiu como uma das novas vozes mais atraentes da música latina, provando em seu hipnótico álbum do final de 2018, El Mal Querer, que uma cantora de flamenco surpreendentemente original poderia cativar o mundo muito além da Espanha. Apresentando sua mistura de virtuosismo vocal e floreios tradicionais de flamenco com R&B e batidas de trap, o LP alcançou o 10º lugar na parada de álbuns latinos da Billboard em novembro passado, ganhando Rosalía cinco indicações ao Grammy Latino (perdendo apenas para J Balvin) e duas vitórias para o single principal. "Malamente"[36].

Os motivos para gerar tal discussão são os mais variados. Primeiramente pela artista não possuir características comuns em *cantaoras* de flamenco que vão desde a maneira de pronunciar as palavras nas letras até coisas mais peculiares como a textura e projeção de voz, ademais de não possuir vivência flamenca ou qualquer sentido mais relacionado a uma tradição oral familiar. A ausência do elemento ancestral da cantora, a inclusão de elementos da cultura cigana e andaluza em seus videoclipes, a interpretação de *palos* flamencos ou a inclusão de elementos da música flamenca na sua própria música fizeram com que muitos ciganos a acusassem de apropriação cultural como uma ofensa cultural[37].

[35] Nossa tradução de "El profesor Gerhard Steingress (2007) expuso que la supervivencia del flamenco devendría de su capacidad, o no, de mantener ciertas cualidades como arte desarrolladas a lo largo de su historia y de saber adaptarlas a las necesidades culturales del futuro. "Es decir, el flamenco solo sobrevivirá como arte en proceso continuo" (ESPINOSA, 2015, p. 22).

[36] Nossa tradução de "In the past year, Rosalía has emerged as one of the most compelling new voices in Latin music, proving on her hypnotic late-2018 album, El Mal Querer, that a strikingly original flamenco singer could captivate the world far beyond Spain. Showcasing her blend of vocal virtuosity and traditional flamenco flourishes with R&B and trap beats, the LP reached No. 10 on Billboard's Top Latin Albums chart last November, earning Rosalía five Latin Grammy nominations (second only to J Balvin) and two wins for lead single 'Malamente'". Fonte: Prometheus Global Media LLC, 2019.

[37] Cf.: *Lo que piensan los gitanos de Rosalía: ofensa, burla o renovación*, 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pnamovzq1UE. Acesso em 10 abr. 2023.

Além do mal acolhimento da artista por algumas comunidades ciganas também houveram artistas consagrados do flamenco que, apesar de reconhecer qualidades em Rosalía, colocam pontualmente que não se pode nomear o gênero de sua música como flamenco e sim como inspirada ou influenciada pelo flamenco, tal qual apontaram em entrevistas José Merce[38], Farruquito[39] e Farru[40]. De todo modo, independente da avaliação do grau de envolvimento da cantora com o flamenco, o público entende que o gênero tem relação com a gênese da sua música. E este é o ponto fundamental deste estudo, que é avaliar se a própria cantora não possa estar fazendo um movimento com o gênero ainda não bem compreendido. Fato é que já houveram outros rompimentos no flamenco que desencadearam novos *palos* (nome atribuído aos estilos) como os já citado anteriormente *cantes de ida y vuelta*; subgêneros tais como os *cuples por bulería*, que seriam o subgênero do *palo bulería*, caracterizado por importar temas e incorporá-los no compasso da *bulería*; novas linguagens que vão desde a reelaboração harmônica no violão de acompanhamento, até de inclusão de novos instrumentos que se tornaram essenciais na roupagem flamenca, entre outras diversas possibilidades. Alguns cânones tiverem maior aceitação que outros. Independente disso, esse estudo não irá analisar se a música de Rosalía pode ou não ser classificada como flamenco e sim irá apontar a artista como interface do flamenco para um novo público. A hipótese é que a expressão identitária da artista, onde há diversas influências somadas ao flamenco, faz um contato mais efetivo entre o flamenco e a contemporaneidade caracterizada por culturas e identidades fragmentadas.

## ROSALÍA E O FLAMENCO

Rosalía Vila nasceu em 25 de setembro de 1992 em Sant Steve de Sesrovires, município industrial de Bajo Llobregat, localizado na província de Barcelona. Vem de uma família de classe média, sem tradição musical flamenca nem de outros gêneros. Seu primeiro interesse pela música foi pela *copla* espanhola, que segundo Daniel Gomes Sanchéz (2021), veio através de sua avó que também se chamava Rosalía (daí veio o nome da artista, para prestar uma homenagem a avó).

Desde então houveram possivelmente as mais variadas influências da artista, mas focando-se no seu contato com o flamenco, devemos inicialmente fazer um paralelo sobre o

[38] Entrevista disponível em: https://www.elmundo.es/papel/lideres/2019/03/25/5c8f681221efa07b738b45a9.html. Acesso em 12 dez. 2023.
[39] Entrevista disponível em: https://cordobaflamenca.com/entrevistas/82-flamencos/farruquito-Rosalía-no-hace-flamenco-ni-lo-hara/. Acesso em 12 dez. 2023.
[40] Entrevista disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HzDd0VPd_60. Acesso em 12 dez. 2023.

contexto o qual viveu Rosalía. Quatro anos antes do nascimento de Rosalía, em 1989, a empresa de automóveis Seat instalou uma fábrica no parque industrial do município de Sant Esteve. Essa abertura provocou um aumento da população significativo em Sant Esteve, que triplicou após três décadas. Um grande número desses novos trabalhadores migrou da Andaluzia para encontrar um emprego estável.

O espectro cultural andaluz e por subsequência o flamenco já se estabelecia com maior atividade em sua região e tal fato seria posteriormente fundamental para o contato da artista com essa arte. Tal como comenta em entrevista MTV[41] escutava flamenco pelas ruas, com carros com som alto e um dia, com treze anos, no seu ciclo de amigos pode escutar pela primeira vez Camaron de La Isla que segundo ela "nunca pensou que alguém pudesse cantar dessa maneira".

Nesse cenário, apesar de simples a primeira instância, o flamenco já era objeto de interação social entre os jovens, sendo algo urbano e cotidiano, distante das tradições orais familiares. E aqui já devemos estabelecer uma primeira premissa sobre a funcionalidade do flamenco, como afirma o poeta Caballero Bonald (em Grimaldos, 2010), "o flamenco não pode ser compreendido sem seu ambiente". Posteriormente no clipe *Malamente* (Figura 2), da obra "El mal querer", Rosalía colocaria sua lembrança urbana do flamenco, associando o flamenco com a riqueza cultural periférica:

> Portanto, eles mudam seus significados como o substrato espacial que a sustenta muda. As periferias urbanas espanholas, como um desses substratos primordiais, sofreram profundas transformações físicas e sociais desde meados do século XX, quando começaram a tomar forma. Por isso, o flamenco deixou de ser um termômetro do estigma e da marginalização, passando de mecanismo de reconhecimento social e autoestima, para se tornar uma plataforma onde os egos são amplificados e o elogio à periferia é construído. Os habitantes milenares destes bairros, bairros e quintas operárias, já nativos após uma primeira geração de emigrantes, ressignificaram os atributos do seu lugar de origem através desta música. Ela, como tantas outras expressões culturais, serviu para construir um sentimento de pertencimento coletivo em torno de um lugar em relação ao qual, após o amadurecimento dos anos, ela tem raízes emocionais (MARTÍN, 2019, p. 15)[42].

[41] Cf. *Inspired with Rosalía* (MTV Push). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YMA8xZn8XmA. Acesso em 10 dez. 2023.

[42] Nossa tradução de: "Por ello, cambian sus significados a medida que cambia el sustrato espacial que lo sustenta. Las periferias urbanas españolas, como uno de esos sustratos primordiales, han experimentado profundas transformaciones físicas y sociales desde mediados del siglo xx, cuando empezaron a tomar forma. Por ello mismo, el flamenco ha transitado desde un rol como termómetro del estigma y la marginación, pasando por ser un mecanismo para el reconocimiento social y la autoestima, hasta convertirse en una plataforma donde amplificar los egos y construir un elogio de la periferia. Los habitantes millennials de estos barrios, barriadas y polígonos obreros, ya sí nativos tras una primera generación de emigrantes, han resignificado los atributos de su lugar de origen por medio de esta música. Ella, como otras tantas expresiones culturales, ha servido para construir un



**Figura 2** – Rosalía em *Malamente* (cap. 1: augúrio), 2018.

Outro fato sobre o contato de Rosalía com o flamenco é o seu aprendizado. A artista se matriculou na Taller Escola Raval, a escola do Taller de Músics de Barcelona, em janeiro de 2010, na época com dezesseis anos. Lá ela começou a aprender a linguagem musical do violão e do piano. Passou dois anos e meio nessa escola, depois passou para a Escola Superior D' Estudis Musicals L'ESEM, também pertencente à instituição Taller de Músics, onde estudou primeiro e segundo ano do ensino superior. Portanto, Rosalía começou a estudar canto flamenco em nível profissional aos dezoito anos. Aprendeu os códigos e a técnica do canto flamenco com o cantor e professor José Miguel Vizcaya Sánchez "Chiqui de la Línea". O lema do Taller de Músics é "da sala de aula ao palco", o que possibilitou que Rosalía cantasse no palco antes de se formar. Rosalía cantava flamenco no Jazzsí, espaço do Taller de Músics. Na sua formatura se graduou com a matricula de honra através do seu trabalho de conclusão de curso, que era um projeto musical que futuramente se tornaria o disco "El mal querer".

sentimiento de pertenencia colectivo en torno a un lugar respecto del cual se tiene, tras el madurar de los años, un arraigo afectivo".

## ROSALÍA: INTERFACE DO FLAMENCO NA MODERNIDADE LÍQUIDA

Rosalía começou suas experimentações com o flamenco no seu primeiro disco "Los Angeles" (2017) que é uma releitura de *palos* flamencos tradicionais com uma roupagem muito peculiar. Nesse disco a artista experimenta novas texturas musicais dentro dos estilos, por exemplo, desde a colocação proposital de um violonista que não é do flamenco, dando um ar mais "folk" na tradicional *malagueña* flamenca que no disco está intitulada e letrada como "Quedamos Solitos", a diferente acentuação e levada de compasso na tradicional *alegrías* "Si tú Supieras Compañero", entre outros aspectos que já fizeram com que a artista tomasse uma projeção a nível nacional pela sua expressão identitária peculiar. Já em "El mal querer" (2018), a artista surpreendeu o mundo de forma avassaladora, rendendo o prêmio do melhor álbum do ano pelo Grammy latino, ademais de diversas outras premiações. Além da peculiaridade da sua música, há a produção de estúdio minimalista, produções de conteúdo gráficas e audiovisuais, colocadas de formas diferentes e em diferentes canais de comunicação, trabalhando minunciosamente nos símbolos e significados, Rosalía acabou por tornar-se um exemplo assertivo do artista transmidiático. *Transmídia*, segundo (CARRERAS, 2013), é a ideia de que o conteúdo seja propositalmente mais distribuído para que haja uma conversão mais universal de público. E tendo em vista que vivemos em uma contemporaneidade onde a informação é propagada de forma acelerada, dado o consumo da internet já como parte da rotina de sociedade, destacar-se na cena musical mundial reúne diversos elementos:

> A era pós-MTV trouxe consigo um manancial de símbolos e de interações que fazem com que o campo artístico e musical se demarque pela constante negociação, aceitação, negação e representação (LIEB, 2018). Griswold (2013) aborda a existência de uma espécie de diamante cultural composto por vários vértices e arestas que, na realidade, pode ser visto como exemplificativo das relações que compõem a indústria cultural e musical: desde os objetos culturais – nos quais estão compreendidos os valores, as crenças e as práticas efetivas – aos criadores de conteúdo cultural, ou seja, a todos os indivíduos-chave responsáveis pela criação e pela produção musical, juntamente com a audiência e o mundo social, um elemento essencial que nada mais é do que o próprio contexto em que as produções nascem, se disseminam e são consumidas (GUERRA; ALVAREZ, 2021, p. 61).

Na contemporaneidade, a cena musical, no que se diz respeito a espaço físico e virtual, faz amplo sentido com a colocação de Will Straw (1997) em que "a cena musical é um espaço cultural em que várias práticas musicais coexistem interagindo entre si com uma variedade de processos de diferenciação". Nesse sentido é difícil estabelecer uma identidade musical geral para qualquer tipo de gênero musical, inclusive na música pop. Cada vez mais as identidades culturais estão atreladas a ancoragens de "experiências em formações culturais coletivas", conforme pontua Janotti (2012). Sendo assim, a hipótese desse estudo é que Rosalía, como

artista, reúne memorias coletivas na sua expressão identitária e consegue representar o flamenco (este que conforme já pontuamos depende do ambiente e do presente para se reinventar) a partir de sua respectiva vivência e familiaridade com essa arte.

## EL MAL QUERER E AS PARTILHAS SENSÍVEIS DA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

A vivência pessoal de Rosalía com o flamenco não pode ser negada, tendo em vista que seria delicado afirmar que o flamenco apenas pode ser vivenciado através de uma tradição oral familiar especifica e que não possa englobar outros contextos. No caso da artista, o flamenco está mesclado com suas mais variadas influências que vão desde o canto litúrgico barroco até o *Trap dance*, tudo isso bem representado na sua obra "El mal querer". Já sobre o contexto da obra, que seria a narrativa de um romance antigo, *Flamenca*, que trata do amor cortês, ou seja, do amor submisso:

> O romance Flamenca é considerado uma obra de amor cortês por apresentar alguns aspectos característicos desse gênero. Domingues (2000) afirma que no Amor Cortês: O amante deve se tornar submisso à amada e exprimir o desejo de ser aceito como seu vassalo, oferecendo-lhe incansavelmente seus serviços. A relação de vassalagem que permeia o sistema socioeconômico medieval, o feudalismo, transfere-se para o âmbito dos relacionamentos amorosos. Cabe, então, à mulher conceder ou não ao seu servidor a recompensa que ele espera, ou seja, a promessa de amá-lo: primeiro estágio do código de conduta amorosa vigente durante a Idade Média [...] (CARVALHO; SALES, 2020, p. 134).

A história basicamente versa sobre as angustias de uma mulher que foi cedida a um conde como esposa. O conde a trata de forma abusiva e a aprisiona em uma rotina onde o único momento livre para ela são as cerimonias religiosas e banhar-se em uma fonte de águas termais que, naquele contexto, servia como uma cura dos males. Em brechas entre as missas religiosas, Flamenca conhece um cavaleiro que troca discretos e pequenos diálogos com ela e por fim pede para encontrá-la nas aguas termais. Esse seria o fim da história com um possível encontro entre os "amantes". Todavia, Rosalía coloca uma versão do fim nessa história com a última faixa do álbum afirmando que nenhum homem precisaria salvar Flamenca (em todo álbum Rosalía se coloca no lugar da personagem):

> A última música do álbum, "A NINGÚN HOMBRE – Cap. 11: Poder", permite que a personagem termine a história empoderada. Diferentemente do original, que não sabemos como Flamenca termina, em El Mal Querer, a personagem termina com palavras como "a nenhum homem permito que dite minha sentença" (ROSALÍA,

> 2018), que pode ser considerada a tradução da passagem do romance que diz: E que seja condenado quem não acredite nela [dizendo] que ela não desejaria algum dia Que alguém a obrigue a fazer algo, contra a sua vontade, pelo prazer dele Mesmo que ela seja incapaz de mudar de ideia. E diga sim por pura loucura [...] (CARVALHO; SALES, 2020, p. 146).

Neste caso, a artista coloca o feminismo dentro de uma história escrita há mais de oito séculos. Esses entre outros pontos que a artista evoca, não apenas no contexto da sua obra mas também com a sua personalidade artística de múltiplas facetas (sendo ela compositora, letrista, produtora fonográfica, coreografa, entre outras coisas) fazem com que o público se identifique cada vez mais com esse semblante e deixe a questão inicial sobre o paradoxo da autenticidade do flamenco mais diluída, porque acaba não sendo de suma importância classificar o gênero de uma artista que consegue trabalhar com elementos coletivos de sociedade.

## CONCLUSÃO

O Flamenco, assim como todo folclore tradicional traz consigo o paradoxo da autenticidade, o purismo contra a renovação. Essa dubiedade, conforme pontua Ochoa (2002), "ao mesmo tempo sensibiliza e justifica novas formas de exclusão". No entanto tratando-se de artistas como Rosalía, onde a expressão identitária engloba formações coletivas, a discutição da autenticidade perde um pouco a razão, sendo mais relevante constar que o flamenco também se comunica universalmente tal qual artes mais difundidas (até o presente momento) como o blues e o jazz. Por fim, a arte também necessita se adequar ao presente para que não haja o esquecimento do tradicionalismo, são opostos que não se excluem, mas dependem de um diálogo para coexistir.

## REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 280 p.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade:* entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 112 p.

CANARIM, Sílvia de Rezende. *Israel Galván*: poética em metamorfose. 133 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

CARRERAS, J. *La vanguardia*, 1995.

GAMBOA, José Manuel. *Uma historia del flamenco*. Barcelona: Espasa Libros, 2011. 589 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008. 416 p.

GIMENEZ, Fernanda; GIMENEZ, Telma Nunes. Apropriações culturais no mundo globalizado: o flamenco intercultural. In: ENCONTRO DE PESQUISA EM COMUNICAÇÃO, 7, 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2008, p. 1-19.

GRIMALDOS, Alfredo. *Historia social del flamenco*. Barcelona: Península, 2011. 320 p.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000 102 p.

JANOTTI, Jeder. Partilhas do comum: cenas musicais e identidades culturais. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 35, 2012, Fortaleza. *Anais...* São Paulo: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2012, p. 1-13.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004. 136 p.

OCHOA, Ana Maria. El desplezamiento de los discursos de autenticidad: uma mirada desde la música. *Trans: Revista Transcultural de Música*, Sevilha, n. 6, p. 1-12, 2002.

PEREZ, Josep Martí. Folk music studies and ethnomusicology in Spain. *Yearbook for Traditional Music*, Cambridge, v. 29, p. 107-140, 1997.

PEREZ, Josep Martí. Discursos musicológicos como constructos etnicitarios.

RUIZ, Luis López (Ed.). *Guia del flamenco*. 5ª ed. Madri: Akal, 2018. 272 p.

SÁNCHEZ, Daniel Gómez. Siguiendo la estela de Ernique Morente: análisis de la influencia "morentiana" en Los Ángeles, el primer disco de Rosalía. *Revista de Investigación sobre Flamenco "La Madrugá"*, Múrcia, n. 18, p. 47-66, 2021.

SHEPHERD, John. *Whose music?* Socilogy of musical languages. Londres: Transaction Books, 1977. 316 p.

STEINGRESS, Gerhard. *El cante flamenco como manifestación artística, instrumento ideológico y elemento de la identidad cultual andaluza*: perspectivas teóricas. *In*:

STEINGRESS, Gerhard.; BALTANAS, E. (Orgs.). *Flamenco y nacionalismo*. Sevilha: Fundación Machado / Universidad de Sevilla, 1998. p. 21-39.

STEINGRESS, Gerhard. La hibridación transcultural como clave de la formación del nuevo flamenco (aspectos histórico-sociológicos, analíticos y comparativos). *Trans: Revista Transcultural de Música*, Sevilha, n. 8, p. 1-33, 2004.

MANUEL, Peter L. The Rosalía polemic: defining genre boundaries and legitimacy in flamenco. *Ethnomusicology*, Nova Iorque, v. 65, n. 1, p. 32-61, 2021.

GUERRA, Paula; ALVAREZ, Priscila. *Catalan Journal of Comunication & Cultural Studies*, Barcelona, v. 13, n. 1, p. 3-21, 2021.

# ENSAIO SOBRE MUSICOLOGIA E MINAS GERAIS: PELA NECESSIDADE DE NOVOS OLHARES E ABERTURAS NA PRIMEIRA METADE DO SÉCULO XXI

Felipe Novaes[43]

**RESUMO**:
Este ensaio tem por objetivo apresentar questionamentos e incentivar a reflexão coletiva acerca da pesquisa em música que toma como objeto Minas Gerais setecentista e sua decorrente prática historiográfica-musicológica. Assumo um itinerário exploratório, convidando a comunidade à busca por outros caminhos para o campo em direção à renovação e abertura em novas perspectivas - ainda a ser explorada. Para tanto, a abordagem e o processo argumentativo são, por base, tecidos em linhas de linguagem humorística, lírica e ácida de modo a estimular, igualmente, uma abertura nos modos de comunicação. Defendo, ao longo e ao final do ensaio, a existência de possíveis limitações e proponho a abertura para novas temáticas, como a sexualidade e gênero, utopia de campo, resultando numa provável elaboração de um sistema de saberes essencialmente poroso, constituído em *pluriverbalidade*.

**Palavras-chave**: Musicologia sobre Minas setecentista; Pluriverbalidade; Releitura e Crítica.

Este ensaio se estrutura, como qualquer ensaio, na liberdade reflexiva e na abertura que o gênero textual possibilita. Por este aspecto foi intencionalmente escolhido como estratégia para organizar e apresentar argumentos que atravessam o meu entendimento sobre a prática de pesquisa e escrita em musicologia sobre Minas Gerais setecentista. Como ficará evidente ao longo do texto, adoto aqui um itinerário lírico de escrita, um estilo de argumentação humorística e ácida assentadas em minha experiência como autor e musicólogo, sem me ausentar da devida e exigida fundamentação que nosso meio exige. No entanto, não espere aqui encontrar respostas ou direcionamentos conclusivos. Habitam nestas páginas nada além de um conjunto de inquietudes lançadas com sabor da necessidade de movimento.

Desse modo, este artigo tem como objetivo refletir a prática musicológica sobre Minas setecentista, apresentando reflexões dirigidas à sua possível abertura. Isto é, dada a constatação de uma necessidade de reinvenção do campo frente às exigências do contemporâneo e da oxigenação de suas linhas de atuação. Para isso organizei em três pequenas subseções minhas inquietudes. Na primeira, tento responder à pergunta "qual a razão de ainda refletir Minas Gerais no século XVIII sob a lente da musicologia?", apresentando minha compreensão dos

[43] Doutor, Universidade Federal de Minas Gerais, f.novaes@gmail.com.

limitantes desta prática e os motivos que a tornam, recorrentemente, assunto vinculado a certo tradicionalismo musicológico.

Na segunda seção, o desafio é refletir se "seria possível abrir a musicologia sobre Minas setecentista", partindo do pressuposto da existência de limitantes tão sólidos quanto paredes de gesso. Ao meu ver esta tarefa demanda a expansão das linhas de pesquisa para campos ainda não contemplados, como o da sexualidade e gênero dos agentes praticantes e viventes da música no século XVIII em Minas Gerais. Ou seja, abandonar os muros do catolicismo ritualístico que demarcou a pesquisa musicológica sobre Minas Gerais durante alguns anos, assim como da rigidez protocolar e neurótica (que também compartilho) da burocracia do Senado da Câmara ou de outras esferas da administração lusa na América.

Por fim, na terceira seção, lanço mão ao dever da utopia e convido ao exercício da reflexão sobre o futuro do campo. Especificamente, como podemos, nós musicólogos, ampliar nossas linhas de atuação de modo a alcançarmos um tipo de prática musicológica essencialmente porosa. Neste sentido, defendo a necessidade de uma guinada ao reconhecimento de um novo paradigma: o da liberdade e invenção como motores da prática de coser histórias das músicas.

Como qualquer ensaio com pretensões de agitação panfletária, reconheço que este percurso deve ser realizado a partir da capacidade humana de refletir a partir de seu tempo, com olhares para o futuro, de modo a reescrever possíveis imaginários sobre Minas Gerais. Processo que toma espaço e desenvoltura num sistema aberto a novas propostas de saber e essencialmente em diálogo com nosso tempo presente e suas demandas. Aspecto que acredito ser capaz de conceder ao campo a capacidade da pluriverbalidade: conceito que apresento como estratégia de direcionamento à abertura para diversas maneiras de entendimento, inquietude e seus modos de apresentação.

## QUAL A RAZÃO DE AINDA REFLETIR MINAS GERAIS NO SÉCULO XVIII SOB A LENTE DA MUSICOLOGIA?

Apesar de um tema aparentemente desgastado na atualidade, as possíveis músicas e seus sentidos culturalmente articuladores de uma "Minas narrada" ainda merecem uma atenção próxima. Isto devido a uma constatação que faço com sabores subjetivos: sabemos tão pouco e, ainda assim, inovamos quase nada neste campo.

Este fato se dá, ao meu ver, por uma jogada não tão simples de resolução - que em Minas comumente chamamos de “sinuca de bico”. Evidentemente, as pesquisas sobre o passado musical de Minas Gerais tornaram-se tributárias da pesquisa histórica como campo naturalmente em diálogo de métodos, conceitos, agendas e práticas de pesquisa. Este aspecto, até então, apresenta nenhuma aspereza ou aporia de base. No entanto, a História, como disciplina e prática acadêmica de saber, caminha em passos mais avançados que a musicologia brasileira que a toma como referencial. Como se, em um samba muito cadenciado, a musicologia ainda se movesse num beep-bop norte-americano (COOK; EVERIST, 2001).

Além deste aspecto, acredito que nós, musicólogos enamorados por Minas Gerais, ainda assentamos nossas reflexões na exclusividade das fontes materiais. Em minha tese recém defendida (NOVAES, 2023) assinalo esse processo como uma relação comandada por um certo Eros mitológico e, claro, decepcionante quando associamos os conceitos de *fonte*, *observador* e *percepção*. Ora, estamos falando de um narciso que merece ser superado pela constatação da inexistência de objetividade das fontes, pelo distanciamento do cárcere de desejos de investigação fundamentados na materialidade dos recursos de compreensão. Olhe bem (e *perdoname* pela ironia), esta perspectiva já havia sido enunciada por um fantástico dançarino de beep-bop, Rob Wegman (2012), há mais de uma década e, ainda assim, bailamos feito “trem sem rumo” atrás da fresca informação de duzentos ou mais anos.

Correndo em paralelo com este tal Eros musicológico acredito, ainda, que a musicologia sobre Minas Gerais necessita de certo distanciamento de um outro personagem, também mitológico, e que impossibilita o devido criticismo ácido e aberto de qualquer investigação do saber. Falo de um poder velado, mas com impactos nítidos, que a musicologia sobre Minas Gerais ao século XVIII demonstrou por muito tempo: o poder de exaltar, assim como Midas, objetos da mais fina ordinariedade. Ou seja, perdurando em analogia: o reluzente aurífero do setecentos articulador de uma musicologia assentada na mineração cartorial e na transformação de qualquer relato em mais fina pedraria comercializada nas mesas de congresso ou nas bancas de defesa.

Veja bem, nem tudo que reluz é ouro e, quando o assunto é Minas Gerais, esse metal é identitário. Mas qual a razão de ainda pesquisarmos sobre esse terreno saturado e atravessado de práticas empoeiradas, tidas como ultrapassadas, ou nada atrativas em seu “vira e mexe” de acervos? Pois bem, em meu entendimento, é exatamente esta a razão pela qual devemos pesquisar Minas Gerais setecentista. Não como legistas que exumam *corpus* documentais e

realizam suas biópsias de detecção de causas e efeitos. Muito menos como arqueólogos que, tropeçando em vestígios arquivísticos, reconstituem *arte-fatos* a partir de técnicas modernas de colagem. Acredito sermos escafandristas submersos em sociedades passadas e cujo oxigênio de seus dias nos é negado. Por isso nos alimentamos por longas mangueiras de superfície-temporal diferente daquela a que lançamos quando decidimos investigar algo. Diacronicamente. Dois meios diferentes, atravessados pelo ato de pesquisa musicológica, em objetos traduzidos pela distorção da lente que compõe o nosso traje de pesquisador. Aquela pequena janela a que chamamos interpretação.

Escafandristas do tempo, submersos em papéis avulsos, ao feitio da canção sobre o Rio de Janeiro e suas cartas. Nesse caminhar, a passos submersos, talvez aquele samba mencionado caia de cadência e seja possível nos livrarmos do beep-bop norte-americano – ou pelo menos mastigá-lo, de maneira (anti)neomodernista, com farinha brasileira. Mas, para isso, é necessário investidas ao sabor das grandes agendas acadêmicas em um tipo de ensaio à outra musicologia sobre Minas Gerais setecentista. Processo que, de certo modo, vejo em suas primeiras divisões celulares num tipo de estágio embrionário com pretensões de autonomia de ser futuro.

Me refiro especificamente ao que gostaria de nomear de Grupo de Belo Horizonte[44]. Musicólogos reunidos ironicamente sob a batuta de uma portuguesa, a Professora Doutora Edite Rocha, e que reinvestem novas energias na reelaboração da memória sobre a música em Minas Gerais. Neste grupo encontramos as iniciativas de Rodrigo Pardini (2020) sobre a música em São João del-Rei, de Rachel Ulhoa (2022) sobre o Serro e Diamantina coloniais e deste próprio autor sobre os imaginários e invenções de uma Minas setecentistas, tendo como local de sua expressão narcísica uma Vila Rica sonhada por Curt Lange e tantos outros.

Este grupo, por certo, apresenta suas individualidades e este fato o torna plural como plural é a necessidade de abertura da musicologia sobre Minas setecentista. Por este aspecto, o título desse ensaio é um chamado, ao contrário de qualquer afirmativa encerrada. Devemos reinventá-la dada a necessidade de novos olhares, abordagens e aberturas. A agenda para esse novo rumo deve, igualmente, ser construída na pluralidade de vozes, mas nestas páginas me arrisco a lançar somente algumas ideias e itinerário como sugestões.

[44] Sem alcançar um nome que pudesse contemplar de maneira efetiva a pluralidade do grupo, acredito que reunir sob a cidade na qual primeiro nos encontramos e tecemos caminhos compassados seja uma boa estratégia. Apesar de cada qual, em sua trajetória, apresentar pontos de início noutros espaços físicos e de inquietude.

Em suma, qual a razão de ainda refletir Minas Gerais no século XVIII sob a lente da musicologia? Porque ainda é necessário compreendê-la. Tanto em seus indícios do setecentos quanto em suas letras grafadas ao novecentos.

## SERIA POSSÍVEL ABRIR A MUSICOLOGIA SOBRE MINAS SETECENTISTA?

Respondendo de maneira simples, acredito que sim. Mas, para que essa abertura seja possível primeiro devemos entender o que a limita e como podemos romper as finas paredes de gesso que acredito ser a academia. Vale lembrar a natureza desse produto acadêmico: um ensaio. Como todo tipo de produção textual ensaística, aqui argumento tendo base a observação em primeira pessoa (mesmo que em outras modalidades de comunicação do saber sempre escrevemos a partir de um ponto de referencial epistêmico-subjetivo).

O primeiro passo, então: o que limita a abertura da musicologia sobre Minas Gerais? Ao meu ver, as práticas de pesquisa sobre Minas Gerais ao século XVIII tendem a se concentrar na disponibilidade de recursos materiais de investigação. Sendo a pesquisa histórica o néctar consumido pelos musicólogos, a disponibilidade de fontes assume sua primazia. No entanto, estas fontes tendem a se concentrar em documentação musicográfica ou aquela correlata às práticas musicais. Isto é, livros de receitas e despesas de âmbitos da administração lusa, termos e atas de vereação municipal, livros de irmandades, registros da atividade militar, censos e demais fontes que possibilitam entrever (por entre nossas pequenas janelas de escafandro) as possíveis relações, vivências, situações, momentos, conceitos e demais aspectos da vida de músicos e suas práticas ao longo do século XVIII.

Este, ao meu ver, é um dos limitantes à expansão da musicologia: concertar-se em um tipo de fonte material. Ampliar as fontes não é tema novo, ou diversificá-las de modo a contemplar múltiplas perspectivas ou pontos de referencial e de entendimento[45]. No entanto, outras *fontes* podem ser consultadas. Mas, para isso, acredito que devemos também abandonar a fixação pelo setecentos-único. Isto é, aqueles registros que se constituíram na gênese mitológica e fundacional de Minas Gerais e se mantiveram sobreviventes ao passar do calendário até nossos dias.

Em *História e turismo cultural*, o Professor Doutor José Newton Coelho Meneses (2004), um exímio historiador mineiro de Minas Gerais, relata a observação, em Diamantina

[45] Por exemplo, a utilização de inventário *post mortem* como fonte para pesquisa em música, como já realizado pelo Prof. Dr. Paulo Castagna há mais de uma década (CASTAGNA, 2004).

numa expedição de turistas franceses curiosos, da presença do catolicismo luso-barroco numa beata em suas orações numa igreja cuja materialidade de seu espaço é setecentista. José Newton Coelho Meneses nos chama à atenção neste relato à interpretação das possíveis reverberações e desdobramentos de temporalidades sobrepostas: uma, indicando o *dito* colonial em sua arquitetura indiscutivelmente mineira; outra, uma velha senhora em reza baixa e rito de devoção. Isto é, uma prática religiosa sobrevivente no murmurinho de uma velha senhora numa igreja qualquer de uma cidade mineira. De acordo com Meneses (2004):

> A experiência habitual da senhora e a experiência pontual/visual dos turistas poderiam ter tido outra natureza mais informativa, fruto da apreensão de significados importantes e de uma interpretação da manifestação cultural cotidiana que se integrava à arte barroca presente nas talhas e na pintura. A vivência histórica de pessoas daquela comunidade e a interpretação histórica daquela arte (arquitetura, pintura e escultura) são fatos a serem integrados (MENESES, 2004, p. 20).

Perdão às beatas classificadas como velhas senhoras/objeto de pesquisa, mas acredito que aqui se encontra uma possibilidade de fonte e que expressa possíveis desdobramentos daquele tempo que atrai os olhares investigativos. Digo não como uma aura dos tempos perdidos, mas como uma janela para os sentidos que persistem em se manifestar e atravessam temporalidades. Como se as beatas não necessitassem de escafandros dada a habilidade de respirarem em águas submersas da cultura mineira. Esta é uma sugestão de abertura.

Gostaria de apresentar um exemplo, fruto da inventividade metodológica que, no entanto, apresenta diálogos com processos mais próximos à antropologia e à subdisciplina musicológica da etnomusicologia. Imaginemos, portanto, que a mirada fosse deslocada dos acervos das instituições aos relatos locais de vivências com o repertório. Isto é, para as pessoas que compõem o maravilhoso espetáculo da reinvenção móvel dos símbolos numa dada cultura. Neste exemplo, poderíamos não somente coletar relatos e, etnograficamente, computá-los em sistemáticas análises. Poderíamos, também, pescar relatos de vida e memória local como substrato para a compreensão aliada à documentação levantada.

No meu entendimento (e apresentarei mais a frente os argumentos próprios), o processo historiográfico-musicológico dado de maneira academicamente protocolar é tão inventivo quanto a neblina dos dias passados na memória de uma beata qualquer, numa igreja qualquer. Isto é, os relatos, essencialmente não materiais, podem ocupar um local de destaque na multiplicidade de fontes recolhidas e processadas no itinerário metodológico de uma musicologia histórica.

Há outra possível estratégia de abertura que também me move. Nossa historiografia-musicológica sobre Minas Gerais tem se concentrado em temas raciais, de maneira tão sólida que possibilitou a constituição de um terreno de tradições musicológicas: *mulatos* de Curt Lange (1946, 1951, 1967, 1976, 1979, 2003), *pardos* de Aldo Luis Leoni (2007), *negros em ascensão estamental* de Maurício Monteiro (1995, 2018) ou, ainda, *qualidades interpessoais* que defendo como linha interpretativa (NOVAES, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023).

No entanto, outras esferas merecem atenção. Pouco, ou quase nada, sabemos sobre os afetos, vivências, amores e expressões da individualidade humana daqueles músicos. Em recente trabalho publicado no Congresso Internacional "Laços e afastamentos na música transatlântica", cruzei os dados de minhas pesquisas de identificação de músicos atuantes em Vila Rica com duas fontes documentais: o censo de 1804 (MATHIAS, 1969) e a planta baixa de Vila Rica datada de 1800 (APM-079). Neste artigo sugiro a possibilidade de interpretarmos relações de ocupação do espaço e atuação profissional recorrente entre músicos como janelas de entendimento às afetividades possíveis presentes entre o oficialato. De maneira clara e sem rodeios, a possibilidade de lermos relações queer, de observarmos vínculos familiares, de compadrio, de rejeição e disputa, de vivência compartilhada em outras esferas além da prática musical das festividades ou das celebrações religiosas.

Aqui, nesta sugestão, me interessa o calor dos dias. Sem medo de incorrer em anacronismos preocupantes, imagino que certas necessidades humanas também se manifestavam nos corpos e mentes daqueles que hoje mapeamos. Mas, para isso, devemos conciliar a tradição de pesquisa sobre o sacro, o litúrgico ou o devocional com o mais comum das necessidades humanas: o afetivo.

Em minha trajetória, o distanciamento com o litúrgico se iniciou na dissertação (NOVAES, 2019) e em trabalhos que circundam o processo de reflexão e escrita à época. Isto se deu pela constatação de que, antes de pesquisar algo, também tenho meus desejos de saber e neste conjunto não se encontrava a religião por um motivo simples: eu não me identifico, não me alinho e não desejo seguir esse caminho. Aspecto que me levou às pesquisas sobre o poder secular, burocrático, protocolar – muito próximo da minha neurose epistêmica. Mas, era necessário também ampliar ao mundano e ao cotidiano. Era necessário alcançar aquilo que concede certa oleosidade agradável ao sabor dos dias. Explorar aspectos para além da profissão, da relação protocolar, da devoção mística do luso-catolicismo na América.

Este caminho imagino ser uma boa sugestão de itinerário de pesquisa àquelas e àqueles que também desejam tecer perguntas para além da Igreja ou do Senado da Câmara. Dispor na balança da musicologia uma quantidade maior de elementos capazes de alterar predileções e atrair novos olhares investigativos. Especificamente, olhares curiosos com relações de gênero e sexualidade em Minas Gerais ao século XVIII sob a lente da musicologia. Atraídos pela manifestação dos afetos, das disputas, das amizades. Isto é, daquilo que, ao meu ver, concede uma dupla existência aos objetos de pesquisa: a volatilidade dos desejos humanos aliada à pluralidade de modos de vida.

Uma terceira e última sugestão de itinerário de abertura seria a maneira como o conhecimento é comunicado e, inclusive, elaborado. Não somente sob o aspecto de uma insurgência epistêmica do Sul (que devemos adotar), mas também a partir dos novos recursos de comunicação que dispomos e que devemos transpor ao contexto acadêmico, reinventando as formas de alcance e democratização do conhecimento gerado. Isto permite a oxigenação do campo dada a inevitável reavaliação a ser realizada por novas mentes inquietas[46].

Sob o aspecto da linguagem, como autor acredito que devemos reinventá-la. Deixar que, entre uma e outra estrutura argumentativa, surja o lirismo que encanta e amansa a rigidez e aridez da escrita acadêmica. Se já sabemos os objetivos, a metodologia, os dados e suas interpretações, por qual motivo negar uma escrita que dança em cada palavra? Qual a razão que fundamenta uma perspectiva da escrita "objetiva" se, ao iniciar do registro do primeiro verbo, a escolha já se faz presente: a subjetividade permeia e decora cada espaço de um texto com suas marcas de autor. É necessário reconhecer autonomias e incentivar liberdades quando o assunto é a comunicação; aquilo que se dá entre um eu e um outro e todos os plurais possíveis nessa relação.

Portanto, a terceira e última sugestão poderia se resumir ao encantamento com o saber produzido. Desde a maneira como as pessoas são alcançadas, por meio dos recursos de comunicação da atualidade, até o modo como são capturadas pela escrita. Por isso defendo a possibilidade de uma comunicação acadêmica atrativa, interessante, encantadora e, evidentemente, fluida o suficiente para engajar novos espectadores. Isto não implica, contudo, que a estrutura de apresentação de um raciocínio deva se fragmentar à irracionalidade da

[46] Como exemplo de iniciativa, consulte o "Suspira: o silêncio cantado pela memória", projeto realizado com recursos do Fundo Estadual de Cultura do Estado de Minas Gerais no ano de 2023. Para saber mais: https://open.spotify.com/show/0x8kd3Ufg1WSzauGYJ7erE?si=ac1cf33eba754ac4.

linguagem. Argumentar, com estrutura, lógica, solidez ou, ao contrário, flacidez bamba dos conceitos pouco processados, não implica que o terreno de exposição das ideias se constitua em espaços áridos, cansativos, morosos ou demasiadamente protocolares.

Podemos, acredito e defendo, escrever a partir da liberdade de quem se encanta com o saber e que, desejoso em compartilhar, encanta seu espectador. É necessário seduzir com as palavras, amansar com verbos de lirismo. Isto, contudo, sem perder-se numa poesia vã. Somente enriquecer o vocabulário de modos de apresentação de um saber. Algo como uma canção sobre livros e as modalidades de amor táctil: próximo ao corpo, guardando-os fisicamente em sinal de desejo pelas palavras.

## QUAIS OS POSSÍVEIS PASSOS FUTUROS OU EM QUAL LUGAR PODEMOS CHEGAR?

Esta talvez seja a pergunta que mais demanda a clarividência que este autor não possui. O intento desse texto, até o momento, é oxigenar um campo e apresentar sugestões a partir da liberdade ensaística e da "panfletaria" comunicativa. Basicamente, até o momento, relatei inquietudes e promovi um tipo de argumentação destinada ao abandono de certas botinas velhas de calçar. Evidente que este chamado pode ser entendido de diversas maneiras, contemplando desde a sua aceitação até a inegável rejeição. Isto não implica, contudo, que o exercício da imaginação e do sonho não deva ser implementado em nosso cotidiano musicológico. Ou seja, aceitando ou rejeitando, devemos avançar nas agendas de modo que no campo de debate acadêmico seus pressupostos e argumentos sejam apresentados.

No entanto, exercitando o dever da utopia, acredito que em solo brasileiro e na musicologia sobre Minas Gerais possam surgir inquietudes de pesquisa que retroalimentam suas bases. Abandonando velhos hábitos, antigos testamentos novecentistas, lançando a maneira como pensamos e compreendemos Minas Gerais ao século XVIII a outros estados de construção do saber. Mais amplos, renovados, arejados e vinculados a preocupações que, com certeza, não foram conjecturadas em nenhuma das sugestões anteriores. Mas, que se apresentarão como pertinentes e necessárias em algum momento futuro. Para isso, esse lugar utópico que defendo merece receber a alcunha de poroso.

Acredito e defendo que o processo historiográfico-musicológico, resultado da inquietude de pesquisa, deve se direcionar à constatação de um paradigma transformador: o da liberdade e da invenção. Ao meu ver tecemos, conscientes ou não deste processo, fragmentos

de imaginários que somados compõem um terreno mais ou menos coeso de retalhos de memória social. O musicólogo, como agente de coser histórias sobre músicas, deve se atentar ao fato de sua presença em cada movimento que conecta um pedaço a outro de narrativa. Este, no meu entendimento, deve ser o primeiro passo na reelaboração da musicologia sobre Minas Gerais com intuito de alcançarmos estágios mais porosos, livres e abertos do saber. Tomar consciência de si é, por fundamento, negar um dos pontos que levantei inicialmente: aquele que observa as fontes e decepciona-se ao ver-se refletido em cada faceta das suas inquietudes.

Outro lugar possível de feitura musicológica sobre Minas setecentista é compreender que o processo de coser história é, igualmente, inventivo. Adotamos métodos, adaptamos agendas, nos movemos em direção aos procedimentos exitosos em outros cenários, assim como realizamos os mais elaborados e rígidos movimentos de pesquisa. No entanto, acredito que a invenção (em sentido antropológico de interpretação subjetiva e tradução de símbolos) representa, de fato, uma constante que desestabiliza as equações fechadas dos métodos de investigação. Permeando a escolha do método, as etapas de suas aplicações, os dados obtidos, reside a invenção interpretativa. Isto é, aquele aspecto humano que permite que as culturas se movam, que a linguagem se modifique, que os códigos sejam simbolizados: a interpretação subjetiva e a potencial tradução dos símbolos.

Ao meu ver, lemos o mundo e ele tocamos munidos de um repertório de interações. Nesse processo, reinventamos o mundo, o outro e o eu. Este fato não denota uma fabricação de virtualidades aplicadas às coisas compreendidas. Mas, a habilidade de atravessarmos os símbolos e deles parir novos sentidos. Se há um lugar utópico para o saber musicológico sobre Minas Gerais setecentista, que este se concretize no encontro dos escafandristas.

## SEM *GRAND FINALE* E MÃOS À OBRA

Ao longo deste pequeno ensaio sobre musicologia e Minas Gerais setecentista apresentei algumas das inquietudes que me movem a lançar uma agenda para o campo, baseada na necessidade de novos olhares, na definição de outras abordagens e na abertura a novos terrenos de saber que o nosso tempo presente, acredito, exige. Neste conjunto, sinalizei aspectos relativos ao meu entendimento da prática musicológica sobre Minas setecentistas e, por este motivo, estas linhas exalam minha reconhecida subjetividade como autor.

Decidi apresentar estas inquietudes, dessa maneira e neste momento do VI Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes por reconhecer o espaço possibilitado pelo

evento como terreno fértil. Por um lado, pelos colegas que admiro e tomo como referência de entendimento das Minas Gerais setecentistas. Sendo que alguns destes autores já se lançavam ao exercício da reflexão crítica muito antes das minhas primeiras vírgulas sobre um qualquer papel de curioso do saber. Por outro lado, para aqueles novos musicólogos que, num futuro possível, observarão as discussões aqui tecidas e os diálogos configurados como referências ao seu fazer musicológico.

Escrevo a partir do contemporâneo, com olhares de longo prazo ao futuro, sobre aspectos da pesquisa sobre o passado; prática que Reinart Koselleck (2012, 2014) – talvez não um bailante de beep-bop, mas, quem sabe, de uma bela valsa – também já preconizou e, assertivamente, me alcançou no seu futuro. Por este aspecto, que possamos reinventar a musicologia sobre Minas setecentistas a partir de uma prática que conceda ao campo a caraterística de sistema poroso de saberes, que atraia novos olhares de inquietude e que seja lançado à maravilhosa condição da pluriverbalidade.

## REFERÊNCIAS

CASTAGNA, Paulo. Uma análise paleoarquivística da relação de obras do arquivo musical de Florêncio José Ferreira Coutinho. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6, 2004, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, p. 38-84.

COOK, Nicholas; EVERIST, Mark (Eds). *Rethinking music*. Oxford: Oxford University Press, 2001. 592 p.

DE ULHÔA, Rachel Tupynambá. *Serro e Diamantina coloniais*: uma releitura da prática musicológica de Curt Lange. 406 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado*: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto / Editora PUC-RIO, 2012. 368 p.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo*: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014. 352 p.

LANGE, Francisco Curt. La música en Minas Gerais: un informe preliminar. *Boletín Latino-Americano de Música*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 409-494, 1946.

LANGE, Francisco Curt. *Archivo de música religiosa de la Capitania Gerais*: Brasil, siglo XVIII. Mendoza: Escola Superior de Música. Departamento de Musicologia: Universidad Nacional de Cuyo, 1951.

LANGE, Francisco Curt. La música en Villa Rica. *Revista Musical Chilena*, Santiago, p. 102-103, 1967.

LANGE, Francisco Curt. Um fabuloso redescobrimento: para a justificação da existência da música erudita no período colonial brasileiro. *Revista de História*, São Paulo, v. 54, n. 107, p. 45-67, 1976.

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: Freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto, v. 1Belo Horizonte: Arquivo Público Mineiro, 1979.

LANGE, Francisco Curt. A música barroca. *In.*: HOLANDA, Sérgio Buarque (dir.). *A época colonial*: administração, economia, sociedade. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003, p. 138-162.

LEONI, Aldo Luiz. *Os que vivem da arte da música*: Vila Rica, século XVIII. 187 f. Dissertação (Mestrado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MATHIAS, Herculano Gomes. *Um recenseamento na Capitania de Minas Gerais*: Vila Rica – 1804, Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1969. 208 p.

MENESES, José Newton Coelho. *História e Turismo Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. 128 p.

MONTEIRO, Maurício. *João de Deus de Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais, 1794-1832*. 1995. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais*: séculos XVIII e XIX. Ouro Preto: Editora Castro Lobo, 2018. 317 p.

NOVAES, Felipe. *Entre santos e mosquetões*: arremates de música em Vila Rica (1775-1812). 2019. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

NOVAES, Felipe. Florêncio Joze Ferreira Coutinho: entre dependência e autonomia. *In.*: PÁSCOA, Márcio; CAREGNATO, Caroline (Orgs.). *Música e interfaces*. Manaus: Editora UEA, 2020, p. 85-101.

NOVAES, Felipe. Venerar teus iguais debaixo de um comum acordo: Santa Cecília em Vila Rica, Lisboa e Porto (século XVIII). *In.:* CONGRESSO DA ANPPOM, 31, 2021, João Pessoa. *Anais*…João Pessoa: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2021, p. 1-12.

NOVAES, Felipe. Voces múltiples: calidad social y prácticas musicales bajo el patrocinio del Senado da Câmara de Vila Rica (siglo XVIII). *In.*: CONGRESO ARLAC/IMS, 5, 2022, Baeza. *Anais*… Baeza: Asociación Regional para América Latina y el Caribe, Sociedad Internacional de Musicología, 2022, p. 109-110.

NOVAES, Felipe. Da rua da praça até à ponte: relações socioprofissionais em música e ocupação do espaço urbano em Vila Rica (séculos XVIII e XIX). *In.:* CONGRESSO INTERNACIONAL "LAÇOS E AFASTAMENTOS NA MÚSICA TRANSATLÂNTICA", 2022, Lisboa. *Anais*…Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, [no prelo], p. 1-30.

NOVAES, Felipe. *O intérprete de histórias inventadas*: Minas Gerais setecentista na balança da Musicologia. 306 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023.

PARDINI, Rodrigo. *Ao som de caixas, cravos, coros e rabecões*: a atividade musical nos registros de São João del-Rei/MG (1713-1750). 480 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020

WEGMAN, Rob C. Historical musicology: is it still possible? *In*: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. *The cultural study of music*: a critical introduction. Londres: Routledge, 2012, p. 40-48.

# INDICATIVOS DE ARRANJOS E REORQUESTRAÇÕES NA INSTRUMENTAÇÃO DAS ANTÍFONAS *ERGO SUN PANIS VIVUS, O SACRUM CONVIVIUM* E *TOTA PULCHRA ES MARIA*

Adhemar Campos Neto[47]

**RESUMO**:

As antífonas *Ego sun panis vivus, O sacrum convivium e Tota pulchra es Maria* são peças musicais para funções religiosas da Igreja Católica, existentes em diversos acervos musicais com fontes manuscritas para vozes, cordas e instrumentos de sopro. Percebe-se em algumas edições dessas obras uma escrita pouco usual dedicada às flautas, considerando o período composicional da metade do século XVIII ao início do século XIX. O Catálogo Crítico e Temático das Possíveis Composições Remanescentes de João de Deus de Castro Lobo possibilitou a consulta a inúmeras fontes dessas obras e viabilizou essa pesquisa que consiste em demonstrar que a existência de uma variedade de cópias manuscritas para flautas, clarinetas, pistons, trompas, muitas delas sem indicação de data, local, copista ou autoria, leva-se a inferir indicativos de "arranjos e reorquestrações," não sendo possível determinar a orquestração original das obras, em relação aos instrumentos de sopro, pela ausência da partitura manuscrita original.

**Palavras-chave**: Música religiosa; Orquestração; Instrumentos de sopro.

## INTRODUÇÃO

Em 2012, o pesquisador Aluízio José Viegas (1941-2015) ofereceu à Lira Ceciliana de Prados, Minas Gerais, a partitura montada por ele em 2009 da antífona ao Santíssimo Sacramento *Ego sun panis vivus*, por Jerônimo de Souza Lobo. Este material continha coro a quatro vozes, flautas, trompas, violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, juntamente com algumas anotações históricas sobre a obra. Segundo Viegas:

> Esta pequena peça foi copiada pelo padre mestre José Maria Xavier (1819-1887) quando estudou no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte, de Mariana, de 1844 a 1846. Na página de rosto, verso da parte de contrabaixo, consta: "Ego sun panis vivus / O Sacrum convivium / Antíphonas do Santíssimo Sacramento / Por Jeronimo de Souza" [...] No acervo musical da Orquestra Ribeiro Bastos há uma cópia desta obra, em manuscrito de Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), atribuindo a obra ao padre mestre João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) (VIEGAS, 2011).

Nessa mesma época, o musicólogo Viegas ofertou também à mesma instituição a partitura da antífona *Tota pulchra es Maria,* atribuída a João de Deus de Castro Lobo, editada por Márcio Miranda Pontes em 2006, a qual foi digitada novamente pelo Aluízio Viegas, que elaborou as trompas.

[47] Mestre, Universidade Federal de São João del-Rei, adhemarcampos@hotmail.com.

Nota-se, em algumas edições das obras mencionadas, além de *O Sacrum convivium*, uma escrita pouco usual dedicada às flautas: o dobramento desses instrumentos com violinos primeiro e segundo, insistentemente, considerando o período composicional da metade do século XVIII ao início do século XIX. O trabalho de pesquisa de Paulo Castagna (2022) possibilitou a consulta da antífona *Ego sun panis vivus*, tendo em vista a atribuição de autoria por Aluízio Viegas ao padre João de Deus de Castro Lobo, por meio de um manuscrito de Martiniano Ribeiro Bastos. Neste âmbito, a consulta também se estendeu para as obras O *Sacrum convivium* e *Tota pulchra es Maria*, permitindo conhecer inúmeras fontes dessas três composições relacionadas por Castagna.

A identificação das fontes através do catálogo crítico e temático viabilizou esta pesquisa, que consiste em demonstrar a existência de uma variedade de cópias manuscritas para flautas, clarinetas, pistons e trompas, muitas delas sem indicação de data, local, copista ou autoria.

Das vinte e três cópias catalogadas da antífona *Ego sun panis vivus*, doze não apresentam indicações de autoria, enquanto quatro apontam como autor o compositor Jerônimo de Sousa, outras quatro mencionam José Maria Xavier e três indicam João de Deus de Castro Lobo. Em relação ao compositor dessa obra, as indicações de autores conflitantes investigadas por Castagna tornam improvável que seja de João de Deus de Castro Lobo, consideração também respaldada pelas anotações de autoria por Jerônimo de Souza Lobo em cópias de Francisco Martiniano de Paula Miranda e José Alves da Trindade em fontes existentes nas orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, respectivamente. Castagna esclarece ainda que na função religiosa o *Ego sun panis vivus* é a antífona do Benedictus das Laudes de *Corpus Christi*, também usada como antífona para a exposição do Santíssimo Sacramento (CASTAGNA, 2022, p. 352-353, 762-764).

Em relação à antífona *O Sacrum convivium*, igualmente usada para a exposição do Santíssimo Sacramento, identifica-se sete cópias catalogadas e assinaladas como improvável a autoria ao padre João de Deus de Castro Lobo, pelas mesmas razões descritas em relação ao *Ego Sun* (CASTAGNA, 2022, p. 353). No catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia, essa obra é descrita como "Êste *Sacrum convivium* oferece a singularidade de figurar no arquivo da Sociedade 'Lyra Sanjoanense' (S. João del Rei) como da autoria de Jerônimo de Souza" (MATTOS, 1970, p. 67).

André Cardoso aponta que Jerônimo de Souza (Lobo, Lisboa ou Queirós) era músico de Vila Rica, atual município mineiro de Ouro Preto, entre a segunda década do século XVIII e inícios do século XIX. Comenta ainda a dificuldade na definição de autoria das composições musicais, a saber:

> Nas aproximadamente 26 obras que sobreviveram através de cópias manuscritas produzidas no século XIX e início do XX, os copistas não se preocuparam em diferenciar os compositores, raramente incluindo os sobrenomes Lobo ou Queirós e jamais Lisboa. Talvez eles próprios já não soubessem. Na maioria das cópias, o nome do compositor aparece grafado apenas como "Jerônimo de Sousa" e, em menor número, "Jerônimo de Sousa Lobo. Não há também a indicação da data de composição, detalhe que poderia ser determinante para a definição de autoria de algumas obras (CARDOSO, 2008, p. 28-29).

No que se refere à antífona *Tota pulchra es Maria*, no catálogo crítico e temático existem dez cópias, além de constar outras vinte e seis cópias como parte da *Novena de Nossa Senhora da Imaculada Conceição*, sendo classificada de autoria provável a João de Deus de Castro Lobo (CASTAGNA, 2022).

## A INSTRUMENTAÇÃO

As características das formações orquestrais, especialmente em relação aos instrumentos de sopro vivenciadas em Minas Gerais no final do século XVIII e no início do século XIX, podem ser observadas através das obras editadas de compositores como Manoel Dias de Oliveira, Emerico Lobo de Mesquita, Joaquim de Paula Souza, Antônio dos Santos Cunha, Jerônimo de Souza Lobo, padre João de Deus de Castro Lobo, assim como do padre José Maurício Nunes Garcia e de Francisco Manuel da Silva no Rio de Janeiro. Sobre a instrumentação usada naquela época, Neves considera que "de fato, na maioria das obras há partes para dois instrumentos do grupo das madeiras. Nos compositores mais antigos, está sempre anotado que se trata de dois oboés ou duas flautas [...] em obras do final do século XVIII, encontra-se o uso de uma flauta e uma clarineta, sem oboés" (NEVES, 1983, p. 58). Para Castagna, uma das principais características no estilo da música religiosa mineira entre 1760 e 1820 é a "presença frequente de um par de trompas e pares de flautas e/ou oboés" (CASTAGNA, 2003, v. 6, p. 9). A utilização dos trompetes aparece em poucas obras e apenas em alguns compositores como Antônio do Santos Cunha, José Maurício Nunes Garcia e João de Deus de Castro Lobo, sem função melódica, aos pares e com o uso mais evidente relacionado ao reforço rítmico, harmônico e efeito timbrístico, características comuns a esse instrumento durante a primeira metade do século XIX. A partir da segunda metade do século XIX foi utilizado *piston* ou *cornet* (*cornet à pistons*) com afinação geralmente em si bemol e lá.

Observa-se ainda que a clarineta se destaca como solista em obras de José Maurício Nunes Garcia e Antônio do Santos Cunha.

Mostramos, no Quadro 1, o uso dos instrumentos de sopro na música religiosa brasileira do século XVIII e início do século XIX, respectivamente, tendo sido a coleta de dados feita através de partituras editadas pela Funarte, Museu da Música de Mariana, Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro e Portal Música Brasilis.

No que se refere ao uso de instrumentos de sopro na música religiosa brasileira entre o século XVIII e inícios do XIX, é possível considerar que as orquestrações, mesmo se tratando de edições de partituras, são condizentes com a prática musical da época, tendo em vista o uso de pares de instrumentos de madeira nesse período (Quadro 1).

**Quadro 1 –** Instrumentos de sopro na música religiosa dos séculos XVIII e XIX

| **Obra** | **Flauta** | **Oboé** | **Clarineta** | **Fagote** | **Trompa** | **Trompete** |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **Manoel Dias de Oliveira (1734/1735?-1813)** | | | | | | |
| Encomendação de Almas | 2 | | | | 2 | |
| Magnificat em ré | 2 | | | | 2 | |
| Te Deum | | | | | 2 | |
| Haec Dies | 2 | | | | 2 | |
| **José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (17??-1805)** | | | | | | |
| Dominica in palmis | | | | | 2 | |
| Matinas de Sábado Santo | | | | | 2 | |
| Magnificat | | | 2 | | 2 | |
| Ladainha em si bemol | | | | | 2 | |
| Gradual de Nossa Senhora | | | 2 | | 2 | |
| Signatum est | 2 | | | | 2 | |
| Congratulamini mihi | | | | | 2 | |
| Beata mater | | | | | 2 | |
| Ave regina caelorum | | | | | 2 | |
| Veni Sponsa Christi | | | | | 2 | |

| Obra | Flauta | Oboé | Clarineta | Fagote | Trompa | Trompete |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Ladainha de Nossa Senhora em fá | | | | | 2 | |
| Liturgia do Sábado Santo | | | | | 2 | |
| **Francisco Gomes da Rocha (c. 1746-c. 1808)** | | | | | | |
| Novena de Nossa Senhora do Pilar | | | | | 2 | |
| **Antônio dos Santos Cunha (c. 1755-c. 1822)** | | | | | | |
| Responsórios fúnebres | 1 | | 1 | | 2 | |
| Missa e credo a cinco vozes | 2 | | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Antífona e hino a Nossa Senhora | 1 | | 2 | | 2 | |
| **Marcos Coelho Neto (1746?-1806)** | | | | | | |
| Ladainha | | 2 | | | 2 | |
| Maria mater gratiae | | | | | 2 | |
| **José Maurício Nunes Garcia (1767-1830)** | | | | | | |
| Tota pulchra es Maria | 1 | | | | | |
| Sub tuum praesidium | 2 | | | | 2 | |
| In honorem beatissima Mariae | 2 | | | | 2 | |
| Matinas do Natal | 1 | | 2 | 2 | 2 | 2 |
| Matinas da Assunção | 1 | | 2 | | 2 | 2 |
| Matinas da Conceição | 1 | | 2 | 2 | 2 | |
| Ofício fúnebre | | | 2 | | 2 | |
| Missa em mi bemol | 1 | | 1 | | 2 | |
| **Damião Barbosa de Araújo (1778-1856)** | | | | | | |
| Memento baiano | 1 | | 1 | | | |
| **Joaquim de Paula Souza (Bonsucesso) (c. 1780-1842)** | | | | | | |
| Missa pequena | | 2 | | | 2 | |
| Antífona de São Joaquim | | | | | 2 | |
| **Jerônimo de Souza Lobo (c. 1721-1826)** | | | | | | |
| Salve sancte Pater | 2 | | | | 2 | |
| O patriarca pauperum | 2 | | | | 2 | |
| Novena de Nossa Senhora do Carmo | | 2 | | | 2 | |
| Ego sum panis vivus | 2 | | | | 2 | |
| Salve regina | 2 | | | | | |
| Ladainha de Nossa Senhora em si bemol | 2 | | | | 2 | |

| Obra | Flauta | Oboé | Clarineta | Fagote | Trompa | Trompete |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Veni e Domine | 2 | | | | | |
| Matinas de Santo Antônio | 2 | | | | 2 | |
| Ladainha de Nossa Senhora em sol | 2 | | | | 2 | |
| Matinas de Quinta-feira Santa | 2 | | | | 2 | |
| Matinas de Sexta-feira Santa | 2 | | | | 2 | |
| **João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)** | | | | | | |
| Doleo super Te | 2 | | | | 2 | |
| Salve sancte Pater | 2 | | | | 2 | |
| Salve regina | 2 | | | | 2 | |
| Matinas de São Vicente de Paula | 2 | | 2 | | 2 | |
| Matinas do Espírito Santo | 2 | | 2 | | 2 | 2 |
| Matinas do Natal | 2 | | | | 2 | |
| Seis responsórios fúnebres | 2 | | | | 2 | |
| Tota pulchra es Maria | 2 | | | | 2 | |
| Novena de São Francisco de Assis – Antífona III | 2 | | | | | |
| **Francisco Manoel da Silva (1795-1865)** | | | | | | |
| Te deum em sol | 1 | | 1 | | 2 | |
| Ladainha em sol | 1 | | 1 | | 1 | |

**Fonte:** Partituras publicadas pela Fundação Nacional da Arte, Museu da Música de Mariana, Patrimônio Arquivístico Musical Mineiro e Portal Música Brasilis.

Ressalta-se, contudo, as colocações de José Maria Neves sobre os arranjos e reorquestrações na música religiosa de compositores setecentistas e oitocentistas:

> É oportuno lembrar que, tanto em José Maurício como nos compositores setecentistas e oitocentistas mineiros, não se pode, às vezes, estar seguro quanto à orquestração das obras. Houve frequentes casos de arranjos e reorquestrações posteriores (como fizeram Francisco Manuel da Silva e outros com a obra de José Maurício), além de adaptações e substituições de instrumental para permitir a execução das obras em outras épocas e em outros contextos (NEVES, 1983, p. 59).

Por meio dos registros sobre música nos documentos das associações religiosas de leigos, no entanto, observa-se que a presença da flauta talvez possa não ser óbvia, como na ausência desse instrumento na relação de pagamento feito pela Ordem Terceira de São Francisco ao *Partido da Música*, liderada por José Marcos de Castilho, no ano de 1827, em São João del-Rei. Nesse pagamento, são listados doze músicos, dentre eles apenas trompas e uma

clarineta como instrumentos de sopro. Uma década depois, em 1837, no ajuste da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo com a Orquestra Lira Sanjoanense, dirigida por Francisco de Paula Miranda, constam relacionados quinze músicos e, novamente, apenas trompas e duas clarinetas (COELHO, 2014, p.134-135).

## AS EDIÇÕES

Foram identificadas edições da antífona *Ego sun panis vivus* realizadas por Aluízio José Viegas (2009), Márcio Miranda Pontes (2012) e Rafael Sales Arantes (2021) (Quadro 2). As três edições contêm flautas primeiras e segundas, vozes e cordas, sendo que apenas a edição de Aluízio Viegas contém as trompas primeiras e segundas. No *Ciclo do Ouro* (BARBOSA, 1979), consta a observação: "incompleto (?) Não há trompas". Esta obra se encontra em *Adagio*, ré maior, compasso quartenário, com dezenove compassos.

**Quadro 2 –** Presença das flautas e trompas na antífona *Ego sun panis vivus*

| Editor | Ano | Flautas I e II | Trompas I e II | Autoria indicada |
|---|---|---|---|---|
| Aluízio José Viegas | 2009 | X | X | Jerônimo de Souza |
| Márcio Miranda Pontes | 2012 | X | | Anônimo |
| Rafael Sales Arantes | 2021 | X | | Jerônimo de Souza |

Em relação a antífona *O sacrum convivium*, a obra encontra-se editada por Márcio Miranda Pontes (2012), com flautas primeiras e segundas; Antônio Campos Monteiro Neto (2020) e Rafael Sales Arantes (2021), ambas com flautas primeiras e segundas e trompas primeiras e segundas (Quadro 3). Esta obra se encontra em *Larghetto*, ré maior, compasso quartenário, com vinte e três compassos.

**Quadro 3 –** Presença das flautas e trompas na antífona *O sacrum convivium*

| Editor | Ano | Flautas I e II | Trompas I e II | Autoria indicada |
|---|---|---|---|---|
| Márcio Miranda Pontes | 2012 | X | | Anônimo |
| Antônio Campos | 2020 | X | X | José M. N. García |
| Rafael Sales Arantes | 2021 | X | X | José M. N. García |

A antífona *Tota pulchra es Maria* foi editada por Márcio Miranda Pontes (2006) com flauta I-II e digitada novamente por Aluízio José Viegas (2010), que elaborou as trompas primeiras e segundas; e por Antônio Campos Monteiro Neto (2017), com flautas primeiras e

segundas sem, contudo, a presença de trompas. Esta obra se encontra em andamento *Moderato*, tonalidade de lá menor, compasso ₵, com cinquenta e três compassos (Quadro 4).

**Quadro 4 –** Presença das flautas e trompas na antífona *Ego sun panis vivus*

| Editor | Ano | Flautas I e II | Trompas I e II | Autoria indicada |
|---|---|---|---|---|
| Márcio Miranda Pontes | 2006 | X | | João de D. de C. Lobo |
| Aluízio José Viegas | 2010 | X | X | João de D. de C. Lobo |
| Antônio Campos | 2017 | X | | João de D. de C. Lobo |

É sempre oportuno destacar as reflexões apontadas por Castagna, tais como a identificação entre publicação e circulação informal, edição acadêmica e prática, fontes de um único acervo e provenientes de vários, trabalho individual ou coletivo, divulgação física e em meios eletrônicos, dentre outras (CASTAGNA, 2008, p. 7-16).

## AS FONTES

As fontes consultadas estão depositadas nos seguintes acervos: Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina, Lira Ceciliana, Museu da Inconfidência de Ouro Preto, Museu da Música de Mariana, Orquestra Lira Sanjoanense, Orquestra Ribeiro Bastos, Universidade do Estado de Minas Gerais, Universidade Federal de Ouro Preto, Universidade de São Paulo (Quadro 5). Trata-se de partes cavadas, sendo inexistentes em formato de partitura. Nelas observa-se uma variedade de cópias manuscritas para flautas, clarinetas, pistons, trompas e trombone, muitas sem indicação de data, local, copista ou atribuição de autoria, sendo todas provavelmente escritas na segunda metade do século XIX e inícios do século XX.

Mary Ângela Biason aponta que as cópias representam a maioria dos manuscritos musicais existentes nos acervos, sendo que os documentos originais representam a menor parcela. Sabe-se que o trabalho com cópias está sujeito a chegar a resultados questionáveis, devido ao fato de os copistas realizarem alterações de diferentes formas em suas elaborações, seja por acréscimo e/ou subtração:

> O poder do músico e a unidade de sua escrita serão transgredidos de maneira radical, à custa das cópias. A ruptura entre o autógrafo e a cópia acontece quando o copista é capaz de fazer modificações na obra original, o que confere um novo *status* ao autógrafo que pode ser destruído e não mais participar de sua difusão, que será feita a partir dessas cópias. Dois domínios assim se formam: um que reúne e isola o autógrafo e outro no qual uma multidão se torna co-autora (BIASON, 2008, p. 20-21).

**Quadro 5 –** Acervos e localização das fontes consultadas

| **Acervo** | ***Ego sun*** | ***O sacrum convivium*** | ***Tota pulchra*** |
|---|---|---|---|
| Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina | X | | |
| Lira Ceciliana | X | | |
| Museu da Inconfidência | X | X | X |
| Museu da Música de Mariana | | | X |
| Orquestra Lira Sanjoanense | X | X | |
| Orquestra Ribeiro Bastos | X | X | |
| Universidade do Estado de Minas Gerais | | | X |
| Universidade Federal de Ouro Preto | | | X |
| Biblioteca da ECA – USP | X | | |

## POSSÍVEIS INTERVENÇÕES

No que diz respeito a antífona *Ego sun panis vivus*, existem partes para flautas primeiras e segundas, assim como clarinetas primeiras e segundas e pistons primeiros e segundos como flautas primeiras e segundas. Além disso, verificam-se clarinetas como violino primeiro e trompas em cópias do século XX (Quadro 6).

**Quadro 6 –** Acervos e fontes identificadas da antífona *Ergo sun panis vivus*

| **Acervo** | **Flauta I** | **Flauta II** | **Trompas I e II** | **Violino I** |
|---|---|---|---|---|
| Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Diamantina | X | | | |
| Lira Ceciliana | X = pist. A | X = cl. C | | |
| Museu da Inconfidência | X | X | X (séc. XX) | X = cl. C |
| Orquestra Lira Sanjoanense | X | X | X (séc. XX) | |
| Orquestra Ribeiro Bastos | X + cl. | X + pist. | | |
| Biblioteca da ECA – USP | X | | | X = cl. Bb |

Destaca-se nessa obra a escrita dedicada às flautas, apresentando um insistente dobramento do primeiro violino incluindo ornamentos. A melodia é conduzida pelo primeiro

violino com o dobramento das flautas nos sete compassos iniciais, estando a primeira flauta uma oitava acima e a segunda flauta na mesma oitava do primeiro violino, ocorrendo o mesmo nos quatro compassos finais da música. Nos compassos onze e doze, a melodia intercala-se entre o primeiro violino e a primeira flauta uma oitava acima, sendo ornamentada com oito grupetos em cada um dos instrumentos. No compasso quinze repete-se o mesmo fragmento melódico ornamentado, sem alternância. Os dobramentos constam em dezesseis compassos representando oitenta e quatro por cento da obra.

Nas consultas realizadas nas obras editadas dos compositores investigados (Quadro 1), observa-se a existência de dobramentos das flautas primeiras e segundas uma oitava acima dos violinos primeiros e segundos, respectivamente, mas de forma eventual, fragmentada, em poucos compassos, e às vezes em curtos *tutti* orquestrais. Em relação às obras de Jerônimo de Sousa, especificamente, percebe-se nas composições um destaque dado ao primeiro violino, com uma escrita bem elaborada e ornamentada, sendo que as flautas apresentam sempre uma escrita simples, sem ornamentos, com os dobramentos vinculados às trompas ou a notas das vozes, com uma tessitura usual do $sol_3$ a $sol_5$, além da ausência das clarinetas. Não foram encontradas divergências no conteúdo das cópias entre os acervos consultados em relação ao primeiro violino e as flautas primeiras e segundas (Figuras 1, 2 e 3).




**Figura 1** – *Ego sun panis vivus*, parte de flauta I. Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.




**Figura 2** – *Ego sun panis vivus*, parte de flauta II. Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.




**Figura 3** – *Ego sun panis vivus*, parte de violino I. Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

Em relação à antífona *O sacrum convivium*, foi possível identificar partes para flautas primeiras e segundas, assim como cópias para clarineta e piston como flautas primeiras e segundas, além das trompas com cópias do século XX (Quadro 7).

**Quadro 7 –** Acervos e fontes identificadas da antífona *O sacrum convivium*

| **Acervo** | **Flauta I** | **Flauta II** | **Trompas I e II** | **Violino I** |
|---|---|---|---|---|
| Museu da Inconfidência | X | | | X |
| Orquestra Lira Sanjoanense | X | X | X (séc. XX) | |
| Orquestra Ribeiro Bastos | X + cl. | X + pist. | | |

No âmbito das fontes consultadas, não foram identificadas divergências de conteúdos nas respectivas cópias das flautas primeiras e segundas e violinos primeiros e segundos. Destaca-se que nas partes encontram-se copiadas, juntamente, às duas demais antífonas, *Ego sun panis vivus* e *O sacrum convivium*. Ressalta-se, em relação às flautas, um dobramento com os violinos de forma intermitente e sem coesão, além das flautas primeiras e segundas dobrarem também um solo de soprano uma oitava acima e na mesma oitava, respectivamente, conforme o que se apresenta na edição de Márcio Pontes (2012). Percebe-se também que essa escrita dedicada às flautas não coaduna com o que se observa em outras obras.

A edição de Antônio Campos (2020) fundamentou-se nas fontes da Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, as quais não foi possível o acesso tendo em vista a informação de que o original está em péssimo estado de conservação. Não sendo permitido a consulta, a digitalização do acervo do padre José Maurício Nunes Garcia se encontra prevista para inícios de 2024. Na partitura dessa edição, o conteúdo musical dedicado às flautas diverge do constante das partes dos acervos do Museu da Inconfidência de Ouro Preto, das orquestras Lira Sanjoanense e da Ribeiro Bastos, tornando inválido o comentário do parágrafo anterior para esse material depositado no Rio de Janeiro. Esse material contém uma anotação da pesquisadora Cleofe de Mattos indicando corresponder a uma "cópia da época". É notório a qualidade da escrita para as flautas e condizente com o restante da orquestração dando unidade à bela obra que está acessível em partitura, partes e áudio[48]. Neste âmbito, demonstramos as partes com o conteúdo dos acervos mineiros (Figuras 4 e 5) e as partes do arquivo do Rio de Janeiro (Figuras 6 e 7).

[48] Disponível em: https://josemauricio.com.br. Acesso em: 10 nov. 2023.




**Figura 4** – *O sacrum convivium*, parte de flauta I. Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.

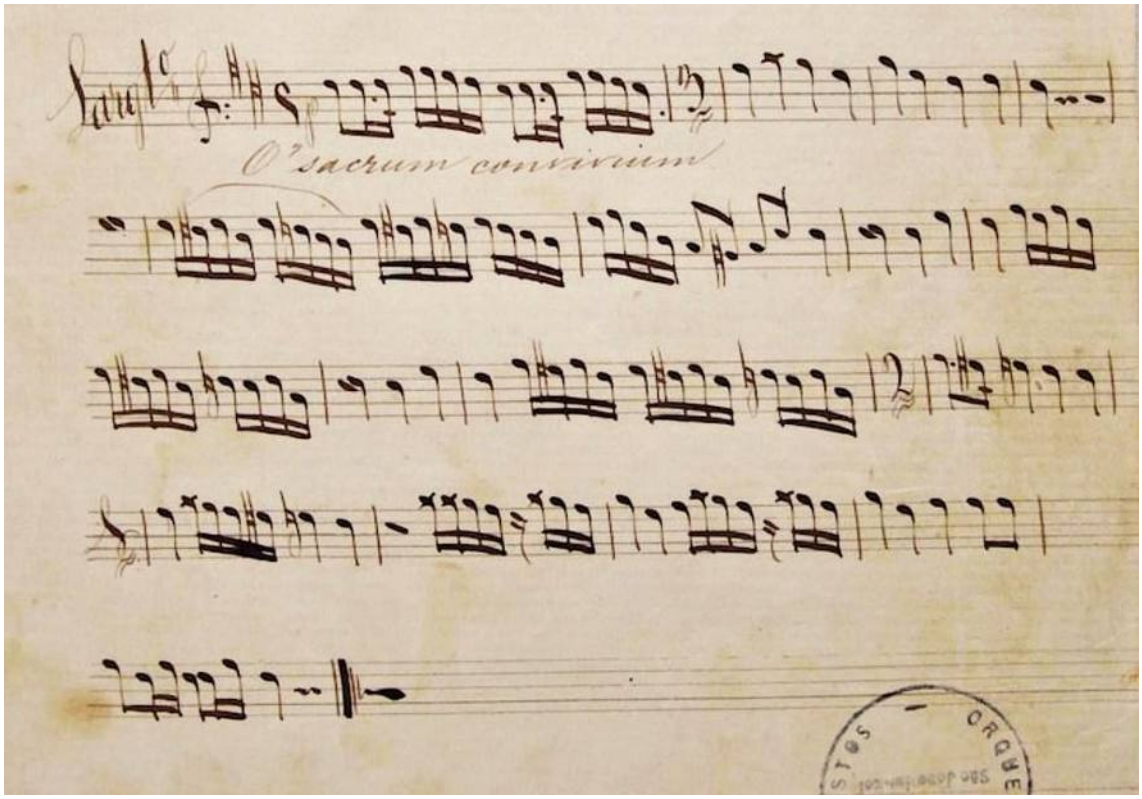



**Figura 5** – *O sacrum convivium*, parte de flauta II. Arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos.




**Figura 6** – *O sacrum convivium*, parte de flauta II (MONTEIRO NETO, 2020)




**Figura 7** – *O sacrum convivium*, parte de flauta II (MONTEIRO NETO, 2020)

No que se refere à antífona *Tota pulchra es Maria*, verificou-se partes para as flautas primeiras e segundas, assim como cópia para clarineta como flautas primeiras, além de clarinetas primeiras e segundas, sem trompas, localizadas de forma isolada no Museu da Música de Mariana e integrantes da Novena da Conceição no Museu da Inconfidência de Ouro Preto, Universidade do Estado de Minas Gerais e Universidade Federal de Ouro Preto (Quadro 8).

**Quadro 8 –** Acervos e fontes identificadas da antífona *Tota pulchra es Maria*

| **Acervo** | **Flauta I** | **Flauta II** | **Clarinetas I e II** |
|---|---|---|---|
| Museu da Inconfidência | X | X | X |
| Museu da Música de Mariana | X | X | X |
| Universidade do Estado de Minas Gerais | X + cl. | | |
| Universidade Federal de Ouro Preto | X | X | |

Algumas fontes, no geral, apresentam pequenas divergências entre si e com as edições em relação a notas, acidentes, duração e altura, mas o conteúdo escrito para as flautas primeiras e segundas se mostrou coincidente. Observa-se algumas peculiaridades também nessa obra em relação à escrita dedicada às flautas, que são, novamente, vários dobramentos com os violinos. Na introdução, os violinos primeiros e segundos com as flautas primeiras e segundas executam a mesma linha melodia, inclusive com as flautas se apresentando na mesma oitava durante os oito compassos iniciais. Elas seguem tocando notas brancas durante os dois compassos seguintes juntamente com o solo de baixo. Constam outros simples dobramentos também nos compassos trinta e oito a quarenta e um e quarenta e quatro ao quarenta e cinco, por exemplo. No que se refere às obras atribuídas a João de Deus de Castro Lobo, nota-se a presença de dobramentos das flautas primeiras e segundas uma oitava acima dos violinos primeiros e segundos, respectivamente, mas de forma eventual, fragmentada, em poucos compassos, e às vezes em curtos *tutti* orquestrais. Verifica-se também a presença das clarinetas nas *Matinas de São Vicente de Paula*, *Matinas do Espírito Santo* e *Novena de Nossa Senhora da Imaculada Conceição*.

Nas fontes da *Novena da Conceição* existem as partes para clarineta primeiras e segundas, contendo a antífona *Tota pulchra es Maria*, a qual integra a novena, sendo coincidente o conteúdo musical das cópias nos acervos do Museu da Inconfidência de Ouro Preto e Museu da Música de Mariana. A escrita para as clarinetas é condizente com a obra pelos seguintes aspectos: há pausa nos três compassos iniciais, seguidos de notas brancas, tendo outra

pausa de dois compassos no solo de baixo e mantem-se contagem nos compassos quarenta e quatro e quarenta e cinco, além da prevalência de notas brancas que atenuam os dobramentos e as semínimas repetitivas e redundantes em relação aos violinos e ao coro. No que concerne às trompas primeiras e segundas, a parte existente da Novena da Conceição para as trompas no Museu da Inconfidência, não contém explicitamente a *Tota pulchra es Maria* (Figuras 8 e 9). Oportuna é a avaliação da estudiosa Cleofe Person de Mattos a respeito de intervenções na parte instrumental da *Abertura em ré*, de José Maurício Nunes Garcia, em que a flauta foi, possivelmente, um acréscimo posterior:

> A organização instrumental da abertura faz crer haja o compositor utilizado em sua orquestra apenas dois clarinetes, duas trompas e cordas. A parte de flauta – que no material do Museu Carlos Gomes não teve como copista Manoel José Gomes, e sim o filho Sant'Anna Gomes – não será original, e sim parte elaborada pelo próprio copista. Disso nos convence a própria escritura do instrumento, sempre duplicando outro (violino I e II ou clarinetes I e II), na mesma oitava ou não. Procedimento que em nenhum caso autêntico foi encontrado. A solução mais acertada para a execução da obra - e mais provável segundo a intenção e os hábitos do padre José Maurício – deve ser a execução sem esse instrumento, cuja contribuição limita-se ao *timbre*, mas em nenhum caso como elemento melódico (MATTOS, 1982, p. 19).




**Figura 8** – *Tota pulchra es Maria*, parte de flautas. Museu da Música de Mariana.

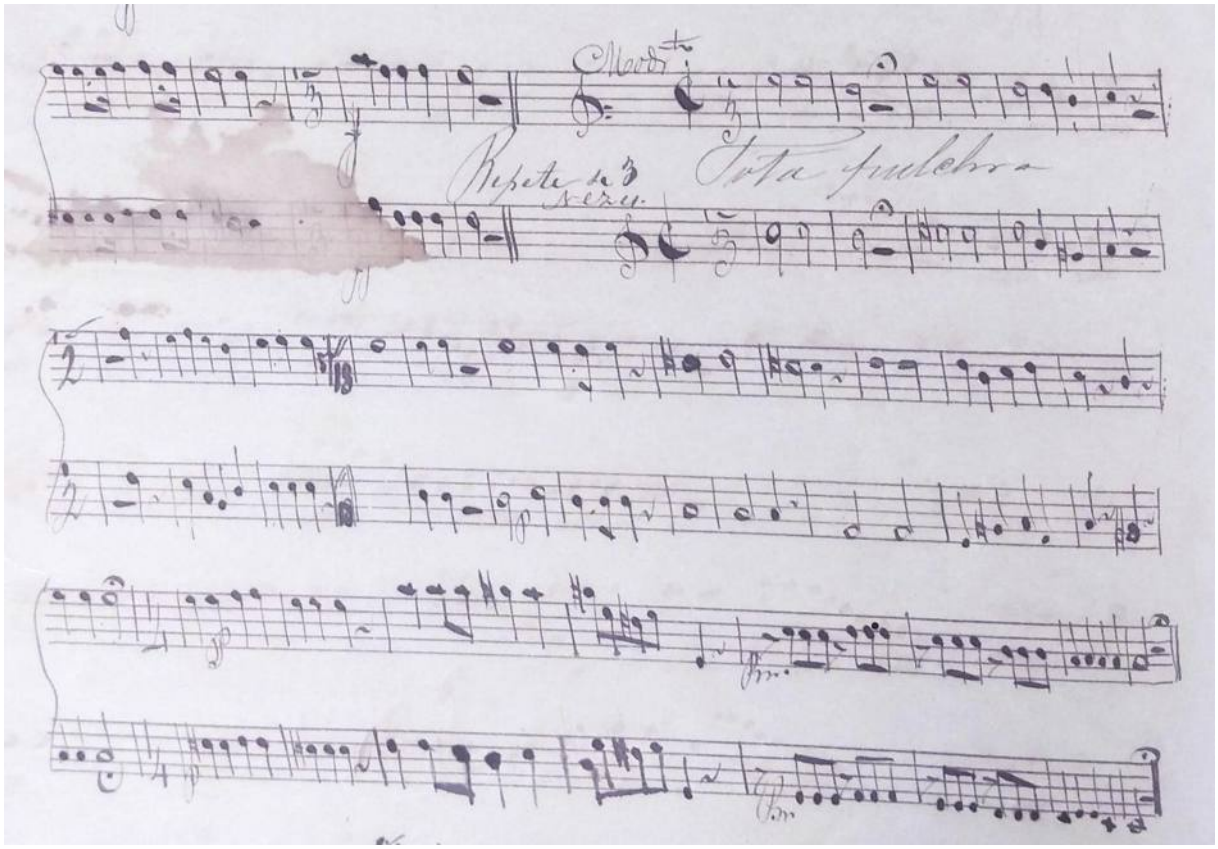


**Figura 9** – *Tota pulchra es Maria*, parte de flautas. Museu da Inconfidência de Ouro Preto.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sobre edições, cópias e intervenções na escrita das músicas, corrobora-se com as perspectivas de Paulo Castagna, José Maria Neves e Cleofe Person de Mattos, sendo que esta investigação não trata esses assuntos como novidade. Neste contexto, o intuito da presente pesquisa foi demonstrar as possíveis intervenções nas três obras analisadas, baseando-se no registro escrito para os instrumentos de sopro, notadamente em relação à flauta, realizada através das consultas em composições editadas e disponíveis dos autores envolvidos.

Verificou-se a dificuldade em estabelecer as orquestrações originais pela profusão das cópias, não havendo garantia de fidelidade na transmissão das obras, feitas através de manuscritos reproduzidos muito posteriormente às datas dessas composições.

Quanto à obra *Ego sun panis vivus*, destaca-se a difusão de um mesmo conteúdo singular em termos de escrita para a flauta, o que poderia constituir em uma exceção ao ter em vista as outras obras consultadas. Em relação à antífona *O sacrum convivium*, os dobramentos intermitentes e sem coesão nas cópias dos acervos mineiros não coadunam também com outras obras observadas. Já no que se refere à *Tota pulchra es Maria*, apesar da existência da parte das

flautas primeiras e segundas, pondera-se que as clarinetas primeiras e segundas são condizentes em relação a essa obra.

Assim, pelo exposto, conclui-se que há indicativos de arranjos e reorquestrações em relação aos instrumentos de sopro, não sendo possível determinar a orquestração original das obras pela ausência das partituras manuscritas originais. Pondera-se também que a ocorrência de adaptações e/ou substituições de partes instrumentais estaria relacionado à execução das obras em outras épocas e em outros contextos, e suscitam "coautores" que se distanciam, muitas vezes, da obra e do universo sonoro e inventivo imaginado pelo compositor, tornando-se "versões" das composições concebidas originalmente.

## REFERÊNCIAS

ARANTES, Rafael Sales (Ed.). *Ego sun panis vivus*. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/8/86/IMSLP676938-PMLP1086110-00_-_Ego_sum_panis_JSL.pdf. Acesso em: 19 nov. 2023.

ARANTES, Rafael Sales (Ed.). *O sacrum convivium*. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/50/IMSLP723474-PMLP1152200-00_-_O_sacrum_convivium_JMNG.pdf. Acesso em: 19 nov. 2023.

BARBOSA, Elmer Corrêa. *O ciclo do ouro*: o tempo e a música no barroco católico. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / Fundação Nacional da Arte, 1979. 454 p.

BIASON, Mary Angela. Os músicos e seus manuscritos. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 18, p. 17-27, 2008.

CARDOSO, André. Jerônimo de Souza. *In*: CASTAGNA, Paulo (Coord.). *Patrimônio arquivístico musical mineiro*: v. 2: Jerônimo de Souza Lobo. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2008, p. 27-29.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *Catálogo crítico e temático das possíveis composições remanescentes de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)*. 957 f. Tese (Livre Docência). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

CASTAGNA, Paulo. Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 18, p. 7-16, 2008.

CASTAGNA, Paulo Augusto. A música religiosa mineira no século XVIII e primeira metade do século XIX. *In*: CASTAGNA, Paulo Augusto (Org.). *Apostila do curso História da Música Brasileira*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2008. Capítulo 6, 13 p.

COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras*: estratégias inserção social e sociabilidade de músicos negros em São João del-Rei (século XIX). Resende Costa: Amirco, 2014. 274 p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do padre José Maurício Nunes Garcia*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1970. 413 p.

MATTOS, Cleofe Person de. *Aberturas*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1982.

CAMPOS NETO, Antônio (Ed.). *O sacrum convivium*. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/partituras/jose-mauricio-nunes-garcia-o-sacrum-convivium. Acesso em: 19 nov. 2023.

CAMPOS NETO, Antônio (Ed.). *Tota pulchra es MAria*. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/partituras/joao-de-deus-de-castro-lobo-tota-pulchra. Acesso em: 19 nov. 2023.

NEVES, José Maria. José Maurício e os compositores setecentistas mineiros. *In*: MURICY, José Cândido de Andrade (Org.). *Estudos mauricianos*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte / Imprensa Nacional, 1983, p. 55-63.

PONTES, Márcio Miranda (Ed.). *Ego sun panis vivus*. Disponível em: https://www.sabra.org.br/site/acoes/patrimoniohistorico/edicao-de-manuscritos-musicais/ego-sum-panis-vivus/. Acesso em: 19 nov. 2023.

PONTES, Márcio Miranda (Ed.). *O sacrum convivium*. Disponível em: https://www.sabra.org.br/site/acoes/patrimoniohistorico/edicao-de-manuscritos-musicais/sacrum-convivium/. Acesso em: 19 nov. 2023.

PONTES, Márcio Miranda (Ed.). *Tota pulchra es Maria*. Disponível em: https://www.sabra.org.br/site/acoes/patrimoniohistorico/edicao-de-manuscritos-musicais/tota-pulchra/. Acesso em: 19 nov. 2023.

VIEGAS, Aluízio José (Ed.). *Ego sun panis vivus*: anotações históricas. Manuscrito. São João del-Rei, c. 2009-2011.

# O PERÍODO SÃO-JOANENSE NA OBRA DE EMMANUEL COÊLHO MACIEL: A ATUAÇÃO MUSICAL EM SÃO JOÃO DEL-REI (1959-1963)

Samuel Fagundes[49]
Edite Rocha[50]
Arnon de Oliveira[51]

**RESUMO**:
Tendo como foco central o maestro Emmanuel Coêlho Maciel (1935-2015), este trabalho apresenta um levantamento documental e análise do percurso deste compositor nos anos de 1959 a 1963, período em que permanecia no Rio de Janeiro e retomou a sua atividade de docente no Conservatório de São João del-Rei, Minas Gerais. Tendo-se identificadas algumas inconsistências sobre a regularidade de sua atuação como professor nessa instituição desde 1957, Maciel manteve contatos profissionais com este Estado entre os anos de 1957 e 1963, sendo possível denominar essa etapa do seu percurso como "Período são-joanense". Assim, a partir de seu legado (acervo pessoal e familiar), o repertório composto nesse período, nomeadamente a *Missa* ao "estilo sanjoanense", e a análise documental do contexto de sua produção, este trabalho tem como objetivo mapear e problematizar este repertório selecionado na sua autoidentificação de nacionalista e folclorista no século XX, cuja linguagem regionalista era integrado no então conceito de *música folclórica brasileira* como ferramenta para suas composições.

**Palavras-chave**: Música do período sanjoanense; Composições corais e instrumentais; Século XX; Acervo musical; Nacionalismo e folclorismo.

## INTRODUÇÃO

Através da pesquisa documental e da análise dos diversos materiais relacionados à atuação de Emmanuel Coêlho Maciel[52] (1935-2015) – como fontes bibliográficas, arquivísticas,

[49] Doutorando, Universidade Federal de Minas Gerais, samuelfagundes11@yahoo.com.br.
[50] Doutora, Universidade Federal de Minas Gerais, editerocha@ufmg.br.
[51] Doutor, Universidade Federal de Minas Gerais, arnonsavio@gmail.com
[52] Mineiro de Belo Horizonte, nasceu no bairro da Lagoinha. Foi violinista. Sua história manifesta uma forte atuação como educador musical e compositor dentro do cenário nacional brasileiro. Esse fator é caracterizado pelo seu perfil e contexto de vivencia social, influenciando diretamente em suas forma e estilo de compor. Foi professor do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, em São João del-Rei, e do Conservatório Joaquim Franco da Universidade do Amazonas, em Manaus. Também atuou como violinista em diversas orquestras brasileiras tais como a Policia Militar de Minas Gerais e a Sociedade de Concertos Sinfônicos em Belo Horizonte, a Orquestra Sinfônica Brasileira, a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a Orquestra de Câmara Pró-Arte do Rio de Janeiro, a Orquestra de Câmara da Universidade de Brasília e Ars – Brasiliensis, também em Brasília (MACIEL, 1992; 2014). Em 1976, o professor Emmanuel Coêlho Maciel se mudou para Teresina, Piauí, e fundou as primeiras oficinas de música na Universidade Federal do Piauí. Criando no decorrer de sua gestão, projetos de grande relevância para o desenvolvimento do ensino de música na capital. Dentre eles, destaca-se o Departamento de Educação Artística da UFPI (1978), a Escola de Música de Teresina (1980), Orquestra de Câmara de Teresina e Orquestra Sinfônica de Teresina e o Coral de mil e quinhentas vozes adultas e infantis através da Fundação Cultural do Piauí (MACIEL, 2014).

iconográficas, hemerográficas e musicográficas –, esta investigação foca o período entre 1959 e 1963, em que o autor se estabeleceu no Rio de Janeiro e retornou pela segunda vez como professor do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, localizado em São João del-Rei, Minas Gerais.

Considerando a autoidentificação desse autor com múltiplos perfis no contexto do nacionalismo e com o folclorismo do século XX, este trabalho propõe situar o período são-joanense de sua trajetória e problematizar a sua produção no contexto local. A escolha deste limite temporal remete a uma fase inicial de Emmanuel Coêlho Maciel como compositor, em que buscava uma identidade nacionalista. Tendo como pontos de partida a sua motivação na dedicatória de algumas de suas obras musicais a São João del-Rei e a relevância deste período são-joanense no seu percurso e afirmação nacional, esta pesquisa visa empreender um levantamento documental em relatos ou fragmentos escritos que permitam construir uma imagem da sua identidade na música brasileira. Assim, à luz de um enfoque musicológico de abordagem histórica sobre a sua obra, destacamos especificamente o período de 1959 a 1963, com o objetivo de explorar seu repertório dentro de um contexto social e cultural de sua trajetória pelos estados por onde passou e residiu, buscando compreender os significados expressos na linguagem sonora do compositor, conforme observado por Peter Manuel (1995).

Os relatos pessoais e referências têm apontado esse período são-joanense como o despertar de Maciel como um compositor nacionalista, fase em que recolheu temas ou fragmentos folclóricos e compôs suas peças corais e instrumentais. Através do levantamento documental e bibliográfico, este período se releva pela sua atuação profissional como professor no conservatório dessa localidade, em que fundou um coral para execução de repertório brasileiro e assumiu a Orquestra de Câmera do Conservatório.

Neste trabalho, foram selecionadas e analisadas as escassas fontes documentais encontradas, dado que não há uma extensa bibliografia sobre o autor, destacando-se apenas pequenos trechos em um breve memorial em que o maestro relatou algumas atividades de sua vida, documentos pessoais, fotos desse período, prefácios e introduções de livros e métodos feitos pelo próprio compositor, relato de familiares (esposa e filhos) e umas anotações em cartas e agendas. As anotações no repertório manuscrito revelaram algumas informações contextuais, como indicação de datas e outras informações nas partituras, cuja pesquisa demonstra como testemunhos de vivências e ensinamentos, e frutos de resultados como seu processo composicional ao longo dos anos, fragmentos de sua rede de sociabilidade e formas culturais

diretamente influenciadas pelas relações na sua contemporaneidade e nas épocas posteriores até os dias atuais. Assim, à luz de um enfoque histórico e analítico, este trabalho direciona seu olhar específico nas obras corais e instrumentais, elaboradas pelo professor e compositor Emmanuel Coêlho Maciel, no período compreendido entre 1959 e 1963 em São João del Rei.

Como referencial metodológico, o levantamento documental realizado dentro deste recorte temporal de aproximadamente cinco anos permitiu elencar alguns aspectos relacionados à vida, atuação, contexto, práticas e percepção desse compositor. Embora exista uma carência ainda significativa de informações aprofundadas sobre esse autor, uma análise detalhada foi realizada, particularmente, sobre a sua entrevista dada à revista *Memorias piauiense* (MACIEL, 1992), a dissertação de mestrado de Walter Ferreira Filho Júnior sobre a história e a memória da educação musical no Piauí (FERREIRA FILHO, 2009) – que se destaca por um dos primeiros estudos sobre este compositor, embora de forma sucinta –, os relatos do próprio autor em suas partituras desse período nos prefácios de seu livro (MACIEL, 2014) e na *Coleção Saci Pererê* (MACIEL, 1986) e em manuscritos pessoais (agendas e cadernos) encontrados e fornecidos pela família no seu acervo pessoal, bem como relatos dos seus filhos, que permitiram construir uma narrativa sobre o papel deste compositor nos contextos vivenciados ou gerados por ele no período são-joanense.

## SÃO JOÃO DEL-REI COMO INÍCIO DE UM PERCURSO PROFISSIONAL

Os relatos sobre o mineiro Emmanuel Coêlho Maciel, que posteriormente se estabeleceu em Teresina, Piauí, demonstram que gerou um forte impacto tanto como professor, compositor, regente de coro e orquestra, educador, fundador e gestor de instituições de ensino de música, produtor artístico-musical e pesquisador[53]. No levantamento biobibliográfico, a Terceira Igreja Batista de Belo Horizonte se destaca como referência na sua formação religiosa e musical, iniciando seus estudos de violino, piano e teoria musical paralelamente à sua participação no coral da igreja. A partir de então, visou se tornar músico profissional em diversos instrumentos como violino, piano, centrando-se no campo da regência, composição e performance, tendo como referência o regente belga Jean Douliez[54] (MACIEL, 2014; BITTENCOURT, 2008).

[53] O acervo pessoal atualmente na posse de Samuel Fagundes, cedido pela família em novembro de 2021 para fins de pesquisa de doutorado.

[54] Jean François Douliez (1903-1987) foi um músico belga, educador, arranjador, compositor, maestro e intérprete de grande carreira na Europa. Veio para o Brasil em 1926 como encarregado de uma missão cultural pelo Ministério da Instrução belga. Mudou-se para Belo Horizonte em outubro de 1949, ali fundando a Escola de Formação Musical do Departamento de Instrução da Policia Militar de Minas Gerais, da qual foi professor, e a

A chegada do maestro Douliez em Belo Horizonte no ano de 1949 refletiu na fundação da Escola de Música e da Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais em 1950, liderado pelo regente até 1954 (BITTENCOURT, 2008). O objetivo desse projeto se firmou em preparar jovens adolescentes, com idades entre treze e dezoito anos, para ingressarem como instrumentistas na Banda ou na Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais (MACIEL, 1986, 1992, 2014; LAGES, 2008; BITTENCOURT, 2008).

Em 1954, Douliez entrou para o quadro de músicos da Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais, do qual era o primeiro violinista e, concomitantemente, ingressou na Universidade Mineira de Arte como aluno de violino, na classe do professor Gabor Buza[55], tornando-se seu assistente. Nesse período, Emmanuel atuou como regente da Orquestra de Câmara da Universidade Mineira de Artes, além de se tornar regente da Associação Coral Evangélica (1955-1958), chefe de naipe dos segundo violinos da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (1955-1957), e músico em diversas ocasiões na capital e interior do Estado de Minas Gerais, em canais de rádio e televisão como o Itacolomy em Belo Horizonte (MACIEL, 1986, 1992, 2014).

Por questões contratuais, Emmanuel Coêlho Maciel passou a lecionar no Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, de São João del-Rei, em 1957, como professor de violino e viola, e adotou a metodologia e didática de ensino de corda de seu mestre e professor Gabor Buza. Maciel aplicava aparentemente o método didático expositivo, em que tocava nas aulas para demonstrar as passagens mais difíceis, e teria em suas aulas como foco principal a sonoridade. Para enfatizar esse aspecto técnico, ele lançava mão de vários golpes de arco. Para a técnica da mão esquerda, enfatizava a afinação usando as escalas e arpejos de métodos, tendo como referência os livros de seu professor. Foi neste contexto e com base nesse estudo e aplicação que anos seguintes veio a desenvolver o seu primeiro método de violino e cordas, tendo como base inspiração no folclore musical brasileiro (MACIEL, 1986, 1992, 2014; FERREIRA FILHO, 2009). Paralelamente, e ainda no conservatório, Emmanuel Coêlho Maciel fundou o Madrigal Villa-Lobos, que tinha ênfase no repertório brasileiro como prática de canto

Orquestra Sinfônica e do Coro Orfeônico da mesma instituição, dos quais foi regente. Passou, posteriormente, a direção da escola de música para Gabor Buza.

[55] Gábor Buza (1903-1982) foi um violinista húngaro, aluno de Jenö Hubay e Carl Flesch. Atuou como solista, camerista e professor entre 1927 e 1941 na cidade húngara de Debrecen. Veio para o Brasil em agosto de 1949, radicando-se definitivamente em Belo Horizonte. Nesta cidade, destacou-se como professor de violino em várias instituições, formando várias gerações de alunos.

coral, destacando a escolha de repertório de canções nacionais que vieram a inspirar a composição de peças corais com temas e fragmentos do folclore brasileiro (MACIEL, 1992).

Em 1959 mudou-se para o Rio de Janeiro, sendo aprovado em concurso público para a vaga de violinista da Orquestra Sinfônica Brasileira (1959-1961). Nessa mesma época que iniciou seus estudos de especialização, sendo bolsista do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro (1959-1961), dirigido pelo educador Anísio Teixeira[56] e tendo como seu orientador o professor compositor Brasílio Itiberê da Cunha Ferreira Luz[57]. Segundo Emmanuel Maciel (1986), esse professor do conservatório foi o responsável por "despertar em mim o gosto pelo nosso rico folclore musical". Foi nesse período que se iniciaram suas composições com temas e linguagem musical brasileira como choro, modinha, samba, dentre outros. Ainda no Rio de Janeiro, atuou como músico da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal (1959-1961), da Orquestra de Câmara do Pró-Arte (1960-1961) e das orquestras das rádios Odeon, Nacional e Continental (1959-1961), ali permanecendo até 1961 (MACIEL, 1986, 1992, 2014; FERREIRA FILHO, 2009).

Em 1961, Emmanuel Coêlho Maciel retornou para o Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, reassumindo seu posto como professor de viola, violino e canto coral, bem como a regência do Madrigal Villa-Lobos. Ainda em 1961, ele assumiu a Orquestra de Câmara do conservatório e fundou um trio de câmara composto por Hélio Magalhães no violoncelo, Mercês Bini Couto no piano e Emmanuel Coêlho Maciel no violino. Essas atividades se estenderam até 1963, quando Emmanuel foi aprovado em um concurso para atuar como professor de música na Fundação de Educação do Distrito Federal, em Brasília. Esse marco encerrou o período de Emmanuel Coêlho Maciel em Minas Gerais, porém, ele levou consigo diversos fragmentos musicais coletados em cidades mineiras, como Jequitaí, os quais posteriormente se refletiriam em suas composições (MACIEL, 1986, 1992, 2014; FERREIRA FILHO, 2009).

## REPERTÓRIO SÃO-JOANENSE (1959-1963)

[56] Anísio Spínola Teixeira (1900-1971) foi um jurista, intelectual, educador e escritor brasileiro. Personagem central na história da educação no Brasil nas décadas de 1920 e 1930, difundiu os pressupostos do movimento da Escola Nova, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em preferência à memorização. Reformou o sistema educacional baiano e fluminense, exercendo vários cargos executivos.

[57] Conhecido como "Brasílio Itiberê II" (1896-1967), foi um folclorista, músico e escritor brasileiro. Foi professor de folclore no Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal e do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

As composições de Emmanuel Maciel, criadas entre 1959 e 1963, são denominadas pelo próprio autor como "Período sanjoanense" em seu *curriculum vitae* e em uma entrevista dada a Valter Ferreira Filho (2008) para sua dissertação de mestrado. Suas composições são dedicadas a grupos específicos, como amigos e professores, compositores, artistas da história mineira, e abordam questões sociais entre outros assuntos. Esses temas alcançaram um papel fundamental em estimular e influenciar sua produção artística durante esse período, seja por sua conexão com essa cidade ou por sua relação com o pensamento composicional naquele momento.

Através de registro e levantamentos documentais, foi possível determinar como marco inicial da atividade didática de Emmanuel Coêlho Maciel em São João del-Rei no ano de 1957 (MACIEL, 1992), em que foram inventariadas três obras do período de 1957 e 1958. Essas, contudo, foram desconsideradas da análise pela não identificação de elementos que relacionem essas obras ou documentos diretamente ao período são-joanense, como referências ao conservatório, pessoas, grupos do conservatório ou à própria cidade de São João del-Rei. Do conjunto de repertório levantado, foi possível categorizar em três tipos de obras, sendo a primeira para coro misto, a segunda para piano com o segundo movimento voz e piano e a terceira uma canção para voz e piano. Assim, identifica-se: 1) *Primeira miscelânea folclórica religiosa* (1957, Belo Horizonte), para coro misto a quatro vozes *a capella*, compostas em quatro movimentos: "Barca Nova", "Bendito louvado seja", "Vem me ajudar Simão", "Segundo os passos de Cristo", cujos temas foram recolhidos do folclore do município mineiro de Jequitaí; 2) *Suíte nupcial* (1958, Belo Horizonte) peça para piano, com dois movimentos: "Entrada da noiva" e "Abraço do noivo (Voz e Piano)", obra composta para matrimônio, sem muitas identificações; 3) *Tu Sabes?* (1958, Belo Horizonte), peça para canto e piano.

As obras compostas no período são-joanense apresentam características particulares, tais como a mistura de escritas atonais e modais, a exploração de variados timbres e sons no âmbito vocal e instrumental e a forma de composição e os materiais utilizados que se diferem dos demais formatos adotados por Maciel. Ao realizar o levantamento dessas obras, a elaboração de um inventário prévio de seu repertório e a posterior análise do conjunto de obras do compositor, foi possível afirmar que algumas se destacam por sua originalidade e forma de escrita criativa (Quadro 1).

**Quadro 1 –** Obras de Emmanuel Coêlho Maciel no período são-joanense

| Ano | Título |
|---|---|
| 1959 | Samba-choro nº 1 – Pondo banca de banana |
| 1960 | Samba-choro nº 4 – O cordão de prata é da morena |
| 1960 | Pequenino engraxate |
| 1960 | Prece a Iemanjá |
| 1960 | O meu amor vai para o teu devagarinho |
| 1960 | Jangadeiro |
| 1961 | Samba-choro nº 2 – Evocação ao barroco mineiro |
| 1961 | Samba-choro nº 3 ou Choro-samba Trio |
| 1961 | Samba-choro nº 5 – Seresteiro do Império |
| 1961 | Xangô-orixá-Oxóssi-aiê – Prece a Iemanjá |
| 1962 | Louvor à mãe |
| 1963 | Dança e canto langoroso |
| 1963 | Modinha |
| 1963 | Baladinha, canção para o povo brasileiro |
| 1963 | Sorriso de Maria |
| 1963 | Ai Lili, ai Lô |
| 1963 | Missa no estilo sanjoanense |

Deste conjunto de obras, foram identificadas inicialmente vinte obras das quais selecionamos um total de dezessete obras como referência ao período são-joanense. Dentre as composições selecionadas, o volume de obras para conjuntos instrumentais e grupos vocais aparecem relativamente equilibradas, dado que cinquenta e três por cento desse repertório é instrumental e quarenta e sete por cento é vocal, sendo que quarenta e um por cento é vocal na forma coral e seis por cento é destinado a solo vocal (Figura 1).

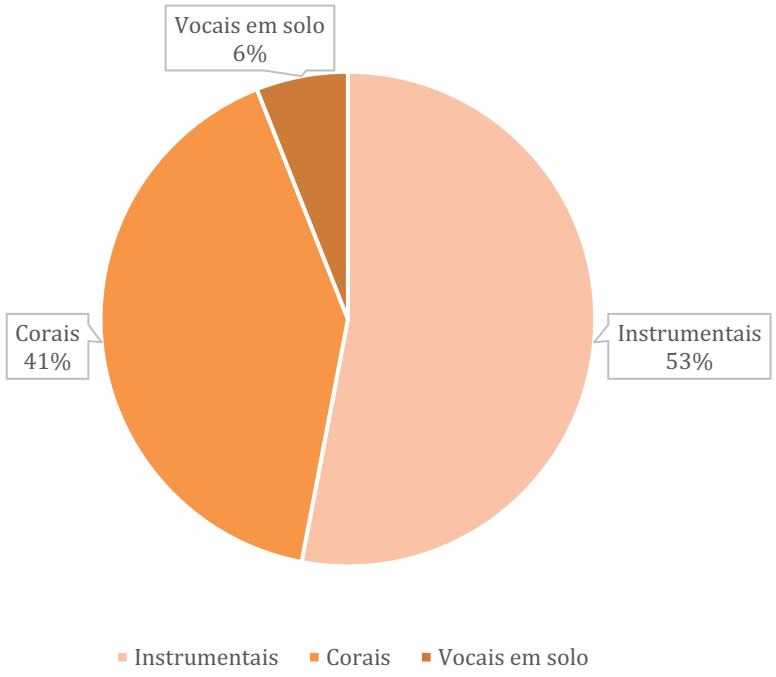



**Figura 1** – Proporção das obras de Emmanuel Coêlho Maciel no período são-joanense.

## OBRAS INSTRUMENTAIS

Do período são-joanense, nove das dezessete obras selecionadas são instrumentais e autorais, destacando-se a série de choros-sambas, que contém cinco obras, sendo duas para grupo de câmera instrumental (duo e trio) e três para orquestra. Das nove obras, é possível categorizar em três tipos instrumentais: as obras solos, as obras de câmera e as obras orquestrais. Nas obras solos, encontram-se obras para piano cujas fontes encontram-se deterioradas e ilegíveis, devido ao contato com líquidos que mancharam e borraram grande parte do manuscrito: 1) *Pequenino engraxate* (1960, Rio de Janeiro) em dó menor, sendo uma baladinha para piano; 2) *Prece a Iemanjá* (1960, Rio de Janeiro), modinha para piano solo em ré menor; e 3) *Modinha* (1963, São João del-Rei), peça para piano solo em ré menor.

Entre as obras para música instrumental de câmera, foram identificadas:1) *Samba-choro nº1 – Pondo banca de banana* (1959, Belo Horizonte), peça para dois violoncelos e piano, em ré menor, composta em homenagem ao amigo e violoncelista Hélio Magalhaes de Oliveira, professor do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, de São João del-Rei. A obra passou por diversas revisões, sendo feitas versões para violino, viola e piano; 2) *Samba-choro nº 3 ou (Choro-samba Trio)* (1961, São João del-Rei), trio formado por violino, violoncelo e piano, em três movimentos: “Langoroso” em ré menor, “A Ciranda do Saci” em

ré maior e "Aruanda" em dó maior. Foi composta para o trio de professores do Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier, formado pelos músicos Emmanuel Coêlho Maciel no violino, Hélio Magalhães no violoncelo e Mercês Bini Couto no piano; 3) *Dança e canto langoroso* (1963, São João del-Rei), composta para quarteto instrumental, formado por flauta, violino, viola e violoncelo, em fá menor, para o grupo de câmara do mesmo conservatório.

Já nas obras instrumentais para orquestra, encontram-se: 1) *Samba-choro nº 4 – O cordão de prata é da morena* (1960, Rio de Janeiro), composta para duas flautas transversais, dois clarinetes em si bemol e orquestra de cordas, em dó menor, escrita em homenagem a Brasilio Itiberê da Cunha Ferreira Luz, seu professor no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico; 2) *Samba-choro nº 2 – Evocação ao barroco mineiro* (1961, São João del-Rei), composta para duas flautas transversais, um clarinete em si bemol, orquestra de cordas e piano, em ré menor, em homenagem ao artista plástico Antônio Francisco Lisboa, o "Aleijadinho"; 3) *Samba-choro nº 5 – Seresteiro do Império* (1961, São João del-Rei) composta para duas flautas transversais, um clarinete em si bemol, orquestra de cordas e piano em três movimentos: "Canto lírico", em mi menor; "Introdução a um Chorinho", em dó menor; "Quase um Chorinho", em si menor, encontrado em manuscrito. *Choro-samba nº 5* representa o retorno de Emmanuel Coêlho Maciel à cidade de São João del-Rei, como uma homenagem e reencontro com as serenatas em noites de enluaradas e com a músicas dos grandes mestres do séculos XVIII e XIX, executadas pelas orquestras Ribeiro Bastos e Lira Sanjoanense, a Sociedade Concertos Sinfônicos e os corais locais capitaneados pela sociedade artística da localidade (MACIEL, 1961).

Sete das obras mencionadas configuram-se como vocais, destinadas a coros mistos *a capella*, salvo a *Missa no estilo sanjoanense*, prevista com acompanhamento ao piano. Das seis obras *a capella*, foi possível classificá-las em obras autorais e arranjos. Entre as obras autorais, encontram-se 1) *O meu amor vai para o teu devagarinho* (1960, Rio de Janeiro), para coro misto as quatro vozes, em ré menor, dedicada à filha Lílian Carmem Martins e baseada na letra de Cleomenes Campos, elaborada para o Coral Villa-Lobos; 2) *Xangô-orixá-Oxóssi-aiê – Prece a Iemanjá* (1961, São João del-Rei), para coro misto a quatro) vozes e solo para soprano e barítono em lá menor, baseado no poema de Cruz Pena, possui uma história escrita na partitura que descreve o desespero de um homem que invoca os Orixás e, principalmente, Iemanjá, para que lhe traga de volta seu amor; 3) *Louvor à mãe* (1962, São João del-Rei) para coro misto a quatro vozes, em dó maior. Autoral de Emmanuel Maciel e Peter Lutkim, foi encomendada

pelo SESI Minas de São João del-Rei, e consiste em um tributo e louvor feito para a comemoração do dia das mães, baseada nos versos de Peter Lutkim; 4) *Sorriso de Maria* (1963, São João del-Rei), para coro a quatro vozes, em lá menor, foi escrita com versos de Alberto João e composta para o Coral Villa-Lobos; 5) *Missa no estilo sanjoanense (estilo modal)* (1963, São João del-Rei), para coro a quatro vozes e piano, está dividida em quatro partes: "Kyrie" em mi bemol maior, "Sanctus" em mi bemol maior, "Benedictus" em dó menor e "Gloria" em dó maior. Sua composição se deu início em 1959 na cidade de São João del-Rei e, segundo Maciel, foi composta no estilo tradicional das obras sacras de São João del-Rei. Após uma pausa na sua confecção, retomou a obra em 1961 que, contudo, não foi concluída, deixando-a incompleta em 1963 devido sua mudança para Brasília.

Entre os arranjos destinados para a mesma constituição vocal de coro misto, identificam-se: 1) *Jangadeiro* (1960, Rio de Janeiro), para coro misto a quatro vozes *a capella*, em dó menor, cujo original é atribuído a P. Burgos. Consiste em um arranjo elaborado para o coral Madrigal do conservatório de São João del-Rei com o intuído de estimular o canto coral no repertório brasileiro. O manuscrito consultado encontra-se em um bom estado de conservação. A obra foi executada em 1961, ano em que Maciel reassumiu o Coral Villa-Lobos, iniciando uma série de composições e arranjos do cancioneiro brasileiro para o canto coral. O outro arranjo do mesmo período é *Ai Lili, ai Lô* (1963, São João del-Rei), baseado na trilha sonora do filme *Lili* (1953), escrito em fá maior para coro a quatro vozes. A obra contou com a letra de Brás Leinis e música de Bronigdav Raper, e foi arranjada para o Coral Villa-Lobos.

Neste período são-joanense, somente uma obra foi identificada como vocal solo para vozes soprano e/ou tenor. Denominada *Baladinha, canção para o povo brasileiro* (1963, São João del-Rei), consiste em uma canção (melodia e letra), em ré menor, cuja letra é de José Paulo Paes (1926-1998) e se encontra apenas na forma manuscrita, apesar de bem conservada numa folha de caderno pautado, fazendo uma menção honrosa ao povo brasileiro.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Denominar o conjunto de dezessete obras dentro do período são-joanense, compreendido entre 1959 e 1963, permite situar Emmanuel Maciel no início de suas influências de compositores nacionalistas. Como apontado pelos relatos pessoais de Maciel, Emmanuel conheceu Heitor Villa-Lobos anos antes de sua morte e antes de estudar no Conservatório

Nacional de Canto Orfeônico, época em que Maciel já se declarava defensor da música e folclore brasileiro.

Após sua especialização e sob a influência de Brasilio Itiberê da Cunha Ferreira Luz, Emmanuel fez o uso de temas e fragmentos da música brasileira e do folclore, desenvolvendo composições corais e instrumentais para os grupos em que dirigia no conservatório, tais como composições para corais, conjuntos de câmera e orquestras. Desse modo, afirmar-se que o seu apego a São João del-Rei e as tradições musicais foi o impulso para sua produção composicional, se apropriando de elementos do folclore e da música brasileira de forma consciente e declarada. Nesta pesquisa, cujo levantamento musicográfico destacou as composições após 1959 do período são-joanense como o primeiro marco para suas composições, mantém-se algumas dúvidas sobre as três obras iniciais, de 1957 a 1958, que poderiam ter sido consideradas como sem a maturidade suficiente para se assumir como compositor, tal como aconteceu a partir do ano seguinte (1959).

Contudo, embora numa apresentação descritiva do repertório deste período e local, demonstra-se uma atribuição identitária da linguagem musical das obras de Emmanuel Coêlho deste período ao contexto local. Mas, no geral, esse repertório acabou por mergulhar no esquecimento, deixando em aberto compreender o uso da linguagem folclórica e regionalista na construção de suas músicas, intimamente relacionadas ao contexto de produção e de significação, além da escala de valor tida como absoluta em seu repertorio autoral e arranjos.

## REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Márcia Terezinha Brunatto. *A presença de Jean François Douliez na música em Goiás*. 193 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

FERREIRA FILHO, João Valter. *História e memória da educação musical no Piauí*: das primeiras iniciativas à universidade. 226 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2009.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. A função estética do folclore na música erudita. *Revista Informativa da Fundação Cultural Monsenhor Chaves*, Teresina, a. 2, n. 4, p. 28-31, 1988.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Orquestra de Câmara de Teresina. *Revista Informativa da Fundação Cultural Monsenhor Chaves*, Teresina, a. 7, n. 15, p. 24-25, 1993.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Banquete dos Cupins. *Revista Informativa da Fundação Cultural Monsenhor Chaves*, Teresina, a. 11, n. 28, p. 44-45, 1998.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. A obra musical de Possidônio Queiroz. *In: Possidônio Queiroz*: memória piauiense. Teresina: Fundação José Elias Tajara, 1995. 118 p.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. *Coleção Saci-Pererê*. Brasília: MusiMed, 1986. 89 p.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. [Entrevista cedida a João Valter Ferreira Filho]. Teresina, jul. 2008.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. *Caderno de solfejos*. Teresina: Arte Nova, 1990.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Que este dia venha logo. *O Dia*, Teresina, p. 4, 22 ago. 1990.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Boas as condições dos cursos de arte na UFPI. *O Dia*, Teresina, p. 3, 13 mar. 1978.

# A NOVENA DE FRANCISCO GOMES DA ROCHA PARA NOSSA SENHORA DO PILAR: ANÁLISE COMPARATIVA DA FUNCIONALIDADE E SIMBOLISMO DENTRO DA BASÍLICA DO PILAR DA CIDADE DE OURO PRETO

Maria da Consolação Anunciação[58]

## INTRODUÇÃO

O presente estudo se volta para o simbolismo e a funcionalidade litúrgica da novena de Francisco Gomes da Rocha (1746-1808) composta para a veneração à Nossa Senhora do Pilar. A obra contém as partes "Veni Sancte Spiritus", "Domine", invitatório "In honrem", hino "Quem terrra pontus" e antífona "Virgo prudentíssima", que são cantadas anualmente nos dias da novena que antecedem a festa de Nossa Senhora do Pilar (oito a quinze de julho), celebrada na basílica consagrada a Ela, na cidade mineira de Ouro Preto. Anteriormente, em período ainda não estimado, a festividade ocorria em agosto de cada ano. A obra se insere no que se denomina "música barroca" em sua tradição cultural e cumpre, atualmente, a função de completar e alegrar a liturgia, seja através de suas metáforas textuais, de seus traços musicais retóricos e de sua adequação naquele espaço barroco, a Basílica do Pilar de Ouro Preto.

O objetivo desse estudo é analisar a função acima descrita, por meio do diálogo da *Novena a Nossa Senhora do Pilar* com a cenografia e espaço que a contextualiza, o que realça sua beleza, sua importância cultural e histórica e sua função religiosa a serviço da celebração litúrgica devocional à mãe de Jesus. Propõe-se então, realizar essa pesquisa em quatro etapas:

1. Breve descrição do compositor e do coral Francisco Gomes da Rocha, da Basílica de Nossa Senhora do Pilar e da forma como a obra Novena é executada entro da Basílica;
2. Análise das características comparadas da música com as diversas artes que a contextualizam no espaço simbólico da Basílica do Pilar. Entrarão nesta etapa, a análise de algumas metáforas que enriquecem a liturgia, presentes nos textos e linhas melódicas de cada parte da "novena";

[58] Mestre, Universidade Federal de Minas Gerais, anunciacao7@gmail.com.

3. Descrição dos elementos simbólicos da música, comparados a alguns traços também simbólicos presentes na cenografia da Basílica e que, juntos, enriquecem a celebração;
4. Discriminação de algumas fundamentações teóricas que justificam a análise e o estudo sobre o diálogo das artes: a funcionalidade atual da "Novena", composta sob estilo barroco para um espaço tradicional sagrado.

Essa pesquisa se justifica pela necessidade de se estabelecerem os pressupostos ontológicos nas formas de representação atual de obras musicais de Francisco Gomes da Rocha, compositor do século XVIII, em um espaço propício e cuja permanência ainda hoje favorece a divulgação da cultura local. Neste sentido, a investigação também contribui para o estudo da fé cristã mariana, movendo a sensibilidade espiritual de muitos que participam e ouvem as obras do citado compositor.

## A BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR DA CIDADE DE OURO PRETO, O COMPOSITOR FRANCISCO GOMES DA ROCHA E O CORAL FRANCISCO GOMES DA ROCHA

Estudiosos classificam o Barroco Mineiro, na sua manifestação artística e religiosa, como um fenômeno cultural de assimilação e de absorção simbólica nas artes em geral (ÁVILA, 2001; 2004). Nas artes plásticas, esse período veio carregado de todo tipo de símbolos e alegorias, influenciando as celebrações católicas dentro da realidade mineira. Também na música daquele período, pode-se falar, ainda, de um processo de composição feita de partes retóricas e de estruturas significantemente combinadas por metáforas na língua em latim que se generalizaram e continuam, pela sua simbologia religiosa, a ultrapassar o tempo e o espaço. Em outras palavras, várias obras musicais daquele período continuam atuando funcionalmente na dissimulação da fé. Em Ouro Preto, por exemplo, a novena de Francisco Gomes da Rocha cumpre essa função quando cantada a serviço das celebrações das Festividades de Nossa Senhora do Pilar. Francisco Gomes da Rocha deixou um volume de composições que ainda são executadas nas tradicionais igrejas mineiras como a Basílica de Nossa Senhora do Pilar da cidade de Ouro Preto (CASTAGNA, 2000, p. 123).

Francisco Gomes da Rocha foi um compositor, cantor, fagotista e timbaleiro do Regimento dos Dragões. Sucedeu a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita no cargo de regente e organista na Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica após a mudança deste compositor

para o Rio de Janeiro. Entre suas obras destacam a *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, *Populе meus*, *Spiritus Domine*, *Invitatório*, *Matinas do Espírito Santo*, entre outras (PONTES, 2006).

Curt Lange (1983) elaborou uma cronologia das obras de Francisco Gomes da Rocha, bem como identificou o local e sua data de nascimento, dentro das quais há maior probabilidade de se entender a ocorrência de determinado fato social. Sabe-se que esse compositor escreveu muitas obras musicais para venerar a mãe de Jesus, destacando-se as antífonas e os hinos. Neste âmbito, essas obras refletem o pensamento e a sensibilidade coletivos da época pelas suas características de estilo, em conotação imediata com os condicionamentos culturais, vigentes naquela sociedade. As obras de Francisco Gomes da Rocha ainda se manifestam hoje como um estilo sensorial pelo qual a contemplação mística cede lugar à ação de caráter litúrgico e ritual, imprimindo-lhe características próprias (LANGE, 1982). Isto ocorre porque elas possuem a função de tocar o homem pela sua linguagem figurada de séculos passados, sendo atualmente adaptada e digerida por fiéis que procuram manter a tradição, em suas manifestações religiosas, como aspecto determinante da sua existência. Porém, essa música já não se acha apenas forçada à compreensão de si mesma pelos seus aspectos artísticos registrados na história pois, por um lado, ela necessita de um espaço para que cumpra sua função, e por outro, ela revela elementos que transcendem o seu campo físico, quando executada nas celebrações tradicionais, com significações para os fiéis em sua realidade atual. Assim, busca-se aqui, através de uma análise simbólica entre música e cenografia barroca, um sentido ontológico, retraduzindo esse significado para a atualidade através de uma análise e descrição comparativa como artifício indireto do barroco por um lado tradicional e, por outro, funcional. Portanto, para essa busca, realiza-se uma análise com perfil musicológico e etnomusicológico sobre a dialética que essas obras musicais conduzem.

O perfil acima delineado se mostra em uma correspondência com os aspectos simbólicos, cujo estilo torna-se atributo que transforma a música em arte humanizada. Busca-se aqui, então, essa correspondência nas antífonas de Francisco Gomes da Rocha, que cumprem uma função religiosa em sua complexidade de símbolos e ornamentos tanto na sua forma de estilo musical como no seu conteúdo em língua do latim – cujas metáforas vão ao encontro dos símbolos contidos no espaço sagrado em que são executadas – fazendo com que esses elementos conduzam a uma interiorização. Além disso, procura-se analisar os símbolos como mensagens aplicadas às celebrações litúrgicas no intuito de traduzir a cultura que nos legou o período barroco em Minas Gerais, bem como os traços musicais herdados desse período que marcou o

antes e que também marca o agora. Portanto, os objetos para esse estudo, primeiramente, serão os manuscritos dos hinos e antífonas do compositor em suas versões instrumentais e vocais que se encontram em cópias digitalizadas e os MIDI instrumentais eletrônicos que se encontram no acervo do Coral Francisco Gomes da Rocha, utilizados nos dias que antecedem as festas dessa paróquia. O coral, que herdou o nome em homenagem ao compositor, surgiu no fim do século XX e é responsável pela música nas festividades litúrgicas da Paróquia do Pilar, inclusive a novena que leva seu nome (Figura 1). Destaca-se que ele é fruto da atividade de corais anteriores, que já cantavam a novena e que, a partir da decisão de um pároco local, passou a ter nova regência e novo nome.



**Figura 1** – Coral Francisco Gomes da Rocha. Acervo da Arquidiocese de Mariana.

A igreja de Nossa Senhora do Pilar (atual basílica) foi construída em torno de uma capela erigida a partir de 1696 e é considerada um dos templos barrocos mais antigos de Ouro Preto e uma das mais importantes do Brasil (Figura 2).



**Figura 2** – Basílica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Acervo da Paróquia do Pilar.

## A APLICAÇÃO DA ANÁLISE SOB ARGUMENTAÇÕES TEÓRICAS

O período barroco pode ser compreendido como um grande estilo abrangente de cultura e arte representativa se encontrando em todos os níveis de significação entre meados dos séculos XVII e fins do século XVIII (MATTEI, 2000, p. 78). No Brasil, essa formação cultural começou a embocar-se no primeiro século de colonização, sob a influência simultânea de dois dos mais poderosos e antigos instrumentos de afirmação e de expressão espiritual do homem: a religião

e o espetáculo de imagens[59]. Isso porque o barroco valorizou e utilizou com rendimento bem grande os processos de visualização, de persuasão através de imagens da forma da cor, fossem no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração ou no interior das igrejas ou no colorido do ritual religioso, em seus detalhes generalizados dos textos e inscrições (ÁVILA, 1980, p. 20-28).

Em cidades mais tradicionais de Minas Gerais, como Ouro Preto, esse primado visual pretende comunicar a fé e informar a imagem geograficamente distante. A preocupação visualizadora do barroco é encantatória, especialmente quando transmite uma mensagem religiosa em sintonia com a música, através do exemplo visualizado. Ontologicamente, se verifica hoje um igual aguçamento da sensibilidade ótica do homem. O artista barroco jogou tanto ao elaborar a sua arte quanto nas celebrações coletivas. Na atualidade, o artista autêntico também joga, mas joga de modo sério ao inventar as suas novas evidências, enriquecido às vezes com as sutilezas da criação individual o processo global da arte.

A linguagem barroca, quer a plástica ou a literária, na sua urgência comunicativa ou no estímulo puro à flexibilidade das estruturas, viria a colocar-se sob o primado de três elementos fundamentais: o lúdico, a ênfase visual e o persuasório (ÁVILA, 1980, p. 60). Esses três elementos, convergindo na feição característica do estilo artístico evidenciada tanto no exemplo singular dos grandes arquétipos como na generalidade do repertório menor, acabariam mudando não só as regras do modo de formar do artista, porém, mais significativamente, as regras do ver e do sentir do próprio homem do período.

Neste sentido, o barroco nas obras de Gomes da Rocha não representa apenas um estilo artístico, mas um recurso funcional litúrgico, estilo, portanto, global no âmbito cultural e da época, para cuja síntese musical e textual vai ao encontro de outras artes presentes no espaço em que se ouve. Aqui, as metáforas da sua música, componentes que serão destacados na análise em evidência nesse estudo deixam registros nas celebrações religiosas. Segundo Rezende (1989), a música desenvolvida em Minas Gerais no período barroco pertence na quase totalidade ao gênero religioso. As manifestações artísticas e a cultura daquela época se adaptaram às funções litúrgicas e aos costumes do culto católico, aliados às necessidades da

[59] Du Marsais sublinha ainda a inadequação do raciocínio por analogia no que se refere à fé, onde se deve aceitar apenas o que é revelado, e o que resta "como efeitos naturais do mecanismo universal do qual não conhecemos o funcionamento" (DU MARSAIS, 1987, p. 78).

Igreja sob os diversos aspectos do pensamento cristão. Nesse panorama, a *Novena* de Francisco Gomes da Rocha se manifesta em um estilo sensorial onde a contemplação mística é complementada pelo caráter litúrgico e ritualístico, imprimindo-lhe características próprias do simbolismo da fé.

É neste contexto que se justifica aqui um sentido de analogia entre as artes do barroco com elementos musicais para analisar a fé e a formação dos sentidos. É a cultura barroca a responsável pelos aspectos variáveis que a caracterizam, cumpre função em momentos históricos distintos. Como afirma Geertz (1989), pela cultura a arte é transitória em seu modo de ser e o homem é afetado, saciado e movido por novos recursos; então, ele se renova diante das experiências temporais daquilo que efetivamente constitui o modo de ser em cada época. Trata-se de emoções e opiniões relativas a partir das intermediações artísticas, pelas quais cada ser as percebe na intimidade pelas emanações de cores, luz, formas e outros atributos estéticos como metáforas textuais e musicais, formas retóricas e outros elementos simbólicos. Ora, para o uso litúrgico, essa realidade também se aplica.

Segundo Fitzmyer, na Bíblia, para o uso da experiência da fé, encontram-se todas as formas possíveis de metáforas usadas em um processo retórico pelo qual tudo é considerado e no qual se procura utilizar o poder de comunicação persuasiva em determinada estrutura sociológica (FITZMYER, 1997, p. 48). Assim, os recursos de semelhança artística podem ser abordados nas diversas modalidades a que se reconhece na experiência de unidade, pois, considera-se que a significação e o significado da música, bem como nas outras artes, são expressos através de metáforas culturalmente específicas que se ligam a outros aspectos da experiência humana no contexto social, cultural e religioso:

> [...] para representar o corpo, a música é a expressão dos sentimentos mais profundos da alma. Quando a palavra é inapta para formulá-los, o homem sente o peito soerguer-se, dilatar-se, e busca instintivamente no canto um meio poderoso para exteriorizar a alegria ou a tristeza que lhe abala o coração. Incapaz de fazer do seu sopro uma harmonia, o homem procura no canto de outrem o eco e a tradução do que em si mesmo sente (COELHO, 1950, p. 98).

Assim, existe um jogo racional para o homem barroco, cuja racionalidade, especialmente para o artista, é mais sensível ao dilaceramento humano (NUNES, 1997, p. 78). Nesse jogo de analogias, o homem barroco não o faz em detrimento de um universo totalizado que deve ser o objeto artístico, mas como uma forma de adensamento da sua arte, que se realizava, mediante a subordinação dos elementos à predominância absoluta da unidade. Esse efeito não se deu somente nas artes plásticas, mas também na música. É por isso que a música

religiosa no barroco em Minas Gerais se funda na riqueza das sequências textuais significativas da liturgia, estimulando a imaginação e a criatividade do compositor e do ouvinte, conhecedor ou não das formas musicais, onde cada elemento torna-se uma descoberta sutil.

Duprat (1997) afirmou que a música do barroco era sugestiva para uma unidade na diversidade e uma diversidade na unidade, em variações que os compositores daquele período. Reforça-se aqui que Francisco Gomes da Rocha, na composição de sua novena, as soube valorizar. Se comparadas à cenografia barroca da Basílica do Pilar, várias metáforas usadas no texto se referem às pinturas ou às formas esculturais com as representações de Nossa Senhora, venerada como mãe de Cristo, ou seja, tomam o sentido próprio das artes comparadas. Assim, em sua figura simbólica, o que implica circularidade e repetição nas artes plásticas, também cumprem uma função retórica na música de Francisco Gomes da Rocha. Essa virtualidade significante pode ser considerada uma legitimidade simbólica ligada às propriedades aritméticas que também podemos chamar aritméticas como uma correspondência universal de todas as formas de realidade (MATTEI, 2000, p. 94).

É esse modo de apreender o mundo do período barroco que, hoje, se deve uma compreensão "simbólica", obtida de maneira intuitiva e indutiva dos símbolos da Igreja, presentes na letra da música de Francisco Gomes da Rocha, como recurso metafórico para a apreensão dos sentidos. Isso permite conceber que as artes se relacionam para despertarem determinados sentidos para a formação dos valores e identificação da unidade que a religião compreende. Se, por um lado, as artes cumprem a função de fortalecer certas experiências significantes na vida religiosa das pessoas, por outro, cumprem a função do momento e induzem o interesse por aquilo que faz ser a música na época atual. Daí, como diria Vi, as categorias das artes são capazes de outorgar modos de existência, mas isso torna-se ontologia como uma investigação sobre os recursos como as metáforas, a retórica e outros símbolos e signos barrocos são testemunhas das artes religiosas.

Koch (2008), ao analisar as metáforas dentro de um contexto cultural, tratou de uma pequena superfície à flor da água (o explícito) e uma imensa superfície subjacente, que fundamenta a interpretação (o implícito). Infere-se daí conclusões que servem para esse trabalho, a saber, a figura da mãe de Jesus como principal metáfora presente na *Novena* de Francisco Gomes da Rocha. Fundamentado na ideia desse autor, considera-se plausível esse contexto como um *iceberg* como um todo, ou seja, tudo aquilo que, de alguma forma, contribui direta ou indiretamente para determinar a construção do sentido. Encontra-se uma imagem, na

qual o compositor buscaria referências explícitas e implícitas aos temas metafóricos de sua composição, em direção à religiosidade, repleta de incidentes e ensinos cristãos. Em uma visão ontológica, tais experiências são justificadas através da história e da forma de manter tradição.

Como afirmou Gilles Deleuze (2003), a arte situa-se na trama da história e está, por conseguinte, inserida na tradição, mas não consiste apenas nisso ou em uma lembrança artística involuntária; deve-se levar em conta o meio que oferece as possibilidades para ela ser transmitida e envolve concepções transcendentes. Nessa trama da história e da tradição na qual se situa e se insere a arte, ela não consiste apenas em uma lembrança artística involuntária; deve-se levar em conta o meio que oferece as possibilidades para ela ser transmitida. Como principal artifício dessa tradição analisada, não se pode deixar de registrar o uso do latim que até hoje é praticado como língua nessa novena. Trata-se de uma instituição social que, entre os muitos usos que apresenta, também é um meio de comunicação, pois pode-se ser vista como consequências de fatores culturais responsáveis pelos aspectos variáveis que a caracterizam nas diferentes sociedades e nos momentos históricos distintos (LENCLUD, 2013).

## METODOLOGIA

A *Semiótica* de Charles Sanders Pierce, no *Sistema de Análise de Arte Comparada* de Sandra Loureiro de Freitas Reis (2001) e na *Teoria Tripartite* de Jean Molino e Jean Jacques Nattiez (2002) ressaltam a significação de uma forma simbólica através dos signos. Esses estudos provém da clareza científica de um campo objetivo bem estruturado e voltam-se para descobertas não estáveis, sujeitas às modificações próprias ao complexo processo da *semiose* (níveis: poiético, neutro e estésico) através dos seguintes procedimentos:

- Verificação do contexto e da recepção da música barroca no momento atual;
- Estudo da existência de processos musicais de continuidade entre as gerações;
- Análise dos manuscritos da ladainha e comparação entre as artes;
- Investigação da linguagem musical do latim e suas mudanças quanto às formas no seu discurso atual;
- Constatação dos valores e hierarquias das artes pela sua sensibilidade;
- Estudo das metáforas de prevalência plástica nas imagens somadas ao discurso musical;
- Estudo das formas discursivas, do significado latim e da estética musical para o ouvinte da ladainha e a autonomia para com as referências do barroco que propiciam ao músico atual a sua execução;

- Obtenção das respostas dos fiéis à arte barroca e pesquisa sobre os valores dos atributos contextuais, culturais e artísticos que colaboram para que essa resposta aconteça;
- Estudo atual do simbolismo cultural no quadro de valores humanos da educação religiosa; pesquisa *in loco* das celebrações litúrgicas que envolvem os hinos e as antífonas;
- Estudo das questões textuais e musicais envolvidas na sua formação, na estabilização e na transmissão da tradição barroca.

O *Sistema de Análise de Arte Comparada* foi projetado por Sandra Loureiro de Freitas Reis, em sua tese de doutorado defendida em 1999. Sua intenção era investigar as correlações entre literatura, música e pintura. Mas, segundo afirma a autora, na tese publicada em 2001, esse sistema apresenta dezessete paradigmas chamados de *modos* que poderão ser utilizados na análise da literatura, da música, das artes cênicas e visuais. Esses fatores estão presentes em todas as linguagens artísticas, sendo que estão mais ou menos explícitos, no todo ou nas partes, diferentemente, em cada obra de arte, dependendo da análise ou "modo de leitura". Porém, revelam valores, funções e significados, e integram as artes mediante a percepção, desvelando, ainda, um sentido cultural, por abranger fatores que envolvem estilo e interpretação.

Essa perspectiva atua em três abordagens diferentes que, interrelacionadas em sua objetividade, são baseadas na ciência e na lógica. São elas: *física* ou *material*, que focaliza a obra em sua objetividade física; *psicológico-histórica*, que abrange os fatores psicológicos e históricos atuantes no momento da produção, da recepção e análise da obra de arte e, por fim, a *metafísica*, que envolve a reflexão abstrata sobre os fenômenos constatados, a partir de um conhecimento concreto e de uma visão lógica por parte do analista que deve filosofar, pensar profundamente sobre a natureza e função de cada signo, como representação, por menor que seja, em suas relações e influências, na teia complexa de todos os signos-significantes que compõem os "campos de forças" de cada obra artística (REIS, 2001, p. 28).

A proposta de análise comparada de Sandra Loureiro de Freitas Reis fundamenta-se na ideia de *modo*, que consiste em uma determinada organização de elementos que se ordenam por determinadas características que, combinadas, criam uma teia de significados que conduzem a um sentido. Assim, surgem vários efeitos e situações que constroem um ou mais "campos de forças" em uma música ou obra artística, podendo ser reconhecidos ou não, nas três perspectivas anteriormente explicadas, dependendo do nível de consciência do apreciador, espectador ou pesquisador. Da percepção dos signos da obra, surgem as interpretações dadas dentro do

processo de semiose. São *signos*: cromatismo, intervalos, transposições, modulações, planos, ritmos, seções, contraponto, reverberação, aglomerações, direcionalidades, articulações, timbres, pausas, dentre outros. Todos os signos são caracterizados dentro dos efeitos dinâmicos de tensão e repouso, luz e sombra, tons e cores, direcionalidades, planos e sentidos, nas artes em geral, e de modo especial, na música (REIS, 2001, p. 226).

Os elementos comuns podem ser agrupados em *modos*, que se tornam uma organização com objetivos definidos de elementos de uma mesma espécie, destacáveis em unidades e apresentando um sentido lógico. Na música, como em um espetáculo, esses modos estão em movimento e tendem a se relacionar entre si, imbricarem-se ou fundirem-se em mútua interação, podendo ser vistos sob a ótica do artista, da época, em um contexto geral ou individual. Nesse estudo, serão utilizados explicitamente os dezessete modos que Reis (2001, p. 227-230) desenvolveu em seu sistema. Discriminam-se como a seguir:

- **Modos de valores**, que são a identificação e o realce dos elementos mais participativos em uma obra musical como: procedimentos, figuras, temas, motivos, personagens etc.;
- **Modos de durações ou modos rítmicos**, que são geradores de espécies rítmicas, no tempo e no espaço, de acordo com sua maior ou menor permanência ou tipo de ênfase no cenário analisado, em relações de proporção, dos seguintes elementos: sons, imagens, traços e figuras geométricos, superfícies, cores, silêncios, vazios, palavras, sílabas, fonemas etc.;
- **Modos de intensidades**, subdivididos em: *modos de agógica* (andamentos em velocidade maior ou menor); *modos de dinâmica* (maior ou menor suavidade ou força, em que são expressados os elementos e *modos de densidade* (maior ou menor leveza ou concentração dos componentes do tecido musical;
- **Modos de timbres, cores ou tons**, que são realçados por situações cromáticas e psicológicas específicas, geradas por alturas, timbres musicais, gradações físicas e psicológicas em movimentação etc.;
- **Modos de discurso**, que são apresentados através de vários modos de dizer e de formar uma obra vista como discurso;
- **Modos de planos**, que são os jogos de modulação, estabelecendo uma perspectiva sistemática, em cada campo de força, com planos mais próximos e mais distantes, mais agudos e mais graves, principais e secundários, tendo em vista uma tônica ou ponto referencial no âmbito geral do discurso musical, plástico ou textual;

- **Modos de justaposições e de simultaneidade**, que compõem uma maneira de formação da textura estrutural e discursiva por meios de coordenação de elementos e blocos; colocação das técnicas contrapontísticas que podem criar uma polifonia, uma harmonia, modulações ou transposições, dentre outras possibilidades;
- **Modos de articulação**, que são referentes à maneira de encadear e correlacionar-se os elementos, em micro ou macroestruturas;
- **Modos de luz**, que são ordenações que formam a "dialética do claro-escuro, do brilho e da opacidade, do agudo e do grave, da clareza e obscuridade";
- **Modos de estruturas**, que fixam as diferentes formas na sua macro estrutura ou na sua micro estrutura, que podem ser: binárias, ternárias, quaternárias e outras;
- **Modos de instrumentação**, que são composição técnica e estética dos instrumentos usados em uma composição, que abrange materiais diferentes e vários procedimentos, dentro da unidade do todo;
- **Modos de direcionalidade**, que instituem a coordenação das linhas no rumo que tomam as partes, criando as direções do todo, levando a pontos elevados ou vice-versa, em posições graves ou agudas, verticais, obtusas ou horizontais, e finalmente ao sentido principal;
- **Modos de significação**, que realçam a natureza concreta ou abstrata dos meios apropriados, criando os significados e o sentido. Eles pedem uma interpretação direta, ou indireta, implícita ou explícita etc.;
- **Modos de leitura**, que são percepção, análise e entendimento, podendo ser utilizados de várias maneiras, de acordo com o principal objetivo que é a compreensão da obra (REIS, 2001, p. 230);
- **Modos de interpretação**, que supra assumem e sintetizam, em uma unidade expressiva, os resultados dos modos anteriores e tornam-se a ordenação dos meios fundamentais que baseiam a hermenêutica, ou seja, a "orientação ideológica no exercício da interpretação de uma dada obra artística, incluindo as suas possibilidades funcionais e resultados".

Considerando esses modos, foram empreendidas as análises comparativas que se seguem.

## CONCEITO DE *LITURGIA*

Proveniente do grego clássico *leitourgia*, em sua origem o termo *liturgia* indicava a obra, a ação ou a iniciativa assumidas livremente por um particular (indivíduo ou família) em favor do povo, do bairro, da cidade ou do estado. Com o passar do tempo, as mesmas perderam, quer por institucionalização ou por imposição, o seu caráter "livre" e, assim, passou a ser chamado de *liturgia* qualquer trabalho que importasse em serviço mais ou menos obrigatório prestado ao Estado ou à divindade (serviço religioso) ou a um particular.

Na tradução grega do Antigo Testamento, *liturgia* indica sempre, o "serviço religioso" prestado pelos levitas a Javé, primeiro na "tenda" e depois no templo de Jerusalém. Era, portanto, termo técnico que designava o culto público e oficial, segundo as leis culturais levíticas, diferente do culto "privado". Nos evangelhos e escritos apostólicos do Novo Testamento, *liturgia* jamais aparece como sinônimo de "culto", com exceção de Atos dos Apóstolos 13, 2, evidentemente porque, nos primeiros tempos, o termo estava demasiadamente ligado ao culto do sacerdócio levítico, que não encontrava mais lugar no Novo Testamento. Bem depressa, porém, o termo reaparece nos escritos extrabíblicos de origem judaico-cristã, que se refere claramente à celebração da eucaristia, como, por exemplo, na primeira carta do papa Clemente, que comparou o culto cristão com o judaico. E é provavelmente por esse caminho de comparação exterior que o termo *liturgia*, já privado do seu sentido cultual levítico específico, adquiriu direito de cidadania na Igreja primitiva, designando o seu culto, que será totalmente novo no conteúdo, porque acontece dentro da nova realidade do sacerdócio de Cristo, ainda que, na forma, continue sob muitos aspectos ligado à sua origem judaica, pela qual a Igreja Apostólica foi grandemente influenciada (SARTORE, 1992, p. 638). No entanto, mesmo assim purificado, o termo não teve a mesma sorte nas diversas partes da Igreja.

Enquanto na Igreja Oriental de língua grega, *liturgia* serve para indicar o culto cristão em geral, quanto, em particular, a celebração da Eucaristia, na Igreja Latina, a palavra é praticamente desconhecida. De fato, enquanto muitos termos bíblicos como anjo, profeta, apóstolo, episcopado (bispo), presbítero, diácono etc., provenientes do texto grego, passaram em peso para a sua tradução latina por simples transposição, com "liturgia" isto jamais ocorreu e assim permanecera como termo estranho à linguagem litúrgica latina.

No mundo ocidental, *liturgia* voltou a aparecer, porém não no uso litúrgico, a partir do século XVI. O termo só reaparece no plano científico, em que passa a indicar ou os livros rituais

antigos – em Cassander (1558) ou Pamelius (1571), por exemplo – ou, em geral, tudo o que diz respeito ao culto da igreja que existe até no presente – como em Bona, *Rerum liturgicarum libre duo*, de 1671. Nesse sentido, com Mabillon se começa a falar de liturgia como um complexo ritual determinado (a exemplo de *De liturgia gallicana libritres*, de 1685), a que fará eco Muratori com a sua liturgia romana *vetus* (1748), em que publicava em coletânea os antigos "sacramentários" romanos, até então descobertos. Infelizmente, esse legítimo uso do termo, que permitia falar de *liturgia* oriental, ocidental, latina, galicana, hispânica, ambrosiana etc. e queria indicar os diversos modos em que o culto cristão se havia expresso, ao longo dos séculos, nas diversas igrejas, foi mal compreendido por alguns e se criou a equivalência "liturgia igual ritualidade cerimonial e rubrical" (Giorgi, Liturgia *romani pontificis in celebratione missarum sollemni*, 1731-1744). Essa equivalência permaneceu estável até o Concílio Vaticano II, não só no uso comum como na própria organização dos estudos eclesiásticos, em cujo âmbito o estudo da liturgia, notoriamente, não ia além do conhecimento das rubricas que regulam o exercício externo do culto. Somente em tempos mais atuais se acrescentou o conhecimento de alguns dados históricos, sobretudo a respeito dos pontos que serviam para explicar e eventualmente justificar, no plano da tradição, o uso de certos ritos (SARTORE, 1992, p. 639).

## O CONTEXTO DA *NOVENA DE NOSSA SENHORA DO PILAR*, SUA FUNÇÃO LITÚRGICA E SIMBÓLICA

Pode-se dizer que uma obra musical adquire as qualificações de *sacra* ou *litúrgica*, não apenas pelo fato de se revestir de determinados traços ou marcas que a distingam como tal. No entanto, não é incoerente chamar de sagrado ou sacro tudo o que tem alguma relação com o transcendente, e de litúrgico tudo o que se opera na liturgia, em completa sintonia com o seu espírito, ajudando, de modo próprio, a realidade litúrgica a se realizar plenamente na sua dimensão natural, isto é, apoiando-se na colaboração do homem para com Deus. Assim, essa arte pode ser também chamada de sacra e religiosa pelo fato de ser consagrada a Deus e à relação do homem com Ele (SARTORE, 1992, p. 88)[60].

A arte impregna a liturgia com todas as suas manifestações e exprime seu vasto conteúdo semântico. As suas expressões subtraem o rito à vulgaridade da ação comum e lhe

[60] Temos, portanto, arte litúrgica quando os caracteres específicos da liturgia se manifestarem de modo superior, filtrando-se e expressando-se com a linguagem corrente, de forma tal que a Igreja pode, com razão, afirmar que nunca teve para si "estilo artístico particular e específico" (SC 123). Todo artista, na verdade, em todos os tempos, pode fazer arte litúrgica quando se inspira no espírito da liturgia ou quando põe a serviço desta as suas qualidades artísticas (SARTORE, 1992, p. 88).

conferem hieraticidade e tom impessoal correto e justo, de modo que ele possa ser visto como ação de todos e que todos nele possam espelhar-se comunitariamente. Disto é testemunha a obra em análise que, através de sua arte, nos transmite a eloquência de certos signos, repetidos ao longo dos séculos com devoto respeito, até socializá-los. Juntamente com a música, as cores, as linhas arquitetônicas e plásticas, cria-se em torno da celebração litúrgica o ambiente que, com uma sugestividade equilibrada, auxilia o fiel a entrar na atmosfera festiva do rito e a compreender os significados fundamentais dos diversos componentes da sua celebração (SARTORE, 1992, p. 89). É o que se dá, por exemplo, na novena em análise.

Um primeiro tipo de sistema de símbolos é a decoração dos andores e a igreja, o repique de sinos e outros que, servindo-se de sinais convencionais, querem indicar uma realidade espiritual particular, presente no lugar, no dia da festa e anteriores a ele. Com efeito, nesse contexto, além da dimensão sacra, a obra possui função simbólica, pois aparece com um conjunto de fatos humanos, entre eles, aspectos litúrgicos e fenomenológicos, segundo a religião católica[61]. A linguagem da obra dentro da liturgia nos precede. A recebemos desde o Antigo Testamento, por meio das ações simbólicas, pelos mistérios do Cristo na Igreja (PASTRO, 1986, p. 44). A simbologia não está na origem dos sinais. Ela os decifra. Chega ao conhecimento, vivenciando os fatos que chegam até quem os vê, procurando entendê-los e compreendê-los; ou seja, viver a obra, com o próprio coração, com a própria imaginação e a própria memória, com o próprio sentido estético e os próprios recursos corpóreos: visão, audição. O cantar da obra litúrgica, nesse contexto, torna-se uma atividade simbólica: une e realiza seu objetivo naquele instante.

O espaço em que a novena é cantada remete a outra ordem das coisas e, por isso, deve ser contextualizado. O espaço deve possibilitar o entendimento da ação do compositor inserido em um lugar onde cada elemento se compõe com os outros, onde a assembleia e o celebrante

[61] A análise fenomenológica, segundo os princípios da religião católica, é usada como método. A fenomenologia é um esforço de leitura e de descrição fiel da realidade; um esforço no sentido de apreender, a partir de situações existenciais particulares, analisadas de maneira concreta e rigorosa, realidades superiores das quais elas são manifestação. A análise fenomenológica é fecunda, seja para aprofundar nosso conhecimento das analogias da fé (por exemplo, a análise da palavra, do testemunho e do encontro como experiências humanas para melhor penetrar o mistério da revelação), seja para melhor compreender aquelas experiências que são fruto conjugado da ação divina e da liberdade humana (no fenômeno da conversão, o jogo dos fatores que encaminham para a fé e os comportamentos novos que ela suscita). Sem dúvida, há sempre inadequação entre as observações feitas e a realidade sobrenatural da vida de fé, mas a análise fenomenológica não deixa de ser um meio válido e utilizável de aproximação (LATOURELLE, 1981, p. 95).

entram em uma harmonia de modo que, assim, cada qual possa captar, por todos os poros, a própria celebração, onde os paramentos falam por si mesmos.

Se o tempo de salvação é linear, o tempo litúrgico é uma maravilha que volta como as estações do ano e nos dá sempre novas oportunidades (PASTRO, 1986, p. 47). Por isso, o estudo sobre a liturgia permite revelar a importância da vivência e a aplicação da obra no ritmo do tempo e das estações, o calendário solar para a novena a Nossa Senhora do Pilar que ocorre nos nove dias que antecedem o dia oito de julho, no qual celebra-se a festa da padroeira de Ouro Preto, Nossa Senhora do Pilar, desde tempos pretéritos.

## A CENOGRAFIA DA BASÍLICA DO PILAR POR MEIO DO SISTEMA DE ANÁLISE DE ARTE COMPARADA

Marcos Hill (2011, p. 257-271) trabalhou a metáfora do encontro do céu com a terra, que caracteriza o eixo horizontal do corpo com grande importante na questão da imaginária colonial, cuja incorporação e transformação que a Igreja Católica se incumbiu de manifestar nas artes. Segundo o autor, na medida em que aparece o eixo horizontal e vertical, garante a possibilidade bastante sintética desse corpo. Para além do cristianismo, essa verticalidade e essa horizontalidade falam do processo de religação. Ele ainda indagou sobre a segmentação do corpo no processo civilizatório ocidental, e o que ele seria para os gregos e fez um estudo sobre as referências de representações corporais, conceitos, seriam dados para a interpretação da análise das artes visuais luso-brasileiras. Tratam-se de estudos ao falar de gestos e formas de expressão nas artes que compõem a cenografia do barroco em Minas Gerais.

A presente análise vem mostrar que tanto nas artes plásticas da Basílica do Pilar como nas partes da *Novena* de Francisco Gomes da Rocha existem recursos nos processos de visualização. Através de imagens da forma, da cor, fosse no aproveitamento das singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, na elegância das fachadas, no ornato caprichoso das portadas, na decoração interior das igrejas, fosse no colorido do ritual religioso, na pompa dionisíaca das festividades, na versatilidade cromática da indumentária ou até em detalhes como a bordadura caligráfica, a fantasia das iluminuras nos livros das irmandades e o artifício generalizado dos textos e inscrições. A preocupação visualizadora era persuasória, encantatória através de metáforas que buscavam prender pelos olhos, para transmitir quase sempre uma mensagem religiosa e dela convencer o espectador através do exemplo visualizado. Para o uso

dos sentidos e propagação da fé, buscava-se um aguçamento da sensibilidade ótica do homem (NENES, 1970, p. 144).

Oliveira e Campos (2010) apontam a importância de se visualizar as pinturas, as esculturas e todas as formas de ornatos dentro da Basílica. Destacam também como essa visualização é importante para compreender o papel da arte para se ter a sensibilidade necessária quanto ao simbolismo dos rituais que ocorrem dentro da basílica, o que inclui a música religiosa – na presente investigação, os cantos sacros – entre os quais se incluem a *novena* em estudo.

**Modos de durações ou modos rítmicos**

Pequenos e grandes movimentos de figuras bíblicas e Anjos em seus variados tamanhos e direções (Figura 3).



**Figura 3** – Anjos no interior da basílica em variados tamanhos e direções. Acervo da autora.

**Modos de intensidades**

- Colorido do ritual religioso, na pompa dionisíaca das festividades, versatilidade cromática da indumentária ou até em detalhes como a bordadura;
- Emanações de cores, de luz, de formas e de outros atributos estéticos como metáforas textuais e musicais, formas retóricas e outros elementos simbólicos (Figura 4).



**Figura 4** – Elementos simbólicos expressando rituais no interior da basílica. Acervo da autora.

**Modos de planos**

- O lúdico, a ênfase visual e o persuasório;
- Jogo de analogias em detrimento de um universo totalizado;
- Os gestos e formas de expressão nas artes que compõem a cenografia do espaço sagrado;
- Os eixos horizontal e vertical garantem a possibilidade bastante sintética do corpo de cada anjo que compõe a cenografia;

- A verticalidade e horizontalidade induzem o processo de religação do homem com o divino e da terra com o céu (Figura 5).



**Figura 1** – Detalhe do teto em sua verticalidade e horizontalidade, que indica um elo do céu e da terra. Acervo da autora.

**Modos de timbres, cores e tons**

- Fantasia das iluminuras em pinturas barrocas nos anjos e o artifício generalizado das formas esculturais;
- Colorido do ritual religioso, na pompa das festividades. Versatilidade cromática da indumentária ou até em detalhes como a bordadura das vestes dos celebrantes;
- Emanações de cores, de luz, de formas e de outros atributos estéticos do ambiente como adorno festivo (Figura 6).



**Figura 1** – Recorte do forro da basílica, em que se destacam os anjos em torno do Cordeiro de Deus. Acervo da autora.

**Modos de discurso**

- Discurso mimético, assimétrico e retórico entre as artes, revelando elementos da natureza contrastes.
- As partes em suas macro estruturas possuem tons permanentes. São eles:
  Ré maior: “Domine e Veni” e Invitatório (Figura 7)
  Lá maior: Hino

Si bemol maior: Antífona




**Figura 7** – Trecho vocal do Invitatório da *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 38).

**Modos de justaposições ou simultaneidade**

- Os símbolos usados nas pinturas ou formas esculturais com as representações de Nossa Senhora, venerada como mãe de Jesus Cristo (Figura 8);
- Figuras simbólicas que implicam circularidade e repetição significativas da liturgia.



**Figura 8** – Símbolos, pinturas e esculturas de anjos em veneração à Virgem Maria. Acervo da autora.

**Modos de articulação**

São apresentados nas formas esculturais, realçando movimentos contínuos (Figura 9).



**Figura 9** – Variadas formas esculturais em movimentos contínuos. Acervo da autora.

**Modos de luz**

- As iluminuras nos livros e acessórios litúrgicos das irmandades e o artifício generalizado dos textos e inscrições lidos pelos sacerdotes.
- As emanações de cores, de luz, de formas e outros atributos estéticos nas vestes e ornamentos em torno do Santíssimo Sacramento (Figura 10).



**Figura 10** – Altar mor da basílica. Acervo da autora.

**Modos de estruturas**

- Partes retóricas de estruturas significantemente combinadas entre um lado e outro do altar (Figura 11);
- Flexibilidade das estruturas verticais e horizontais das figuras e das colunas;
- Sequências textuais significativas da liturgia, entoadas pelos sacerdotes;
- Gestos e formas de expressão nas artes visuais que compõem a cenografia barroca.



**Figura 11** – Estruturas combinadas nas laterais da basílica. Acervo da autora.

**Modos de instrumentação**

- Uso do latim que até hoje é praticado como língua "uma instituição social, utilizada como " meio de comunicação" (Figura 12);
- Expressões, vestes, gestos nas artes e formas de divisão e adequação litúrgica da celebração.

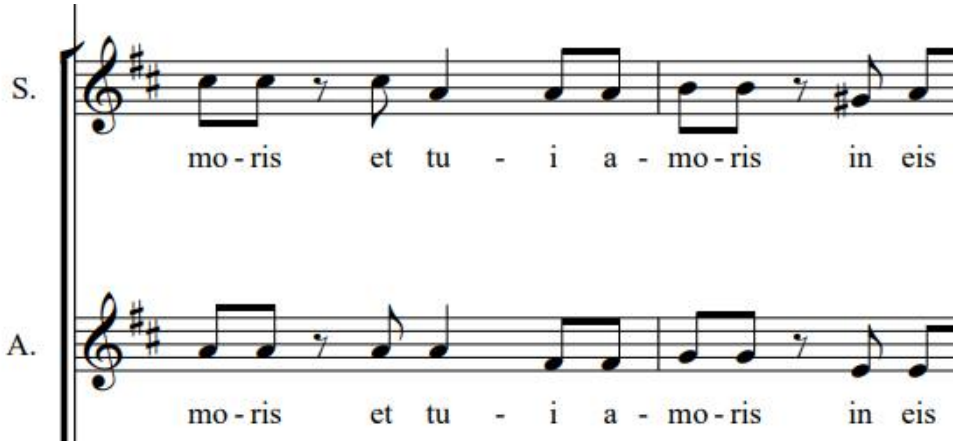



**Figura 12** – Trecho do texto da *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha, em latim (PONTES, 2006, p. 8).

**Modos de direcionalidade**

- Virtualidade significante e legitimidade simbólica ligadas às propriedades aritméticas, correspondência universal das formas de realidade humana através da expressão dos anjos;
- Singularidades topográficas no risco ousado da arquitetura;
- Contorno das fachadas no ornato caprichoso das portadas e na forma da decoração interior da basílica;
- Eixos horizontais e verticais, garantindo a possibilidade de movimento no corpo dos anjos que rodeiam a imagem de Nossa Senhora do Pilar (Figura 13).



**Figura 13** – A mãe de Jesus cercada de anjos sob uma coroa de ouro. Acervo da autora.

**Modos de leitura e modos de interpretação**

- A figura de Nossa Senhora no contexto como um todo, ou seja, tudo aquilo que, de alguma forma contribui para trabalhar os sentidos ou determina a construção do sentido;
- Um jogo de analogias entre as partes em detrimento de um universo totalizado;
- Estilo sensorial onde a contemplação mística prevalece (Figura 14).



**Figura 14** – Contemplação mística de Maria. Acervo da autora.

## ANÁLISE DA MÚSICA

### Modos de durações ou modos rítmicos

Em toda a obra existem pequenos e grandes movimentos de figuras musicais em tempos iguais e variados, formando progressões rítmicas ascendentes e descendentes (Figura 15).




**Figura 15** – Progressões rítmicas ascendentes e descendentes na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 6).

**Modos de intensidade (nível imanente)**

Se dividem em:

- Agógica, relativos de acordo com o intérprete:
  Andamentos do "Domine": *allegro*, *lento*, *andante* e *allegro*;
  Andamentos do "Veni Sancte Spirutus": *andantino* e *allegro* (velocidade e caráter);
  Andamento do invitatório "In Honrem": *allegretto*;
  Andamento do hino "Quem terra pontus": *andante*;
  Andamento da antífona "Virgo prudentíssima": *allegretto*;
- Densidade (verificáveis particularmente na partitura);
- Dinâmica (verificáveis na partitura)
  1. Possui um jogo de sinais de intensidades (escritos), fazendo com que as próprias sequências melódicas ascendentes e descendentes mostrem-se onde se deve cantar e tocar *piano*, *forte* e *crescendo* (dinâmicas em patamares) (Figura 16).
  2. Nos modos de agógica, os andamentos precisos em seus devidos lugares e os textos repetidos nas figuras rítmicas das vozes expressam um sentido de alegria e entusiasmo.




**Figura 16** – Dinâmica na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 9).

**Modos de planos (nível imanente)**

- Ocorre ligeira instabilidade cromática em pequenos fragmentos no decorrer de todas as partes;
- Observa-se o afastamento do discurso melódico na melodia em progressões ascendentes e descendentes nos instrumentos, enquanto o texto é explorado retoricamente. As modulações de tonalidades ocorrem em tons próximos (Figura 17);
- Ocorrem planos próprios de cada linha melódica, ora nas vozes, ora nos instrumentos que, superpostos, criam a simultaneidade.




**Figura 17** – Modulações de tonalidades em tons próximos na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 10).

**Modos de timbres, cores e tons (nível estésico)**

São elementos revelados através de variedades de colorido expressivo, exigindo do intérprete grande sensibilidade artística para exprimir fielmente o sentido da melodia, mediante "tons" que exprimem alegria. Esses modos também são mostrados em:

- Suspense na entrada de algumas partes, através das grandes pausas, jogo de vozes e de intervalos ascendentes e descendentes, identificados por motivos rítmicos repetidos (Figura 18);
- Evocação de “cores” ou tons emocionais que se mostram alegres e vivos em progressão harmônica ascendente, e também, melodicamente em cada palavra da oração, sugerindo um humor alegre e vivo, mas contendo variações dinâmicas;
- Determinação de uma qualidade específica pela combinação dos timbres dos instrumentos de cordas e que acompanham as vozes (soprano, contralto, tenor e baixo) na melodia;
- Planos explorados pela linha melódica (ondulações na perspectiva melódica que variam dentro das extensões das vozes e dos instrumentos);
- Retorno das ideias e das formas jogadas em antecedente (pergunta) e consequente (resposta) nos dois planos mais importantes (vozes femininas e vozes masculinas);
- Alterações de notas e modulações. A impostação da voz e sentido especial das palavras dando cor própria;
- Metáforas textuais e musicais, formas retóricas e outros elementos simbólicos.




**Figura 18** – Suspense na entrada de algumas partes, grandes pausas, jogo de vozes e intervalos ascendentes e descendentes na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 38).

**Modos de discurso (melódico e harmônico no nível imanente)**

- Organização expressiva do som e do silêncio acontecem em vários locais fazendo um a melodia (discurso predominantemente melódico para naipes individuais) (Figura 19);
- As vozes se apresentam às vezes simultaneamente, às vezes individualmente, às vezes em contraponto e às vezes juntas com os instrumentos, criando maior volume sonoro;
- A melodia tem a sua sintaxe organizada em períodos, frases e motivos que se repetem, caminhando ou não, para a mesma direção. Há uma aproximação e distanciamento dando sentido a cada frase nos âmbitos melódico, rítmico e harmônico;
- Discurso retórico e mimético no qual a eloquência se configura pela repetição das figuras rítmicas e melódicas nos instrumentos e principalmente nas vozes, através da repetição de palavras.




**Figura 19** – Diálogo entre instrumentos musicais na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 6).

**Modos de justaposições e simultaneidades**

- As partes possuem justaposições harmônicas, em acordes perfeitos maiores e menores com sétimas entre as vozes e entre os instrumentos;
- As metáforas usadas no texto se referem às pinturas ou formas esculturais com as representações de que Nossa Senhora, venerada como mãe de Jesus Cristo;
- As figuras rítmicas tornam-se simbólicas, o que implica circularidade bem como repetição musical. Também cumprem uma função retórica na música, com sequências textuais significativas para a liturgia (Figura 20).




**Figura 20** – Circularidade e repetição musical na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 10).

**Modos de articulação (nível imanente)**

- Articulações em ligaduras de duas notas, *legato*, *staccatto* e *portato*. Esses modos estão relacionados ao estudo fraseológico, articulação das micro e macroestruturas e da pontuação musical, articulação das partes (Figura 21).
- Articulações, ora com notas longas e curtas, ora com pausas no final de cada verso. Nos instrumentos, articulam-se de várias formas em grupos pequenos de uma nota e uma pausa, grupos maiores de arpejos, repetição de progressões maiores com articulação em notas curtas.

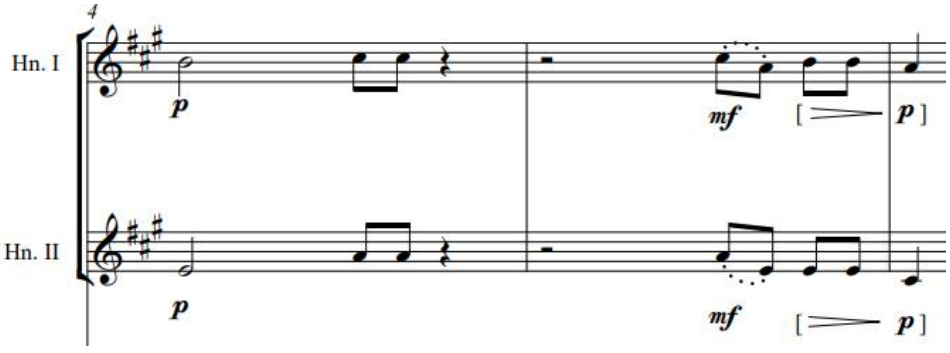



**Figura 21** – Articulações sem ligaduras de duas notas na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 6).

**Modos de luz (nível estético)**

- O próprio espírito místico da obra, revelado na letra, demonstra ser modo de luz;
- O movimento melódico dos instrumentos no contexto engendra modos de luz, elevando ou ampliando mais o sentido de determinadas palavras do texto entoado pelas vozes do coral (Figura 22);
- Utilização de dissonâncias seguidas de resoluções (tensão e repouso, sombra e luz);
- Relações entre intervalos, mediante signos que são notas características de uma dada tonalidade que funcionam como "luz", indicando movimentos retóricos em novas possibilidades de execução;
- Notas modulatórias em determinados compassos como signos-significantes;
- Mostra-se em sombra e "mais-sombra", clareza e obscuridade das palavras, realçando brilhos especiais nos agudos e graves.




**Figura 22** – Movimento melódico dos instrumentos engendrando luz e evidenciando o sentido de determinadas palavras do texto entoado pelo coral na *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 6).

**Modos de estrutura (fraseologia – nível imanente)**

- Em sua macroestrutura, a obra *Novena de Nossa Senhora do Pilar* se encontra em cinco partes bem distintas e precisas, que se alinham ao sentido da religiosidade: “Veni Sancte Spirutus”, “Domine”, o invitatório “In honrem”, o hino “Quem terra pontus” e a antífona “Virgo prudentíssima” (Figura 23).
- Em sua microestrutura, as vozes seguem determinadas formas retóricas. Os elementos contrastantes de valor formal são:

1. Quadraturas bem assinaladas, realçadas nas contexturas onde se encontra a modulação;
2. Incisos musicais bem divididos em pequenos e grandes módulos estruturais em progressões;
3. Pequenos períodos, frases, membros de frase, fragmentos ou semifrases em que as respirações ou cesuras do fraseado melódico podem assinalar fragmentos em pontuação específica.




**Figura 23** – Trecho do invitatório da *Novena de Nossa Senhora do Pilar*, de Francisco Gomes da Rocha (PONTES, 2006, p. 27).

**Modos de instrumentação**

- Uso do latim que até hoje é praticado como língua "uma instituição social, utilizada como meio de comunicação";
- Expressões, vestes e gestos nas artes, e formas de divisão e adequação litúrgica da celebração.

**Modos de direcionalidade**

- Virtualidade significante e legitimidade simbólica ligadas às propriedades aritméticas, uma correspondência universal das formas de realidade humana, através da expressão dos anjos.

- Singularidades topográficas, no risco ousado da arquitetura, contorno das fachadas no ornato caprichoso das portadas e na forma da decoração interior da basílica;
- Eixos horizontais e verticais, garantindo a possibilidade de movimento no corpo dos anjos que rodeiam a imagem de Nossa Senhora do Pilar.

**Modos de leitura e modos de interpretação**

- Podem ocorrer nas frases musicais com repetições de palavras, levando a interpretações e colocações de vozes subjetivas e variadas;
- As interpretações musicais podem sofrer mudanças dependendo da regência;
- Existe a possibilidade de fazer a leitura musical por meio de um jogo de analogias entre as partes menores que vão ao encontro da estrutura maior da música;
- A interpretação exige um estilo sensorial onde a contemplação mística possa prevalecer.

## CONCLUSÃO DAS DUAS ANÁLISES

**Modos de significação**

Se resumem nas seguintes perspectivas:

- Em uma perspectiva ontológica, as experiências visuais e auditivas musicais são justificadas através da história, da celebração da fé, e da forma de manter tradição;
- Em uma visão estilística do barroco em Minas Gerais, as experiências se dão através da busca de uma unidade na diversidade e uma diversidade na unidade;
- Em uma visão funcional, todas as artes se encontram nas sequências textuais e servem de recursos musicais para dar significação à liturgia;
- Em uma visão artística, a metáfora barroca do encontro do céu com a terra que caracteriza o eixo horizontal do corpo de Cristo possui grande importante na questão imaginária para sustentar a celebração;
- Em uma perspectiva fenomenológica da comunicação, as artes levam a identificar a unidade que a religião compreende através das artes, o explícito, no qual se encontra uma imensa superfície subjacente, que fundamenta a interpretação, o implícito, a figura da mãe de Jesus.

### Modos de valor

O ato de festejar Nossa Senhora do Pilar, como mãe de Jesus no espaço artístico, é compreendido como sagrado. Esse ato conduz a uma experiência de unidade, experiência humana no contexto social, cultural e religioso; por isso é considerado ontológico.

## CONCLUSÃO

A música, em sua ação e recepção pelos seus aspectos estéticos e estilísticos que a tornam significante na tradição religiosa, deve ser analisada em uma visão atual e imediata de expressão da fé. Isso porque ela envolve um espaço sagrado, onde o racional do barroco se resume em dar conta da realidade a partir do máximo de fatores que podem ser apreendidos na atualidade[62]. Pode-se constatar na obra em estudo o que retrata a tradição em seus elementos estéticos do barroco e suas formas de manifestações atuais. Com efeito, as artes plásticas, em união com o discurso musical, conduzem a um somatório daquilo que foi expressado no barroco em condições inerentes ao processo de interação comunicativa, levando a uma nova dimensão.

Ouvir os hinos e as antífonas trazem uma experiência musical que faz parte do processo de comunicação, já que eles vêm contextualizados por bagagens artísticas que lhe dão um caráter próprio e diferenciado. Essas experiências são também contextualizadas por valores apreendidos e compreendidos de acordo com as respostas sobre os estímulos que as artes provocam nos homens, ao interagirem em um espaço religioso. Em outras palavras, a música, perante os fenômenos das artes estáticas que revelam uma cenografia barroca, recebe luz e valoração, como um ente que ultrapassa o elemento físico de um espaço para se tornar essência de uma comunicação religiosa. Nesse sentido, os aspectos comparados entre a música e cenografia compreendem um contexto social e ontológico que possibilita a compreensão dos meios artísticos usados pelo compositor estudado, bem como a adequação desses meios como veículo de propagação da fé a serviço da liturgia. Essa compreensão cria estados de abertura que se mostram invisíveis para a realidade na música, enquanto matéria, que coloca os seus ouvintes sempre em tempo único na experiência de sua recepção e mergulha na memória dos fiéis quando unida à matéria de outras artes, cuja essência se aflora como forma de comunicação.

[62] N. Peters também afirma que a linguagem alegórica e metafórica do barroco veio com a responsabilidade de falar de acordo com a época e os lugares, em uma verdade que fosse inteligível para todos (PETERS, 1973, p. 58).

A leitura atual de obras do chamado barroco em Minas Gerais constitui-se por uma visão cultural, na qual a ampliação do entendimento e da compreensão é proporcional às celebrações do momento. Isso registra com propriedade os aspectos relativos ao contexto social, aos fatos e à forma, ao material e ao conteúdo tanto da música, como de outras artes que pedem uma comparação e análise. Daí surgem questões que ultrapassam o caráter objetivo das artes para conferir interpretações de sensibilidade aos mesmos aspectos em um outro momento, os quais ainda satisfazem as exigências tradicionais religiosas. Então, é necessário referir ideias e incitar respostas neste momento com relação aos estímulos que provocam nos fiéis, em um encontro da música com a cenografia da Basílica de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto. Assim, julga-se de vital importância falar dessa sensibilidade de visão artística que é denominada fruto do barroco em terras mineiras no paradigmático e estrutural sistema de estilo utilizado pelo compositor e pela complexidade barroca, artifício indireto através do qual todos os aspectos da realidade se encontram. Essa música continua se incumbindo de tocar o coração dos homens, impulsionando cada crente católico a empregar a fé na tarefa cotidiana sobre um novo prisma, em uma intermediação entre um espaço de formação estática de um templo barroco, e os traços musicais que sofrem mudanças para se adequarem e serem recebidos em uma outra cultura. Assim, conclui-se que os símbolos e as metáforas podem provocar estímulos ao ouvinte e apreciador ora na música, compreendida sob uma fenomenologia preconizada e que criam estados de abertura para a realidade, em tempo único na experiência do pensar e do sentir humano e/ou nas outras artes plásticas que mergulham na memória do ser e que tiram do seu objeto uma nova essência no terreno da cultura humana, no tocante aos conceitos religiosos.

Portanto, evidencia-se uma questão que se deve à dependência funcional dessa música ao ser cantada em um templo sagrado erigido desde o período barroco: revelar sempre um cenário que afirme o seu diálogo musical. Se por um lado a identidade barroca das obras de Francisco Gomes da Rocha registra aquilo que está pronto, cujos fenômenos barrocos convém o homem moderno avaliar, por outro, o seu registro já não se resume apenas a uma análise e estudo de técnicas, e nem ao apreço e respeito às ferramentas de sua interpretação e de instrumentos apropriados. Então, não se conclui esse projeto apenas em um prisma de comparação das artes em uma perspectiva em nível de artes estáticas com a música que sofreu mudanças do tempo em sua representação, mas sim pela ação dos homens atuais perante essa música, cujo estudo envolve um posicionamento ontológico, sobre a sua propagação e a sua recepção.

## REFERÊNCIAS

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do barroco*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. 314 p.

ÁVILA, Cristina. O sermão-imagem falada. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 19, p. 43-70, 2001.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 2032 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

COELHO, Dom Antônio. *Curso de liturgia romana*, v. 1. 3ª ed. Braga: Ora & Labora, 1950. 556 p.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Florence Universitária, 2003. 184 p.

DU MARSAIS, César Chesneau. Analogie: traité sur l'inversion. *In*: DU MARSAIS, César Chesneau (Org.). *Les véritables príncipes de la grammaire et autres textes*, 1729-1756. Paris: Fayard, 1987. 638 p.

DUPRAT, Régis. *Música do Brasil colonial*: compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. São Paulo: Paulus, 1997. CD.

FITZMYER, Joseph A. *A escritura*: a alma teológica. São Paulo: Loyola, 1997. 115 p.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989. 323 p.

HILL, Marcos. Reflexões sobre a pintura ilusionista pariental no período colonial mineiro. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 19, p. 257-271, 2001.

KOCH, Ingenore. *O texto e a construção dos sentidos*. 7ª ed. São Paulo: Contexto, 2003. 168 p.

LANGE, Francisco Curt. *História da música na Capitania das Minas Gerais*: Vila do Príncipe do Serro do Frio e Arraial do Tejuco, v. 8. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1982. 471 p.

LATOURELLE, René. *Teologia*: ciência da salvação. São Paulo: Paulinas, 1981. 95 p.

LENCLUD, Gérard. A tradição não é mais o que era... Sobre as noções de tradição e de sociedade tradicional em etnologia. *Histórias, histórias*, Brasília, v. 1, n. 1, p. 148-163, 2013.

MATTEI, Jean-François. *Pitágoras e os pitagóricos*. São Paulo: Paulus, 2000. 163 p.

NATTIEZ, Jean Jacques. O modelo tripartite da semiologia musical. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 6, p.7-39, 2002.

NENES, Benedito. O universo filosófico e ideológico do barroco. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 12, p. 23-29, 1982.

PETERS, Susanna. A geometry of time. *Barroco*, Belo Horizonte, v. 5, p. 45-57, 1973.

NUNES, Jordão Horta. *Diderot & as analogias musicais*. Goiânia: EdUFG, 1997. 224 p.

NUNES, Jordão Horta. *Arte sacra*. São Paulo: Loyola, 1986. 64 p.

OLIVEIRA, Myriam A. Ribeiro de; CAMPOS, Adalgisa Arantes (Orgs.). *Barroco e rococó nas igrejas de Ouro Preto e Mariana*. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2010. 180 p.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista*: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas, 2001. 447 p.

REZENDE, Maria da Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989. 175 p.

ROCHA, Francisco Gomes da. Novena de Nossa Senhora do Pilar. *In*: PONTES, Márcio Miranda (Ed.). *Novena de Nossa Senhora do Pilar*: para coro cordas e trompas. Belo Horizonte: Editora Pontes, 2006. 80 p.

SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achile M (Orgs.). *Dicionário de liturgia*. São Paulo: Paulinas, 1992. 1292 p.

# OFICLEIDE: PARA CONHECER E ENTENDER

Wesley Santos Procópio[63]
Pedro Francisco Mota Junior[64]

**RESUMO**:
O presente trabalho traça um panorama histórico acerca do oficleide e seus princípios básicos. Traz, ainda, informações sobre as técnicas construtivas que culminaram no aparecimento de outros instrumentos da família dos metais. Trata-se mais especificamente da origem, dificuldades técnicas, repertório e função do oficleide nos grupos em que existia a sua ocorrência. Para a realização desta investigação, parte-se do trabalho de Clodomir (1866), além de fontes iconográficas que ilustraram o desenvolvimento, dimensões e digitações aplicadas ao oficleide.

**Palavras-chave**: Oficleide; Repertório; Asté; Século XIX.

## INTRODUÇÃO

Diante dos processos revolucionários, tanto sociais, quanto econômicos do século XIX, a música passa a assumir, de certo modo, uma nova roupagem diante a sociedade. O aparecimento de uma nova burguesia e o crescimento exponencial da urbanização fez com que a música saísse, paulatinamente, das salas dos palácios e passasse a praticada nos grandes teatros da época, gerando a necessidade de ampliar a massa orquestral e, principalmente, da potência sonora dos instrumentos de modo geral (BERTERO, 2001):

> O início do século XIX foi marcado por uma busca generalizada o por aperfeiçoamento técnico e mecânicos para os instrumentos musicais então utilizados, além de pesquisas no campo tímbrico. São dessa época também as pesquisas e as primeiras tentativas para as válvulas que começavam a ser introduzidas nos metais (SÁ, 2007, p. 13).

Até os primeiros anos do século XIX, os instrumentos musicais, em sua maioria, passaram por um processo de reformulação de sua construção. Essas transformações, estavam diretamente ligadas à estética dos espaços onde a música era praticada. A ampliação da orquestração, da tessitura e do volume sonoro dos instrumentos foram balizados pelos espaços e pelos ouvintes que se tornavam cada vez maiores, ditando, dessa maneira, as transformações que interferiam diretamente no modo de pensar dos construtores de instrumentos.

Os construtores de instrumentos, sobretudo os construtores de instrumentos da família dos metais, propuseram diversas modificações e melhoramentos para essa família, acarretando em um processo único e muito importante para os instrumentos modernos (Figura 1). Para os

[63] Mestrando, Universidade Federal de São João del-Rei, wesleysantosprocopio@gmail.com.
[64] Doutor, Universidade Federal de Minas Gerais, pedromota@ufsj.edu.br.

instrumentistas de trompa lisa alcançassem outras notas não naturais de seu instrumento antes dessas transformações, por exemplo, a prática dos era variar o tamanho do tubo, adicionando ou retirando seu comprimento para que pudessem transitar em diversas tonalidades (ALPERT, 2010).



**Figura 1** – Representações de uma série de militares de Christoph e Cornelius Suhr publicadas na década de 1820.

Até o aparecimento das chaves e pistões, mecanismos elaborados no século XIX, um dos poucos representantes da família dos metais capaz de reproduzir uma escala cromática era o sacabuxa. O sacabuxa, que surgiu no século XIV, é o predecessor do trombone moderno (MOJOLA; PORTO, 2010). Contudo, foi no século XVI que o uso desse instrumento foi mais recorrente. Ele possuía a aparência do que conhecemos hoje como trombone de vara moderno, entretanto, contava com uma campana menor, o que contribuía para a produção de um som que se fundia muito bem com as vozes humanas.

Apesar das limitações, os instrumentos da família dos metais eram, comumente, utilizados pelos compositores no desenvolvimento de suas obras. É possível identificar vários representantes dessa família em diferentes representações como iluminuras, afrescos e pinturas ao longo dos tempos. A título de exemplificação, a pintura encontrada no intradorso da nave central da Igreja de São Francisco de Assis, localizada na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, realizada por Manuel da Costa Ataíde (1763-1830) no início do século XIX, apresenta anjos que executam instrumentos da família dos metais (Figura 2).

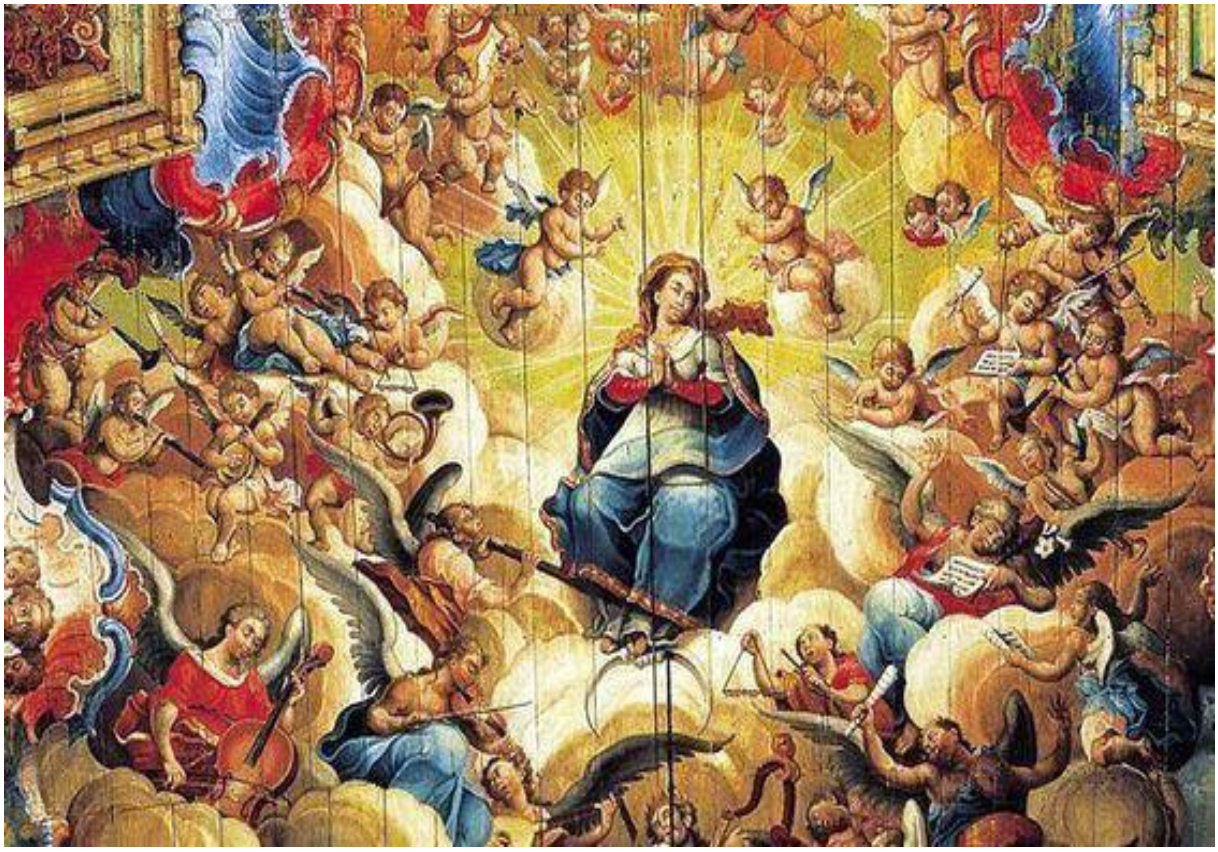


**Figura 2** – Recorte da pintura da nave central da Igreja de São Francisco de Assis por Manuel da Costa Ataíde (1801), em Ouro Preto, Minas Gerais.

## AS ORIGENS DO OFICLEIDE E SUA CHEGADA AO BRASIL

A introdução de novas tecnologias trouxe benefícios substanciais para a sociedade no século XIX. E é nesse período de transformações e invenções que surge o oficleide. Precisar o ano de invenção desse instrumento é algo que carece de investigações mais aprofundadas uma vez que diferentes autores defendem diferentes datas que vão de 1813 até 1821 como período de invenção do instrumento (CLODOMIR, 1866; SÁ, 2007; MORES; MIRANDA, 2016).

Pertencente à família dos *bugles*, o oficleide, é uma derivação do *serpentão* ou *serpente* (Figura 3). O francês Jean Hilaire Asté, ao relatar sobre o surgimento do oficleide, aponta que o instrumento pretendia suprir a carência de sons graves nas formações musicais da época, sobretudo nas bandas de música e orquestras (CLODOMIR, 1866). Esse propósito se cumpriu muito bem num primeiro momento, mas com os desdobramentos dos novos conceitos de acústica e com as técnicas inovadoras aplicadas nas construções de quase todos os instrumentos da época, o oficleide passou a se tornar obsoleto e, paulatinamente, foi sendo substituído pela tuba. Nesse processo de escolha de um instrumento de voz mais grave para a família dos metais,

a tuba se tornou uma melhor solução e o oficleide, até o fim do século XIX, passou a ser pouco ou quase nada utilizado.



**Figura 3** – Músico inglês tocando uma serpente em traje militar completo (1828).

O instrumento, com o nome originário do grego *óphis*/*eós* (serpente) – *kleís*/ *kleidós* (chave) possui três principais variações de afinação. Os instrumentos confeccionados na época eram afinados em si bemol, dó e em mi bemol (Figura 4), sendo do registro grave para o registro agudo, respectivamente (CLODOMIR, 1866).



**Figura 4** – Tipos variados de oficleide. Da esquerda para a direita, baixo em si bemol, baixo em dó, contralto, quinticlave, em mi bemol.

Ainda segundo Clodomir (1866), era possível encontrar instrumentos com diferentes tipos de chaveamento, variando também em três modelos. Eram encontrados instrumentos com nove, dez e onze chaves. Essa variação está atrelada ao processo evolutivo do próprio instrumento, em que as chaves adicionais eram introduzidas em sua construção com o intuito de facilitar a execução de determinadas notas.

Mesmo com a ágil popularização do oficleide nos grandes centros urbanos, é complexo precisar sobre sua chegada ao Brasil. Há menções de 1845 no Diário Pernambucano sobre um evento, o terceiro de uma série, no qual Pedro Nolasco Batista executou composições de sua autoria para o oficleide (AMORIM, 2018). Foram identificados também, na cidade do Rio de Janeiro, anúncios de vendas de oficleides em 1838:

> Á LOJA de musica e instrumentos J. B. Klier acabão de chegar os seguintes objetos: zabumbas, pratos, arvorada de campainhas, tambores, bandeiras, clarinetes, flautas e flautins de 1 até 7 chaves e bomba, flageoletas, cornetas lisas e de chaves, clarins,

> trombas, trombões, fagotes, fagotões, ophicleide, oboés, corno inglez, violoncelos, cordas novas para quaisquer instrumentos, hum lindo sortimento de musicas modernas, instrumentos de brinquedo para crianças, e outros artigos (JORNAL DO COMERCIO, 23 jan. 1838, p. 4).

Mesmo com pontos em abertos a serem discutidos, considera-se que a formação das bandas de música foi o principal veículo para os primeiros contatos do público brasileiro para com o oficleide. Complementarmente, destaca-se os inúmeros inventos e novidades musicais, breves ou duráveis, advindas da efervescência do século XIX.

## DIGITAÇÃO E DIFICULDADES TÉCNICAS DO INSTRUMENTO

O mecanismo de chaves e a sua forma de acionamento é, provavelmente, uma das mais marcantes características do oficleide. Seu sistema de chaveamento funciona de maneira inversa à aplicada aos instrumentos que possuem aspectos análogos, como o saxofone. O que ocorre no oficleide é que, ao serem acionadas pelo instrumentista, as chaves do mesmo se abrem. Nos demais instrumentos chaveados como o saxofone, ao acionar as chaves, elas se fecham. A variedade de notas é advinda da combinação das chaves, abrindo ou fechando-as. Dessa maneira, ocorre o alongamento ou encurtamento do corpo do instrumento. Cada chave acionada gera, no caso do oficleide, a abertura de um furo ao qual acontece a passagem de ar que também é liberada pela campana do instrumento.

Considera-se necessário destacar como são denominadas as chaves e como identificá-las (Figura 5). Para esse fim, pontua-se que o modelo de digitação a ser abordado é o empregado no oficleide de nove chaves. Por outro lado, as adições nos oficleides de dez e onze chaves são um recurso para facilitar a execução de notas específicas, das quais também são possíveis no modelo que abordaremos a seguir.

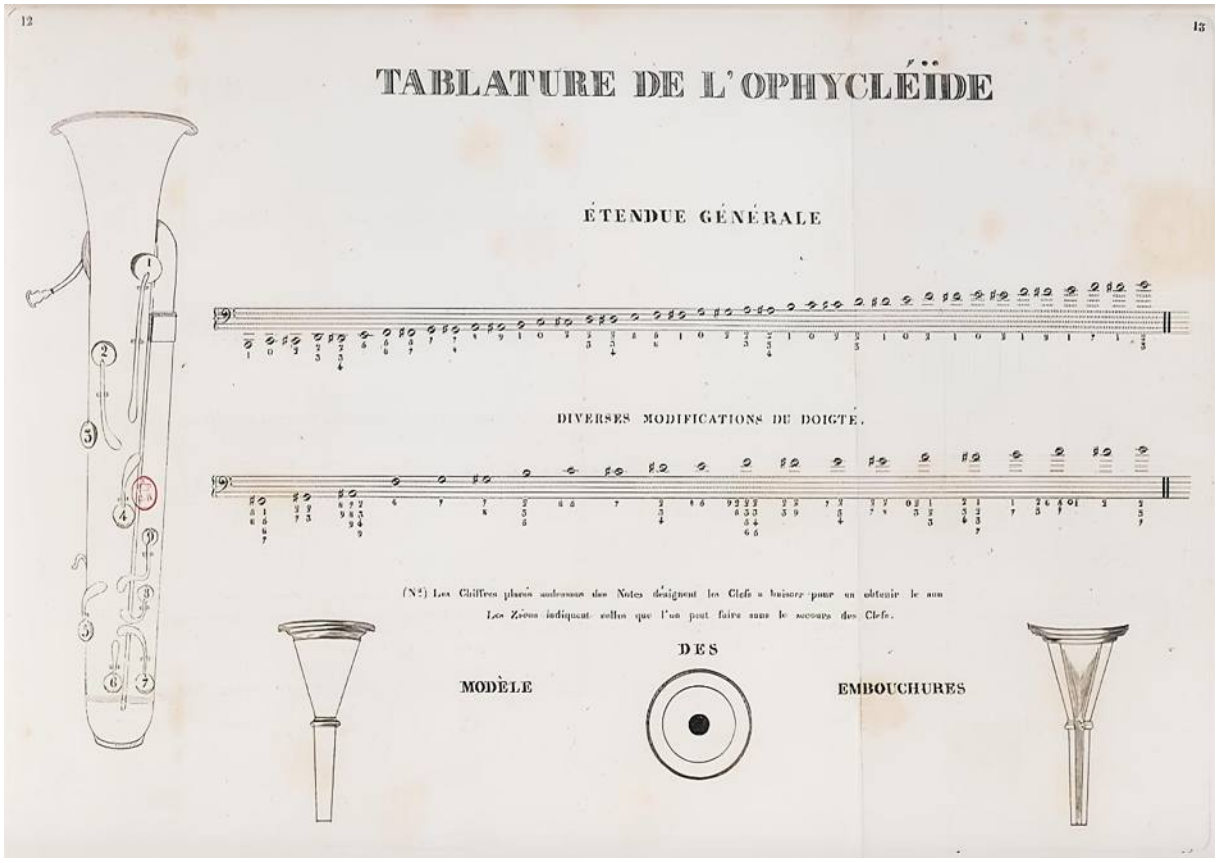



**Figura 5** – Quadro de numeração das chaves de um oficleide (CORNETTE, 1835).

Obedecendo o diagrama apontado por Victor Cornette em seu *Methode d'Ophycleide Alto et Basse* (1835), a digitação visando a tessitura do instrumento utilizada é a seguinte (Figura 6).



**Figura 6** – Digitação para o oficleide baseada nos estudos de Cornette (1835).

Mesmo que a patente do oficleide tenha pertencido a Jean Hilaire Asté (CLODOMIR, 1866), no decorrer do século XIX cada fabricante elaborou adaptações e modificações em relação à forma de construir seus próprios instrumentos, o que ocasionou em variadas formas de execução e até mesmo em maneiras diferentes de solucionar pontuais dificuldades inerentes ao instrumento. Neste sentido, alguns instrumentos apresentavam notas relativamente altas ou baixas, em termos de afinação, em comparação a outros. Com o intuito de sanar essa disparidade, outras digitações eram empregadas ao oficleide. Visando essas possíveis correções

através da digitação, Cornette (1835) desenvolveu outras combinações de dedilhado para lidar com essas diferenças (Figura 7).



**Figura 7** – Digitação para o oficleide para diversas modificações nas digitações baseadas nos estudos de Cornette (1835).

Vale ressaltar que essas possibilidades de digitações para o oficleide foram pensadas há mais de cento e oitenta anos e, com o advento da tecnologia e com aparelhos aferição cada vez mais precisos, podemos propor um olhar mais atento a esses modelos. O estudante do instrumento, nesse caso, deve procurar um meio confortável para compensar as diferenças de afinações presentes em cada instrumento, levando ou não os estudos Cornette (1835) em consideração.

## OFICLEIDE E SEU REPERTÓRIO

A relevância do oficleide é indiscutível para o cenário musical da sua época. Nas mãos de instrumentistas habilidosos, como Irineu de Almeida (SEVERIANO, 2008) ou Pedro Nolasco Batista (AMORIM, 2018), era possível encontrar o instrumento em salões, concertos, liturgias e frequentemente nas bandas de música civis e militares. Desde reuniões informais de músicos até mesmo em orquestras no Brasil e na Europa, o oficleide foi explorado por compositores como Berlioz, Wagner, Verdi e Klosé (MORAES *et al.*, 2016). Para um melhor entendimento da popularidade desse instrumento no final do século XIX, na cidade do Rio de Janeiro, verificam-se referências as reuniões de músicos de choro em que o oficleide é apontado como um dos instrumentos mais presentes nessas reuniões, ficando atrás apenas do violão, cavaquinho e flauta (PINTO, 1936).

Com o passar dos anos, dificuldades de afinação, ergonomia precária e constantes surgimentos de novas tecnologias construtivas, sobretudo o surgimento da tuba e do eufônio, levaram o oficleide ao ostracismo. Mesmo com a crescente desvalorização do instrumento, foram a partir dos oficleidistas do início do século XX, particularmente de Irineu de Almeida, que se desenvolveram os conceitos para construção da técnica do contraponto aplicado ao choro e ao samba (CAZES, 1998). Posteriormente, ressignificada pelos violonistas no que

conhecemos hoje como “frases de baixaria” ou linha do baixo (CAZES, 1998, p. 54). Como exemplo, verifica-se a existência de obras nas quais é possível observar como era explorado o oficleide no século XIX (Figura 8).

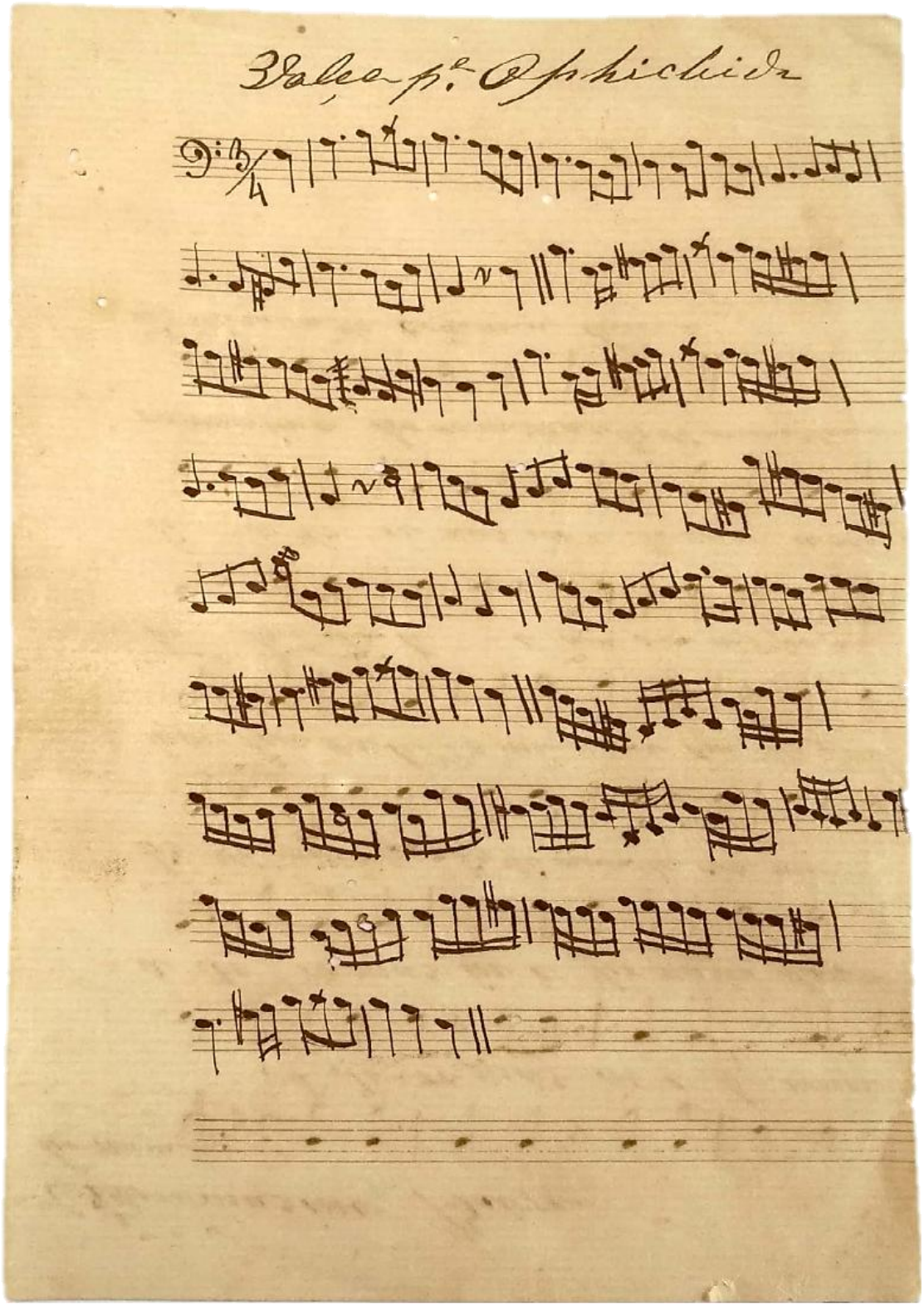


**Figura 8** – *Valsa para oficleide*, de autor anônimo, sem data.

No contexto dos estudos sobre o passado do oficleide, existem inúmeras possibilidades de pesquisas a serem desenvolvidas, não apenas por estudantes desse instrumento, mas por outros profissionais tais como, musicólogos e outros instrumentistas. Mesmo tendo sido amplamente difundido no século XIX, ainda há questões importantes a serem levantadas. Obras, como a *Valsa para oficleide*, ainda são pouco conhecidos e que, ao mesmo tempo, podem ser estudadas por outros instrumentistas, sejam eles trombonistas e tubistas, ampliando assim, as possibilidades de repertório ou até mesmo uma nova escuta dessa sonoridade, não carecendo assim, de um instrumento de época ou de outros processos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo debruçado em um instrumento como o oficleide, sobretudo considerando as práticas musicais em que ele se fazia presente, contribui de maneira ímpar para o reaparecimento e a manutenção do uso desse instrumento. Esse trabalho contribui como mecanismo balizador de novas práticas de performances, não somente para os oficleidistas ou futuros estudiosos do instrumento, mas também como ferramenta importantíssima na criação de uma nova perspectiva acerca dos estudos performáticos de maneira ampla.

Esse trabalho relata algumas possibilidades para um possível aprendizado do instrumento e aponta as principais dificuldades que o estudante pode encontrar ao lidar com o oficleide. Isso pode prevenir ou mesmo sanar muitos percalços que, muitas vezes, não são abordados diretamente nos métodos de ensino utilizados, por exemplo, como aporte para a consolidação desse trabalho. Essas indicações são possíveis apenas quando lidamos com o processo prático, tendo o músico como peça indispensável para entender e criar soluções que sejam eficazes para o seu contexto musical e para o modelo de instrumento do qual o mesmo tem contato.

## REFERÊNCIAS

ALPERT, Michael Henneth. *A trompa natural para o trompista moderno*. 179 f. Tese (Doutorado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

AMORIM, Humberto. Pedro Nolasco Batista: traços biográficos e atividades musicais em Pernambuco (1832-1865). *Orfeu*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 230-256, 2018.

BERTERO, Carlos Osmar. Orquestra sinfônica: uma metáfora revisitada. *RAE – Revista de Administração de Empresas*, Rio de Janeiro, v. 41, n. 3, p. 84-88, 2001.

CAZES, Henrique. *Choro*: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998. 232 p.

CLODOMIR, Pierre François. *Méthode élémentaire pour ophicléide*: a l'usage des fanfares et des colléges. 4ª ed. Paris: Alphonse Leduc, 1866. 31 p.

CORNETTE, Victor. *Methode d'ophycleide alto et basse*. Paris: Louis et Münchs, 1835. 47 p.

KIMBALL, Will. *Serpent & ophicleide*: history and images. Kimball Trombone, 2010. Disponível em: http://kimballtrombone.com/2010/07/15/ophicleide-history-and-images/. Acesso em: 12 abr. 2021.

MOJOLA, Celso; PORTO, Denis Eduardo Ferreira. A evolução do trombone. *Thesis*, São Paulo, a. 6, n. 13, p.1-14, 2010.

MORAES, Aquiles; MORAES, Everson; MIRANDA, Leonardo. *Irineu de Almeida e o oficleide*: 100 anos depois. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2016. Disco.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 2014. 279 p.

SÁ, Chico. No princípio eram ossinhos de rena: para se compreender o saxofone no universo dos sopros. *FAP – Revista Científica de Artes*, Curitiba, n. 2, p. 11-25, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*: das origens à modernidade. São Paulo: Editora 34, 2013. 504 p.

# A IMPRENSA EM LÍNGUA FRANCESA E OS PRIMÓRDIOS DA CRÍTICA DE ÓPERA E BALLET NO RIO DE JANEIRO DE D. PEDRO I (1827-1828)

Fernando Santos Berçot[65]

**RESUMO**:

O aparecimento do semanário *L'Indépendant*, em 1827, inaugurou a tradição dos jornais em língua francesa impressos no Rio de Janeiro. Nos meses seguintes, outros veículos sucederam o efêmero precursor. Nesta investigação, são apresentadas algumas considerações sobre os artigos de crítica publicados nessas folhas no segundo lustro do Primeiro Reinado.

**Palavras-chave**: Crítica musical; Imprensa alófona; Brasil: Primeiro Reinado.

Em 29 de agosto de 1822, um tiro vitimou Zeferino Vito de Meirelles, dirigente e proprietário do Diário do Rio de Janeiro, jornal impresso na tipografia da Rua dos Barbonos, atual Evaristo da Veiga. Fruto de vingança por razões políticas ou pessoais, o crime cometido às vésperas da Independência custou a vida ao redator, que, antes de morrer, confiou seu trabalho a um francês cujo nome aportuguesado aparece nas fontes como Antônio Maria Jourdan[66]. Sabe-se que a viúva de Meireles manteve Jourdan à frente do Diário (DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO, 30 nov. 1822, p. 100), publicação que trazia a público não apenas as principais deliberações do governo, como também grande número de informes particulares, anúncios de compra e venda de mercadorias ou oferta de serviços. Nos anos seguintes, encontram-se poucas referências ao nome de Jourdan, que reaparece em 1827, desta vez na tipografia de seu compatriota Pierre Plancher-Seignot, na Rua do Ouvidor. Antônio Maria Jourdan figurava como responsável pela redação da primeira folha em francês publicada na capital do Império, o L'Indépendant[67].

[65] Doutorando, Universidade Federal do Rio de Janeiro / Fundação Biblioteca Nacional, fernando.bercot@bn.gov.br.

[66] Sobre a trajetória de Meireles, cf. PIRES, Myriam Paula Babosa. Zefferino Vitor de Meireles: impressão e civilidade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1822). *Almanack Braziliense*, São Paulo, n. 11, p. 115-129, mai. 2010. Sobre o jornal que fundou, convém consultar também as investigações de Luiz Parrut Marendino (2016). Sobre Jourdan, cf. SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 51.

[67] No primeiro número do jornal, logo abaixo do título, lemos: "As cartas e as reclamações devem ser endereçadas, gratuitamente, ao Sr. Jourdan, no escritório de subscrição do l'INDÉPENDANT, Rua do Ouvidor nº. 95" (L'INDÉPENDANT, 21 abr. 1827, p. 1, trad. nossa). O endereço, cabe observar, é o mesmo da tipografia do francês Pierre Plancher-Seignot, responsável pela impressão da folha.

Foi curta a existência do L'Indépendant, que circulou em dez números publicados entre abril e junho de 1827. Tal como outros jornais do período, a publicação tinha apenas quatro páginas, e as notícias de política e do exterior, em geral, dominavam as primeiras. A publicação trazia o subtítulo "feuille de commerce, politique et littéraire", e vinha a público apenas aos sábados. No prospecto de apresentação, o editor buscava justificar o aparecimento de um jornal em francês na capital do Império do Brasil, e acrescentava que publicações semelhantes existiam em outros países não francófonos. Ressaltava o papel da língua francesa como idioma universal e garantia que, no Rio de Janeiro, "toda pessoa cujo espírito recebeu alguma cultura, fala ou ao menos compreende e lê o francês" (L'INDÉPENDANT, 21 de abr. 1827, p. 1).

É significativo notar que o início da publicação do jornal, em 1827, coincidiu com o momento de reabertura do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara, fechado desde a morte da imperatriz D. Leopoldina, em fins de 1826. Não por acaso, os comentários sobre as representações teatrais começaram a aparecer na folha logo em seu segundo número, mantendo-se constantes até a última edição. Era, no mais das vezes, a quarta página do hebdomadário que se reservava para esse fim, e não era incomum que essa última folha fosse impressa em caracteres menores, de modo a possibilitar a inserção de artigos mais longos.

O Imperial Teatro São Pedro de Alcântara era herdeiro direto do Real Teatro São João, aberto em 1813 por iniciativa do empresário Fernando José de Almeida. A casa original havia testemunhado as comemorações da Independência, mas acabara destruída por um incêndio em 1824, reabrindo apenas dois anos mais tarde, já com o novo nome que homenageava o santo padroeiro da monarquia brasileira. A reinauguração do teatro e a chegada de novos artistas contratados na Europa parece ter suscitado maior interesse do público pelas récitas de ópera e de bailado oferecidas no principal palco da Corte. Foi, com efeito, em meados de 1826 que os primeiros artigos de crítica teatral começaram a aparecer no jornal O Spectador Brasileiro, ainda de forma incipiente e em língua portuguesa. Nos anos seguintes, porém, a crítica ganharia a adesão de outros jornais, e passaria a interferir diretamente na relação entre o público e os artistas. Assim, pouco a pouco, uma prática já arraigada nas principais capitais europeias começava a ganhar espaço na corte de D. Pedro I.

O teatro do Rio de Janeiro contava então com uma companhia de ópera, chefiada pelo *castrato* Giovanni Francesco Fasciotti e formada sobretudo por cantores italianos contratados

na Europa pela direção da casa[68]. No repertório dessa trupe destacavam-se as obras de Gioachino Rossini (1792-1868), compositor que gozava de imenso prestígio àquela época. Os bailados, por sua vez, eram apresentados por uma companhia de dança, na qual tomavam parte certo número de solistas franceses, chefiados pelo coreógrafo Lefèvre e responsáveis pela encenação de espetáculos novos a cada temporada[69]. Em geral, as representações de canto e de dança eram oferecidas nas mesmas récitas, e os bailados podiam ser inseridos ao final das óperas ou entre os atos da composição vocal.

Em que pese a pretensa imparcialidade do L'Indépendant, o redator das críticas não ficou à parte das polêmicas teatrais que emergiram à época. Pelo contrário, ajudou a alimentá-las como nenhum outro, ao transitar entre a severidade e o sarcasmo nas observações que fazia sobre o palco. Ao que parece, dois críticos diferentes publicaram seus artigos nas páginas do jornal, sempre de forma anônima. Toma-se como exemplo um artigo publicado em abril de 1827 a propósito da estreia do contralto Margherita Caravaglia, artista recém-contratada pelo teatro, no papel da marquesa Clarice na ópera *La pietra del paragone*, de Rossini:

> A primeira vez que se escuta cantar a signora Caravaglia, experimenta-se uma sensação totalmente nova e que seria bem difícil de analisar. A falta de termos mais precisos obriga-nos a dizer que aquilo que se ouve é uma voz, mas essa voz nada tem de humano. É um diapasão à parte, umas intonações e inflexões tão estranhas como inesperadas. É preciso, quiçá, sair deste mundo real para encontrar um lugar onde possa agradar um órgão semelhante, e nós não o vemos, de fato, senão no Sabat; pois, se devemos crer nas nossas avós, os gatos nele desempenham um grande papel, e bem certamente há algo de gato naquela voz (L'INDÉPENDANT, 28 abr. 1827, p. 3, trad. nossa).

Estavam instaurados os elementos de uma polêmica que havia de se estender ainda por alguns dias. Nas edições seguintes, o jornal registrou a resposta de um leitor em defesa da Caravaglia, além notas públicas do próprio diretor do teatro e do baixo Joaquim Bettali, também atacado pelo crítico com a recomendação de abraçar outra carreira que não a de cantor. Este último, para defender-se, informava ao redator do L'Indépendant que havia sido contratado para

[68] Sobre a trajetória de Fasciotti, cf. MIRANDA, Sérgio Anderson de Moura. *Giovanni Battista Francesco Fasciotti*: sobre o castrato que influenciou a prática vocal carioca no Brasil joanino. 308 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018. Para uma análise detida da companhia de ópera do São Pedro de Alcântara, cf. BERÇOT, Fernando Santos. Giving singers a voice: the Italian Opera Company and the press in Rio de Janeiro, 1820-1831. *In*: KÖRNER, A; KÜHL, P. (Eds.). *Italian opera in global and transnational perspective*: reimagining italianità in the long nineteenth century. Cambridge: Cambridge University Press, 2022, p. 41-58.

[69] Os primórdios da companhia de bailado do Imperial Theatro são abordados na investigação de Eduardo Sucena (1988). Para notas biográficas sobre os artistas das companhias de ópera e bailado, cf. BERÇOT, Fernando Santos. *As funções do palco*: ópera, ballet e crítica de espetáculos no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado. 211 f. Disertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

o teatro de Corte após audições em Milão, e acrescentava: "nós somos, você e eu, europeus, mas vivemos entre um povo igualmente esclarecido, e devemos, creio eu, seguir nossa carreira como se estivéssemos na Europa" (L'INDÉPENDANT, 12 mai. 1827, p. 4, trad. nossa).

Devemos observar que o L'Indépendant surgiu em uma época em que começavam a aparecer as primeiras publicações francesas voltadas para a análise crítica dos espetáculos de música e teatro. No Journal des Débats, as críticas de um comentador do porte de Castil-Blaze (1784-1857) tinham grande repercussão, e a fundação da Revue Musicale, dirigida por François-Joseph Fétis (1784-1871), ocorreria no mesmo ano de 1827. Ora, o L'Indépendant adotava um formato semelhante ao dos jornais franceses, valorizando as novidades que chegavam da Europa, e não chega a causar estranhamento que dedicasse atenção especial à crítica das óperas e dos bailados que subiam ao palco do Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. Uma leitura atenta desses textos revela ainda em que medida os espetáculos teatrais eram valorizados como instrumentos civilizadores na capital de Dom Pedro I. Nas palavras irônicas dos críticos, renovava-se a velha tradição que tomava o teatro como escola da civilidade e dos bons costumes, qualidades fundamentais numa corte como o Rio de Janeiro. Não por acaso, um dos objetivos confessos dessa crítica, tal como praticada no L'Indépendant, era o de zelar pela qualidade dos espetáculos. Esses censores diletantes estavam empenhados em apontar para seus leitores a importância daquilo que criticavam, revelando desse modo as funções do palco e justificando o próprio emprego da crítica como extensão natural dos espetáculos. Em outras palavras, a crítica devia ter por missão entreter e instruir o público e os artistas, corrigindo veleidades e condenando o mau gosto e a falta de decência. Mais do que mero esforço para se impor sobre o público e a direção do teatro, a atuação desses primeiros críticos transmutava-se numa espécie de contribuição ao amadurecimento das artes na capital do país recém-independente. Não por acaso, quando os artigos de crítica do L'Indépendant passam a ser assinados por outro correspondente, escondido sob as iniciais "Y.Y.", o novo comentarista apresenta sem demora os objetivos que se dispõe a alcançar perante o público e os artistas. Nas suas palavras:

> Eu tomei a férula de censor tão prontamente abandonada por meu predecessor. Prometi, ao menos por algum tempo, manter os leitores do *L'Indépendant* informados sobre as novidades do Teatro. Eu ignoro se os artistas ficarão contentes comigo, mas duvido. Estou decidido a dizer-lhes o que eu acredito ser a verdade, e seu amor-próprio possui algo de tão suscetível que eu julgo quase impossível não o ferir. No entanto, como eu creio que a crítica é útil à própria arte e aos prazeres do público, usarei do direito que tenho de dizer minha opinião. Tudo o que posso prometer a esses senhores é ser sempre polido; e a essas damas, ser sempre tão galante quanto permita o meu amor pela verdade (L'INDÉPENDANT, 26 mai. 1827, p. 4, trad. nossa).

As reprimendas contra o mau gosto, o exagero ou as veleidades dos artistas estavam, pois, na ordem do dia. O espetáculo teatral precisava estar à altura da dignidade de uma casa que, embora administrada por empresa particular, estava intimamente ligada aos detentores do poder político, contava com visitas frequentes do imperador e abrigava as comemorações das principais solenidades oficiais da Corte. Por vezes, a crítica musical podia até mesmo ceder espaço à crônica de costumes, que se estendia para além do teatro e tomava por personagens os solistas das companhias do São Pedro de Alcântara. Em junho de 1827, o crítico do L'Indépendant não poupou censuras ao comportamento público do baixo Fabrizio Piaccentini, acusado de embriaguez excessiva, e acrescentou ao veredicto: "Não posso ser acusado de me ocupar da conduta privada dos artistas, pois isso ocorreu *coram populo*" (L'INDÉPENDANT, 24 jun. 1827, p. 4). Ao que parece, a voga recém-inaugurada da crítica podia ampliar sua jurisdição para outros lugares de sociabilidade, apropriando-se de um espaço público cada vez mais extenso, que tinha o Imperial Teatro como centro e escapava aos limites das discussões inflamadas da política ou das transações que animavam o comércio, matéria por excelência dos principais jornais que circulavam à época.

Como já assinalado, o L'Indépendant estava fadado a uma existência muito curta. Ao que parece, o tom de polêmica que permeava a redação da folha talvez tenha algo a ver com o seu fim prematuro. Em julho de 1827, o Diário Mercantil publicou nota do impressor Pierre Plancher garantindo que Antônio Maria Joudan, que suscitara muita reclamação na corte, não trabalhava mais na sua tipografia (DIÁRIO MERCANTIL, 14 jul. 1827, p. 47). A troca do redator assinalou o fim da curta existência do jornal, logo substituído pelo L'Écho de l'Amérique du Sud, que circulava duas vezes por semana, aos sábados e quartas-feiras. A nova folha também se fazia anunciar por meio de um prospecto, e trazia como epígrafe citação atribuída ao general de Bonaparte Maximilien Foy: "Há um único eco na América quando se pronuncia as palavras Pátria e Liberdade" (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 30 jun. 1827, p. 1, trad. nossa)[70]. Não é muito o que se sabe sobre o redator do L'Écho de l'Amérique du Sud, Émile Sévène. O jornal nascia a partir de um entendimento entre ele e o impressor Pierre Plancher após o fim da publicação do L'Indépendant. O período de publicação da folha coincidiu com o nascimento de uma das grandes disputas teatrais na corte, e a folha de Sevène tomou o partido da soprano francesa Élise Barbieri contra sua rival, a italiana Maria Teresa

[70] A continuidade entre os dois jornais ficava em evidência na decisão de entregar os três primeiros exemplares da nova folha aos assinantes do L'Indépendant, para quitar as subscrições em andamento, conforme o aviso publicado logo abaixo da epígrafe, no primeiro número do L'Écho.

Fasciotti. A estreia de Babieri, no papel-título da célebre *L'italiana in Algeri*, de Rossini, suscitou comentários entusiásticos no jornal de Sevène:

> A representação de sexta-feira passada foi um verdadeiro triunfo para a Sra. Barbieri. Anunciada já havia muito tempo, louvada por quase todos aqueles que há tinham ouvido nos ensaios ou em seu salão, essa cantora era aguardada com impaciência: ela emfim se fez ouvir da Italiana in Algeri. A benevolência, da qual era fácil notar que ela era objeto, deu lugar ao entusiasmo a partir do momento em que ela cantou sua primeira cavatina e, em termos de *dilettanti*, a estreante foi alçada *alle stelle* (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 26 set. 1827, p. 4).

A disputa entre a recém-chegada Barbieri e Madama Fasciotti, irmã do líder da companhia italiana, produziu algo mais do que mera polêmica nas páginas dos jornais. Um correspondente da folha liberal Astrea tomou o partido de Fasciotti e fez publicar uma longa e detalhada análise dos aspectos musicais da ópera de Rossini em um suplemento daquele jornal[71]. O redator do L'Écho, por sua vez, via-se obrigado a defender sua preferência por Barbieri, embora confessasse a limitação de sua análise no que tocava à técnica vocal dos cantores. Não deixava, porém, de expressar opiniões mais sofisticadas sobre trechos importantes de *L'italiana in Algeri*. Citava, por exemplo, a ária "Languir per una bella", da qual o tenor Isotta havia feito "uma obra-prima do mau gosto", e o dueto "Ai capricci della sorte", entre Barbieri e Fabrizio Piacentini, prejudicado por uma transposição mal sucedida. Comentava a respeito do fraseado do soprano e rebatia a opinião negativa de seu contendor quanto à abertura da *Italiana*, a qual, no seu entender, apresentava "um movimento assaz uniforme" e teria sido escrita sem a pretensão de retratar quaisquer paixões (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 3 nov. 1827, p. 4). Destarte, a polarização das opiniões sobre as solistas obrigava os críticos a adentrar um pouco mais os aspectos formais das execuções musicais, que geralmente não eram esmiuçados nas resenhas publicadas ordinariamente em folhas como o L'Écho, embora o ideal pedagógico sempre estivesse presente no horizonte dos críticos diletantes.

Ainda na esteira do modelo de crítica instrutiva praticado no L'Écho, encontra-se a publicação de um "Pequeno dicionário dramático", espécie de glossário de termos teatrais para a instrução do público, impresso na edição de 16 de fevereiro de 1828, num dos últimos números do jornal. Em setembro de 1827, Sevène transferiu a publicação da folha da tipografia de Plancher para a casa de outro conterrâneo seu, René Ogier, que se apresentava ao público

[71] Um correspondente que assinava com as iniciais "D. A. G. de F.", muito crítico em relação a Barbieri, teve algumas de suas cartas sobre o teatro publicadas nos suplementos do Astrea em outubro de 1827. Cf. GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica*: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861. São Paulo: EdUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 228-229.

como "antigo impressor de Paris, fixado há algum tempo nesta capital" (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 31 out. 1827, p. 4). O contrato de sociedade firmado entre os dois levou o redator a transferir, em fevereiro de 1828, a redação do jornal ao sócio, decisão que culminou no fim da publicação do L'Écho, logo substituído por outra folha redigida em francês: o Courrier du Brésil. Ao decidir reservar parte da última página às finanças, com publicação de preços correntes, anúncios comerciais e outros artigos semelhantes, Ogier acabou por comprometer o espaço até então ocupado pela crítica de espetáculos nas páginas do L'Écho. Como resultado, os artigos dedicados ao teatro não encontraram lugar nas páginas do Courrier du Brésil durante os primeiros meses da nova publicação, o que o próprio redator reconhece como uma falta ao inaugurar uma coluna dedicada aos espetáculos em setembro de 1828 (COURRIER DU BRÉSIL, 20 set. 1828, p. 4). Logo na semana seguinte, uma récita extraordinária em benefício do soprano Maria Tani deu lugar a novas reflexões sobre o papel reservado à crítica nas folhas públicas:

> [...] a crítica só é perdoável quando pode corrigir e, na verdade, no caso presente, ela não teria nenhum fruto. Nós nos contentaremos em fazer uma só observação, e esperamos suscitar alguma simpatia no coração dos *habitués* do teatro. Um dia de benefício, particularmente para uma mulher, é um dia de festa e deveria ser um dia de indulgência; é cruel envenenar uma noite em que se prometeu um triunfo, e fazer com que o interesse satisfeito perca o seu encanto pelo rigor de uma desaprovação expressa com crueldade. Não pretendemos que um sentimento de benevolência ou galanteria excessiva deva fazer a plateia adotar a mais desesperada mediocridade, e assim privá-la do único prazer público de que goza no Rio de Janeiro; mas, por uma noite, uma noite apenas, não poderia ela relaxar um pouco a sua severidade! (COURRIER DU BRÉSIL, 27 set. 1828, p. 3, trad. nossa).

Como notado, as reprimendas dirigidas ao público permaneciam frequentes, e até mesmo o rigor da plateia podia tornar-se objeto de censura se fosse julgado desproporcional ou inadequado para a ocasião. Sabe-se, por exemplo, que as vaias ou outros sinais ruidosos de desaprovação não eram tolerados na presença do imperador ou em récitas de grande gala, e também eram desaconselhados nas festejadas noites de benefício, quando o produto da venda de ingressos revertia em favor de um dos solistas, como estava previsto nos contratos entre a direção do teatro e os cantores das companhias de ópera e bailado.

Embora não tenha desaparecido de todo, a publicação das colunas de crítica no Courrier du Brésil não se manteve constante. O jornal parecia acompanhar a gradativa perda de interesse pelo teatro que verificamos em outras folhas impressas na cidade a partir de meados de 1828, ainda que as estreias de novos títulos e as récitas mais importantes continuassem a ser noticiadas e analisadas como de costume. Quando o Courrier du Brésil deixou de circular em 1830, foi substituído por uma folha bilíngue intitulada O Moderador, Nouveau Courrier du Brésil, que

imprimia o mesmo conteúdo, lado a lado, em francês e português. Impresso na tipografia de outro francês, Pierre Gueffier, Le Messager apareceu logo em seguida e continuou a ser publicado durante os primeiros anos do Período Regencial.

Assim, os jornais em língua francesa não deixavam de encontrar espaço entre o público da cidade e, graças aos paquetes transatlânticos, ajudavam a divulgar no exterior as notícias do Brasil. Sabemos que havia um contingente significativo de estrangeiros na capital do Império do Brasil durante os anos 1820, e batalhões de mercenários europeus reforçavam o exército de Dom Pedro I. Não é razoável, porém, concluir que os estrangeiros fossem o público-alvo preferencial desses jornais. Assim como as óperas italianas, a literatura em língua francesa encontrava acolhida mais ampla num Rio de Janeiro que já havia adquirido certo ar cosmopolita e se destacava como porto importante nas rotas comerciais do Atlântico Sul. A circulação de livros impressos em francês, sempre divulgados pela imprensa, estimulava o cultivo do idioma entre as famílias mais abastadas, desejosas de instruir seus filhos na língua de Voltaire e interessadas nas notícias e novidades que chegavam da Europa. A crítica musical expressava certa paridade entre o Rio de Janeiro e as principais capitais europeias, numa época em que o país recém-independente buscava para si um espaço entre as nações civilizadas. Com efeito, o balanço dos artigos de crítica publicados nesses jornais permite concluir que os comentaristas pouco se aprofundavam em pormenores estéticos ou na análise criteriosa do desempenho dos artistas, mas o objetivo de instrução do público era sempre privilegiado. Em geral, os autores das colunas anônimas sobre o teatro da corte confessavam a insuficiência do seu juízo no exame da técnica vocal, por exemplo, e preferiam tecer observações mais gerais sobre o bom ou o mau gosto das execuções ou sobre os aspectos visíveis da representação, sem deixar de dar destaque aos bailados que, como notamos, estavam a cargo de uma companhia de artistas franceses.

Os últimos anos do Primeiro Reinado, contudo, foram marcados por um cenário cada vez mais difícil para a subsistência da ópera e do *ballet* no Rio de Janeiro. As crises política e econômica, somadas à morte do diretor do São Pedro de Alcântara, Fernando José de Almeida, em 1829, impactaram severamente os espetáculos, e muitos artistas das companhias fixas acabaram por abandonar a cidade. Mantendo-se a duras penas nos primeiros meses de 1831, as representações de ópera não sobreviveram ao fechamento do Imperial Teatro, ordenado após a instauração da Regência. Carentes de espetáculos na capital e fartos de polêmicas no terreno da política, os jornais em língua francesa que sucederam ao Courrier du Brésil pouco tiveram a acrescentar em matéria de crítica teatral. Com efeito, a sede dos diletantes da corte só seria

satisfeita após o Golpe da Maioridade, com a retomada das temporadas de ópera na capital, já nos tempos de Martins Pena e Gonçalves Dias. O Segundo Reinado testemunhará o renascimento de uma tradição inaugurada nos ensaios atrevidos do L'Indépendant e de seus contemporâneos.

## REFERÊNCIAS

BERÇOT, Fernando Santos. *As funções do palco*: ópera, ballet e crítica de espetáculos no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado. 211 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

BERÇOT, Fernando Santos. Giving singers a voice: the Italian Opera Company and the press in Rio de Janeiro, 1820-1831. *In*: KÖRNER, Alexander; KÜHL, Paulo Mugayar (Eds.). *Italian opera in global and transnational perspective*: reimagining italianità in the long nineteenth century. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. Capítulo 2, p. 41-58.

COURRIER DU BRÉSIL: feuille politique, commerciale et littéraire. Théatre impérial. Rio de Janeiro, p. 4, 20 set. 1828.

COURRIER DU BRÉSIL: feuille politique, commerciale et littéraire. Théatre impérial. Rio de Janeiro, p. 3, 27 set. 1828.

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Avizo aos Snrs. subscriptores. Rio de Janeiro, n. 1100023, p. 100, 30 nov. 1822.

DIÁRIO MERCANTIL. Noticias particulares. Rio de Janeiro, n. 143, p. 1, 14 jul. 1827.

GIRON, Luís Antonio. *Minoridade crítica*: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861. São Paulo: EdUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 415 p.

L'ECHO DE L'AMERIQUE DU SUD. Rio de Janeiro, n. 1, 30 jun. 1827. 4 p.

L'ECHO DE L'AMERIQUE DU SUD. Théatre impérial. Rio de Janeiro, n. 25, p. 4, 26 set. 1827.

L'ECHO DE L'AMERIQUE DU SUD. Avis. Rio de Janeiro, n. 35, p. 4, 31 out. 1827.

L'ECHO DE L'AMERIQUE DU SUD. Théatre impérial. Rio de Janeiro, n. 36, p. 4, 3 nov. 1827.

L'INDÉPENDANT: feuille de commerce, politique et litteraire. Prospectus. Rio de Janeiro, n. 1, p. 1, 21 abr. 1827.

L'INDÉPENDANT: feuille de commerce, politique et litteraire. Theatre imperial. Rio de Janeiro, n. 2, p. 3, 28 abr. 1827.

L'INDÉPENDANT: feuille de commerce, politique et litteraire. Monsier le rédacteur. Rio de Janeiro, n. 4, p. 4, 12 mai. 1827.

L'INDÉPENDANT: feuille de commerce, politique et litteraire. Théatre impérial. Primière représentarion du séducteurs. Rio de Janeiro, n. 6, p. 4, 26 mai. 1827.

L'INDÉPENDANT: feuille de commerce, politique et litteraire. Théatre impérial. Rio de Janeiro, n. 7, p. 4, 2 jun. 1827.

L'INDÉPENDANT: feuille de commerce, politique et litteraire. Théatre impérial. Rio de Janeiro, n. 10, p. 4, 24 jun. 1827.

MARENDINO, Laiz Parrut. *O Diário do Rio de Janeiro e a imprensa brasileira do início do oitocentos (1808-1837)*. 117 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

MIRANDA, Sérgio Anderson de Moura. *Giovanni Battista Francesco Fasciotti*: sobre o castrato que influenciou a prática vocal carioca no Brasil joanino. 308 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

PIRES, Myriam Paula Babosa. Zefferino Vitor de Meireles: impressão e civilidade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1822). *Almanack Braziliense*, São Paulo, n. 11, p. 115-129, mai. 2010.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. 502 p.

SUCENA, Eduardo. *A dança teatral no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Artes Cênicas; Ministério da Cultura, 1988. 115 p.

# LYCIA DE BIASE BIDART: UM ESTUDO SOBRE SEUS DOIS PRINCIPAIS ACERVOS

Nicole Manzoni Garcia[72]

Paulo Castagna[73]

**RESUMO**:

A compositora brasileira Lycia de Biase Bidart (1910-1991) teve uma grande produção estimada em mais de quatrocentas obras. A maior parte do material sobre sua vida e obra se encontra em dois acervos. Os documentos pessoais estão em posse da família na casa em que ela morou grande parte de sua vida, no Rio de Janeiro, e os documentos musicográficos se encontram na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. O objetivo desta comunicação é descrever o conteúdo e estado de conservação dos materiais encontrados nos dois arquivos. Foram realizadas algumas visitas aos acervos e feitos registros fotográficos. Posteriormente, foi empreendido um estudo do conteúdo do material a partir das fotos. No material encontrado no acervo pessoal estão fotografias, manuscritos autógrafos e um álbum de recortes, conteúdo que ainda precisa ser processado e higienizado integralmente. Já no acervo da biblioteca consultada, foram encontrados mais de quatrocentos documentos musicográficos para diversas formações instrumentais, material que já foi processado, higienizado e organizado pela instituição, e algumas cartas trocadas entre a compositora e um funcionário da Escola de Comunicações e Artes.

**Palavras-chave**: Acervos musicais históricos; Mulheres compositoras; Lycia de Biase Bidart.

## INTRODUÇÃO

Lycia de Biase Bidart (1910-1991) atuou por um breve período como maestrina e pianista e ao longo do século XX como compositora. O início de sua atividade musical ocorreu em Vitória, no Espírito Santo, mas no início da juventude mudou-se para o Rio de Janeiro, para seguir com os estudos na música. Na cidade, realizou cinco grandes concertos no Teatro Municipal entre 1930 e 1934, como compositora, regente e, em apenas uma ocasião, como pianista. Após esse período, se dedicou predominantemente à família, realizando apenas alguns concertos esporádicos com suas obras. Apesar de suas poucas aparições públicas, Lycia continuou compondo até o final de sua vida.

O presente trabalho foi pensado a partir a problemática levantada por Ana Carolina Murgel (2016, p. 58-59), que aponta a omissão da presença de mulheres em diversas áreas na documentação da História. Segundo ela, são as pesquisadoras que gradativamente estão dando

[72] Doutoranda, Universidade Estadual Paulista, nicole.mgarcia@hotmail.com.
[73] Doutor, Universidade Estadual Paulista, paulo.castagna@unesp.br.

destaque para diversas personagens femininas que ajudaram a construir a história, mas que nunca foram vistas como protagonistas. Muitas compositoras são anônimas ou tiveram suas composições inseridas no folclore, tendo seus nomes deixados em segundo plano por serem canções de domínio público. A pesquisadora citada também pontua que muitas dessas compositoras não possuem suas biografias escritas (MURGEL, 2016, p. 65, 68). Essa defasagem de conteúdo bibliográfico revela que faltam pesquisas direcionadas para as mulheres compositoras e aponta a necessidade de utilização de fontes primárias.

Os materiais encontrados sobre a vida e obra de Lycia, são predominantemente fontes primárias e estão principalmente em dois acervos: os documentos pessoais estão em posse da família na casa em que a compositora morou e a maioria dos documentos musicográficos foram doados para a Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Esses dois arquivos foram acessados durante a pesquisa de mestrado (GARCIA, 2021), e atualmente são objetos de pesquisa de doutorado, que tem o objetivo de dar continuidade ao estudo da obra da compositora por meio de um catálogo temático.

Os materiais que serão descritos aqui pertencem a um fundo arquivístico. Os documentos pessoais estavam em posse da família da compositora e provavelmente foram organizados pela própria Lycia ao longo de sua vida. No caso das fontes musicográficas do acervo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, os documentos são uma doação da própria compositora, pertencendo a uma mesma origem. Neste sentido, a vantagem de se tratar de um arquivo é que o material é reunido de maneira natural e orgânica, fornecendo ao pesquisador informações históricas para além do que o documento apresenta explicitamente (COTTA, 2017, p. 14).

No presente trabalho, serão descritos o conteúdo e estado de conservação dos materiais encontrados nos dois arquivos principais da compositora, com fotos das pesquisas de campo. Na primeira parte do texto, será apresentado o acervo pessoal que contém os documentos pessoais da compositora e, em um segundo momento, os documentos musicográficos disponíveis ao público que se encontram na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes.

## ACERVO PESSOAL

Em 1940, Lycia se mudou com a família para o bairro Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, casa em que morou até o final de sua vida, em 1991. Atualmente, a casa pertence à sua neta, Veronica Bidart, e abriga vários materiais sobre a vida pessoal e musical da compositora.

Até o momento, foram realizadas duas visitas nessa casa. Ambas ocorreram em 2021, durante a pesquisa de mestrado. Entre os documentos, foram encontrados álbuns de fotos, manuscritos autógrafos e um álbum de recortes feito por Lycia com conteúdo diverso. Como as visitas foram curtas e só havia uma pesquisadora, não houve tempo de digitalizar o material integralmente, por isso apenas parte dos documentos foram fotografados.

Logo ao lado da entrada da casa, ainda está um piano de cauda Blüthner, que pertencia à compositora (Figura 1). Acima do instrumento, ficam alguns porta-retratos da época de Lycia e outros atuais.



**Figura 1** – Piano Blüthner que pertenceu à Lycia de Biase Bidart.

Em outros lugares da casa também existem porta-retratos de Lycia e de seu ex-marido, João Bidart, alguns deles com dedicatórias. A maioria das fotografias estão em bom estado de conservação, porém há uma foto recortada em que parte da dedicatória foi retirada e não foi possível saber o destinatário (Figura 2). A foto está colada em um porta-retrato transparente que também prejudica a leitura da mensagem integral.



**Figura 2** – Porta-retrato com foto de 1934, com dedicatória recortada. Acervo da família.

Também estão na casa três batutas (Figura 3). Apenas a maior tem uma gravação: “FAIBRAS / 27-5-65 / Capitão / da Corveta / Paulo de / Oliveira Reis”.



**Figura 3** – Batutas que pertenceram a Lycia de Biase Bidart. Acervo da família.

A inscrição da batuta data de 1965 e tem a sigla FAIBRAS (Força Armada Interamericana), que fez parte da Força Interamericana de Paz (FRAIBRAS, 2021). O grupo militar foi criado com a aprovação da Organização dos Estados Americanos e teve como objetivo atuar em uma intervenção militar na República Dominicana. O período era de instabilidade política, em que ocorreram sucessivos golpes de estado na América Latina com a justificativa do risco do comunismo se espalhar pelo continente (VIDIGAL, 2021, p. 90). Paulo de Oliveira Reis, que tem o nome inscrito na batuta, foi capitão de corveta e liderou uma das tropas enviadas à Santo Domingo em maio de 1965, mesmo mês da inscrição (COSTA, 1965; MAIS, 1965). Paulo foi casado com Lúcia, filha de Lycia, na década de 1980. Segundo Verônica, o casal se conheceu na Escola Superior de Guerra, e sua mãe, Lúcia, foi uma das primeiras mulheres a participar dessa escola[74]. No ano em que consta a inscrição da batuta, Lúcia ainda não era casada com Paulo, que provavelmente deu a batuta à Lycia na década de 1980.

Na sala onde ficava o piano de armário em que Lycia compunha, que não se encontra em posse da família atualmente, há uma estante de livros com uma coleção de dez volumes intitulada *A melhor música do mundo*, feito pela The University Society. A maioria possui peças para piano. Segundo Verônica, a coleção pertenceu à compositora, porém os livros não possuem anotações. Na mesma sala existe uma pasta de plástico transparente com dois manuscritos autógrafos, *Retratos nº4 para Paulo Reis* (1986-1987)[75] para piano, e a ópera *A noiva do mar* (1939).

Na parte de cima de um armário que fica em uma pequena sala também foram encontrados vários álbuns de fotos de família e dois álbuns de recortes, com cartas, jornais, programas de concerto e inscrições para concurso de composição (Figura 4). Esse material ficou guardado por muitos anos e foram encontrados por Verônica recentemente.

[74] Informação dada pela família que ainda carece de comprovação documental.
[75] A série *Retratos* tem peças com o título de familiares e pessoas próximas à Lycia. A citada, de número quatro, é dedicada ao seu genro mencionado anteriormente, Paulo Reis.




**Figura 4** – Arquivos pessoais encontrados na casa que Lycia de Biase Bidart residiu.

Os álbuns de fotos têm registros a partir da juventude de Lycia, e possuem fotografias dela com seus pais, irmãs, ex-marido e, posteriormente, suas filhas e netos (Figura 5). A maior

parte das fotos constam legendadas com local e data, e estão em bom estado de conservação. Contudo parte das fotos estão soltas entre os materiais.




**Figura 5** – Fotografias datadas de 1932, pertencentes a um álbum da família de Lycia de Biase Bidart. Acervo da família.

Nos álbuns de recortes, que tem aproximadamente um tamanho de página A3, constam diversos trechos de jornais que noticiam concertos, legendados com data e nome de onde foram publicados. Os jornais estão legíveis e em bom estado, apenas amarelados por causa do tempo. A maior parte dessas matérias também foi encontrada em pesquisas feitas na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional e são de fácil acesso ao público.

Além dos jornais, também constam nos álbuns cartas, cartões postais e fotos com dedicatórias. As correspondências são de familiares, amigos e artistas conhecidos, como Magdalena Tagliaferro (Figura 6), que foi a sua professora de piano por um período, e Carlos Drummond de Andrade (Figura 7), que teve alguns de seus poemas musicados por Lycia. De modo geral, os documentos estão conservados e legíveis, apenas alguns deles estão com a leitura prejudicada por estarem colados no papel.




**Figura 6** – Fotografia com dedicatória escrita por Magdalena Tagliaferro "À minha querida aluna Lycia de Biase Bidart, afetuosa lembrança de Magdalena Tagliaferro / Rio de Janeiro 1947". Acervo da família.

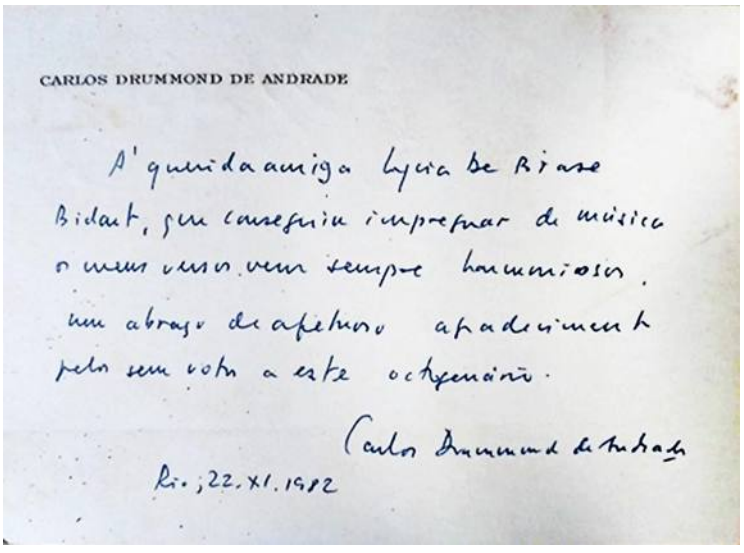
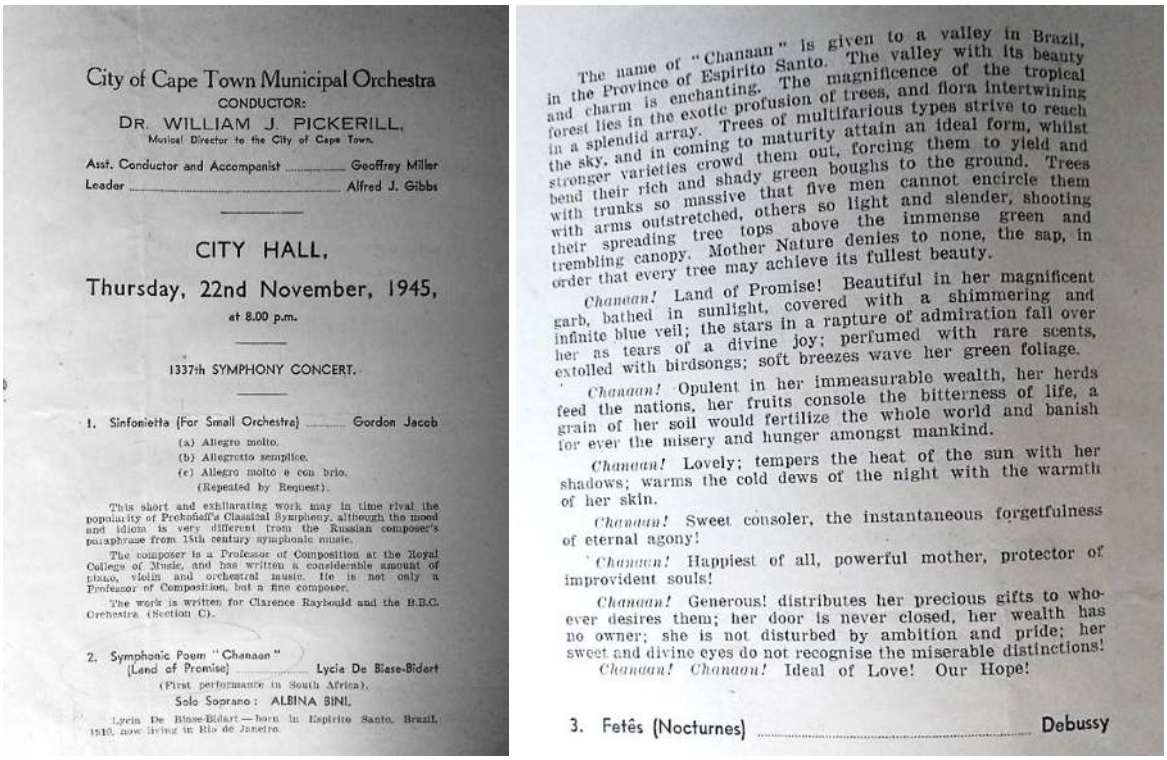



**Figura 7** – Cartão de Carlos Drummond de Andrade, em que consta dedicatória "À querida amiga Lycia de Biase Bidart, que conseguiu interpretar de música os meus versos nem sempre harmoniosos. Um abraço de afetuoso agradecimento pelos seus votos a este octogenário. / Carlos Drummond de Andrade / Rio, 22.XI.1982". Acervo da família.

Também se encontram no álbum alguns programas de concertos com peças de Lycia (Figura 8).



City of Cape Town Municipal Orchestra
CONDUCTOR:
DR. WILLIAM J. PICKERILL,
Musical Director to the City of Cape Town.

Asst. Conductor and Accompanist ..... Geoffrey Miller
Leader ..... Alfred J. Gibbs

CITY HALL,
Thursday, 22nd November, 1945,
at 8.00 p.m.

1337th SYMPHONY CONCERT.

1. Sinfonietta (For Small Orchestra) ..... Gordon Jacob
(a) Allegro molto.
(b) Allegretto semplice.
(c) Allegro molto e con brio.
(Repeated by Request).

This short and exhilarating work may in time rival the popularity of Prokofieff's Classical Symphony, although the mood and idiom is very different from the Russian composer's paraphrase from 18th century symphonic music.

The composer is a Professor of Composition at the Royal College of Music, and has written a considerable amount of piano, violin and orchestral music. He is not only a Professor of Composition, but a fine composer.

The work is written for Clarence Raybould and the B.B.C. Orchestra. (Section C).

2. Symphonic Poem "Chanaan" (Land of Promise) ..... Lycia De Biase-Bidart
(First performance in South Africa).
Solo Soprano: ALBINA BINI.

Lycia De Biase-Bidart — born in Espirito Santo, Brazil, 1910, now living in Rio de Janeiro.

The name of "Chanaan" is given to a valley in Brazil, in the Province of Espirito Santo. The valley with its beauty and charm is enchanting. The magnificence of the tropical forest lies in the exotic profusion of trees, and flora intertwining in a splendid array. Trees of multifarious types strive to reach the sky, and in coming to maturity attain an ideal form, whilst stronger varieties crowd them out, forcing them to yield and bend their rich and shady green boughs to the ground. Trees with trunks so massive that five men cannot encircle them with arms outstretched, others so light and slender, shooting their spreading tree tops above the immense green and trembling canopy. Mother Nature denies to none, the sap, in order that every tree may achieve its fullest beauty.

*Chanaan!* Land of Promise! Beautiful in her magnificent garb, bathed in sunlight, covered with a shimmering and infinite blue veil; the stars in a rapture of admiration fall over her as tears of a divine joy; perfumed with rare scents, extolled with birdsongs; soft breezes wave her green foliage.

*Chanaan!* Opulent in her immeasurable wealth, her herds feed the nations, her fruits console the bitterness of life, a grain of her soil would fertilize the whole world and banish for ever the misery and hunger amongst mankind.

*Chanaan!* Lovely; tempers the heat of the sun with her shadows; warms the cold dews of the night with the warmth of her skin.

*Chanaan!* Sweet consoler, the instantaneous forgetfulness of eternal agony!

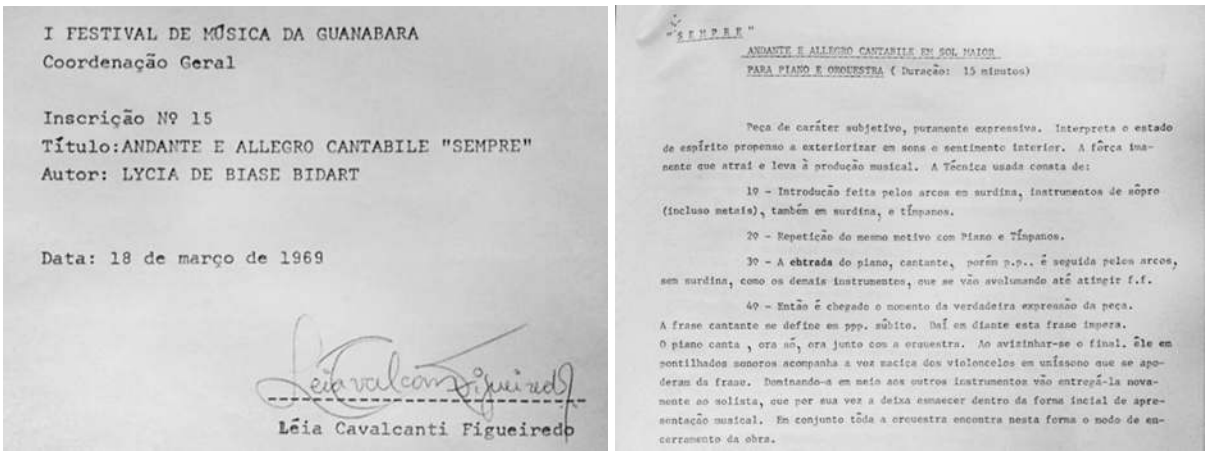
*Chanaan!* Happiest of all, powerful mother, protector of improvident souls!

*Chanaan!* Generous! distributes her precious gifts to whoever desires them; her door is never closed, her wealth has no owner; she is not disturbed by ambition and pride; her sweet and divine eyes do not recognise the miserable distinctions!
*Chanaan! Chanaan!* Ideal of Love! Our Hope!

3. Fetês (Nocturnes) ..... Debussy

**Figura 8** – Trecho do programa de concerto que ocorreu na Cidade do Cabo, África do Sul, em 1945. Neste evento, foi executada a obra *Chanaan* (1932) pela City of Cape Town Municipal Orchestra, conduzida pelo maestro William J. Pickerill. Acervo da família.

No acervo constam submissões com descrições de várias peças para os dois Festivais de Música da Guanabara, que ocorreram em 1969 e 1970 (Figura 9).



I FESTIVAL DE MÚSICA DA GUANABARA
Coordenação Geral

Inscrição Nº 15
Título: ANDANTE E ALLEGRO CANTABILE "SEMPRE"
Autor: LYCIA DE BIASE BIDART

Data: 18 de março de 1969

Léia Cavalcanti Figueiredo

"SEMPRE"
ANDANTE E ALLEGRO CANTABILE EM SOL MAIOR
PARA PIANO E ORQUESTRA ( Duração: 15 minutos)

Peça de caráter subjetivo, puramente expressiva. Interpreta o estado de espírito propenso a exteriorizar em sons o sentimento interior. A força inasente que atrai e leva à produção musical. A Técnica usada consta de:

1º - Introdução feita pelos arcos em surdina, instrumentos de sôpro (incluso metais), também em surdina, e tímpanos.

2º - Repetição do mesmo motivo com Piano e Tímpanos.

3º - A **ebtrada** do piano, cantante, porém p.p.. é seguida pelos arcos, sem surdina, como os demais instrumentos, que se vão avolumando até atingir f.f.

4º - Então é chegado o momento da verdadeira expressão da peça. A frase cantante se define em ppp. súbito. Daí em diante esta frase impera. O piano canta , ora só, ora junto com a orquestra. Ao avisinhar-se o final. Ele em pontilhados sonoros acompanha a voz mágica dos violoncelos em uníssono que se apoderam da frase. Dominando-a em meio aos outros instrumentos vão entregá-la novamente ao solista, que por sua vez a deixa esmaecer dentro da forma inicial de apresentação musical. Em conjunto tôda a orquestra encontra nesta forma o modo de encerramento da obra.

**Figura 9** – Inscrição e descrição da obra *Andante e alegro cantábile sempre* para o I Festival de Música da Guanabara (1969). Acervo da família.

A primeira e a segunda edição do Festival da Guanabara tiveram como principal idealizador o compositor Edino Krieger e tinha como objetivo central divulgar a música de concerto brasileira. A primeira edição, que teve noventa submissões de obras, aceitou apenas música orquestral e a segunda, com cento e quarenta submissões, aceitou também grupos de câmara. Os concursos tiveram participações de nomes de destaque na música brasileira, como Almeida Prado e Francisco Mignone. Na primeira edição, nenhuma compositora teve uma peça executada, enquanto na segunda teve a participação da compositora Hilda Dianda, que ganhou um prêmio de segundo lugar em uma das categorias (CEVALLOS, 2021). Apesar de Lycia não ter ganhado nenhum prêmio, os documentos encontrados têm grande valor histórico por terem descrições minuciosas das peças submetidas, provavelmente feitas pela própria compositora.

Todo o material descrito nessa seção, a princípio foi encontrado solto no armário e estava sujeito à deterioração, já que os documentos mais antigos têm mais de cem anos. Após encontrá-los, Verônica os colocou em sacos plásticos para uma melhor preservação dos documentos.

## ACERVO DA BIBLIOTECA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Lycia doou a maioria dos seu acervo musicográficos para a biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Dentre o material disponível para consulta, encontram-se manuscritos autógrafos e fotocópias de partituras e partes de obras para orquestra, coro, instrumentos solistas, entre outros.

Foram realizadas várias visitas à biblioteca desde 2017. Em todas as consultas, foram feitas solicitações de determinadas partituras que, ao chegar lá, já haviam sido separadas, otimizando o tempo de pesquisa. Nessas visitas, muitos dos documentos musicográficos foram escaneados por meio do celular (atualmente a maioria deles já se encontra disponível integralmente no site da própria biblioteca). Durante todo o processo de pesquisa, a bibliotecária Marina Macambyra auxiliou na preparação do material e esclarecimento de dúvidas.

A biblioteca possui o *Manual de catalogação de partituras* (2010), redigido por funcionários da instituição, com informações sobre tratamento, preservação e organização do acervo. Segundo o manual, “os manuscritos [...] são arquivados horizontalmente e protegidos por embalagens de papel neutro e caixas de plástico polionda” e armazenados “em armários

deslizantes de aço, fechados" (RECINE; MACAMBYRA, 2010, p. 2) (Figura 10). Os documentos são separados individualmente e identificados com códigos (Figura 11).

As informações dos materiais se encontram na base de dados Dédalus e seguem princípios básicos de catalogação de documentos, adaptado para a linguagem musical. Cada peça musical é cadastrada individualmente. Para cada obra, são registradas as seguintes informações: compositora, autores de texto, título, título original, meio de expressão, assunto, conteúdo, local de publicação, editora, ano de publicação, notas, descrição física, partes de execução, série, dados de aquisição e visualização da primeira página. Vários desses campos são preenchidos com códigos, todos discriminados no manual (RECINE; MACAMBYRA, 2010).

Além da base de dados, foi feita uma listagem simplificada disponibilizada em PDF no blog da biblioteca da instituição apenas com as obras da compositora. As informações introdutórias dessa listagem não estão nela em si, mas no site. A página contém uma pequena biografia, um texto contextualizando a doação do material, uma foto da compositora e, por fim, a foto da carta de doação escrita pela própria Lycia. As informações sobre as composições que constam na listagem são: instrumentação, título, manuscrito/xerox, número de páginas e, quando há, o número de partes individuais para grupos instrumentais




**Figura 10** – Armários e pastas utilizadas pela biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Fotografia feita por funcionária da instituição.

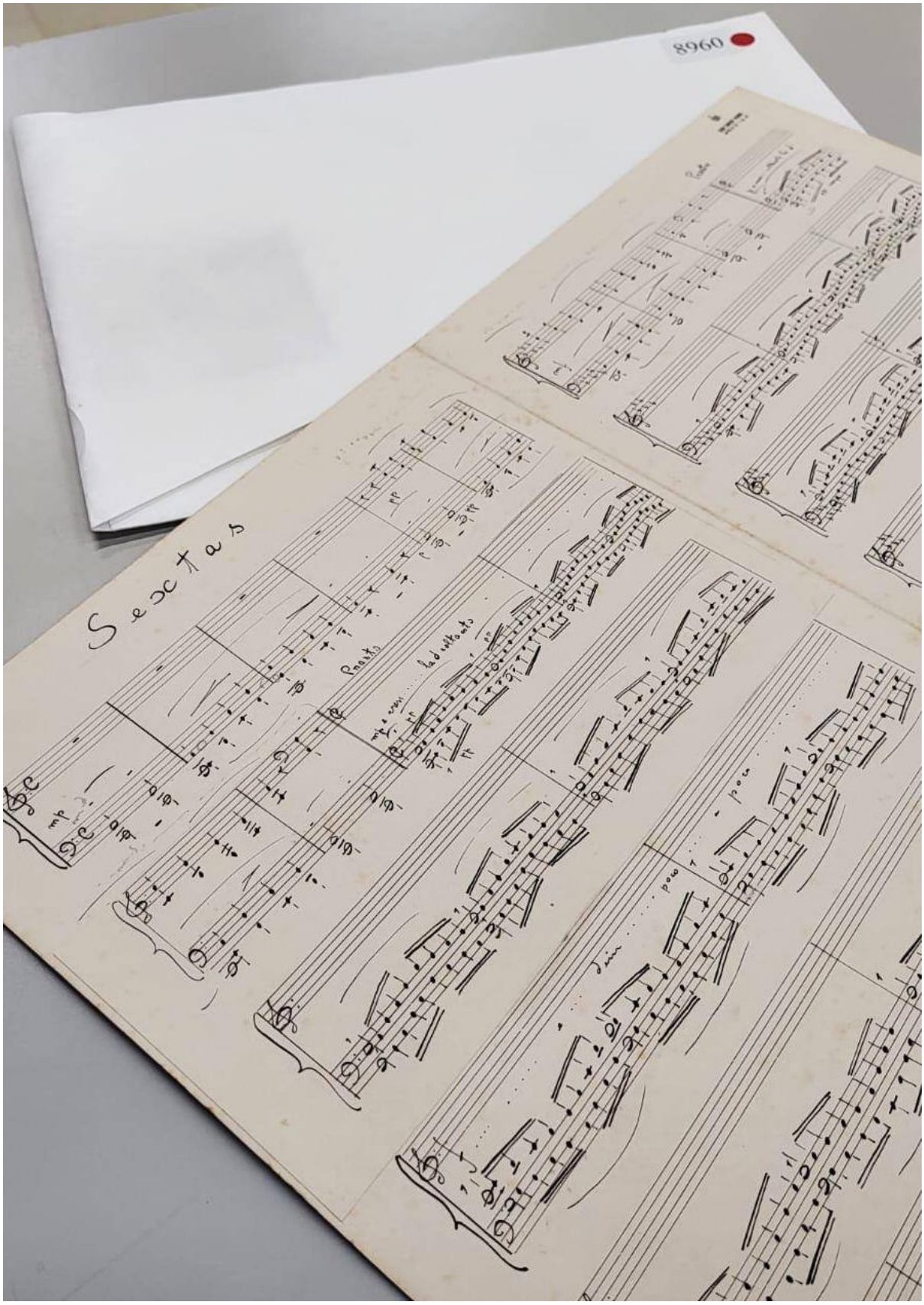



**Figura 11** – Manuscrito autógrafo e invólucro de um dos documentos consultados. Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Ao todo há quatrocentos e vinte e seis títulos ordenados por ordem alfabética. Segundo essa lista, o maior volume de peças é para conjuntos de câmara, canto e piano, coro e piano solo, mas ainda, em menor número, há peças para orquestra e outros instrumentos solo. Não foi possível determinar com precisão o número de peças para cada formação porque alguns materiais foram inventariados de maneira equivocada, como partituras e partes ou diferentes movimentos separados como mais de uma obra. Atualmente está sendo feita a catalogação desde material pela presente autora e será possível ter uma maior precisão do conteúdo. Segundo as informações disponibilizadas pela biblioteca, e que não foi possível obter confirmação, os materiais foram processados na ordem que chegaram. É possível perceber uma lógica de organização em alguns documentos, como músicas pertencentes à mesma série numeradas em sequência em numeração corrente, mas há outros casos em que até o momento não foi possível identificar o critério de ordenação.

Além do acervo musicográfico, também há uma pasta com cartas trocadas entre funcionários da biblioteca e Lycia (Figura 12). As correspondências são anteriores à doação do acervo e tratam-se principalmente da confecção do chamado *Catálogo do Itamaraty*. Este foi uma listagem de obras publicada em 1978, que faz parte de uma série de catálogos de obras de compositores produzidos pela Sociedade Brasileira de Música Contemporânea e a Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes em parceria com o Ministério das Relações Exteriores, com o objetivo de divulgar obras de compositores brasileiros entre pesquisadores e músicos. Nessas cartas, Lycia esclarece as dúvidas de um dos funcionários da Escola de Comunicações e Artes e faz comentários a respeito da organização, séries, instrumentação, título de obras, entre outros pontos.

Durante as consultas realizadas na Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, foi presenciada uma boa organização e acondicionamento do material. Os funcionários se mantêm disponíveis para auxílio presencial e online, quando partituras são solicitadas por e-mail. Além disso, eles fazem a ponte entre os pesquisadores e os herdeiros da compositora. Segundo a bibliotecária Marina, o processo de digitalização já foi finalizado e a disponibilização online da obra completa está em andamento, algo que auxiliará na preservação do material. Os acervos de bibliotecas e de arquivos são tratados de maneiras diferentes, por isso, quando um arquivo documental está em posse de uma biblioteca, pode haver algumas diferenças de processamento e preservação.

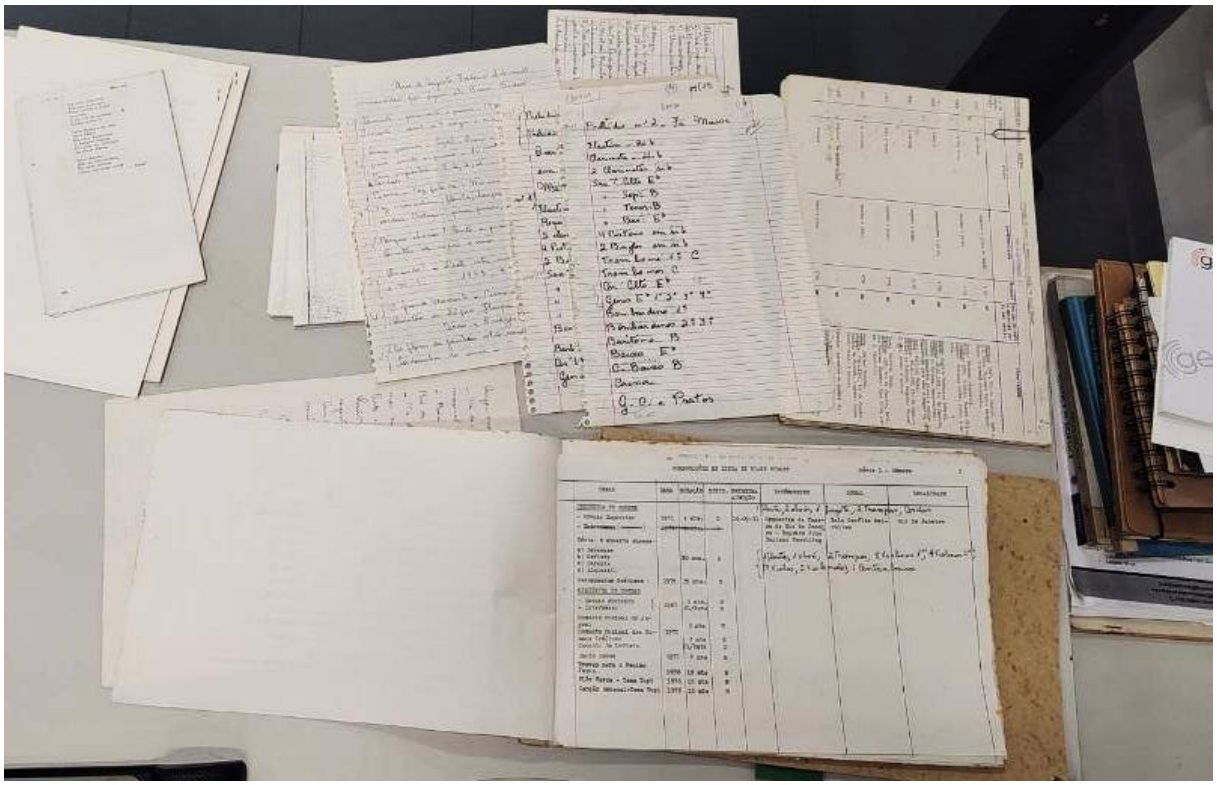


**Figura 12** – Cartas e anexos em posse da biblioteca em fase de organização para a posterior digitalização. Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Lycia de Biase Bidart possui a maior parte de seu material em dois acervos com diferentes características. Um deles não foi processado e está em posse da família e outro foi processado e está em posse de uma instituição. Os documentos pessoais encontrados na casa em que a compositora viveu apresentam uma grande quantidade de informações a respeito de sua vida e obra e são de grande valor histórico. Por ser um arquivo familiar, ainda não recebeu um tratamento arquivístico de limpeza, catalogação e conservação, mas a família tem se mostrado aberta à possibilidade de tratar e divulgar o material. Já a Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo tem todo o material organizado e acondicionado. A disponibilização online do material, que já está em processo final, é essencial para uma maior preservação dos documentos, já que o manuseio frequente pode acelerar o processo de deterioração do papel. Esse acesso digital também irá colaborar para a difusão das partituras, facilitando a pesquisa e execução por parte de músicos de fora de São Paulo e até mesmo do Brasil, procura esta que vem aumentando.

Foram apresentados neste trabalho os dois principais acervos da compositora Lycia de Biase Bidart. Porém, a pesquisa segue em andamento com a procura por mais documentos pessoais e, principalmente, musicográficos que possam estar dispersos em diferentes acervos do país. Nos últimos anos mais pesquisadores e instrumentistas passaram a ter interesse na obra da compositora, que ainda tem pouco material escrito a seu respeito. Neste sentido, espera-se que a investigação realizada contribua com essas novas pesquisas, com um panorama do conteúdo e estado de conservação dos materiais que já foram encontrados.

## REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 230 p.

CEVALLOS, Semitha. Os festivais da Guanabara. *Orfeu*, Florianópolis, v. 6, n. 1, p. 1-29, 2021.

COSTA visitará tropa que irá para o Caribe. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 mai. 1965, p. 9.

COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em documentos musicais no contexto arquivístico. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 1, 2017, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2017, p. 11-33.

FAIBRÁS. Noticiário do exército. Brasília: Exército Brasileiro, sem data. Disponível em: https://www.eb.mil.br/web/noticias/noticiario-do-exercito. Acesso em: 28 jul. 2023.

GARCIA, Nicole Manzoni. *A trajetória da compositora Lycia de Biase Bidart (1910-1991)*. 196 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

MACAMBYRA, Marina; RECINE, Analúcia dos Santos Viviani. *Manual de catalogação de partituras da Biblioteca da ECA*. 2ª ed. São Paulo: Serviço de Biblioteca e Documentação da ECA-USP, 2010. 51 p.

MAIS 552 pracinhas viajaram para o Caribe. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 mai. 1965, p. 3.

MURGEL, Ana Carolina. Mulheres compositoras no Brasil dos séculos XIX e XX. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, São Paulo, n. 3, p. 57-72, 2016.

VIDIGAL, Carlos Eduardo. *História das relações internacionais do Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Saraiva, 2021. 158 p.

# EDIÇÃO EM FORMA DE REDUÇÃO ORQUESTRAL DA ANTÍFONA DA *NOVENA DE SÃO SEBASTIÃO* DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

Carlos Augusto Soupinski Batistella[76]
Antônio Carlos Guimarães[77]

**RESUMO**:
Esta publicação apresenta parte dos resultados obtidos na realização de uma redução orquestral da antífona "O beate Sebastiane" do compositor são-joanense José Maria Xavier. Durante o I Encontro de Pesquisa e Performance Musical da UFSJ – Música Sacra Mineira, realizado pela Universidade Federal de São João del-Rei, foi dada a oportunidade da execução musical dessa obra. Entretanto, devido à falta da instrumentação necessária (flauta, clarinete, trompete, violinos e contrabaixo, além das partes vocais) para uma performance completa da obra, foi necessário empreender um trabalho de edição musical, que resultou em uma redução orquestral, a qual parte do processo será mostrado no presente texto.

**Palavras-chave**: Música sacra; José Maria Xavier; Antífona; São Sebastião; Edição musical.

## INTRODUÇÃO

São João del-Rei é uma cidade que se destaca por sua prática musical bicentenária através das atividades de suas corporações musicais, que incluem orquestras sacras e bandas de música, algumas em atividade ininterrupta por mais de dois séculos. Estas entidades musicais mantêm em seus acervos obras de diversos compositores da localidade, que são executadas durante o anuário musical das cidades da região (FARNESE, 2013).

Em 2019 foi defendida uma monografia (BATISTELLA, 2019) na qual se propunha criar um guia para a performance do solo de flauta da antífona da *Novena de São Sebastião* (1869) composta pelo padre José Maria Xavier (1819-1887) através do estudo dos elementos estruturais, históricos e de performance da obra. Ao longo do processo de pesquisa da monografia, foi necessário o levantamento de cópias da antífona, uma vez que o manuscrito autógrafo permanece ainda não localizado. Após um processo de comparação entre as cópias encontradas e outros manuscritos de José Maria Xavier, foi selecionada uma cópia feita em 2000 por Aureliano Magela de Rezende como a principal fonte informacional da pesquisa.

Em 2022, durante o I Encontro de Pesquisa e Performance Musical da UFSJ – Música Sacra Mineira realizado pela Universidade Federal de São João del-Rei, foi dada a oportunidade

[76] Mestrando, Universidade Federal de São João del-Rei, carlos.soupinski@gmail.com.
[77] Doutor, Universidade Federal de São João del-Rei, acguima@ufsj.edu.br.

da apresentação desta monografia, e também da execução musical da obra antífona "O beate Sebastiane". Entretanto, devido à falta da instrumentação necessária à época (flauta, clarinete, Barítonos, Piston violinos e contrabaixo, além das partes vocais) para que fosse possível uma performance completa da obra, foi necessário empreender um trabalho de edição musical, resultando em uma redução orquestral. Neste sentido, o objetivo desta investigação é compartilhar os aspectos relativos ao processo de elaboração desse material.

Os autores desta pesquisa participaram como flautista das orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, que executam um repertório próprio de músicas sacras mineiras em um calendário litúrgico anual que inclui diversas datas importantes para as celebrações católicas. A antífona "O beate Sebastiane" do compositor são-joanense José Maria Xavier é executada anualmente nas solenidades litúrgicas, tendo a publicação desse trabalho o intuito de possibilitar a execução da obra também em uma versão instrumentalmente reduzida, facilitando o processo de execução da obra, devido à uma demanda menor instrumentistas.

Nas primeiras etapas do processo editorial, algumas dúvidas foram surgindo. Questionou-se qual instrumentação usar, quais fontes documentais seriam utilizadas como referência, se seria possível uma redução daquela instrumentação, se apenas um único instrumento de teclado seria capaz de substituir toda a parte orquestral, bem como quais alterações melódicas ou rítmicas na redução seriam necessárias. Nesse sentido, foram adotados os seguintes procedimentos metodológicos para a realização da edição:

1. A seleção de uma única cópia da antífona de São Sebastião do padre José Maria Xavier para ser usada como referência;
2. A realização de um estudo sobre as possibilidades estruturais de instrumentações que poderiam ser aplicadas na confecção da nova edição;
3. A determinação da nova instrumentação;
4. O estudo sobre as possibilidades de mudanças rítmicas de notas musicais para facilitar a execução nos novos instrumentos selecionados. Como exemplo, no vigésimo segundo compasso do *Allegro* da antífona, a sequência de doze semicolcheias dos três últimos tempos do compasso foi transformada em uma sequência de seis colcheias;
5. Criação de uma redução orquestral. As investigações de Carlos Alberto Figueiredo (2017) foram utilizadas como principal fonte para as pesquisas editoriais que foram aplicadas no desenvolvimento da edição.

## A ANTÍFONA "O BEATE SEBASTIANE" DA *NOVENA DE SÃO SEBASTIÃO* DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

A antífona da *Novena de São Sebastião* faz parte de um conjunto de cinco partes – *Domine*, *Veni*, Antífona, Hino e Jaculatória –, além das orações do Pai Nosso e Ave Maria, que compõem a obra. Ao todo são setenta e quatro compassos, divididos em duas seções, *Largo* e *Allegro* (BATISTELLA, 2019).

Durante a seção *Largo* (Figura 1), na introdução da música, o violino e a flauta tocam em uníssono até o momento da entrada da solista soprano, onde apenas a flauta continua em contraponto com a voz. Além de toda instrumentação, a orquestração possui um coro a quatro vozes, que só entram na segunda seção.




**Figura 1** – Compassos iniciais da antífona "O beate Sebastiane" da *Novena de São Sebastião*, de José Maria Xavier.

## ANTÍFONA "O BEATE SEBASTIANE" E O I ENCONTRO DE PESQUISA E PERFORMANCE MUSICAL DA UFSJ

O I Encontro de Pesquisa e Performance Musical da UFSJ – Música Sacra Mineira foi coordenado pelo Professor Doutor Antônio Carlos Guimarães, do Programa de Pós Graduação em Música da UFSJ, e teve como objetivo realizar diálogos entre a pesquisa e a performance musical:

> Os cursos de Pós-graduação e Graduação em Música da UFSJ acumulam diversas pesquisas finalizadas e em andamento sobre a performance da Música Sacra Mineira, que precisam ser experimentadas no âmbito da prática musical para cumprirem sua finalidade como pesquisa artística. Em outras palavras, precisamos completar o ciclo da pesquisa artística aplicando os saberes gerados pelas pesquisas na prática musical e observarmos o impacto no resultado sonoro da execução musical (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI, 2022).

A antífona "O beate Sebastiane" foi selecionada dentre as obras propostas para fazer parte das apresentações musicais do evento. Mesmo com a falta da instrumentação necessária para uma execução completa, optou-se por manter a obra na programação do evento, porém, buscando uma execução mais fiel possível, mantendo suas estruturas harmônicas e melódicas apesar da mudança da parte instrumental. Apesar de não ser conhecido o manuscrito autógrafo da obra, em sua forma original, considera-se que a orquestração da *Novena de São Sebastião* seja composta por flauta, clarinete, barítonos, piston (trompete), violinos e contrabaixo, além das partes vocais soprano, contralto, tenor e baixo.

## REDUÇÃO DA ANTÍFONA "O BEATE SEBASTIANE"

Para que fosse possível realizar a *redução* – "partitura, originalmente escrita para um ou vários solistas - instrumentistas ou cantores, e/ou coro e conjunto instrumental grande (normalmente, orquestra), onde a parte de orquestra é adaptada para execução no piano" (MIKIRTUMOV, 2013) –, foi escolhida a cópia de Aureliano Magela de Rezende, que também serviu como uma das bases principais para a pesquisa de mestrado (BATISTELLA, 2019). Para a instrumentação alternativa, optou-se em manter originais as partes da flauta, soprano, contralto, tenor e baixo, e reduzindo para uma parte de teclado (órgão) todos os demais instrumentos (Figura 2).

ANTES DEPOIS




**Figura 2** – Comparação da fonte com a redução realizada.

Na edição, todas as partes instrumentais, com exceção da flauta, foram agrupadas de forma mais fiel possível aos padrões de escrita do compositor, na nova parte do órgão. Apesar da indicação do *órgão* como instrumento para essa parte específica, a escrita se enquadra nas tecnicidades de outros instrumentos de teclado, podendo ser utilizado algum outro na ausência de um órgão.

Para a flauta, optou-se por manter sua melodia intacta, já que ela desempenha o papel importante de um dos solistas no decorrer de todo o *Largo* na primeira seção em contraponto ao soprano solista (Figura 3).




**Figura 3** – Flauta e voz soprano em contraponto na antífona "O beate Sebastiane" da *Novena de São Sebastião*, do padre José Maria Xavier.

Nenhuma nota das partes harmônicas e melódicas foram alteradas, mantendo assim os objetivos sonoros que o padre José Maria Xavier buscava. Porém, em alguns compassos, devido a possível complexidade na execução pelo órgão, algumas figuras rítmicas foram alteradas, mas, sempre com a parte original como sugestão (Figura 4).




**Figura 4** – Exemplo de alteração rítmica no quinquagésimo compasso da antífona "O beate Sebastiane" da *Novena de São Sebastião,* do padre José Maria Xavier.

Assim como o ocorrido entre os compassos 49 a 51 (Figura 4), alteração rítmica ocorreu também em outros compassos da seção *Allegro*, todos com a indicação da rítmica presente na fonte consultada. De acordo com as especificidades editoriais, como nova instrumentação e a permanência das dinâmicas e textos conforme a fonte primária, para o autor Carlos Alberto Figueiredo essa edição se enquadraria como uma edição prática:

> O segundo tipo de edição prática é aquela que provoca modificações na textura da composição original, normalmente com o objetivo de ampliação do número possível de executantes, além de arranjos, transcrições,[23] reduções para piano etc. Como exemplo desse segundo tipo, cito a edição do Requiem 1816, de José Maurício, publicada em 1897, pela Irmão Bevilacqua[24] (GARCIA, 1897), aos cuidados de Alberto Nepomuceno. Essa edição reduz a orquestra para harmônio, além de outras modificações mais pontuais (FIGUEIREDO, 2017, p. 58).

Uma edição prática, que também pode ser conhecida como "Didática", é baseada em uma única fonte, e carrega em suas especificidades todos os elementos rítmicos, melódicos e textuais da mesma, podendo-se realizar ou não pequenas alterações (FIGUEIREDO, 2017, p. 57).

Transposições entre instrumentos de tonalidades diferentes também foram necessárias, já que os instrumentos dispostos na fonte possuíam desenhos melódicos e rítmicos importantes para a estruturação harmônica e melódica da obra. Deste modo, alterações foram feitas, porém, buscando preservar ao máximo as características presentes na fonte (Figura 5).

ANTES DEPOIS




**Figura 5** – Transposição de figuras melódicas do clarinete e pistom para o órgão na redução da antífona "O beate Sebastiane" da *Novena de São Sebastião*, do padre José Maria Xavier.

## CONCLUSÃO

A redução orquestral da antífona "O beate Sebastiane" foi realizada com o intuito principal de poder executá-la no I Encontro de Pesquisa e Performance Musical da UFSJ – Música Sacra Mineira, ocorrido em 2022. A publicação desta investigação, contudo, possibilitou compartilhar o processo de elaboração da redução editada, disponibilizando também todo o resultado final do processo. As músicas produzidas na região do Campo das Vertentes nos séculos passados, são majoritariamente escritas para formações orquestrais como essa. Sendo assim, as edições em forma de reduções podem ser uma forma alternativa facilitada que permitam a execução nesse tipo de repertório, tornando-as possíveis para grupos musicais que não disponham da instrumentação musical original.

## REFERÊNCIAS

BATISTELLA, Carlos Soupinski. *O solo de flauta da antífona da Novena de São Sebastião do padre José Maria Xavier*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2019.

FARNESE, Sérgio. Agenda cultural: anuário musical. São João del-Rei: São João del-Rei Transparente, 2013. Disponível em: https://saojoaodelreitransparente.com.br/events/view/1929. Acesso em: 18 nov. 2023.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*: teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017. 357 p.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI. I Encontro de Pesquisa e Performance Musical da UFSJ: Música Sacra Mineira – Sobre o encontro. 2019. Disponível em: https://www.eppmusical.com/sobre. Acesso em 18 nov. 2023.

MIKIRTUMOV, Yan. *Redução para piano*: três especificidades. 502 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Investigação e Formação Avançada, Universidade de Évora, Évora, 2013.

XAVIER, José Maria. O beate Sebastiane. *In*: REZENDE, Aureliano Magela de (Ed.). *Novena de São Sebastião*: antífona. Prados: Lira Ceciliana de Prados, 2000.

## APÊNDICE – REDUÇÃO DA ANTÍFONA "O BEATE SEBASTIANE" DA *NOVENA DE SÃO SEBASTIÃO*, DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER




2
4
Fl.
Sop.
O be - a - te Se - bas -
C.
Ten.
Bax.
Org.
6
Fl.
Sop.
tia - ne ma - gna - ma - gna
C.
Ten.
Bax.
Org.


8
Fl.
Sop.
fu - it fi - des fi - des tu -
C.
Ten.
Bax.
Org.
10
Fl.
Sop.
a O be - a - te Se - bas -
C.
Ten.
Bax.
Org.


4
12
Fl.
Sop.
tia - ne ma - gna fu - it fi - des
C.
Ten.
Bax.
Org.
13
♩ = 130 ALLEGRO
Fl.
Sop.
tu - a fi - des tu-a In-ter -
C.
in-ter -
Ten.
Bax.
Org.


5
16
Fl.
Sop.
ce - de pro no-bis in-ter - ce - de pro
C.
ce - de pro no-bis in-ter - ce - de pro
Ten.
in-ter - ce - de pro no-bis in-ter -
Bax.
in-ter - ce - de pro no-bis in-ter -
Org.


6
19
Fl.
Sop.
no-bis ad Do - mi - num ad Do - mi -
C.
no-bis ad Do - mi - num ad Do - mi -
Ten.
ce - de pro no-bis ad Do - mi - num ad Do - mi -
Bax.
ce - de pro no-bis ad Do - mi - num ad Do - mi -
Org.


7
22
8
Fl.
Sop.
num ad Do - mi - num ut a pes - te et e-pi-
C.
num ad Do - mi - num ut a pes - te et e-pi-
Ten.
num ad Do - mi - num ut a pes - te eu e-pi-
Bax.
num ad Do - mi - num ut a pes - te eu e-pi-
ORIGINAL
Org.

**8**


25
8
Fl.
Sop.
de - mi-a hoc tem - po-re re - gnam - te hoc
C.
de - mi-a hoc tem - po-re re - gnam - te hoc
Ten.
de - mi-a hoc tem - po-re re - gnam - te hoc
Bax.
de - mi-a hoc tem - po-re re - gnam - te hoc
Org.


9
28
Fl.
Sop.
tem - po - re re - gnan - - te
C.
tem - po - re re - gnan - - te
Ten.
tem - po - re re - gnam - - te
Bax.
tem - po - re re - gnam - - te
Org.

**10**


31
8
Fl.
Sop.
ab om - ni pe - ri - cu-lo men-tis et
C.
ab om - ni pe - ri - cu-lo men-tis et
Ten.
ab om - ni pe - ri - cu-lo men-tis et
Bax.
ab om - ni pe - ri - cu-lo men-tis et
Org.


35
8
Fl.
Sop.
cor - po-ris li - be - re - mur li -
C.
cor - po-ris li - be - re - mur li -
Ten.
cor - po-ris li - be - re - mur li -
Bax.
cor - po-ris li - be - re - mur li -
Org.

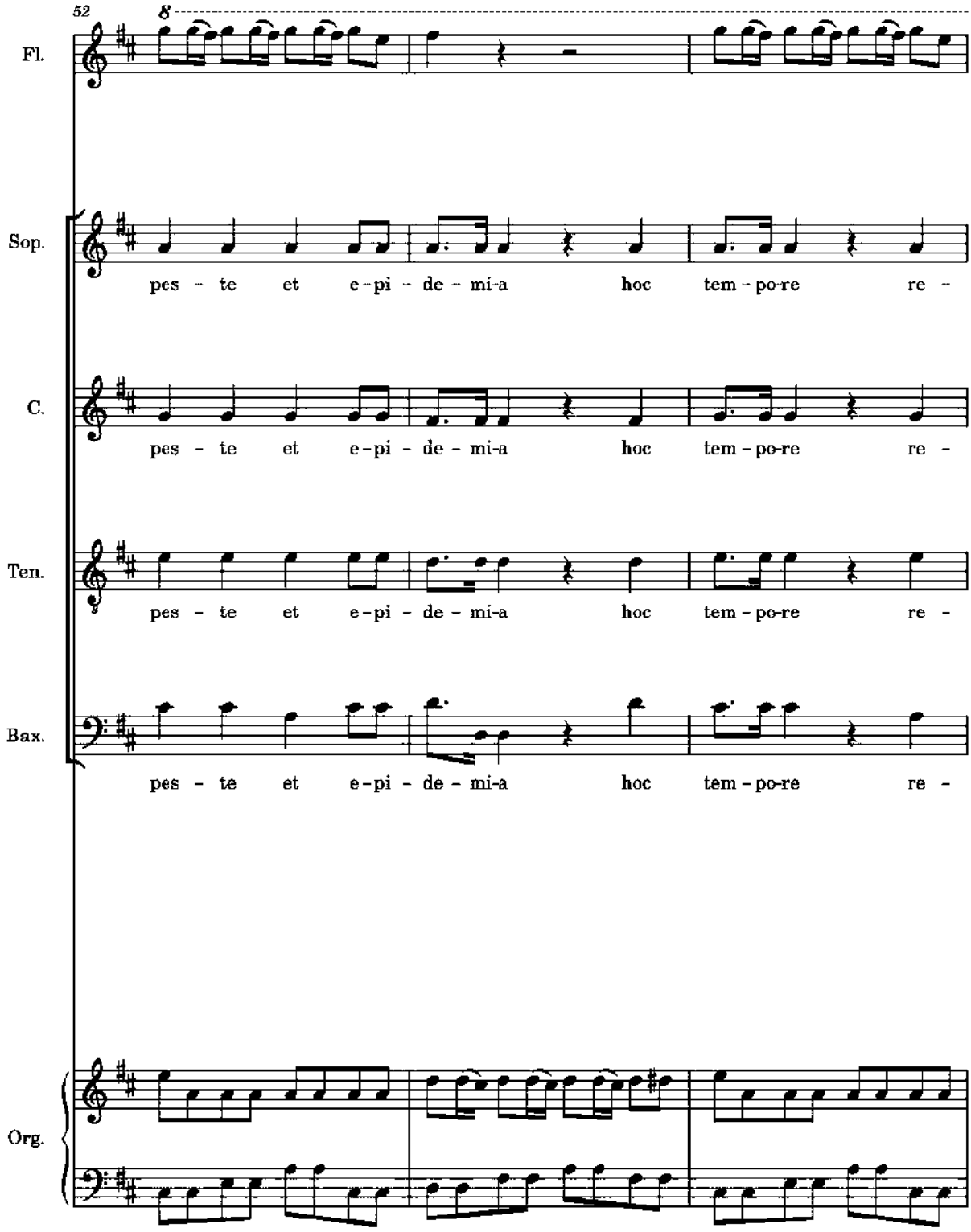

12
38
Fl.
Sop.
be - re - mur li - be - re -
C.
be - re - mur li - be - re -
Ten.
be - re - mur li - be - re -
Bax.
be - re - mur li - be - re -
Org.


13
40
Fl.
Sop.
mur
C.
mur
Ten.
mur
Bax.
mur
Org.


14
43
Fl.
Sop.
in-ter - ce - de pro no-bis in-ter -
C.
in-ter - ce - de pro no-bis in-ter -
Ten.
in-ter - ce - de pro
Bax.
in-ter - ce - de pro
Org.

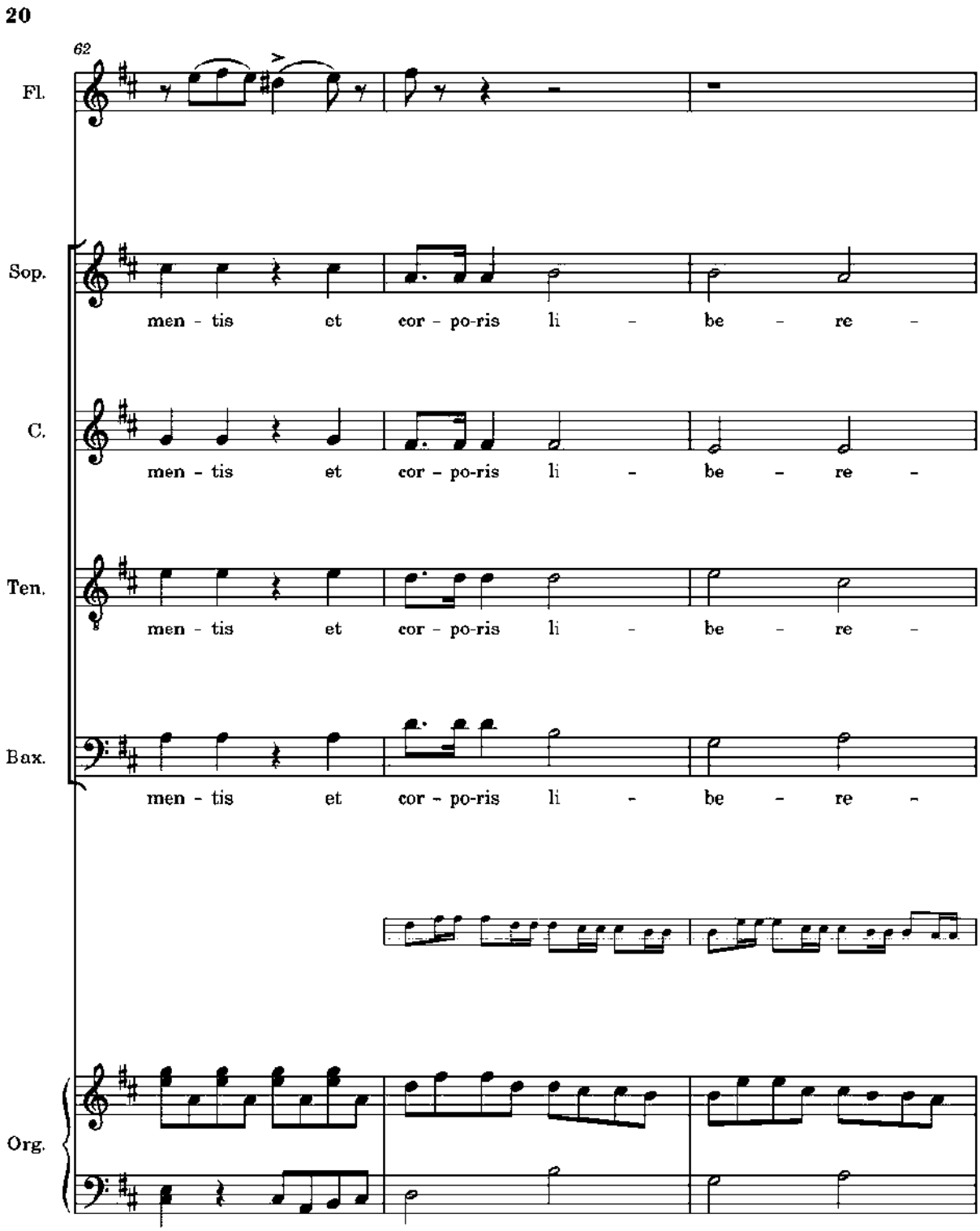

15
46
Fl.
Sop.
ce - de pro no-bis ad Do - mi -
C.
ce - de pro no-bis ad Do - mi -
Ten.
no-bis in-ter - ce - de pro no-bis ad Do - mi -
Bax.
no-bis in-ter - ce - de pro no-bis ad Do - mi -
Org.


16
49
Fl.
Sop.
num ad Do - mi - num ad Do - mi - num ut a
C.
num ad Do - mi - num ad Do - mi - num ut a
Ten.
num ad Do - mi - num ad Do - mi - num ut a
Bax.
num ad Do - mi - num ad Do - mi - num ut a
Org.


52
8
Fl.
Sop.
pes - te et e-pi - de - mi-a hoc tem - po-re re -
C.
pes - te et e-pi - de - mi-a hoc tem - po-re re -
Ten.
pes - te et e-pi - de - mi-a hoc tem - po-re re -
Bax.
pes - te et e-pi - de - mi-a hoc tem - po-re re -
Org.


18
55
Fl.
Sop.
gnam - te hoc tem - po - re re - gnam - -
C.
gnam - te hoc tem - po - re re - gnam - -
Ten.
gnam - te hoc tem - po - re re - gnam - -
Bax.
gnam - te hoc tem - po - re re - gnam - -
Org.


19
58
8
Fl.
Sop.
te ab om - ni pe - ri - cu-lo
C.
te ab om - ni pe - ri - cu-lo
Ten.
te ab om - ni pe - ri - cu-lo
Bax.
te ad om - ni pe - ri - cu-lo
Org.


20
62
Fl.
Sop.
men - tis et cor - po-ris li - be - re -
C.
men - tis et cor - po-ris li - be - re -
Ten.
men - tis et cor - po-ris li - be - re -
Bax.
men - tis et cor - po-ris li - be - re -
Org.


21
65
Fl.
Sop.
mur li - be - re - mur li - be - re -
C.
mur li - be - re - mur li - be - re -
Ten.
mur li - be - re - mur li - be - re -
Bax.
mur li - be - re - mue li - be - re -
Org.


22
68
Fl.
Sop.
mur li - be - re-mur li - be -
C.
mur li - be - re-mur li - be -
Ten.
mur li - be - re-mur li - be -
Bax.
mur li - be - re-mur li - be -
Org.


70
8
Fl.
Sop.
re-mur li - be - re - mur
C.
re-mur li - be - re - mur
Ten.
re-mur li - be - re - mur
Bax.
re-mur li - be - re - mur
Org.
73
Fl.
Sop.
C.
Ten.
Bax.
Org.

# *TRACTUS PARA O SÁBADO SANTO* DE JOSÉ JOAQUIM EMERICO LOBO DE MESQUITA: ESTUDO DA ESCRITA DE SEUS BAIXOS INSTRUMENTAIS

Marcos Antônio Pinheiro Anunciação[78]
Modesto Flávio Chagas Fonseca[79]

**RESUMO**:
Dentre as muitas combinações de vozes e instrumentos praticadas em Minas Gerais no século XVIII, está o quarteto vocal acompanhado de dois instrumentos graves. Até o momento observado em um pequeno grupo de obras, esta publicação apresenta o resultado de estudo de duas unidades musicais da obra *Quatro tractus para o Sábado Santo*, do compositor mineiro José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita. O método utilizado foi a análise de forma e conteúdo, visando destacar os principais aspectos específicos da escrita do violoncelo obrigado e do baixo de acompanhamento, e proceder com avaliação comparativa dos dados recolhidos. Como resultante, percebeu-se tratamento distinto aos dois instrumentos, evidenciando igualmente funções específicas para cada um, dentro das obras incluídas na pesquisa.

**Palavras-chave**: Lobo de Mesquita; Processo composicional; Música sacra em Minas Gerais.

## INTRODUÇÃO

A documentação sobre a prática musical mineira no século XVIII, angariada por Francisco Curt Lange em suas pesquisas a partir da década de 1940, revela significativa diversidade de combinações entre vozes e instrumentos a serviço das diferentes demandas de cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas católicas. Para além do formato constituído por quatro vozes apoiadas por dois violinos, viola, baixo instrumental e duas trompas, também estão registrados nos documentos da época grupos musicais a dois, três e quatro coros, com e sem o acompanhamento do baixo instrumental, quatros vozes com acompanhamento das cordas friccionadas, flautas, oboés, clarins e tímpanos, além de outras soluções (LANGE, 1968, p. 58-64).

Nas formações a quatro vozes sem acompanhamento instrumental é recorrente na documentação a presença da citação de um baixo instrumental, à época conhecido como "rabecão". Monteiro comenta que "em linhas gerais, a orquestração de música mineira pedia um 'baixo' ou um 'rabecão', difícil de dizer se era para um violoncelo ou um contrabaixo de

[78] Graduando, Universidade Federal de São João del-Rei, marcospanuciacao@gmail.com. Bolsista PROAE/UFSJ.
[79] Doutor, Universidade Federal de São João del-Rei, modestofonseca@ufsj.edu.br.

três cordas" (MONTEIRO, 2018, p. 109). A participação do instrumento grave neste contexto também pode estar implícita, fruto de uma tradição.

Em algumas obras, constam nas fontes indicações de escrita para dois instrumentos graves com afinação em dó, o que permite considerar a possibilidade de uso de um contrabaixo e um violoncelo para sua execução. Não havendo a especificação dos instrumentos nas fontes, é aceitável sua realização com outras combinações instrumentais. A partir do registro gráfico da música, ou seja, a cópia musical, a questão dos dois instrumentos torna-se tangível e, desta forma, viabiliza uma abordagem analítica de seus múltiplos aspectos composicionais.

O compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita legou à atualidade duas obras escritas para quatro vozes e *violoncello obbligato*. Sua *Missa para Quarta-feira de Cinzas* possui a mesma formação vocal-instrumental, assim como *Quatro Tractus para o Sábado Santo*. Outras obras conhecidas são um *Miserere*, com edição e gravação publicados pelo Museu da Música de Mariana (CASTAGNA, 2002), e um conjunto de *Motetos de Passos* (Figura 1), documento integrante do acervo do maestro Vespasiano Gregório, com imagens digitalizadas das fontes disponíveis publicamente. Ambas as obras não constam informações sobre os respectivos compositores e registram música escrita para quatro vozes e dois instrumentos graves em dó.




**Figura 1** – Fragmentos da área do protocolo das partes dos dois baixos instrumentais em dó dos *Motetos de Passos*, de autor anônimo. Acervo Maestro Vespasiano Gregório dos Santos, da Universidade do Estado de Minas Gerais.

A literatura disponível consiste em pesquisas que tratam sobre a escrita do instrumento grave na função de baixo contínuo (COSTA, 2006; FAGERLANDE, 2002), ou sobre o baixo instrumental enquanto fundamento harmônico dos instrumentos de cordas friccionadas (MORETZSOHN, 1997). Essas pesquisas apontam que quando há a utilização de apenas um instrumento grave acompanhando as quatro vozes, o baixo instrumental funciona, geralmente, como apoio harmônico, em alguns casos com a presença de cifra, configurando o baixo continuo.

Diante da possibilidade de trabalho com os *Quatro Tractus* de Lobo de Mesquita, surgem questões tais como: qual é o papel de cada instrumento na obra musical a que pertencem? Como a escrita de cada instrumento se interage? Como ambos interagem com as quatro vozes? Quais recursos composicionais foram utilizados pelo compositor (melodia, ritmo, textura, tessitura) na escrita de cada instrumento? Para o desenvolvimento da pesquisa utilizamos a edição dos *Quatro Tractus para o Sábado Santo* realizada por Francisco Curt Lange (LANGE, 1979). Trata-se de quatro textos do evangelho utilizados na liturgia da Vigília Pascal no Sábado Santo: *Cantemus Domino*; *Vinea facta est*; *Attende caelum*; e *Sicut cervus*. Para este artigo apresentaremos a análise dos dois primeiros *Tractus*.

Considerado como um dos principais compositores das Américas no século XVIII, José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita também foi organista. Existe a probabilidade de ter o compositor nascido na antiga Vila do Príncipe, atual Serro, entre os anos de 1740 e 1750. Transferiu-se para o Arraial do Tejuco, atual Diamantina, em fins de 1783, onde atuou como professor, organista e compositor. Em 1798 foi para Vila Rica, atual Ouro Preto, e em 1800 para o Rio de Janeiro onde, em dezembro de 1801, assinou um contrato com a Ordem Terceira do Carmo. Nesta última localidade, permaneceu no cargo de organista até seu falecimento em 1805 (GUIMARÃES, 2005, p. 24). Dentre os compositores mineiros atuantes no século XVIII, é aquele que legou à atualidade a maior quantidade de manuscritos autógrafos e datados, sendo atribuídas à sua autoria cerca de cinquenta obras.

Fundamentado em Schoenberg (1991), o procedimento analítico focou em aspectos da escrita para os dois instrumentos graves, tais como notas repetidas, saltos (qualitativamente e quantitativamente), direcionamento, escalas ou fragmentos, tessitura e timbre. A partir destes elementos, procuramos verificar a relação entre a escrita dos instrumentos entre si, e deles com a escrita vocal.

## O VIOLONCELO, O CONTRABAIXO E O BAIXO CONTÍNUO

Instrumento grave da família do violino, o violoncelo foi muito fabricado pelos construtores de violinos da cidade italiana de Cremona. É afinado uma oitava abaixo da viola clássica de arco, e é considerado como o tenor e baixo dentro da família do violino, sendo sua extensão três oitavas abaixo do $dó_3$. O violoncelo é muito popular entre os quartetos de cordas, executando passagens virtuosísticas que o caracterizaram como instrumento solista nos séculos XVII e XVIII (BURROWS; WIFFEN, 2013).

Originário do antigo *violone* ou *viola di contrabasso*, o contrabaixo é o maior e mais grave instrumento de arco da família das cordas, chegando seu comprimento a dois metros, e é tocado uma oitava abaixo do violoncelo. No século XV foi utilizado nas igrejas para sustentar as vozes (BENEDICTIS, 1954, p. 15). A partir do século XVIII, passou a ter três cordas chegando os instrumentos modernos a terem de quatro a cinco cordas. Neste instrumento, usam-se dois estilos de arco, o alemão e o francês. O primeiro é empunhado abaixo do ombro, semelhante ao arco da viola da gamba, enquanto o arco francês é semelhante ao do violino (BURROWS; WIFFEN, 2013).

O termo *baixo contínuo* se caracteriza por uma linha de baixo desenvolvida pelos instrumentos graves que pode ser acompanhada por uma cifra ou acidente acima ou abaixo da linha das notas do baixo. Nesse caso, estabelece-se uma liberdade de improviso para o instrumento que acompanhava a cifra. A linha do baixo contínuo pode ser feita por instrumentos de cordas, sopros e harmônicos, tais como o contrabaixo, violoncelo, viola da gamba e *violone*, fagote, trombone, tuba, cravo, órgão, alaúde, teorba e a guitarra (COSTA *apud* WILLIAMS, LEDBETTER, 2001, p. 347; DONINGTON, 1963, p. 294).

A linha melódica do baixo contínuo tem como intuito dar individualidade e afirmação melódica, diferenciando esta linha das demais partes envolvidas, dependendo da peça que tem a presença de baixo contínuo. No decorrer da história, a linha do baixo contínuo se afirmou como linha independente escrita exclusivamente para ele. Posteriormente o instrumento de tecla foi ocupando cada vez mais esse papel junto ao instrumento de cordas (baixo ou violoncelo) até o baixo contínuo desaparecer no século XIX. O baixo contínuo exerce essa função quase que ininterrupta de uma linha melódica independente do início ao fim de uma peça musical, sendo uma forma de composição muito forte e muito executada (COSTA, 2006, p. 38).

## AS FONTES MANUSCRITAS DA OBRA E SUA EDIÇÃO MUSICAL

As fontes que transmitem a obra *Tractus para o Sábado Santo* pertencem à Coleção Francisco Curt Lange, sob a custódia do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, e se encontram registradas no catálogo da instituição sob o número 135 (DUPRAT, 1991: 950). Do ano de 1783, são partes originais do compositor, que pertenceram posteriormente ao músico e também compositor Francisco Gomes da Rocha, com quem Lobo de Mesquita teve contato em sua passagem em Vila Rica. Nessas fontes, é possível ler "1783 / Tractus pª Sabado Stº / A 4 Vozes / Violon celo obrº / e / Acompanhamtº / Do Snr Joze Joaqm Emerico" (post.: "Francº Gomes da Rocha"). O compositor foi claro e específico ao apontar o violoncelo enquanto instrumento "obrigatório" em contraponto aos demais, que bem sabemos serem igualmente imprescindíveis para a realização da música conforme seu autor. O termo "acompanhamento" se refere a outro instrumento grave, comumente utilizado no conjunto instrumental da época, podendo ser realizado pelo violoncelo, contrabaixo (rabecão), fagote ou outro ainda.

A edição da obra utilizada na pesquisa é de Francisco Curt Lange, publicada pelo Coro Guararapes do Recife em 1979, com notas introdutórias de Jaime Cavalcanti Diniz. Graficamente, a edição apresenta as quatro vozes com claves e nomenclatura modernas, indicação metronômica, um pentagrama logo abaixo constando a escrita para o violoncelo obrigado e, na porção final, dois pentagramas destinados ao "organo" (Figura 2), com claves de sol e de fá (LANGE, 1979).




**Figura 2** – Recorte da escrita para *organo* da edição de Francisco Curt Lange da obra *Tractus I* para o Sábado Santo de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (LANGE, 1979).

Na edição de Lange, a escrita do instrumento grave correspondente à expressão funcional "acompanhamento" constante na fonte. Está no pentagrama com clave de fá acrescida de notas musicais complementares, o que entendemos ser parte da realização harmônica do baixo contínuo proposta pelo editor. Como resultado, há, em alguns compassos, uma dificuldade na percepção da real escrita na fonte para aquele instrumento. Na edição consultada,

não há qualquer informação sobre possíveis interferências do editor, se caracterizando, portanto, como uma edição prática.

## PRIMEIRO *TRACTUS* – "CANTEMUS DOMINO"

A música elaborada para o primeiro *Tractus* está na tonalidade de lá menor, com indicação de andamento *Andante*, signo de compasso 2/4 e uma extensão de quarenta e dois compassos. A escrita para os dois instrumentos graves alterna passagens de clara disparidade e outras de absoluta uniformidade entre si. Logo no início da obra, pode-se observar os dois fenômenos (Figura 3). Neste excerto inicial a escrita do violoncelo obrigado utiliza maior quantidade de notas musicais, e explora a região médio e aguda do instrumento, obtendo, desta forma, timbre de maior brilho.




**Figura 3** – Primeiros compassos do *Tractus I*, em que se observa similaridades e diferenças na escrita dos dois instrumentos (LANGE, 1979).

No terceiro e quinto compassos, a escrita para os dois instrumentos segue direções opostas e evidenciam o tratamento diversificado e realçando, entre outros, para a função dada a cada um. Nesta passagem, enquanto o violoncelo obrigado dobra as vozes agudas de soprano e tenor, o instrumento grave de acompanhamento o faz com as vozes de baixo vocal, perfeito exemplo de apoiador das mesmas. Destaca-se também o uso de cromatismo descendente no terceiro compasso, também observado na escrita do baixo vocal.

Quando da ausência das vozes na partitura, identificada nos compassos de número 6 e 7, e 23 a 25, o violoncelo obrigado assume o protagonismo na música com escrita à base de semicolcheias, movimentação por grau conjunto alternado com saltos de terça e sexta, e eventual arpejo (Figura 4). Em contrapartida, o baixo de acompanhamento, nos mesmos compassos, se limita a configurações melódicas com maior uso de saltos de terça e quarta, e

rítmicas à base de colcheias. Há pouco uso de grau conjunto, muito em decorrência do maior uso de acordes no estado fundamental, assim como de semicolcheias.




**Figura 4** – Compassos 20 ao 25 do *Tractus I*, com maior movimentação melódica em razão do emprego de semicolcheias nos três últimos compassos (LANGE, 1979).

Nas passagens com a participação de um ou dois naipes vocais, ocorre uma simplificação na escrita dos dois instrumentos, e é quando se observa maior similaridade entre a escrita de ambos. No caso do violoncelo, o compositor cria movimento em sua escrita usando semicolcheias e arpejos quando das pausas na música do cantor. Neste contexto não se verifica a prática de dobramento dos instrumentos em relação às vozes. Estas últimas são apenas apoiadas com notas que podemos considerar de função harmônica.

Há uma sequência de três compassos (17 a 19) na qual o compositor faz uso de nota pedal (Figura 5). A escrita para o violoncelo explora seu registro agudo, com maior movimentação rítmica e apoio à voz de contralto. Em contrapartida, o instrumento de acompanhamento grave possui estrutura de sonoridade rica em harmônicos, figuras de colcheias com *staccatos* e cumpre o papel de apoio à voz do baixo vocal. Uma combinação de recursos que resulta em clara percepção dos instrumentos graves, amplitude de volume e equilíbrio sonoro dentro do conjunto.




**Figura 6** – Diferença de escrita para os dois baixos instrumentais nos compassos 17 a 19 do *Tractus I*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (LANGE, 1979).

Um detalhe a ser destacado na escrita do baixo de acompanhamento é a nota dó$_1$ no vigésimo quinto compasso em um momento de finalização de uma frase (Figura 6), o mesmo observado no violoncelo obrigado. Esse pormenor possibilita refletir sobre para qual instrumento o compositor considerou escrever. Caso fosse para um contrabaixo, este haveria de ter a quinta corda. A solução mais natural nos leva a um violoncelo ou a um fagote.



**Figura 6** – Uso da nota dó$_1$ no compasso 25 na escrita do baixo de acompanhamento do *Tractus I*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (LANGE, 1979).

Nos últimos compassos do *Tractus I*, o compositor reutilizou o recurso do cromatismo descendente no baixo de acompanhamento (Figura 7), tal como nos primeiros compassos da obra, em contraponto à escrita ascendente do violoncelo obrigado, com maior número de notas repetidas e uso constante de colcheias, gerando maior movimentação na passagem. Nos três

últimos compassos os dois baixos instrumentais são tratados de forma homogênea paulatinamente até a última nota.




**Figura 7** – Seção final do *Tractus I*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, com o uso de cromatismo no baixo de acompanhamento (LANGE, 1979).

**SEGUNDO *TRACTUS* – "VINEA FACTA EST"**

A música para o segundo *Tractus* se encontra na tonalidade de fá maior, com indicação de andamento *Moderato*, signo de compasso C e uma extensão de trinta e oito compassos. Diferente do *Tractos I*, o segundo inicia com um dueto das vozes de soprano e baixo. Os baixos instrumentais são tratados de forma homogênea, com maior uso de semínimas e notas repetidas, configurando a função de base harmônica com acordes em seu estado fundamental. Nessa passagem o baixo vocal não é dobrado pelos instrumentos, e sua melodia possui autonomia em relação àqueles, com contorno idêntico à voz de soprano.

As três primeiras frases do *Tractus II* possuem extensão de três compassos cada, e a articulação entre elas é realizada por arpejos nos baixos instrumentais, primeiro pelo violoncelo obrigado (primeiro e segundo tempos) e, em seguida, pelo baixo de acompanhamento (terceiro e quarto tempos). Essa escrita explora as diferenças de timbre entre os dois instrumentos, caso um dentre eles seja executado pelo contrabaixo ou fagote.

Uma nova seção é iniciada a partir do nono compasso e é protagonizada pelas vozes de contralto e tenor. Novamente os baixos instrumentais são tratados em dobramento entre si. No entanto, verifica-se que o compositor explorou a diferença de timbre entre eles, escrevendo o violoncelo oitava acima do baixo de acompanhamento, e articulando uma série de colcheias em contraponto a semínimas com *staccato*.

Um maior grau de disparidade na escrita dos dois baixos instrumentais pode ser identificado na finalização da passagem com dueto de contralto e tenor, e no início do uso das

quatro vozes no décimo sexto compasso (Figura 8). É interessante notar o que ocorre no décimo quinto compasso em relação ao aspecto harmônico. No terceiro e quarto tempos daquele compasso há um acorde de ré maior com sétima na primeira inversão (dominante artificial do II grau de fá maior), e enquanto o violoncelo obrigado dobra a voz do tenor, ambos com a sétima do acorde, o baixo de acompanhamento realiza a terça alterada do acorde, que se completa (sem a quinta) com a tônica na voz de contralto.




**Figura 8** – Escrita em contraponto entre os baixos instrumentais a partir do compasso 15 do *Tractus II*, de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (LANGE, 1979).

Com a resolução do fá sustenido na nota sol natural no primeiro tempo do décimo sexto compasso, os dois baixos instrumentais passam a ter uma escrita de clara independência entre eles. Diferentes notas, movimentação em direções opostas, figuras rítmicas contrastantes, com o violoncelo obrigado em região médio-aguda e o baixo de acompanhamento no grave são exemplos de recursos utilizados por Lobo de Mesquita no segundo *Tractus*.

Ao explorar possibilidades sonoras dos dois baixos instrumentais, pode-se afirmar que o compositor alcançou um resultado composicional que valoriza tecnicamente cada um (Figura 9).

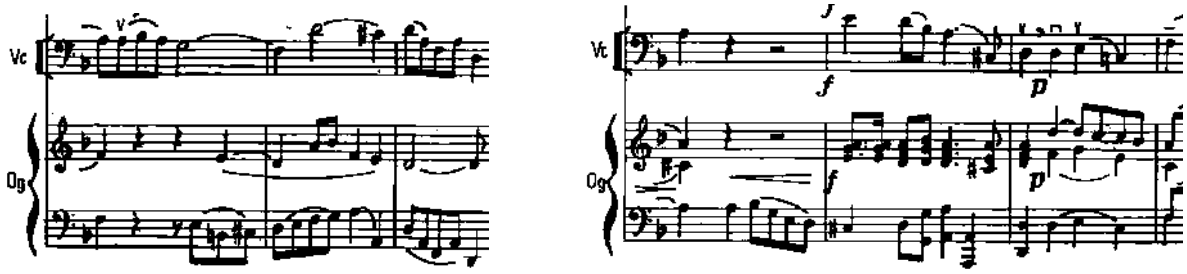



**Figura 9** – Diferença de tratamento entre os baixos instrumentais. Compassos 24 a 26 à esquerda, e 29 a 31 à direita (LANGE, 1979).

Nos compassos 24 a 26, o baixo de acompanhamento contrapõe as notas longas do violoncelo obrigado com maior movimentação rítmica à base de colcheia. Melodicamente, o contraste é igualmente claro, com uso de sequência de notas em grau conjunto, formando uma escala ascendente quase completa. Este recurso tem notas melódicas, que "auxiliam na clareza da harmonia" (SHOENBERG, 1991, p. 30), efeito semelhante ao observado na escrita do vigésimo quarto compasso com notas alteradas (si bequadro e dó sustenido). Após a escala, a linha melódica consta de um salto de oitava e um arpejo sobre o primeiro grau de ré menor. Para reforçar o sentido conclusivo o compositor escreve o mesmo arpejo para o violoncelo obrigado oitava acima.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo da escrita para os dois baixos instrumentais nos *Tractus I* e *II* de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita evidencia clara diferença entre ambas. O nominado *violoncelo obrigado* foi explorado na função de protagonista na maior parte das obras. Na ausência da orquestra típica praticada pelo compositor em outras obras de sua lavra, constando trompas, violinos e viola, o violoncelo obrigado cumpre o papel de contrapor o quarteto vocal em textura homofônica, muitas vezes com notas de valores longas.

O baixo de acompanhamento está claramente tratado com função de fundamentação harmônica e apoio ao baixo vocal em sua maior parte. No conjunto dos dois *tracta*, a nota mais aguda escrita para ele é um $ré_3$ e a mais grave um $dó_1$. Em relação aos recursos melódicos, o compositor utilizou, em maior quantidade, notas repetidas, mas também foi possível encontrar uma expressiva quantidade de saltos de oitava, quarta e quinta, o que pode ser explicado pela prática de harmonia à base de acordes no estado fundamental. Visando maior movimentação são observados arpejos com notas de acordes tanto no estado fundamental, como em inversões.

O maior contraste entre os dois instrumentos é resultado da escrita do violoncelo obrigado em sua região média e aguda, gerando diferença tímbrica e de intensidade enquanto resultante sonora do instrumento. Na ausência da atuação das vozes coube ao violoncelo a melodia principal, ou guia, com o baixo de acompanhamento em segundo plano. Em diversas passagens, a escrita para o violoncelo foi elaborada com sequências de figuras de semicolcheia em estruturas melódicas escalares e em arpejos.

O uso de notas repetidas se deu quase sempre em dobramento com o baixo de acompanhamento, sendo a diferença a distância de, pelo menos, uma oitava e com o violoncelo realizando valores rítmicos menores. Ainda em relação a valores de altura, o compositor destinou ao violoncelo, em diversos momentos, melodias com diferentes notas e direções opostas em relação ao baixo de acompanhamento, gerando, desta forma, autonomia e configuração de textura contrapontística.

Neste contexto, considera-se que houve, de forma deliberada pelo compositor, a intenção de tratar os dois instrumentos de forma distinta, com funções bem definidas para cada um. Contudo, não foi possível afirmar que a escrita para o baixo de acompanhamento tenha sido planejada especificamente para ser realizada por um contrabaixo, à época um rabecão de três cordas. O uso de um segundo violoncelo parece ser bem aceito, assim como de um fagote, instrumento comum em Minas Gerais à época da escrita do compositor. De qualquer forma, enquanto função de baixo continuo, todas as opções mencionadas acima poderão prover bons resultados em parceria com o violoncelo obrigado, principalmente considerando a qualidade da escrita musical.

## REFERÊNCIAS

ACERVO Maestro Vespasiano Gregório dos Santos. Tesouros musicais brasileiros. Disponível em: https://tmb.sabra.org.br/collections/vespasiano. Acesso em: 30 jul. 2023.

BENEDICTIS, Savino de. *Curso teórico prático de instrumentação para orquestra e banda*. São Paulo: Ricordi, 1954. 64 p.

BURROWS, John; WIFFEN, Charles. *Guia ilustrado Zahar música clássica*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 512 p.

CASTAGNA, Paulo Augusto (Coord.). *Quinta-feira Santa*. Belo Horizonte: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2002. 326 p.

COTTA, André Guerra (Org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2005. 180 p.

COSTA, Robson Bessa. *O baixo contínuo no Officio de Defuntos de Lobo de Mesquita*. 171 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 2032 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DUPRAT, Régis. *Acervos de manuscritos musicais*: Coleção Francisco Curt Lange, vol. 1, Compositores mineiros dos séculos XVIII e XIX. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas gerais, 1991. 174 p.

FAGERLANDE, Marcelo. *O baixo contínuo no Brasil*: a contribuição dos tratados em língua portuguesa. 221 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

GUIMARÃES, Maria Inês Junqueira. José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805. *In*: COTTA, André Guerra (Org.). *Lobo de Mesquita no Museu da Música de Mariana*: homenagem a José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805) no bicentenário de seu falecimento. Mariana: Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2005.

LANGE, Francisco Curt. La musica en Villa Rica (Minas Gerais, siglo XVIII). *Revista Musical Chilena*, Santiago, n. 102, p. 5-129, 1968.

LANGE, Francisco Curt. *Quatro Tractus do Sábado Santo*: coro mixto, órgão e violoncelo obrigado. Recife: Coro Guararapes do Recife, 1979.

MONTEIRO, Maurício. *Música e vida cotidiana em Minas Gerais*: séculos XVIII e XIX. Ouro Preto: Castro Lobo, 2018. 317 p.

MORETZSOHN, Júlio César Rocha. *Missa a 4 vozes para Quarta-feira de Cinzas com violoncelo obbligato e órgão de J. J. Emerico Lobo de Mesquita*: um estudo interpretativo.

Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EdUSP, 1996. 272 p.

# ESTUDO CRÍTICO DE FONTES: INTERFERÊNCIAS NA FASE DE USO DE CÓPIAS MANUSCRITAS DE MÚSICA PARA O TEATRO DE REVISTA EM SÃO JOÃO DEL-REI

Bruna Pércia Santos Souza[80]
Modesto Flávio Chagas Fonseca[81]

**RESUMO**:
Entre as últimas décadas do século XIX até meados do século XX uma intensa prática do teatro de revista ocorreu em São João del-Rei. O patrimônio musical oriundo das dezenas de tramas teatrais sobreviveu até os dias atuais em fontes manuscritas e encontra-se à espera de interessados em desvelar seu conteúdo. A partir de cópias musicais para a revista *Terra ideal*, o objetivo desta investigação é destacar aspectos identificados nas mesmas, entendidos como interferências em suas fases de uso, para categorizá-las e significá-las dentro de seu contexto cultural dramático e musical. Neste âmbito, as principais reflexões são fundamentadas em conceitos e teorias defendidas por Luciana Duranti e Carlos Alberto Figueiredo.

**Palavras-chave**: Teatro de revista; Documentos musicográficos; Crítica de fontes musicais.

## INTRODUÇÃO

O teatro de revista surgiu no final do século XVIII, na França, a partir da união da *commedia dell'arte* com a *comédie française*, a qual se deu a união entre a opereta e *vaudeville*, gênero teatral que se aplica às peças de caráter de intriga e coincidências, cujo nome era popularmente conhecido como *revue de fin d'année*, que significa "revista de fim de ano". O propósito desse gênero é criticar de forma irônica os acontecimentos da época, principalmente os da sociedade burguesa. Todavia, em consequência disso, os artistas que mais se destacaram foi Charles Baudelaire, Van Gogh e Toulouse Lautrec (CASCAES, 2013).

A mistura do humor, música, cores de cenário de fantasia e dança, foram aspectos que cativaram o público e, dentre todas as obras existentes, se destacaram as peças *Ás de espadas* (1926), *Sempre em pé* (1938), *Alto lá com o Charuto!* (1945), *O melhor do mundo* (1948), *E viva o velho!* (1965), *Ena, já fala* (1969), *Uma no cravo, outra na ditadura* (1974) *e Direita, volver!* (1978). Após o surgimento do teatro de revista na França, houve a expansão desse gênero para além de Portugal e do Brasil, sobretudo na Itália e na Alemanha. Apesar de não serem encontrados registros específicos sobre o assunto em meio virtual sobre esses países, no

[80] Graduada, Universidade Federal de São João del-Rei, brunapercia@hotmai.com.
[81] Doutor, Universidade Federal de São João del-Rei, modestofonseca@ufsj.edu.br.

final do século XIX, o teatro de revista se expandiu das terras francesas para as portuguesas, o qual se tornou popular rapidamente:

> Para além de Portugal e França, o teatro de revista também se tornou muito popular, ainda no século XIX, na Itália, na Alemanha e no Brasil. As suas origens mais remotas podem ser encontradas em espetáculos satíricos da Grécia Antiga. Contudo, no século XV, a Igreja Católica impôs novas regras e os espetáculos mais populares perderam o seu espaço (PORTO, 2021).

Em relação à literatura brasileira, a partir de 1859, o teatro romântico começou a perder público quando foi criado o teatro Alcazar Lyrique no Rio de Janeiro. O público masculino começou a se interessar pelo ambiente de cabaré. De acordo com Guinsburg e Faria "[...] podia-se beber nas mesas dispostas diante do palco – e pelos espetáculos baseados na música, na dança, na beleza das mulheres e na malícia com que eram representados os duetos, os pequenos *vaudevile*s e as cenas cômicas" (GUINSBURG; FARIA, 2012, p. 219). Além disso, as músicas eram cantadas em francês por artistas francesas ali contratadas. Em 1865, nesse mesmo espaço foi estreada a ópera *Orphée aux enfers* (música de Offenbach e texto de Héctor Créumieux) que, para o Brasil, representa o início para os teatros musicados. Os compositores brasileiros exploraram as operetas e outras formas dramáticas cômicas e musicadas a fim de promover algo para o público. Com isso, as paródias das operetas francesas, em português, ganharam repercussão na época, principalmente a paródia *Orfeu na roça*, de Francisco Corrêa Vasques, que se sobressaiu às outras obras francesas da época. As paródias repercutiram de tal maneira que foi possível empreender uma análise sobre o público fluminense que assistia as operetas em Francês e as paródias portuguesas em outros teatros do Rio de Janeiro no teatro Alcazar Lyrique (GUINSBURG; FARIA, 2012). Neste contexto, as principais características desse novo gênero brasileiro eram a dramaturgia, a música, a encenação, a coreografia, a interpretação, a produção e a apresentação.

Em 1859, a revista de ano foi encenada pela primeira vez no Teatro Ginásio Dramático. Esse gênero pode ser caracterizado pela crítica aos costumes e referências aos acontecimentos da época, além de buscar o humor e a leveza para passar "mensagens" ao público (GUINSBURG; FARIA, 2012). Nota-se também que os autores da revista de ano não usaram as apresentações estrangeiras visando à aquisição de referências para as próprias criações, como nas operetas brasileiras e nas paródias, para as quais era prática comum. Sendo assim, a escrita das revistas foi a partir da leitura de textos portugueses.

No contexto das produções das revistas de ano, a figura de Arthur Azevedo merece destaque. O autor foi à Portugal em 1883 para ter contato com espetáculos, incluindo a revista

de ano, e consequentemente estreou *O mandarim* (com música de J. Simões Júnior e cenografia de André Caboufigue, Huáscar de Vergara, Frederico de Barros e com Adolfo de Faria na função de ensaiador) em 1884 no Teatro Príncipe Imperial do Rio de Janeiro. Arthur Azevedo, em 1856, conforme Guinsburg e Faria (2012), também escreveu paródias francesas e entregou ao teatro Fênix Dramática a obra *A casadinha de fresco*, paródia de *la petite marriée*, com música de Charles Lecocq e texto de Leterrier e Vanloo:

> O êxito estrondoso do espetáculo pode significar que a viagem de Artur Azevedo foi de fato importante para que ele visse como se escreve e se encena uma revista de ano. Teria ele constatado lá o papel central da caricatura nesse tipo de peça? Porque um dos motivos do sucesso de O Mandarim foi a caricatura de pessoas que por alguma razão estiveram em evidência no ano de 1883 [...] (FARIA;GUINSBURG, 2012, p. 226).

Em 1888, a revista de ano *Abolindenrepcotchindegó*, de Valentim Magalhães e Filinto de Almeida, tornou-se um dos maiores insucessos teatrais no Rio de Janeiro. Seu enredo incluía temas sobre a abolição da escravatura, a indenização aos senhores de escravos, a campanha pela República, a queda do gabinete Cotegipe (que se opôs à abolição), a passagem de um grupo de chineses pela cidade carioca (VENEZIANO, 1991, p. 32). Foi criticada por relatar momentos que aconteciam na época e a sociedade não apoiou o lado escolhido pelos autores.

A revista de ano, produzida no início de cada ano, se estrutura geralmente em três atos com quatro quadros em cada e uma cena que encerrava com uma de apoteose, geralmente no final de cada ato. No desenvolvimento, o enredo se utiliza de termos tais como "Compadre" e "Comadre", que alinhavam os acontecimentos apresentados. Dessa maneira, pode-se dizer que a cena se constrói a partir dos quadros e dos efeitos cenográficos, que variam entre dez a dezoito cenários, enquanto a apoteose se configura como o clímax da revista. A música era condizente com as características dos personagens, do cenário e das coreografias, juntamente de um caráter cômico (VENEZIANO, 1991, p. 32). As casas de espetáculos se espalharam no Brasil com as operetas trazidas de Portugal até meados do século XIX e as influências portuguesas não estão somente na música, mas também nos teatros e principalmente nas revistas de ano que, logo em seguida, derivaram-se para o teatro de revista, após o esgotamento das peças clássicas francesas.

## O TEATRO DE REVISTA EM SÃO JOÃO DEL-REI

O Teatro Municipal da cidade de São João del-Rei, construído em 1893, e o Club Teatral Arthur Azevedo, criado em 1905, foram espaços em que os gêneros musicais populares e eruditos eram apresentados (ALMEIDA, 2019, p. 9). Nesses locais, a presença de gênero teatrais, como o *teatro ligeiro* – com o objetivo de entreter de maneira irônica e divertida a

plateia – se conectam às tradições do teatro cômico e das festas populares, a exemplo das farsas e a *commedia dell'arte*, ou de espetáculos como o circo e festas como o carnaval. Esses gêneros manifestam a ideia do gênero da revista de ano que se deu no Rio de Janeiro e, devido a isso, a sociedade da cidade mineira se adapta com facilidade ao gênero da revista:

> Logo, as revistas de ano, em moda principalmente no Rio de Janeiro, sendo em sua maioria, comédias musicais, terão uma grande aceitação na sociedade sanjoanense. Elas tratavam em seu cerne de temas de destaque ocorridos durante o ano de uma forma cômica, de grande apelo popular, fazendo uma crítica ao cotidiano da cidade. E é claro que gêneros musicais como o lundu e o maxixe, por exemplo, compunham a trilha sonora do teatro musical (ALMEIDA, 2019, p. 9).

Em período anterior à construção do Teatro Municipal de São João del-Rei, o desenvolvimento econômico se encontrava baseado na mineração e na produção de alimentos, que contribuíam para a comercialização e a circulação de produtos e de informações de diferentes regiões. Além disso, a cidade estava situada entre as estradas principais de Minas Gerais, e se tornou no século XIX uma região com fazendas escravistas destinadas à produção de alimentos (ALMEIDA, 2010, p. 22).

Para o desenvolvimento deste estudo, optou-se pelo exame das fontes manuscritas que transmitem músicas destinadas à revista *Terra ideal*, material rico em interferências e, portanto, apropriado para a exemplificação do objetivo proposto. O drama teatral foi criado por Tancredo Braga em 1915, com música composta por Emídio Apolinário Machado e Carlos dos Passos Andrade. Machado foi músico atuante na sociedade são-joanense de fins do século XIX e inícios do XX, legando aos dias atuais grande número de cópias de música de entretenimento de sua autoria e de outros. Discípulo de Martiniano Ribeiro Bastos, Andrade também foi compositor de música sacra, com obras executadas anualmente pela Orquestra Lira Sanjoanense. Seu nome está relacionado ao município de Conceição da Barra de Minas, onde lecionou no Colégio São Luiz (SEVERINO, 2016, p. 21). No que se refere à *Terra ideal*, sua estreia pública em 1915 rendeu registros da imprensa da época testemunhando seu sucesso:

> 9-12-1915 – Pelo CLUBE UNIÃO POPULAR foi encenada com grande aparato a revista local em 3 atos, original do jovem São-joanense Tancredo Braga, "TERRA IDEAL", com música dos professores Emydio Machado e Carlos dos Passos, em impecável execução da orquestra Ribeiro Bastos, regida pelo seu ilustre diretor João Pequeno, com coros ensaiados pela pianista Srta. Silvinha Lisboa, tendo o poema sido ensaiado por Licarião Diógenes. Samuel Santiago no "compadre" Manoel Cangalha, soube, durante os 3 atos, trazer a plateia em constante hilaridade. No desempenho, foi de justiça destacar ainda os amadores Licarião Diógenes, Isaías Moreira, o pequeno Parizzi no papel de "Caria", Ernesto de Oliveira, Jeudiel Torga, Joaquim Rossito e Donato Mazonni, destacando-se ainda o número especial de Lopes Sobrinho na interpretação do tipo local "Fino Fino", popular sorveteiro da cidade, que resultou num assombroso sucesso. A seguir, esta revista teve de ser reprisada a 16, 23 e 30,

> com lotações sempre esgotadas e debaixo de aplausos constantes (GUERRA, 1968, p. 136).

A revista foi apresentada diversas vezes entre janeiro e junho de 1916 e, conforme relatos da imprensa local, houve a inclusão de um novo quadro e novas músicas em seu enredo:

> 2-6-1916 – A TRIBUNA – 9a. representação da revista local TERRA IDEAL, pelo "CLUBE UNIÃO POPULAR", com acréscimo de um novo quadro "O meu boi morreu", que se constituiu em enorme sucesso e obteve um dilúvio de gargalhadas (GUERRA, 1968, p. 143).

## AS FONTES MUSICOGRÁFICAS

Dois são os modos básicos de existência de uma obra musical: sonoro e escrito. Consequentemente, a transmissão será por via oral ou escrita (FIGUEIREDO, 2014, p. 13). A forma escrita, enquanto representação da memória foi eficiente artifício contra o esquecimento em favor da historiografia (CATROGA, 2015, p. 56). No que se refere à história da música, ainda hoje em Minas Gerais é possível encontrar um volume significativo de arquivos contendo a forma física, ou seja, escrita ou gráfica, de obras musicais para diferentes gêneros, instrumentos, de distintas épocas e por mãos de variados músicos, copistas, autores e outros indivíduos ainda não identificados. Nomeia-se *documento* pela arquivologia a forma escrita da música se torna fonte de informação sobre o passado recente ou longínquo. O papel foi o suporte preferido para a escrita da música até o surgimento do *software* de escrita musical e é o principal legado disponível ao pesquisador na atualidade.

No âmbito das fontes analisadas, considera-se que uma cópia musical manuscrita sem qualquer anotação acrescida a ela posteriormente à sua elaboração corresponda a um registro gráfico perfeito, ou que a mesma jamais tenha sido usada em sua função primária, ou seja, colocada em uma estante musical e submetida à leitura de um músico. A presença de anotações na cópia musical é forte indicio de seu uso e pode ser uma valiosa fonte de informações sobre a obra musical ali transmitida assim como o contexto no qual esteve inserida. Esses acréscimos à fonte podem ter sido praticados em sua fase de execução, pelo próprio copista de tradição ou ainda pelo autor da própria obra musical, em sua fase de manuseio pelo músico executante ou ainda em sua fase administrativa, quando já recolhida e não mais utilizada em sua função principal (DURANTI, 2015, p. 202). Destaca-se a possibilidade de serem encontradas em um só documento anotações relativas às três fases.

As fontes manuscritas que transmitem a música da revista *Terra ideal* pertencem atualmente ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense. Esta constatação pode ser considerada

inusitada ao ter em vista o princípio da *organicidade*, o qual considera o documento como um produto gerado pelas atividades praticadas por determinada instituição ou pessoa física (ETERNO; SILVÉRIO, 2015, p. 28). Neste quadro, é possível compreender uma relação direta entre ambos. No que tange a Orquestra Lira Sanjoanense, as investigações empreendidas no arquivo musicográfico apontaram poucos indícios de atividades daquele conjunto no âmbito do teatro de revista, atividade cultural de muito sucesso em São João del-Rei entre fins do século XIX e inícios do XX, e que legou aos nossos dias um vasto acervo de partes e partituras musicais para aquele gênero dramático, hoje sob a custódia da Universidade Federal de São João del-Rei. Uma possível explicação para a presença dos documentos no arquivo da orquestra é a ocorrência de músicos desse conjunto que atuavam em diferentes demandas musicais naquela sociedade. Por meio desses agentes, os manuscritos da revista *Terra ideal* poderiam ter sido inseridos no referido arquivo, ali permanecendo até hoje.

Todo o conjunto documental foi localizado envolvido por invólucro com a informação na primeira folha contendo os dizeres “Terra Ideal / Revista”, em papel de cor verde claro semelhante a uma cartolina. Em seu interior constam outros vinte e três invólucros de cor parda, identificando, cada qual, um instrumento musical e uma parte da estrutura da peça teatral (prólogo, segundo e terceiro atos). Há um vigésimo quarto invólucro sem qualquer informação enquanto o invólucro do pistom do terceiro ato não foi localizado (Quadro 1).

**Quadro 1 –** Relação de instrumentos musicais e partes estruturais da revista *Terra ideal*

| **Prólogo** | **Segundo ato** | **Terceiro ato** |
|---|---|---|
| Violino I | Violino I | Violino I |
| Violino II | Violino II | Violino II |
| Violoncelo e contrabaixo | Violoncelo e contrabaixo | Violoncelo e contrabaixo |
| Flauta | Flauta | Flauta |
| Clarinetas em si bemol e lá | Clarineta | Clarineta |
| Pistom | Pistom | |
| Trombone | Trombone | Trombone |
| Percussão (bateria) | Percussão (bateria) | Percussão (bateria) |

Apesar de não haver um invólucro específico, foram identificadas algumas partes de escrita para piano, em sua maioria indicando um pentagrama para voz humana, ou seja, o cantor solista e/ou de grupo vocal. Neste último caso, a fonte registra o termo “Coro”. Em relação ao uso do piano, foi possível considerar que essas partes correspondem efetivamente a uma parte

do conjunto instrumental, atuando durante o espetáculo, ou que tenham sido reservadas para os ensaios das vozes, solista ou do coro. No entanto, seu emprego nas duas possibilidades consideradas, de forma concomitante, também possa ser uma interpretação plausível.

Cabe destacar a presença de partes musicais destinadas a outra revista de nome *O Rapadura*. O conjunto das fontes corresponde a um conjunto musical maior em relação à *Terra ideal*, na qual a parte de piano consta o nome de Fillipe Duarte. Até o momento não temos qualquer informação a seu respeito. O nome *Rapadura* é conhecido, ainda hoje, em São João del-Rei como o apelido do músico que frequenta a Orquestra Lira Sanjoanense, em oposição a Coalhada, se referindo àquele que frequenta a Orquestra Ribeiro Bastos.

Ao examinarmos cada invólucro, o que se encontra é o conjunto de partes instrumentais, em alguns casos as vocais também, de determinada obra musical, quando deveria ser, por exemplo, a parte de um único instrumento de todas as músicas do ato da peça teatral, conforme anuncia o invólucro. Desta forma, no invólucro do primeiro violino do terceiro ato, está o conjunto de partes de todos os instrumentos da valsa *A moda*, enquanto que no do segundo violino estão as partes do tango *Tudo na rua*. Constata-se também invólucros vazios e um exemplar com partes do dobrado *O refúgio dos inocentes* que, até o momento, não foram identificadas relações com a obra *Terra ideal*.

Em uma verificação mais aprofundada nos invólucros, destacam-se as informações presentes na segunda folha, constando uma numeração arábica em lápis de cor azul e a parte estrutural da peça teatral e comentários adicionais escritos com tinta cor preta, com o possível uso de caneta tinteiro. Em parte das fontes, constam algumas informações a lápis comum. Esta versão se contrapõe às cores azul e vermelha na primeira página do invólucro, cujos dados escritos com lápis de cor, além de um numeral “3”, no formato de carimbo com tinta vermelha, correspondendo ao terceiro ato (Figura 1).

As diferenças observadas nos invólucros podem ser entendidas como soluções praticadas em diferentes momentos durante o uso das mesmas. Neste contexto, a terceira página aparenta ser a primeira versão que, em algum momento, foi descartada. Para aproveitar o mesmo suporte, bastou fazer uso de outra face do invólucro. Assim optou-se pelo uso de lápis de cor vermelha e fazendo constar apenas dois elementos informativos.

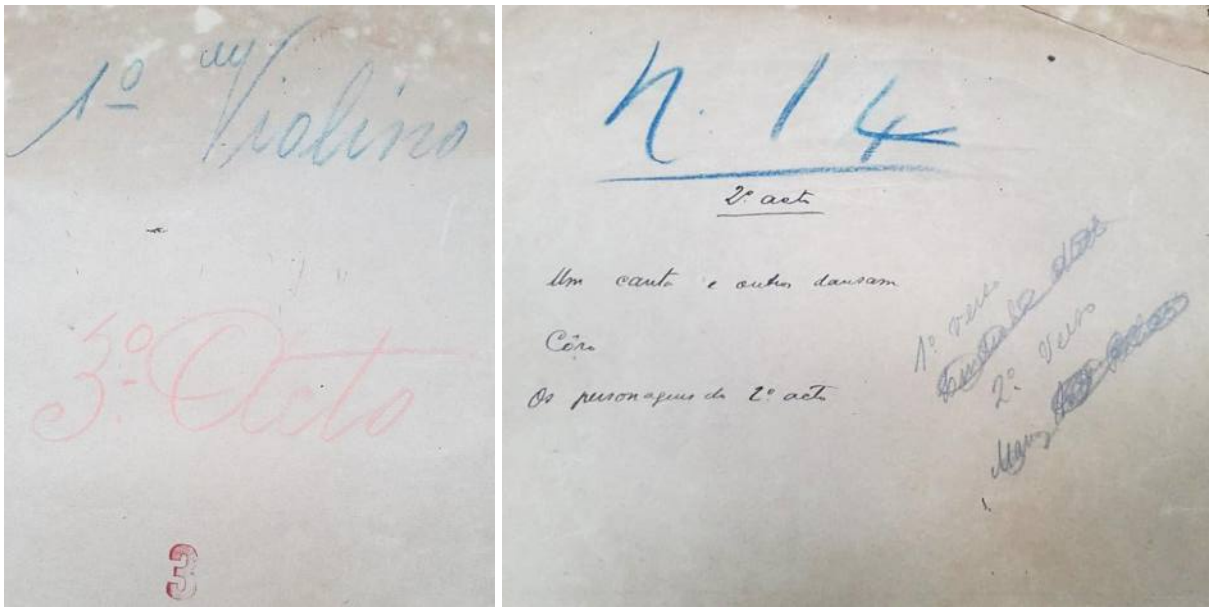



**Figura 1** – Páginas 1 e 3 do invólucro de primeiro violino do terceiro ato da obra *Terra ideal*.

## TIPOS DE SUPORTE

A tipologia física do papel de música encontrado no conjunto de partes é variada. É comum uma folha com trinta e quatro centímetros de altura por vinte e sete de largura, *recto* e verso na posição vertical, com doze pentagramas impressos. Verifica-se o uso de tinta preta, com papel sem identificação do fabricante e sem carimbo de instituição comercial. Esta folha foi usada tanto de forma inteira como em sua metade fisicamente separada. Com números idênticos de medida, pentagramas, posição, *recto* e verso e tinta preta, há no conjunto um outro tipo de folha, que apresenta a marca do fabricante impressa com os dizeres "B.C. Nº 2", e que informa ter sido produzida em Leipzig (Figura 2).




**Figura 2** – Marca do fabricante impressa em um dos papéis que registram a obra *Terra ideal*.

Outro exemplar de folha possui vinte e sete centímetros de altura por trinta e cinco centímetros e meio de largura, escrito na posição horizontal no *recto* e no verso, com dez pentagramas impressos, em tinta preta clara, sem identificação de fabricante e sem qualquer tipo de carimbo. Nesta fonte, a folha foi utilizada de forma inteira. A Casa Bevilacqua está representada com folha de trinta e cinco centímetros e meio de altura por vinte e sete centímetros de largura, na posição vertical, *recto* e verso, com doze pentagramas impressos, tinta cor preta, com a marca de fabricante com os dizeres "Rio de Janeiro – E. Bevilacqua e C. – S. Paulo".

Há um tipo de folha de menores proporções em relação às anteriores. Possui vinte e sete centímetros de altura por dezoito de largura, *recto* e verso, com dez pentagramas impressos, tinta preta, sem identificação de fabricante e sem qualquer tipo de carimbo.

Consta ainda o uso de folha com a marca de fabricação "Breveté S.G.D.G.", com vinte e três centímetros e meio de altura por trinta de largura, posição horizontal, *recto* e verso, com dez pentagramas impressos, tinta cor preta e sem carimbo de instituição comercial. Este suporte foi usado em sua forma integral como também cortado ao meio.

## NOMES DE MÚSICOS PRESENTES NAS FONTES CONSULTADAS

O nome com maior recorrência nas fontes é o de Henrique de Assis Viegas (Figura 3). O músico foi pai de Aluízio José Viegas, também músico, com marcante atuação na Orquestra Lira Sanjoanense desde 1960, até seu falecimento em 2015.

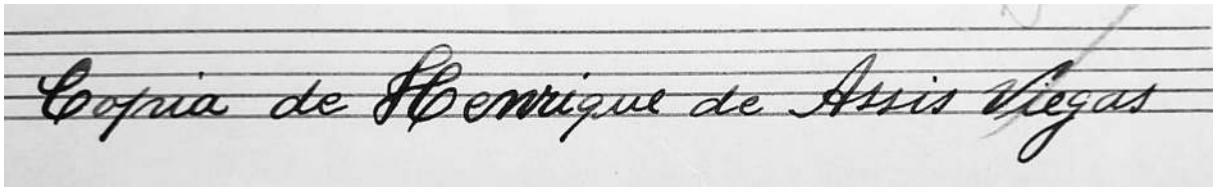



**Figura 3** – Assinatura de Henrique de Assis Viegas nos manuscritos da obra *Terra ideal*.

Outro nome identificado é o de Emídio Apolinário Machado (Figura 4). Apesar da expressiva quantidade de cópias com sua assinatura noticiadas em arquivos de grupos musicais de São João del-Rei, muito pouco se conhece sobre sua produção musical e vida.

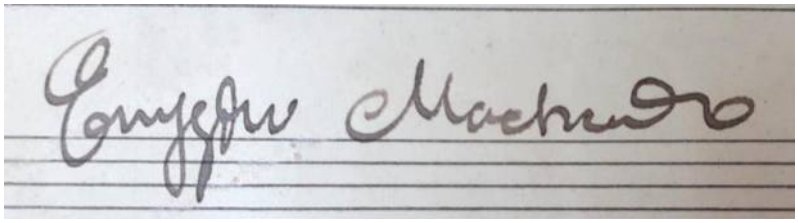


**Figura 4** – Assinatura de Emídio Apolinário Machado nos manuscritos da obra *Terra ideal*.

Além desses indivíduos, foi identificado nas fontes que transmitem a peça musical com o título *Canto do roceiro*, um copista que registra seu nome com as iniciais "M. C. V.", músico desconhecido até o momento.

## INTERFERÊNCIAS NAS FONTES DURANTE A FASE DE USO

As interferências no conjunto de partes que transmitem as obras musicais para a revista *Terra ideal* são notórias por sua expressiva quantidade e diversidade, e foi o principal motivo para a realização deste estudo. Em uma primeira análise, verificou-se que as intervenções foram realizadas na fase de uso das partes, ou seja, durante o processo de preparação e apresentação do espetáculo. Alterações, acréscimos e correções foram praticados visando o melhor aproveitamento do material para garantir o sucesso do drama apresentado. Assim, na sequência deste texto, serão destacados alguns exemplos que ilustram as múltiplas ocorrências observadas durante o processo de análise das fontes.

Na parte da clarineta (Figura 5) estão grafados três numerais na região de protocolo do documento, ou seja, em sua porção superior, cada qual com uma coloração própria, assim como a forma de escrita. Esses números se referem a uma ordem de entrada na cena teatral, e acreditamos ser aquela de cor preta a original. Desta forma, a música foi planejada para ser utilizada na terceira cena do drama. Até o momento não há indícios de que tenha sido executada naquela ordem. Em algum momento aquela cena foi reposicionada para a de número dezenove e, por fim, foi novamente reconsiderada e passou a ser a composição musical da cena dezoito.

Destaca-se ainda o detalhe no lado direito da folha, escrito em posição diagonal e com tinta preta, o título da cena "Despedida do roceiro". Neste contexto, considera-se que o copista não o registrou no momento de elaboração da cópia. Possivelmente a simples grafia de "Nº 3" tenha sido considerada como suficiente e, posteriormente com as revisões praticadas, houve a necessidade de se acrescentar essa informação.

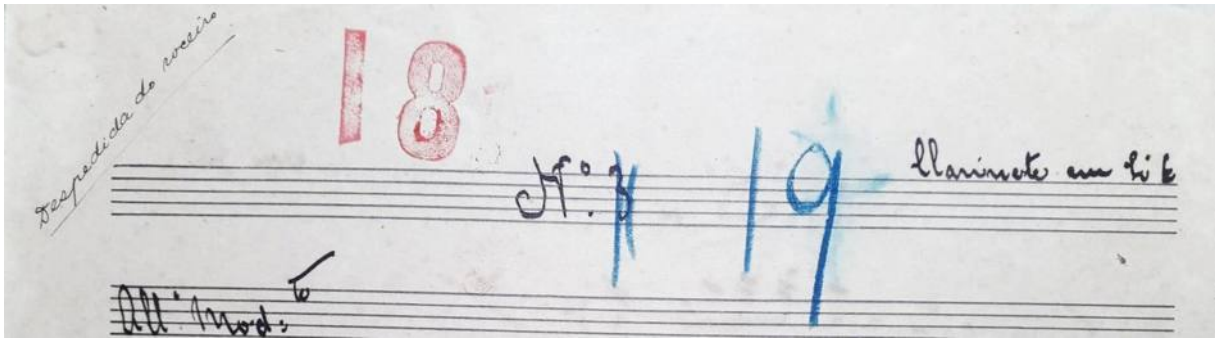



**Figura 5** – Alternância de numeração da música em fase de uso das fontes.

Outra interferência foi praticada na parte de trombone, escrita em clave de fá (Figura 6), na qual foi identificado um acréscimo que afeta diretamente o resultado musical desta peça. As duas barras com duplo ponto anexadas à fonte com lápis proporcionam um aumento da estrutura musical em oito compassos. Essa interferência corresponde, possivelmente, a um ato de correção em momento de performance da obra.

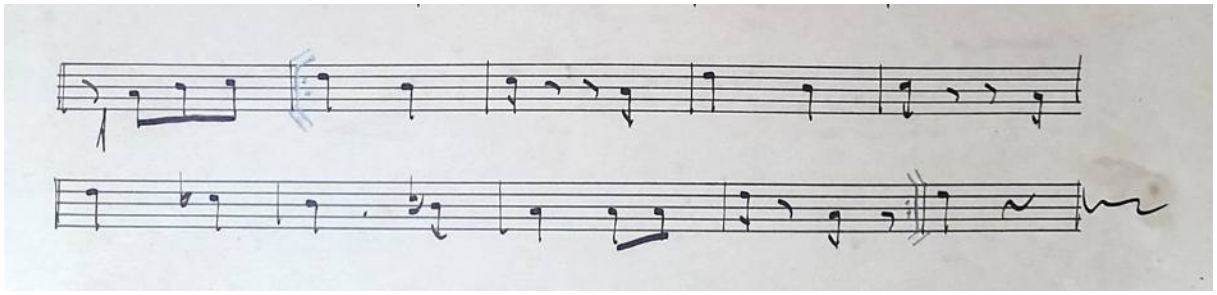


**Figura 6** – Acréscimo a lápis de barras duplas e pontos de repetição na parte de trombone.

No âmbito das fontes consultadas, foi também possível identificar interferências a lápis na redação do título da música, na designação do instrumental e na ordem numérica dentro da estrutura do drama (Figura 7).

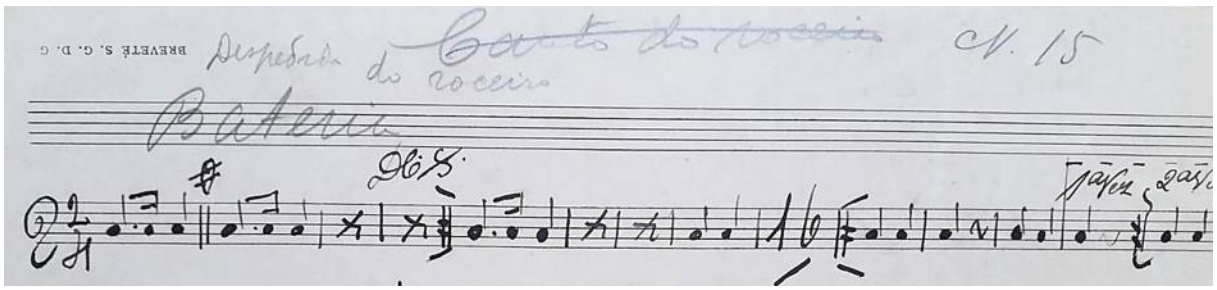



**Figura 7** – Interferências a lápis na redação do título da música.

Dentre as muitas fontes que transmitem as obras musicais para o drama *Terra ideal*, destacamos dois exemplares com múltiplas interferências. A primeira transmite a obra *S. Paulo futuro* na parte de primeiro violino (Figura 8).

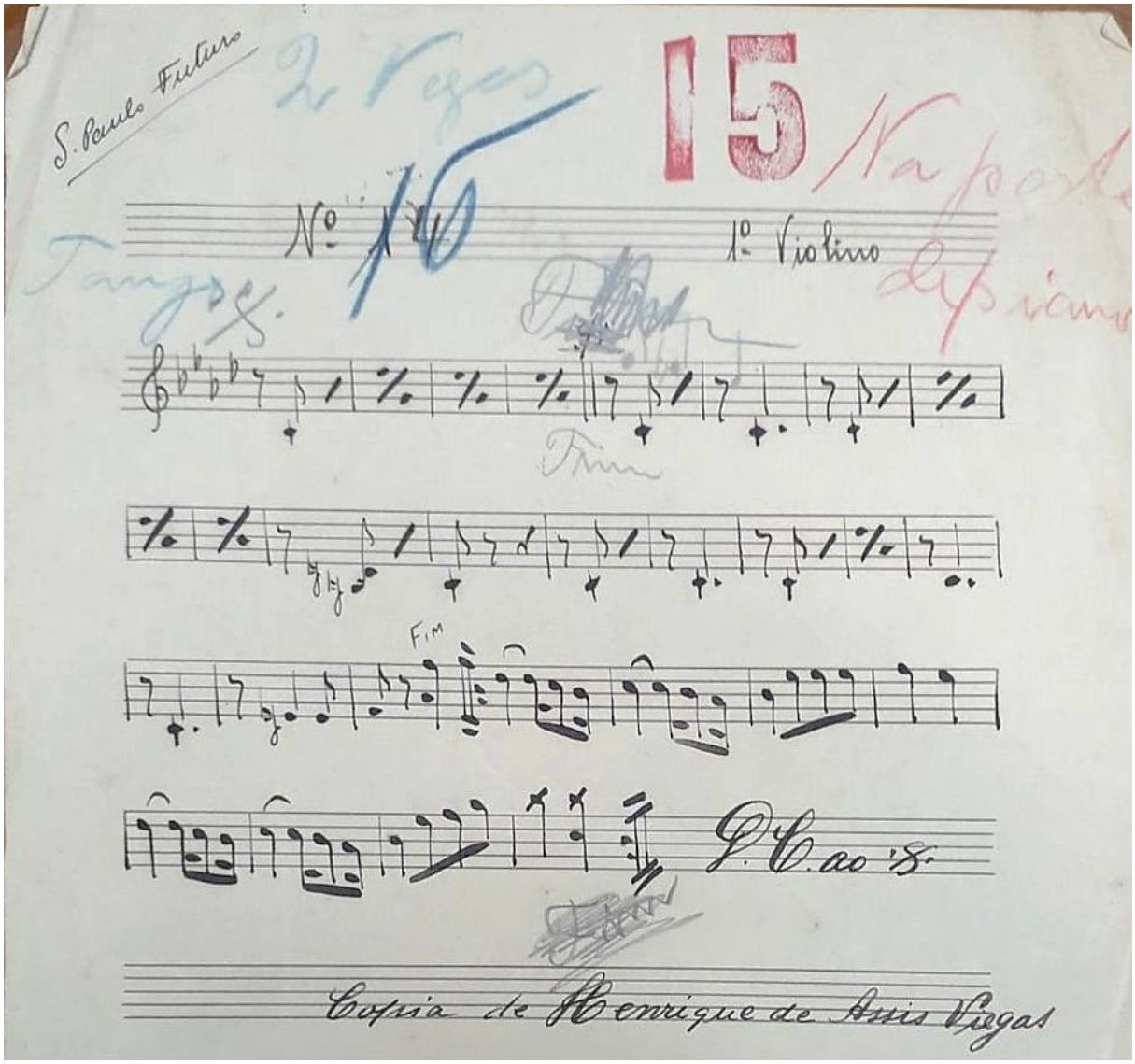



**Figura 8** – Fonte musicográfica com variadas interferências.

No âmbito das fontes consultadas, considerou-se como informações primárias o que está em grafia de cor preta. Neste contexto, as intervenções em cor azul foram tratadas como anteriores às de cor vermelha. Nas primeiras verificou-se um ajuste de ordem sequencial na estrutura do drama (passando da décima quarta para a décima quinta peça musical), a afirmação quanto ao gênero musical "Tango" e, por fim, a determinação de uma repetição integral da música ("2 Vezes"). Em cor vermelha há a confirmação da nova ordem de entrada na sequência musical e uma orientação para verificar algo na parte de piano.

Considerou-se também que uso do lápis possa se relacionar às primeiras execuções musicais, pois elas promovem variantes como a alteração da posição de notas no quinto compasso. Aparentemente, a forma macro das peças musicais foram alteradas em sua sequência e também no momento de conclusão.

O segundo exemplo de fonte com múltiplas camadas de intervenções em sua fase de uso foi a parte de primeiro violino da música com o título *Imprensa* (Figura 9).

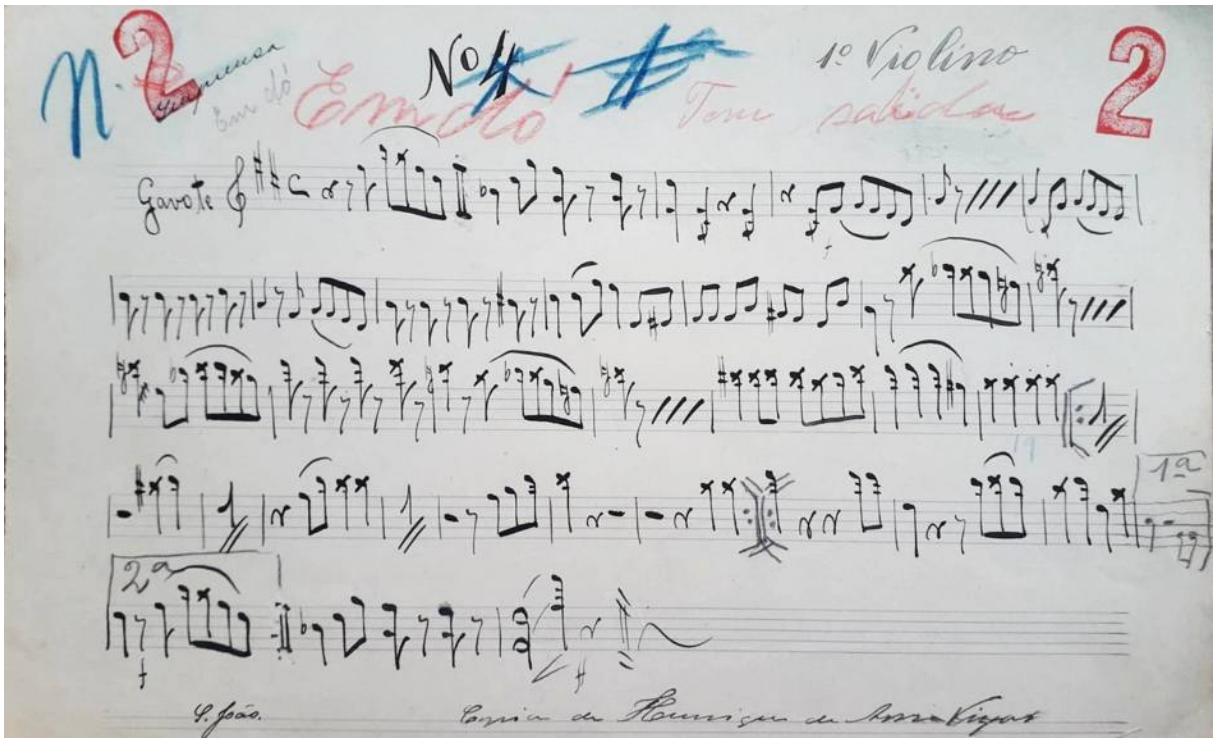



**Figura 9** – Parte de primeiro violino de *Imprensa*, que apresenta uma significativa diversidade de interferências em sua fase de uso.

Tal como no exemplo anterior, considera-se que a primeira camada gráfica fixada pelo copista Henrique de Assis Viegas corresponda aquela escrita em tinta de cor preta. Comparativamente, o nome do instrumento, "1º Violino", apresenta uma coloração mais clara e com menos brilho. Esta peça musical foi inicialmente a quarta a ser executada na sequência do prólogo, passando, em algum momento, para a primeira (com indicação em cor azul), depois a terceira (indicação em cor vermelha por baixo do numeral "2", na porção alta e à esquerda da fonte), e, por fim, foi praticada como a segunda na ordem de entrada (numeração de fôrma de carimbo, com tinta cor vermelha nas laterais da região de protocolo do documento).

Ainda em coloração vermelha, consta a informação "Em dó", o que permite considerar ser indicativo de alteração da tonalidade da peça musical, demandando do violinista, assim

como de outros músicos, a habilidade de realizar leitura relativa a partir do original, neste caso em ré maior. Há uma informação complementar, aparentemente relacionada também à tonalidade da obra, que não nos foi possível realizar uma leitura precisa.

Constam igualmente interferências a lápis em duas diferentes circunstâncias. Na região de protocolo da fonte há uma confirmação da indicação de tonalidade ("Em dó"), e nos três últimos pentagramas foram acrescentadas barras de repetição, um novo compasso configurando a primeira casa, assim como a determinação de uma segunda casa em face às tais inserções.

## CONCLUSÃO

A oportunidade da investigação empreendida nos manuscritos que transmitem a obra musical para o teatro de revista *Terra ideal* motivou o desenvolvimento de uma pesquisa de iniciação científica no Curso de Música da Universidade Federal de São João del-Rei e se revelou de muita valia e contribuição no trato com documentos musicográficos. A análise dos seus aspectos paleográficos dessas fontes, em especial sinais e signos fixados em seu suporte único, propiciou reflexões de interesse para a musicologia com ênfase na historiografia da música brasileira.

Uma primeira expectativa em face àquelas cópias era perceber a organização e enredo da trama teatral sob o título *Terra ideal*. Esse intento não foi alvejado em razão da forma como a documentação se encontrava fisicamente reunida. As informações grafadas nos invólucros não correspondiam aos respectivos conteúdos, o que induziu à impressão de que o último músico que os manipulou, o fez de forma apressada e sem perspectivas de reutilizá-los. Esses materiais foram depositados em algum espaço físico como se não fossem mais utilizados naquele momento e com os mesmos propósitos.

Desprovidos do enredo de *Terra ideal*, todos os títulos e gêneros musicais registrados no protocolo de cada fonte não foram suficientes para que tivéssemos um entendimento claro da trama. A ordenação numérica de cada obra musical contribuiu de forma decisiva para a profusão de rasuras. Verificou-se a ocorrência de variadas numerações, o que refletiu em uma também variada ordem de entrada na cena teatral. Se, por um lado, conclui-se que o que estava fixado em tinta de cor preta corresponderia à mensagem primária, ou a original, a mesma segurança não se deu em relação ao uso da cor vermelha, supostamente entendida como a última intervenção. Essa lacuna não pode ser solucionada visto que o objetivo principal da pesquisa não demandava estabelecer esse conhecimento.

Identificamos, na multiplicidade de interferências no conjunto de partes manuscritas relacionadas à revista *Terra ideal*, elementos externos da forma documental, mais especificamente anotações tanto na fase de execução, ou seja, na primeira materialização gráfica das partes, como na fase de manuseio pelos músicos no momento da performance das obras musicais. Anotações da fase administrativa referente à terceira idade do ciclo vital dos documentos, quando são recolhidos para uso de consulta e não mais para uso nas estantes musicais, não foram encontradas. Quanto à tipologia das variantes identificadas nas fontes, pode-se afirmar a prática das instaurativas, ao incluir algo que não havia no texto, das destitutivas, quando se elimina algo que havia no texto, sem substituição, das substitutivas, aquelas que substituem algo do texto por outra redação e, por fim, as compensativas, aquelas que são introduzidas para equilibrar outra variante.

Este panorama de interferências traz à tona um dinamismo no uso das fontes que, por sua vez, reflete a mobilidade estrutural do enredo e a dinâmica do espetáculo cênico e musical como um todo. O estudo de suas fontes musicográficas proporciona o acesso a significativas informações para a historiografia musical em São João del-Rei. Da mesma forma, constitui-se como um relevante testemunho do comportamento socio-musical com valores e ideais em voga na primeira metade do século XX no interior das Minas Gerais. Contudo, ainda é apenas "a ponta do iceberg" de um enorme patrimônio arquivístico musical à espera de sua revelação pública.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Marcelo Crisafuli Nascimento. *"Folguedos do povo" e "Partida familiar"*: música e suas manifestações populares em São João del Rei (1870-1920). 139 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2010.

ALMEIDA, Marcelo Crisafuli Nascimento. Música popular em Minas Gerais no século XIX: São João del-Rei, um estudo de caso. *Temporalidades*, Belo Horizonte, v. 2, n. 2, p. 43-49, 2010.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música e a dança no teatro de revista carioca. *Música Popular em Revista*, Campinas, a. 1, n. 2, p. 86-103, 2013.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2015. 100 p.

DURANTI, Luciana. Diplomática: novos usos para uma antiga ciência (parte V). *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p.196-215, 2015.

ETERNO, Darlan; SILVÉRIO, Darliane. *Arquivologia em exercícios*: questões de concurso comentadas. Brasília: Alumnus, 2015. 192 p.

FARIA, João Roberto; GUINSBURG, J. *História do teatro brasileiro*, v. 2: do modernismo às tendências contemporâneas. São Paulo: Perspectiva, 2012. 493 p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*: teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017. 357 p.

GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variedades em São João del-Rei*: 1717 a 1967. São João del-Rei: Esdeva, 1968. 329 p.

PORTO [Editora]. Teatro de revista. *In*: PORTO [Editora]. *Infopédia*. Porto: Editora Porto, 2021. Disponível em: https://www.infopedia.pt/$teatro-de-revista. Acesso em: 05 nov. 2021.

SEVERINO, Jéssica Aparecida. *Das práticas musicais concepcionenses ao arquivo de Mileto José Ambrósio*. Monografia (Licenciatura em Música). Departamento de Música, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2016.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil*: dramaturgia e convenções. São Paulo: Pontes; Universidade Estadual de Campinas, 1991. 194 p.

# A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA DE FUNDAÇÃO DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE NAS COMEMORAÇÕES DO SEU BICENTENÁRIO (1976)

João Pedro Resende Pereira[82]

**RESUMO**:
Este trabalho pretende identificar e analisar as estratégias usadas por membros da Orquestra Lira Sanjoanense para divulgar e fixar uma memória de grupo relativa à suposta data de fundação da instituição no ano de 1776 durante as comemorações do bicentenário desta mesma efeméride, no ano de 1976. A partir de um caderno comemorativo produzido para a ocasião foi possível acessar a transcrição dos textos de conferências e de descrições de uma exposição temática. Com essas fontes, utilizando-se de bibliografia relacionada à área historiográfica da memória e à área da musicologia em São João del-Rei, buscou-se apontar os objetivos desta construção de memória e seus impactos para a história da própria agremiação.

**Palavras-chave**: Orquestra Lira Sanjoanense; Memória; Bicenenário.

## INTRODUÇÃO

No ano de 1976 a Orquestra Lira Sanjoanense, uma das mais antigas instituições musicais da cidade de São João del-Rei, realizou um extenso programa de eventos em comemoração aos seus duzentos anos de fundação. Entre outubro de 1976 e janeiro de 1977, promoveu ao todo sete conferências, cada uma tratando de um tema relativo à música em São João del-Rei e região, sendo ministradas por um indivíduo conhecedor do tema; quatro recitais; seis concertos e uma exposição do arquivo da orquestra e outros objetos.

Estes eventos foram a maneira encontrada pelos membros da orquestra para celebrar esta efeméride da sua fundação, no ano de 1776. No entanto, é notório o fato de que o documento utilizado para atestar a fundação da organização neste ano possui apenas uma tênue relação com o suposto fundador do conjunto, José Joaquim de Miranda, não explicitando qualquer organização de algum grupo musical como instituição constituída. Esse agrupamento de músicos aparentemente consolidou-se apenas setenta anos depois, em 1846, quando foram elaborados estatutos para o grupo musical que, à época, era conhecido como "Companhia da Muzica", pelo filho e neto de José Joaquim de Miranda, Francisco de Paula e Francisco

[82] Graduando, Universidade Federal de São João del-Rei, jpedroopt@gmail.com.

Martiniano, respectivamente, além de mais dezoito indivíduos signatários (FONSECA, 2021, p. 89).

Apesar de a atividade musical dos membros do grupo que viria a se tornar a Orquestra Lira Sanjoanense, tanto entre 1776 e 1846 como após este ano, ser hoje atestada por meio de diversos estudos acadêmicos que relacionam tais indivíduos com contratos musicais e também entre si, por meio de laços familiares, a escolha feita em determinar o ano de fundação da orquestra, mesmo sem sólidas sustentações históricas, denota uma intencionalidade em fixar uma memória, ou ainda, uma interpretação dela e de fatos históricos relativos à instituição em questão. Nesse contexto, a própria existência de comemorações relativas a uma efeméride evidencia a construção de uma memória: "a evocação do passado é necessária para afirmar a própria identidade, tanto a do indivíduo quanto a do grupo" (TODOROV, 2002, p. 191). Assim, considera-se que a memória da Orquestra Lira Sanjoanense seja estabelecida como expressão de uma memória de grupo, ainda que formada por relações mais institucionais do que sociais.

Neste trabalho, objetiva-se identificar e explicar as razões para esta fixação de memória e as suas consequências a partir dos registros das comemorações de seu bicentenário ocorrido em 1976. Não se pretende aqui desconsiderar a data de 1776 como sendo incorreta, muito menos encontrar e estabelecer outra data que possa servir de marco de fundação, mas sim, analisar, a partir de estudos sobre memória e história, o que levou os indivíduos realizadores das comemorações do bicentenário a estabelecer esta data como correta e as maneiras e estratégias utilizadas para tal.

Este trabalho se divide em duas seções: na primeira, serão analisados os textos de parte das conferências pré-selecionadas, que se encontram redigidas em um caderno impresso comemorativo do bicentenário. Na segunda, os aspectos materiais do Bicentenário serão abordados, em especial a exposição realizada como parte das comemorações.

## A FIXAÇÃO DA MEMÓRIA POR MEIO DAS CONFERÊNCIAS

As sete conferências proferidas e registradas em caderno comemorativo são ponto central para a construção e a disseminação da memória de fundação da Orquestra Lira Sanjoanense em seu bicentenário. Em primeiro lugar, todas foram ministradas por indivíduos que possuem relação com o conjunto musical, e com a música são-joanense de modo geral, e ainda são considerados expoentes de uma intelectualidade regional, acadêmica ou não. O acesso a estas conferências foi público, o que permite inferir uma participação generalizada, na qual

os ouvintes puderam livremente ouvir as ideias e opiniões dos conferencistas. Este cenário, portanto, é propício para o surgimento destes agentes formadores de memória – os conferencistas – e do seu público, no qual essa memória será disseminada.

Jan Assman afirma que "a maior conquista do sociólogo francês Maurice Halbwachs foi mostrar que nossa memória depende, como a consciência em geral, de socialização e comunicação, e que a memória pode ser analisada como uma função de nossa vida social" (ASSMANN, 2016, p. 117). Pode-se considerar, portanto, essas conferências como espaço desta socialização e comunicação, ao possuírem em si primeiramente o caráter de celebração de um marco histórico e, consequentemente, do passado e o caráter de transmissão de uma memória de certo modo já preestabelecida entre alguns agentes da sociedade, e que pretendem passá-la para seus ouvintes.

Parte das conferências realizadas se destacam por trazer trechos que evidenciam de forma mais significativa a construção de uma memória a partir de uma recordação do passado. A primeira que selecionamos é a conferência *Maestro João Feliciano de Souza*, proferida por Gerardo de Souza e Silva, e que, conforme indicado na programação das comemorações, foi a primeira a ser proferida. Nesta conferência, o autor se centrou na vida do músico João Feliciano de Souza, atuante na Lira entre o final do século XIX e o início do século XX, muitos anos como regente principal. Logo no seu primeiro parágrafo, identifica-se o seguinte trecho:

> No anuênio de 1976, incluiu a histórica cidade de S. João dei Rei entre suas efemérides a celebração do bicentenário de uma das suas atuais corporações musicais: – a LIRA SANJOANENSE. A cidade sempre foi considerada centro da cultura musical mineira. (SILVA, 1976, p. 1)

Localizando a celebração do bicentenário no tempo, ou seja, no corrente ano, o autor busca confirmar mais aprofundada a memória da Orquestra Lira Sanjoanense como uma instituição bicentenária. Logo em seguida, localiza-a de certo modo também no espaço, ou seja, em Minas Gerais, chamando a cidade de São João del-Rei de centro de sua cultura musical. A inclusão deste trecho pode significar uma busca pela afirmação de um papel indispensável do conjunto musical na cultura musical da região. Neste âmbito, destaca-se a pontuação do autor na seguinte colocação:

> No decurso de duzentos anos, possuiu a Lira Sanjoanense na sua direção, uma série notável de maestros e compositores, cuja firme e inspirada regencia a levou a atingir alta expressividade. Um dentre êles foi João Feliciano de Souza (SILVA, 1976, p. 1).

No contexto dessas publicações, percebe-se uma preocupação em estabelecer uma continuidade na história da instituição, incluindo o maestro João Feliciano, homenageado na

conferência, em um rol de integrantes da orquestra que tem seu início no século XVIII, muito antes da própria existência do maestro, nascido no final do século XIX.

A segunda conferência foi proferida por Carmélio de Assis Pereira, um dos diretores da Orquestra Ribeiro Bastos, também de São João del-Rei, que discorreu sobre a vida do patrono desta, o maestro Martiniano Ribeiro Bastos. Em seu texto, apenas uma pontuação sobre a Orquestra Lira Sanjoanense foi identificada:

> Como um dos diretores da orquestra «Ribeiro Bastos», muito agradeço aos dignos companheiros e colegas da Orquestra Lira Sanjoanense, através do seu diretor Maestro Pedro de Souza, a lembrança de incluir o nome do nosso patrono como tema de uma das realizações comemorativas do bi-centenário da corporação musical mais velha de que temos conhecimento ou seja a nossa co-irmã Lira Sanjoanense [...] (PEREIRA, 1976, p. 1).

A partir deste trecho, pode-se compreender parte da relação entre as duas orquestras religiosas são-joanenses. É notória a existência de uma rivalidade entre as duas que se estabeleceu em inícios do século XIX (COELHO, 2011, p. 68). Como afirmado pelo conferencista, a lembrança da inclusão do patrono da orquestra rival nas comemorações do bicentenário denota um reconhecimento por parte de ambas as orquestras de que são "co-irmãs", ou seja, apesar da rivalidade, as duas orquestras, que traçam suas origens ao século XVIII, fizeram parte do cenário musical da cidade durante todos esses anos.

Destaca-se também reconhecimento pelo conferencista que a Lira Sanjoanense é a "corporação musical mais velha de que temos conhecimento", pois pode-se inferir de que esse *status* de orquestra mais antiga já ultrapassava os limites da própria instituição e chegava à orquestra com a qual aquela sempre rivalizou. A memória de fundação da Lira aparentemente já estava estabelecida nos círculos musicais do período e, por meio destas conferências, era preciso fixar também essa memória entre os ouvintes.

Em seguida, realizou-se a notável conferência *A música em São João del-Rei do século XVIII até os nossos dias*, proferida pelo então diretor da Orquestra Lira Sanjoanense, o maestro Pedro de Souza. Nesta conferência, Souza buscou traçar um panorama dos indícios e dos registros da atividade musical em São João del-Rei, desde os primeiros anos da vila até o período de sua exposição, dando enfoque, especialmente no século XIX, aos compositores sacros e atividades musicais religiosas que formam a maior parte da atividade musical da Orquestra Lira Sanjoanense. Para isso, consultou principalmente os códices das irmandades de São João del-Rei, que informam os contratos feitos, assim como os contratos encontrados nos

livros do Senado da Câmara, além dos registros do meio religioso, para levantamento de datas de nascimento e óbito:

> [...] convem esclarecer que datas e nomes já citados foram extraídos dos livros religiosos, não havendo nada inventado. Os livros podem ser manipulados pelos interessados, naturalmente com a previa licença dos donos [...] (SOUZA, 1976, p. 2).

Identifica-se, portanto, uma preocupação em comprovar documentalmente essa atividade. Ao longo da conferência, são encontradas diversas menções a nomes e datas precisas, recolhidos principalmente dos livros das irmandades e do poder público, havendo inclusive algumas transcrições de contratos e outros registros. O autor procura, assim, afirmar a veracidade do que está sendo dito a partir dos documentos, e ainda deixa em aberto aos interessados a verificação da autenticidade de suas falas.

No conteúdo da conferência, Souza procura de certo modo traçar uma cronologia, estabelecendo uma relativa continuidade das informações apresentadas. O autor abre sua conferência com o seguinte trecho: "O Sanjoanense sempre teve especial pendor para a música" (SOUZA, 1976, p. 1), buscando assim afirmar a presença da música na localidade desde seus primórdios. Neste âmbito, os primeiros indícios da atividade musical apontados pelo autor são de contratos feitos pelo Senado da Câmara nas primeiras décadas do século XVIII. Em seguida, faz uma crítica aos pesquisadores musicais do período, pois, segundo o autor, "apresentam uma falsa realidade do que se verifica em Minas Gerais" (SOUZA, 1976, p. 1), ao priorizar apenas os indícios de música e de compositores da primeira metade do século XVIII enquanto deixavam de lado os que viveram na segunda metade do século e ao longo do século XIX. Pode-se observar nesta crítica o indício de uma estratégia de valorização da música feita no mesmo período da suposta fundação da Orquestra Lira Sanjoanense (1776) e no período de sua atividade a partir desta data. Para corroborar sua afirmação, Souza apresenta uma listagem dos principais compositores da região que foram atuantes no final do século XVIII e início do século XIX.

Destes compositores, o autor destaca Manoel Dias de Oliveira (década de 1730-1813), nascido na atual Tiradentes, mas que foi atuante em São João del-Rei, deixando claro que nos arquivos da Lira encontram-se diversas obras suas datadas do fim do século XVIII. Pode-se inferir que a ênfase do autor em pontuar a existência destas obras no acervo da orquestra tem a finalidade de associação entre o compositor, sua música e o passado do conjunto. Inserindo a atividade musical do compositor no mesmo período da suposta fundação da orquestra, constrói-se um efeito de comprovação da existência da organização musical neste período, atestada pela

existência das obras no seu acervo. Após fazer um breve resumo da vida destes compositores já listados, o autor apresenta o seguinte parágrafo:

> Também do século XVIII são os seguintes músicos; entre outros: Antônio do Carmo – 1717 – Manoel Custódio de Almeida e Inácio da Silva – 1750 – Leandro da Rocha – 1756 – José Teodoro – 1752 Pedro Pereira de Lima – 1775 – Antônio do Amaral Souto – 1768. Em 1776 surge o primeiro grupo organizado, de caracter efetivo e que se projetou até nossos dias, José Joaquim de Miranda criou a orquestra Lira Sanjoanense que teve, naquela época a denominação de Sociedade Musical Lira Sanjoanense (SOUZA, 1976, p. 1).

Destaca-se que todos os compositores e suas datas apresentados neste parágrafo são anteriores ao ano de fundação da Orquestra. Pedro de Souza não deixa claro a que exatamente estas datas se referem, mas é possível inferir se referem a registros de atividade musical encontrados em documentos. Neste contexto, é possível perceber a preocupação em registrar uma continuidade de uma cultura musical são-joanense no século XVIII, iniciada desde os primeiros anos da vila (1717), continuada ao longo do século e tendo seu apogeu na fundação da Orquestra Lira Sanjoanense, em 1776, e que o autor afirma ser o "primeiro grupo organizado", ou seja, de fato uma corporação, com caráter institucional, que seria continuada nas próximas décadas, chegando à contemporaneidade.

Nota-se também a atribuição do nome da corporação, dada pelo autor neste texto já como "Sociedade Musical Lira Sanjoanense" no ato de sua fundação. No entanto, conhecemos por meio de estudos realizados sobre os estatutos da corporação musical que o grupo que viria a se tornar a Lira Sanjoanense teve nomes diferentes do estabelecido por Pedro de Souza na sua conferência:

> Outro aspecto que se destaca é o novo nome proposto que, neste artigo, transparece certa fragilidade ao ser expresso como Companhia Paulina, em uma mistura com o nome anterior "Companhia de Muzica" [...] O novo nome do grupo é exposto logo no início do segundo artigo e pode-se notar a força da expressão Companhia, utilizada ao longo dos estatutos [...] Este último termo [Companhia] é, portanto, a única forma de expressão utilizada por Francisco de Paula Miranda ao referenciar seu grupo de músicos no documento, e é também a que figura em contratos de prestação de serviços com as irmandades de sua relação (FONSECA, 2021, p. 91).

Conforme verificado em estudos mais recentes, o grupo musical incorporou o nome "Sociedade Musical Lyra Sanjoanense" apenas no ano de 1889, mais tarde simplificado para "Orquestra Lira Sanjoanense" (COELHO, 2011, p. 90). O nome da corporação musical já no ato de sua institucionalização ainda era frágil, ainda usando uma denominação genérica – "Companhia de Muzica" – em vez de algo que melhor a identificasse, o que aconteceu apenas no fim do século (FONSECA, 2021, p. 91). O fato de Pedro de Souza afirmar que a agremiação já possuía um título em sua fundação – que é o mesmo da contemporaneidade – evidencia uma busca por uma solidez institucional, nunca interrompida ou enfraquecida ao longo dos duzentos

anos de existência. Novamente identifica-se o aspecto da continuidade, desta vez no interior da própria instituição, na qual a orquestra atual manteria não só o mesmo nome, mas também os mesmos papéis sociais e aspectos evidenciados a partir do ano de sua fundação.

Após este trecho, Pedro de Souza continuou a listar brevemente músicos ativos em São João del-Rei nas últimas décadas do século XVIII, antes de passar a falar sobre o século seguinte. Neste século, Souza enfatizou a presença das irmandades religiosas na atividade musical, provavelmente pela existência de um número muito maior de contratos musicais feitos por elas do que no século anterior. O autor associou o grande número de compositores neste século à efervescência das irmandades e de suas festas religiosas. Estando ainda no período da conferência as irmandades são-joanenses completamente ativas, em conjunto com as orquestras, era fácil para o ouvinte fazer a associação entre os dois fatos. Em seguida apresentou uma nova listagem, mais extensa, dos músicos são-joanenses oitocentistas, com destaque para o padre José Maria Xavier.

Na terceira parte, Pedro de Souza mencionou parte dos músicos do século XX da região, muitos ainda vivos no período do bicentenário. Por fim, apresentou uma listagem interessante pela sua clareza nas datas, listando, ininterruptamente, os nomes de todos os regentes principais da Orquestra desde o ano de 1776. O autor apontou que esta lista foi feita com base nos livros das irmandades, ou seja, provavelmente foram compilados a partir da leitura dos contratos feitos por essas agremiações religiosas. Na última parte, o autor dedicou alguns parágrafos especificamente à Orquestra Ribeiro Bastos, dos quais destacamos o interessante trecho:

> A Lira sempre se chamou assim, a Ribeiro Bastos começou com o nome de orquestra do mestre Chagas, depois orquestra do Ribeiro Bastos, e finalmente suprimindo o "do" tornou-se simplesmente Orquestra Ribeiro Bastos (SOUZA, 1976, p. 3).

A partir dessa afirmação verifica-se novamente a questão do nome da orquestra, desta vez em comparação com sua rival. O autor procurou, mais uma vez, ocultar a fragilidade das denominações iniciais da Orquestra Lira Sanjoanense, dando-lhe uma denominação perene, enquanto afirma a descontinuidade da denominação da Orquestra Ribeiro Bastos.

A próxima conferência a ser explorada é a proferida por Abgar Campos Tirado, com o nome *As entidades musicais em São João del-Rei*. Apesar de não possuir muitos aspectos específicos que possam ser detalhados, a estrutura geral do texto possui valor de análise para este trabalho. O objetivo da conferência é fazer menção a todas as entidades musicais que existiram em São João del-Rei, com foco nas duas orquestras religiosas, especialmente na

Orquestra Lira Sanjoanense, alvo das comemorações. Iniciando a conferência, o autor apresentou novamente os registros musicais em São João del-Rei no início do século XVIII, procurando estabelecer esta relação de princípio da música na cidade, finalizando com um resumo da história da Orquestra Lira Sanjoanense: sua fundação em 1776, a criação de seus estatutos em 1846, seus arquivos musicais e sua atuação contemporânea. É interessante notar que, ao contrário do conferencista anterior, Tirado mencionou a evolução dos nomes da orquestra.

Em seguida, dedicou alguns parágrafos à Orquestra Ribeiro Bastos, usando da mesma estrutura anterior. Por fim, expôs a atuação de alguns outros grupos musicais menores, formados em sua maior parte no início do século XX, como bandas, pequenas orquestras e outras corporações em geral. Apesar do caráter catalogador do texto, é possível observar novamente uma preocupação em expor uma continuidade cronológica da tradição e da cultura musical em São João del-Rei, atribuindo a existência de grupos e entidades musicais na contemporaneidade aos primeiros indícios de música no século XVIII, colocando as duas orquestras, em especial a Lira Sanjoanense, como mantenedoras desta cultura ao longo dos séculos XVIII e XIX.

Em resumo, destas quatro conferências analisadas, destacam-se alguns aspectos que os seus quatro autores se preocupam em afirmar e dar ênfase, embora por vezes de forma contraditória: 1) a tradição musical de São João del-Rei; 2) a continuidade desta tradição nos séculos XVIII, XIX e XX e 3) o papel da Lira Sanjoanense nesta tradição como primeira organização musical constituída na cidade. Os autores destas conferências se preocuparam, como agentes sociais, em incutir nos seus ouvintes suas ideias e opiniões sobre estes três aspectos. Considerando também que entre os ouvintes é certo de que havia muitos membros da Orquestra Lira Sanjoanense e das demais entidades musicais da cidade, a ênfase nesses três aspectos nessas conferências serviu também para reafirmar uma memória e identidade de grupo. Como afirma Halbwachs, “no momento em que examina seu passado, o grupo nota que continua o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo” (HALBWACHS, 2006, p. 87).

## A FIXAÇÃO DA MEMÓRIA POR MEIO DE OBJETOS SIMBÓLICOS

Assmann afirma que a memória cultural é exteriorizada e armazenada em objetos simbólicos, e que a memória humana pessoal existe por interação com outras memórias

pessoais, mas também por interação com coisas e símbolos externos, carregados de memória com a qual os investimos (ASSMANN, 2016, p. 118-119). E não apenas na memória pessoal, mas também na memória social, relativa a grupos,

> o papel dos símbolos externos se torna cada vez mais importante, porque grupos que, é claro, não "têm" uma memória tendem a "fazê-la" por meio de coisas que funcionam como lembranças, tais como monumentos, museus, bibliotecas, arquivos e outras instituições mnemônicas (ASSMANN, 2016, p. 119).

Assim, não foi apenas na forma de comunicações de conferências e textos que a Orquestra Lira Sanjoanense procurou construir e disseminar a memória da sua fundação e bicentenário, mas também por meio de objetos externos, aos quais a instituição atribuiu uma simbologia intrínseca a eles. Neste âmbito, serão analisados dois casos, o do estandarte da Orquestra e o da exposição por ocasião da comemoração do bicentenário.

O estandarte da orquestra é um caso significativo, pois consiste em um resgate de uma memória construída anteriormente. No ano de 1889, o regente da orquestra e pintor Luiz Baptista Lopes produziu um estandarte para a Orquestra Lira Sanjoanense, que acabava de receber seu nome atual (COELHO, 2011, p. 179). O estandarte hoje se encontra bastante danificado, mas alguns elementos ainda são visíveis (Figura 1). Considera-se que os participantes das celebrações do bicentenário em 1976 provavelmente ainda viram o estandarte em estado ainda razoável de conservação, tanto que mandaram produzir uma réplica para substituí-lo. Em ambos os estandartes podemos ver o nome "S[ociedade]. Lyra São-Joanense", ladeado por folhas e diversos elementos musicais, instrumentos e partituras.

Também há, ocupando quase todo o perímetro do estandarte, fitas decorativamente dispostas, trazendo inscritos os nomes dos regentes da orquestra, desde o seu fundador, José Joaquim de Miranda, até o incumbente no momento de produção do estandarte, Luiz Baptista Lopes. Fazendo conjunto com as fitas, há um caderno aberto que apresenta o nome de compositores musicais. Nota-se que, embora a maioria seja são-joanense, há inscrito o nome de alguns que quase nada têm a ver com a cidade (Figura 2).




**Figuras 1 e 2** – Estandarte original da Orquestra Lira Sanjoanense elaborado por Luiz Batista Lopes (1889) e réplica do estandarte (1976). Fotografia: José Maria Neves, sem data; Rodrigo Pardini, 2019.

Percebe-se que houve uma criação de memória na produção deste estandarte no ano de 1889, trazendo de forma contínua os nomes dos regentes, em uma listagem indicando antiguidade e tradição. Os nomes dos compositores, tanto são-joanenses como de outras localidades, podem indicar a vastidão do acervo musical da orquestra, não restrito apenas à cidade de São João del-Rei. Ressalta-se, no entanto, a ausência de indícios de qualquer datação inscrita no estandarte original, o que difere da réplica, que apresenta duas datas inscritas em cima de todos os elementos: 1776 e 1976.

Constata-se assim, uma preocupação pela fixação da data de fundação da orquestra, em um objeto que, ainda que se trate de uma réplica, carrega em si um simbolismo institucional, como uma insígnia oficial da corporação musical. Colocar estas datas neste emblema oficial, ao lado de uma lista de regentes e uma de músicos, além de objetos que simbolizam a atuação musical do conjunto musical, constitui em uma tentativa de tornar intrínseca à identidade da instituição a sua antiguidade e a sua continuidade.

Em seguida, verificamos no caderno comemorativo das celebrações do bicentenário a existência de uma exposição histórica e artística do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense e de outros objetos, realizada no Museu do Patrimônio, atualmente denominado Museu Regional de São João del-Rei. A parte principal da exposição contou com painéis dedicados a diversos compositores musicais, cada um com uma breve biografia do músico e algumas partituras musicais, obras de cada compositor e que se encontram no arquivo da Orquestra. O primeiro painel foi dedicado ao fundador da orquestra, José Joaquim de Miranda, e o restante dos compositores foi dividido por século: quatro para o século XVIII (além do já citado José Joaquim de Miranda, que teve painel especial), cinco para o século XIX e cinco para o século XX. Como já exposto, verifica-se nesta divisão cronológica uma busca em afirmar a continuidade histórica da instituição, localizando-a nos três séculos.

A segunda parte da exposição contou com a presença de objetos históricos variados: imagens sacras, mobiliário, quadros e pinturas etc. Uma parcela desses itens era de propriedade do Museu do Patrimônio, mas também proveniente das igrejas e irmandades são-joanenses e da região. O objetivo desta exposição foi explicitado no texto presente no caderno comemorativo:

> Com intuito tornar visualmente claro o vínculo entre as Irmandades Religiosas de São João del-Rey e a Lira Sanjoanense acham-se expostos móveis telas e imagens pertencentes às Irmandades as quais a Lira assistiu com música, e também ao acervo do Museu do Patrimônio, que gentilmente cedeu as peças para a presente mostra (BI-CENTENÁRIO DA LIRA SANJOANENSE, 1976, p. 4).

No trecho do objetivo, constata-se o intuito por parte dos organizadores da exposição de fundamentar e validar a antiguidade e a história da Orquestra Lira Sanjoanense na existência das irmandades religiosas da cidade. Praticamente todas as irmandades são-joanenses surgiram na primeira metade do século XVIII, possuindo sua criação documentalmente comprovada, por serem agremiações que necessitavam de aprovação externa para seu funcionamento, com estatutos e livros administrativos existentes desde seu início. O mesmo não se verifica para a Orquestra Lira Sanjoanense no período de sua fundação. O vínculo entre irmandades e orquestra sempre foi fato comprovado por meio de documentos e atividades musicais, porém, esta parte da exposição, combinada com a primeira, em que se apresentam claramente menções a todo o século XVIII, tem como objetivo construir esta memória institucional de uma orquestra sempre presente na história dessas agremiações religiosas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme aponta Jan Assmann, "A memória cultural é baseada em pontos fixos no passado. Até mesmo na memória cultural o passado não é preservado como tal, mas está presente em símbolos que são representados em mitos orais ou em escritos [...]" (ASSMANN, 2016, p. 121). Após a análise dos textos e por alguns símbolos deixados por ocasião do bicentenário da Orquestra Lira Sanjoanense, algumas conclusões sobre a memória que as comemorações relativas à efeméride pretenderam deixar puderam ser tomadas.

Retomando os pontos apresentados na introdução, ressalta-se novamente a falta de um embasamento documental que comprove as primeiras décadas de existência institucional da Orquestra Lira Sanjoanense. No entanto, isso não impediu que os interlocutores das conferências do bicentenário estabelecessem uma data exata para sua fundação, e procurassem sempre associar a existência da orquestra aos anos mais remotos que conseguiam.

Nas conferências e na organização da exposição percebe-se um padrão na divisão temporal da música em São João del-Rei, em três fases, que correspondem ao século XVIII, ao XIX e ao XX. Nesta divisão temporal, é notável um esforço em registrar, no setecentos, os primeiros indícios da atividade musical na cidade, os verdadeiros primórdios do que, àquela altura, nas comemorações do bicentenário, ainda era praticado pelas diversas entidades musicais. O século XIX apresenta-se como uma consolidação dessa atividade musical, com um maior número de registros, compositores e músicos conhecidos e eventos musicais. O século XX representaria a música contemporânea às comemorações, bem como se configura como espaço destinado a celebrar os indivíduos que mantiveram a tradição musical durante toda a trajetória da instituição até o ano de 1976.

O empenho em delimitar a fundação a Orquestra Lira Sanjoanense no ano de 1776 viria, portanto, desta intenção de colocar o conjunto nesta primeira fase da música em São João del-Rei; de elevar a agremiação musical ao espaço ocupado pelos pontos primordiais mais remotos desta atividade musical. E não apenas isso, verifica-se que a fundação da Orquestra neste ano representaria a plena realização destes registros iniciais da música são-joanense, praticamente a mais absoluta evolução do que era realizado nos primeiros anos do século XVIII e que a partir desta década de 1770 se desenvolveria em uma nova fase na atividade musical da cidade.

É esta a memória que as conferências, a exposição e o próprio bicentenário procuram construir e disseminar: a de uma agremiação musical antiga, que se origina nos pontos mais

remotos da história da cidade e, com ela, cresce, se desenvolve e se amadurece. Isto contribui para a existência de uma mentalidade inclinada a tratar a Orquestra Lira Sanjoanense com uma espécie de veneração e respeito, por ser ela tão antiga e importante na sociedade.

Devido a diversas investigações acadêmicas empreendidas nos últimos anos, conhece-se muito das dinâmicas, sociais e institucionais, das entidades musicais da cidade de São João del-Rei, seus membros, suas histórias e seu papel direto nesta sociedade. Com isso, entende-se como necessário, como forma de desenvolver o debate, especialmente neste último ponto, realizar estudos que tratem o modo que as próprias agremiações musicais veem a si mesmas, e o impacto desta visão na população da cidade, principalmente a partir do campo de memória. Este trabalho se limitou a apenas um aspecto específico e localizado de uma dessas entidades musicais. Outras entidades, com suas próprias peculiaridades, também podem ser objeto do desenvolvimento de novos trabalhos, com outros recortes e metodologias.

## REFERÊNCIAS

ASSMANN, Jan. Memória comunicativa e memória cultural. *História Oral*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 115-127, 2016.

COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras*: estratégias de inserção social e sociabilidades de músicos negros – São João del-Rei, século XIX. 158 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Organização musical em São João del-Rei no século XIX: os estatutos de 1846 da Orquestra Lira Sanjoanense. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 4, 2021, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2021, p. 88-108.

HALBWACHS. *A memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2006. 224 p.

ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. Exposição comemorativa. In: BI-CENTENÁRIO DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE 1776-1976, 1976, São João del-Rei. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1976, 4 p.

PEREIRA, Carmélio de Assis. O compositor sanjoanense Martiniano Ribeiro Bastos. In: BI-CENTENÁRIO DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE 1776-1976, 1976, São João del-Rei. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1976, 1 p.

SILVA, Gerardo de Souza. Maestro João Feliciano de Souza. In: BI-CENTENÁRIO DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE 1776-1976, 1976, São João del-Rei. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1976, 3 p.

SOUZA, Pedro de. A música em São João del-Rei desde o século XVIII até os nossos dias. In: BI-CENTENÁRIO DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE 1776-1976, 1976, São João del-Rei. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1976, 3 p.

TIRADO, Abgar Campos. As entidades musicais em São João del-Rei. In: BI-CENTENÁRIO DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE 1776-1976, 1976, São João del-Rei. *Anais...* Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1976, 2 p.

TODOROV, Tzvetan. *Memória do mal, tentação do bem*: indagações sobre o séc. XX. São Paulo: Arx, 2002. 379 p.

# O "GRANDE PLANO" DE CURT LANGE: OS BASTIDORES DO PROJETADO 1º CONGRESSO LATINO-AMERICANO DE MÚSICA (RJ, 1936)

Edite Rocha[83]
Natália Braga[84]
Suelen Azevedo[85]

**RESUMO**:
A viagem de Francisco Curt Lange (1903-1997) ao Brasil em 1934 marcou a concepção de se realizar um 1º Congresso Latino-Americano de Música no Rio de Janeiro. Previsto para ocorrer em julho de 1936, este evento tinha como proposta fortalecer e consolidar o movimento do Americanismo Musical, além de estreitar relações musicais e musicológicas com o Brasil e do Brasil com os demais países da América Latina. Contudo, apesar do empenho e dedicação de Curt Lange e o então diretor do Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, Professor Guilherme Fontainha (1887-1970), os acontecimentos políticos que convulsionaram o Brasil na década de 1930 foram determinantes para o adiamento desse designado "grande plano" por Curt Lange. Este texto, através da pesquisa nos Boletins Latino-Americano de Música (LANGE, 1935; 1936; 1937; 1938) e das correspondências trocadas entre os dois idealizadores, apresenta uma análise sobre este projetado evento, que chegou a ter um planejamento e programação detalhada, as conjunturas sociopolíticas que envolveram a não concretização do congresso no Brasil e, de alguma forma, o deslocamento ideológico desse projeto para o Primeiro Festival de Música Ibero-Americano que ocorreu posteriormente em Bogotá (1938).

**Palavras-chave**: Acervo Curt Lange UFMG; Guilherme Fontainha; Boletín Latino-Americano de Música; Americanismo musical; Festival Ibero-Americano de Música de Bogotá.

## INTRODUÇÃO[86]

Na defesa de um Americanismo Musical, que tinha como propósito a integração cultural do continente a partir da música, Francisco Curt Lange (1903-1997) buscou a colaboração de diversos intelectuais de todo o continente americano, fundando instituições e periódicos dedicados ao assunto. Em 1935, esse projeto ganhou força nas páginas do primeiro tomo do *Boletín Latino-Americano de Música*, criado e coordenado pelo próprio através de *La Sección de Investigaciones Musicales*, da Universidade de Montevidéu, na qual era diretor fundador, como "um veículo de divulgação dos seus pressupostos musicais e que também incentivava a

[83] Doutora, Universidade Federal de Minas Gerais, editerocha@ufmg.br. Bolsista de Produtividade CNPq.
[84] Doutoranda, Universidade Federal de Minas Gerais, nataliabraga.nb@gmail.com. Bolsita CAPES
[85] Graduada, Universidade Federal de Minas Gerais, suelen.azevedo@ymail.com
[86] Versão revista e atualizada da comunicação "1º Congresso Latino-Americano de Música (RJ, 1936): o contexto e a idealização de um projeto de Curt Lange", realizada no 1º Colóquio de Pesquisa em Música da Universidade Federal de Ouro Preto em 2017.

musicologia americana através da publicação de trabalhos de pesquisadores dos diversos países do nosso continente" (MOYA, 2015, p. 19).

A primeira viagem registrada de Francisco Curt Lange ao Brasil no ano de 1934 (LANGE, 1936, p. 446) foi determinante para a concepção do 1º Congresso Latino-Americano de Música. Como referido pelo próprio pesquisador numa entrevista ao jornal *O Estado*, de Curitiba, "Estive no Rio de Janeiro e em São Paulo, em 1934, onde realizei, a convite das Sociedades de Cultura Artística e outras associações culturaes daquelas duas capitaes, várias conferencias" (O ESTADO, 07 out. 1937, n. 330, p. 1). Com data prevista para se realizar em julho de 1936, o congresso foi organizado conjuntamente com o Professor Guilherme Fontainha (1887-1970), então diretor do Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro. Curt Lange provavelmente o conheceu pessoalmente na sua estadia brasileira em 1934, sendo recorrente a gratidão que expressava nas suas cartas pelo constante esforço e dedicação com a qual Guilherme Fontainha se propunha a levar a cabo a ideia proposta para este evento.

Para conhecer o alcance da organização e concepção deste congresso, este trabalho baseia-se numa pesquisa documental realizada no Acervo Curt Lange da Universidade Federal de Minas Gerais – nomeadamente a partir das cartas enviadas por Curt Lange a Guilherme Fontainha entre os anos 1934 e 1938, correspondente ao planejamento, programação e adiamento do 1º Congresso Latino-Americano de Música, no Rio de Janeiro – e analisa o processo e diligências que Curt Lange entusiasticamente nutria ao planejar este congresso como "Grande Plano", considerando o impacto projetado e repercussões para enquadrar o Brasil neste circuito musicológico na América Latina.

## IDEALIZAÇÃO

A primeira correspondência enviada por Francisco Curt Lange a Guilherme Fontainha sobre a sua intenção de se realizar um possível Congresso Latino-Americano de Música data de nove de fevereiro de 1934. Em um conjunto de vários tópicos, o quinto item dessa carta aborda o "Congreso latino-Americano de Música, a realizarse dentro de algunos años, con los fines exclusivos de hacer obra efectiva y un intercâmbio frutífero de valores" (BRUFMGBUCL 2.1.002.188).

Em 1935, Francisco Curt Lange voltou a mencionar o congresso em outra correspondência com o então diretor do Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, relatando o prosseguimento na organização com convites específicos para

representação de vários países, como o Chile – com o apoio de Dom Domingo Santa Cruz Wilson (1899-1987) –, Uruguai e Argentina:

> Mucho me alegra que siga trabajando Ud. en el Congreso Latino-Americano de Música, que será sin duda, un certamen que sobrepasará muy lejos la imaginación de todos nosotros.
>
> He recibido, junto con la de Ud., la carta última del Decano de la Facultad de Bellas Artes de Santiago de Chile, Don Domingo Santa Cruz, eminente persona quien anuncia que, siempre que se realice el Congreso en Rio, formaria una Delegación encabezada por él que haría acto de presencia en Rio, representado el arte musical de Chile. Como Ud. ve, todo va marchando muy bien y el entusiasmo de todos no puede ser más grande y también más sincero.
>
> Como ya le He dicho, pienso organizar una caravana artística de Montevideo y Buenos Aires, que permanecerá durante todo el Congreso en Rio. Espero tan solo noticias definitivas (LANGE, 1935, BRUFMGBUCL 2.1.005.033).

Na sequência da organização do congresso, Francisco Curt Lange passou a enviar esboços mais detalhados, avançando com uma prévia dos possíveis convidados e programação com temas e datas específicas. O retorno das diligências logísticas que foram sendo, entretanto, tomadas por Guilherme Fontainha para a concretização deste evento de âmbito internacional chegam indiretamente a Lange através de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (1905-1992), que relatava as ações que estavam sendo realizadas (BRUFMGBUCL 2.1.005.268, p. 1).

No segundo tomo do *Boletín Latino-Americano de Música*, Francisco Curt Lange incluiu um texto de apresentação ao leitor intitulado "Primer Festival de Música Latino-Americana", datado de 18 de setembro de 1935[87], onde refere que é a primeira vez que a *Sección de Investigaciones Musicales* organizava publicamente um festival desta natureza, salientando a importância de um congresso dessa dimensão.

Os objetivos da sua dedicação, foram claramente expostos nesse ensaio introdutório: a sua preocupação e missão em lançar e difundir a literatura musical continental como um plano de ação coletivo; a análise dos núcleos artísticos heterogêneos dependentes de uma formação do "velho mundo"; a identificação de uma "carência de orientação estética" e uma intolerância crítica e cega face aos artistas criadores enquadrados numa forte desvalorização identitária das artes, literatura, poesia e filosofia neste continente face à arte estrangeira; a busca de uma "autonomia artística" que viria a se consolidar com o nacionalismo; a análise da fragilidade da "criação artística musical" face ao panorama internacional, tomando como exemplo o Uruguai, país onde residia; a necessidade de criar uma atmosfera mais favorável no campo da pedagogia

[87] Publicado em abril de 1936.

que afete este panorama da difusão artística, estética e investigativa; o ensejo de iniciar um "movimento latino-americano de música"; o destaque para a ação da *Sección de Investigaciones Musicales* como eixo nesse movimento proposto, destacando a proposta de uma ruptura ideológica artístico-musical europeia, são alguns dos aspectos enfaticamente destacados para combater a falta de "expressão própria" e a necessidade da busca de uma identidade e "nação latino-americana" (LANGE, 1936, p. 422). Assim, numa perspectiva ainda fortemente marcada pelo conceito evolucionista da arte ao longo da história, Francisco Curt Lange acreditava que "[...] é por este motivo que a América Latina tem perante si perspectivas enormes e o ciclo de evolução artística que pode cumprir em benefício da humanidade está chamado a adquirir projeções gigantescas" (LANGE, 1936, p. 423, tradução nossa):

> [...] Por ello, invito a todo Uds. a ser más americanos a penetrar conscientemente en los múltiples elementos que constituyen la cultura americana del pasado y del presente, sin que por ello se vuelvan hostiles frente a las manifestaciones europeas. Todos anhelamos una expresión universal de las artes, pero el camino que conduce a tan difícil meta atraviesa primeramente lo regional y nacional. Lo que ha conseguido el arte europeo al través de los siglos adquiriendo formas y expresiones esencialmente humanas, también lo conseguirá el arte americano, pero para ello no es posible negar, criticar por costumbre o hundir al artista prójimo. Todos ellos tienen su lugar bajo el sol y aunque muchos no llegasen a cumplir lo que de ellos esperamos, contribuyen a la formación de aquel medio de vibraciones artísticas, de emoción y estímulo que aún no poseemos en el Uruguay. Si no sabemos formar este ambiente, nuestro país quedaria reducido a la impotencia en, materia de creación artística y ello no es admisible, desde ningún punto de vista.
>
> Idéntico problema nos ofrece el campo de la interpretación musical. Nuestro público está acostumbrado, y con él los demás de las principales capitales del continente, a un verdadero diluvio de artistas-virtuosos extranjeros, de los cuales muchos hacen su aparición solamente por un mero materialismo. Es preciso estimular a los intérpretes del continente como es necesario que ellos sean los primeros en dar a conocer la literatura musical de su tierra. Hagamos votos para que sean estimulados y evitemos que generaciones posteriores nos califiquen de inhumanos frente a los esfuerzos propios que por doquier se vienen ahogando por esa indiferencia y el culto exagerado que en nuestras latitudes se rinde a todo lo que procede de ultramar. Vemos con inmenso dolor que excelentísimos intérpretes de los países vecinos y algunos del nuestro propio, tienen que recurrir a extensos viajes, formulados frecuentemente por invitación, mientras que en su propia patria no hacen sino confirmar el viejo refrán de que nadie es profeta en su tierra.
>
> La Sección de Investigaciones Musicales viene cumpliendo silenciosamente un programa intenso y trabaja con entusiasmo en la realización de muchos principios que le son muy caros. El primer tomo del Boletín Latino-Americano de Música constituyó la primera etapa, su publicación periódica normal ha de transformar en pocos años la situación actual tan poco favorable a nuestros fines. La realización del primer Congreso Latino-Americano de Música en Rio Janeiro, em julio de 1936, cuya organización total estará a cargo de esta Sección, servirá para definir actitudes v señalar metas cuya transformación en hechos es factible mediante ese núcleo compacto de mentalidades fuertes y templadas por las vicisitudes del artista, a quienes el Americanismo Musical ha llevado una corriente de esperanza y optimismo (LANGE, 1936, p. 423).

## PLANEJAMENTO E PROGRAMAÇÃO

O quadro de convidados internacionais proposto por Francisco Curt Lange tinha como premissa selecionar músicos mais representativos de um conjunto de cinco ou seis países específicos da América Latina (como Argentina, Chile, Perú, Uruguai, México e Cuba), avançando com a proposta inicial de quatro intelectuais: Juan Carlos Paz (1897-1972), da Argentina, então presidente do Grupo Renovación e representante da música de vanguarda e designado como "la crema de la música creadora" em seu país; Don Domingo Santa Cruz (1899-1987), do Chile, professor da Faculdade de Belas Artes, compositor e significativo no movimento musical chileno da primeira metade do século XX; André Sás (1900-1987), do Peru, compositor e folclorista francês de ascendência belga radicado no Peru desde 1924; e o conceituado compositor e músico uruguaio Eduardo Fabini (1882-1950) (BRUFMGBUCL 2.1.005.268).

A gestão financeira do congresso tornou-se um aspecto recorrente nas cartas a Guilherme Fontainha, colocando a possibilidade de se realizar um concurso de pôsteres (designados de "concurso de cartazes" artísticos), com atribuição de prêmios como forma de reduzir o valor dos mesmos, em que Francisco Curt Lange sugeriu utilizar a diferença para pagar outras despesas da organização, como a propaganda, compensando com a impressão desses pôsteres (BRUFMGBUCL 2.1.005.268). Lange propôs, assim, atribuir quatro prêmios – 300 (primeiro lugar), 150 (segundo lugar), 150 ou 100 (terceiro lugar) e 100 ou 75 (quarto lugar) pesos uruguaios, respectivamente – contando como membros desse júri de avaliação, além de si mesmo, o uruguaio Armando Acosta y Lara, Domingo L. Bazzuro, o arquiteto Elzeario Boix e o escultor uruguaio José Luis Zorrilla de San Martin. Ao premiado em primeiro lugar seria assegurado a publicação do seu trabalho.

Numa outra dimensão, Francisco Curt Lange mantinha uma reiterada preocupação também pela logística pré-evento, lançando a possibilidade de organizar possíveis excursões de participantes, como uma "caravana artística" proveniente de Buenos Aires e Montevidéu, ou proveniente de Santiago, no Chile, coordenada por Dom Domingo Santa Cruz, prevendo ingressos pagos que permitiriam assistir às atividades musicais durante o congresso e dinamizar o turismo na cidade carioca. Essa dinâmica turística foi um dos fortes argumentos apresentados para justificar a realização do congresso e buscar o apoio junto do governo e embaixadas (BRUFMGBUCL 2.1.005.268).

Ao longo de todo este planejamento em conjunto com Guilherme Fontainha, Francisco Curt Lange previa sair de Montevidéu em abril de 1936 para apoiar diretamente as atividades

da fase final da organização do congresso no Rio de Janeiro, assegurando o sucesso que, como destacava nas suas cartas, deveria seria bem preparado e não poderia falhar em detalhes estruturantes (BRUFMGBU 2.1.005.268).

A programação detalhada do 1º Congresso Latino-Americano de Música foi publicada no segundo tomo do *Boletín Latino-Americano de Música* (LANGE, 1936, p. 447-452), prevista a sua realização entre 10 e 25 de julho de 1936 e incluindo várias atividades diárias, como uma abertura oficial dos trabalhos com participação de autoridades governamentais, como o Presidente dos Estados Unidos do Brasil e vários ministros – ministro de Relações Externas, da Instrução Pública e do Interior – além de outras personalidades do Rio de Janeiro, como o reitor da Faculdade, o diretor do Instituto Nacional de Música e personalidades do corpo diplomático, entre outros.

Desse projetado programa, eram previstas atividades como: 1) concertos durante as noites do congresso integrados no Festival de Música, que incluía a montagem de uma ópera de Antônio Carlos Gomes no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, música sinfônica brasileira, a participação do Orfeão de Professores, concertos exclusivos de música do Uruguai, da Argentina, Chile, México, Cuba, Venezuela e Colômbia, representação de bailados latino-americanos, representação teatral, concertos dedicados à música religiosa latino-americana, sob responsabilidade do Instituto Nacional de Música ou da catedral e concertos temáticos como Ópera na América-Latina; 2) Conferências e reuniões plenárias com autoridades e reuniões específicas de grupos ou comissões diversas, como o Coral de Villa-Lobos; 3) Visitas turísticas a instituições como o Instituto Nacional de Música com uma recepção da Associação Brasileira de Música, o Instituto da Educação e o círculo de Belas Artes, que incluía a Escola de Artes e Ofícios, a Associação Brasileira de Imprensa, a Associação Brasileira de Artes, o Museu Nacional, o Museu Histórico, o Jardim Botânico, o então Conservatório do Distrito Federal, o Radio Club etc.; 4) Excursões coletivas, como a Ilha de Paquetá ou Petrópolis, excursões livres a pontos turísticos mais emblemáticos (como o Pão de Açúcar, Corcovado, Gávea, entre outros), ou delegações especiais, com intervenções de reverência prevendo depositar coroas nas tumbas de Oswald, Gallet etc. Numa etapa final do congresso, entre os dias 20 e 22 de julho, ficou previsto um interregno com deslocação até São Paulo, com visitas turísticas e concerto de ópera no respectivo Teatro Municipal.

As temáticas gerais do congresso refletem as preocupações constantes presentes na correspondência trocada por Francisco Curt Lange nesse período, em que alguns desses tópicos

renderiam uma pesquisa complementar para entender o seu lugar conceitual no contexto musical e musicológico:

- Orientação estética latino-americana;
- Situação atual do virtuosismo europeu na América Latina;
- Bases para um reconhecimento da arte latino-americana na Europa;
- A arte musical e a proteção das artes anexas;
- A América Latina e os Estados Unidos da América;
- A criação de uma Federação Latino-Americana de músicos;
- Instituto Latino-Americano ou Interamericano de Música;
- Intercâmbio artístico positivo;
- Outorgação de prêmios, constituição de jurados a nível nacional e internacional;
- Orquestras Sinfônicas, agrupamentos corais, escolas líricas e grupos de câmara oficiais (LANGE, 1936, p. 449).

Um outro elemento que se destaca da programação geral são os grupos de trabalho para discussão de tópicos específicos, da qual previa-se criar dez comissões responsáveis. Estas deveriam agregar, no mínimo, cinco membros, com um certo grau de formalidade e com funções de presidente e secretário de cada órgão. Deste modo, seriam assegurados o registro ou documentação dos principais tópicos ou temas abordados e atas das reuniões a serem apresentadas e debatidas nas sessões plenárias do congresso, cujos resultados se previam publicar nos volumes seguintes do *Boletín Latino-Americano de Música*.

Estes grupos de trabalho ficariam, cada um, responsável por temáticas específicas, a saber: 1) Pedagogia musical escolar, que incluía o canto, música instrumental e canto coral na criação musical infantil na escola, além de uma abordagem sobre os instrumentos possíveis; 2) Ensino musical secundário e universitário e a educação musical, prática e estética; 3) Ensino musical profissional, como a oficialização de um título que pudesse ter capacitações posteriores à sua formação, especialização em instituições como conservatórios, faculdades de Belas Artes e universidades; 4) Profissionalismo musical, assegurando a proteção do músico ativo, problemas da mecanização na música; 5) Difusão radioelétrica, como forma de debater a iniciativa privada e a posição do músico face à mesma, a iniciativa oficial e a difusão radioelétrica escolar; 6) Proteção do labor artístico, para discussão de direitos de autor, direitos de reprodução etc.; 7) Fonografia, visando a intensificação de publicações latino-americanas e

a discussão do papel do disco no ensino e no seu contexto/lugar; 8) Difusão artística, centrado para o tema das publicações, concretamente do *Boletín Latino-Americano de Música*, obras sinfônicas, abordando questões como a central distribuidora de partituras e publicações específicas; 9) Pesquisas ou investigações, como possibilidade de um relatório sobre o estado da pesquisa nos países da América Latina, procedimentos e sistemas de captação de melodias, coreografias, poesia e literatura popular e indígena, além do tema sobre a relação do Estado com a investigação musical; e, por último, 10) Léxico latino-americano de música, para organização, nomeação definitiva dos colaboradores, intercâmbio ou partilha de ideias e relatos sobre o trabalho parcial realizado (LANGE, 1936, p. 449).

Nas informações complementares da projeção de um evento cientificamente pioneiro da área de música e musicologia aberto e acessível destaca-se a divulgação de um prazo determinado para submissão de trabalhos "científicos, estéticos, históricos, didáticos, pedagógicos etc." até primeiro de março de 1936, apresentações artísticas até dia primeiro de fevereiro de 1936 e recepção dos materiais até primeiro de março de 1936, detalhando critérios de avaliação das propostas.

Desta ampla programação geral – que contava com uma descrição das principais entidades artísticas do Brasil, como a Sociedade de Cultura Artística de São Paulo, a Sociedade de Cultura Artística de Rio de Janeiro e a Associação Brasileira de Música (LANGE, 1936, p. 452) –, destaca-se a previsão de uma reunião plenária como última atividade para marcar este evento internacional: concretizar uma "Declaración solemne de paz y libertad del pensamiento humano y artístico. Fijación de fecha y lugar del Segundo Congreso Latino-americano de Música" (LANGE, 1936, p. 448), dado que, para Curt Lange, esse congresso seria uma etapa decisiva na vida cultural do Brasil e do Uruguai, projetando definitivamente a potencialidade artística do Brasil (BRUFMGBUCL 2.1.005.268).

## NÃO CONCRETIZAÇÃO E O CONGRESSO EM BOGOTÁ

No mesmo volume do *Boletín Latino-Americano de Música* em que foi publicada toda a programação do 1º Congresso de Música Latino-Americana, Lauro Ayestaran (1913-1966) – então secretário da *Sección de Investigaciones Musicales* e das duas primeiras edições do referido *Boletín* – publicou um artigo sobre o Instituto Nacional de Música, ressaltando que apesar dos esforços de Guilherme Fontainha, os preparativos para o congresso tinham sido suspensos:

> [...] Fontainha fué uno de los pocos que nos secundó desde un principio en nuestra labor. Siempre generoso y bien dispuesto, batalló por la realización del primer Congreso latino-americano de Música en Rio, cuyos preparativos se encuentran actualmente en suspenso por motivos ajeno a su voluntad.
> [...] Sin el Brasil, no es posible pensar en uma labor armónica y eficaz. Hacemos votos para que el próximo congreso represente un paso definitivo para el conocimiento y aprecio mutuo de cuantos trabajamos en una mejora de la situación. El suelo del Brasil es particularmente acogedor y servirá de aliciente a cuántos permanecerán en él durante una temporada (AYESTARAN, 1936, p. 446-447).

Reforçando a importância deste evento, do previsto acolhimento na cidade do Rio de Janeiro, da programação articuladamente planejada e particularmente dos esforços de Guilherme Fontainha em todo este processo, as condicionantes políticas parecem estar nos bastidores desse cancelamento. Contudo, o lamento de Lauro Ayestaran também se expressa no desejo que o próximo congresso (ainda na esperança de ser realizado no Brasil) representasse uma apreciação recíproca dos que trabalham por uma melhoria da situação, destacando a força do movimento que será mantida não obstante a realidade que levou à sua suspensão.

No volume seguinte do *Boletín Latino-Americano de Música* (tomo III), Francisco Curt Lange, em seu artigo "El Instituto Nacional de Música de Rio de Janeiro" reiterou essa esperança compartilhada por Guilherme Fontainha que seria ainda possível manter o 1º Congresso no Rio de Janeiro:

> [...] el amigo Fontainha hace alusión cordial a nuestra común iniciativa que aún no pudo cristalizarse: el primer Congreso Latino Americano de Música en Rio de Janeiro. Sus palavras de optimismo nos resultaron particularmente reconfortantes y creemos com él, firmemente que a Idea do congresso, no entanto, não desapareceu y que o Rio de Janeiro será theatro da sua realização! (LANGE, 1937, p. 483)

Em uma carta de junho de 1937, Curt Lange voltou a mencionar a Guilherme Fontainha sobre o 1º Congresso Latino-Americano de Música, tentando analisar as condicionantes que levaram à não concretização no ano proposto de 1936. Assim, embora Francisco Curt Lange reconheça que o entusiasmo gerado em 1934 ao se projetar a realização do congresso possa ter se extinguido, estes dois autores permaneciam firmes na ideia de manter e retomar a realização do congresso no Rio de Janeiro. Para esse propósito, Francisco Curt Lange propôs dar algumas conferências na capital, contando com o apoio do Guilherme Fontainha para possibilitar o financiamento dessas viagens (BRUFMGBUCL 2.1.009.115) e fortalecer o entusiasmo para seguir nessa organização. Contudo, a partir dessa carta, a comunicação de Fontainha é suspensa, comprovada por outras que se seguiram de Lange lamentando a ausência de resposta às suas missivas.

Na sequência, Lauro Ayestaran confirmou que os esforços foram canalizados para outro evento a ocorrer em outra cidade do continente que pudesse prosseguir com a força do movimento: Bogotá. No quarto volume do *Boletín Latino-Americano de Música*, Francisco Curt Lange escreveu a respeito do Festival Ibero-Americano de Música:

> De lo que hemos relatado como labor realizada por Guillermo Espinosa, se desprende un extraordinario dinamismo y una visión muy exacta de los problemas nacionales, en todos sus detalles. Sin embargo, su acierto quizás más grande debe buscarse en la organización del Festival Ibero-Americano de Música, el primero de esta índole que, gracias a él ha podido realizarse en el Continente (LANGE, 1938, p. 55).

Nesse cenário, o desvanecente projeto que gradualmente se distanciava de sua realização, encontrou uma oportunidade para se transformar e se concretizar, aproveitando a possibilidade das celebrações do Quarto Centenário da Fundação de Bogotá (BARÓN LEAL, 2022). Tendo recebido um entusiástico acolhimento dos que viriam a ser os organizadores na realização de um ciclo de concertos a cargo de convidados do exterior, este evento contou com a presença de um número considerável de intelectuais e artistas que foram hospedados na Casa de Huéspedes de la Biblioteca Nacional, e que dinamizaram, projetaram e enriqueceram a programação deste festival (LANGE, 1938, p. 55-56).

## NOTAS FINAIS

Em um contexto ainda incipiente na tradição acadêmico-universitária no Brasil, a organização em 1934 do 1º Congresso Afro-brasileiro pelo intelectual Gilberto Freyre marcou a atualidade na busca pela "valorização da cultura africana a partir de elementos gastronômicos, artísticos e religiosos" (SILVA; SKOLAUDE, 2020, p. 338-339). O impacto desse congresso pode ser atestado no movimento de "criação de um Instituto Afro-Brasileiro no Rio de Janeiro com o objetivo de centralizar a documentação, organizar eventos, publicações e financiar o intercâmbio de pesquisadores e de pesquisas na África", o que representa um dos muitos reflexos dos posicionamentos intelectuais presentes nessa altura nas tentativas de emular uma tendência geral. Nesse sentido, no contexto dos vários intelectuais convidados para o 1º Congresso Afro-brasileiro, representações (diretas ou indiretas) da área da música – como Mário de Andrade, Renato Almeida, maestro Ernani Braga e Nair Andrade (FREYRE *apud* CUNHA; SILVA, 2010, p. 14-15) – inspiravam o impulso para reflexões culturais e sociopolíticas sobre questões etnico-raciais no Brasil através da música, tomado inicialmente como um ponto estratégico de integração de Curt Lange no Brasil e atestado na programação proposta para o 1º Congresso Latino-Americano de Música.

Nesse quadro contextual, o enfoque gradual de um "regionalismo" como um olhar direcionado que pudesse fomentar as pesquisas dentro do Brasil *versus* o designado "internacionalismo" com a busca de uma projeção dessas várias realidades da América Latina dialogam com a proposta do Americanismo Musical que Curt Lange defendia e que Pablo Palomino tece no conceito de *invenção da Música Latino-Americana* (PALOMINO, 2021). Porém, se por outro lado o movimento de afirmação das três raças levou a posicionamentos mais vincados como o de Nair de Andrade no congresso de 1934[88], a integração da questão "artístico-racial" se expressa nas palavras de Francisco Curt Lange, quando refere que: "Durante la duración del Congreso quedarán totalmente eliminadas del mismo obras musicales que no sean de autores latino-americanos o de aquel que no justifiquen por su permanencia (residencia definitiva) y actuación local, una garantía para su cooperación artístico-racial" (BRUFMGBUCL 2.1.005.317, p. 8).

O 1º Congresso Latino-Americano de Música tinha como objetivo definir atitudes e marcar metas, fortalecer e consolidar o movimento do Americanismo Musical, além de estreitar as relações com o Brasil e sobretudo consolidar uma política artístico-cultural na América Latina. Contudo, apesar do empenho e dedicação de seus idealizadores, os acontecimentos políticos que convulsionaram o Brasil na década de 1930 foram determinantes para o adiamento do congresso:

> [...] Efectivamente, Rio constituye una excepción, tanto topográfica como artísticamente y es de lamentar que el proyecto, resuelto en principio, fracasara por razones ajenas a la voluntad de sus impulsadores. Al parecer, **los acontecimientos políticos que convulsionaron por varias semanas el país amigo, fueron motivo suficiente para hacer fracasar un plan que, de haberse llevado a la realización, hubiese aportado grandes y efectivos beneficios a nuestro movimiento**. Hubiese proyectado incluir las sesiones del congreso y los conciertos a efectuarse durante el mismo a los festejos que con motivo del centenario de Antonio Carlos Gómes deseaba llevarse a cabo en la Capital Federal. Estamos seguros que la proverbial hospitalidad brasileña y su ambiente musical tan denso, hubiensen dejado recuerdos imperecederos en los concurrentes y contribuído a la obtención de resultados muy valiosos. Hagamos votos que el proyecto siga en pie y pueda transformarse pronto en una realidad, antes que la fuerza irresistible de nuestro movimiento tenga que señalar outra Capital del Continente como sede de este Congreso (AYESTARAN, 1936, p. 446-447, destaque nosso).

[88] No texto de Nair de Andrade, "Musicalidade do Escravo Negro no Brasil", apresentado no 1º Congresso Afro-Brasileiro, onde expressa a "Intensa musicalidade, a desses negros. O simples costume de aliar o canto a toda e qualquer ocupação diária já importa numa afirmativa grandemente expressiva, de tendência musical. Porque não se tratava apenas de musica ritmo, com que o homem primitivo desdobrava suas dansas, numa satisfação puramente physiologica. O escravo nosso cantava pelo prazer de cantar" (ANDRADE *apud* SILVA; SKOLAUDE, 2020, p. 351).

O Festival Ibero-Americano de Música realizado em Bogotá (1938) tornou-se então o mais próximo do projetado Congresso Latino-Americano de Música, se este tivesse ocorrido no Rio de Janeiro em julho de 1936. Apesar de não ter sido diretamente organizado por Francisco Curt Lange, o pesquisador viajou para Bogotá para prestigiar esse festival que materializava o pensamento de uma intelectualidade dessa época, de projetar e realizar eventos dessa magnitude que unissem ideais musicais e musicológicos num contexto artístico por uma identidade latino-americana.

Após o período de 1936, que dissipou o projetado "grande plano" de Curt Lange, Mário de Andrade organizou no ano seguinte o primeiro evento relacionado à pesquisa em música e artes, o I Congresso da Língua Nacional Cantada em São Paulo (1937), que identificou como "o primeiro Congresso Musical do Brasil" (ANDRADE *apud* SERPA, 2001, p. 71). Posteriormente, considerando que o VII International Folk Music Council, organizado pela Discoteca Municipal de São Paulo (1954), e que os eventos científicos e periódicos na área de música começaram a ser realizados no Brasil a partir da década de 1960, somente a partir dos anos de 1980 se estabeleceram eventos especificamente relacionados à musicologia (CASTAGNA, 2008, p. 58). Neste panorama, foram necessárias mais de três décadas para se retomar o impulso gerado por Francisco Curt Lange e Guilherme Fontainha na organização de um evento que marcaria uma nova etapa no desenvolvimento da pesquisa musical e musicológica no Brasil de valorização do papel da música no contexto da América Latina, de projeção das diversas identidades e brasis musicais, de sistematizar pesquisas e movimentos musicológicos e de se assumir e se posicionar como espaço de compartilhamento artístico e acadêmico-científico.

## REFERÊNCIAS

AYESTARAN, Lauro. Instituto Nacional de Música. *In*: LANGE, Francisco Curt (Org.). *Boletín Latino-Americano de Música*, v. 2. Lima: Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores, 1936, p. 446-447.

BARÓN LEAL, Luis. *Vestigios históricos del IV centenario de Bogotá*: planeando el futuro, construyendo el pasado, deteniendo el presente. 283 f. Tese (Doutorado em História e Teoria da Arte, Arquitetura e a Cidade). Faculdad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 2022.

CASTAGNA, Paulo. Eventos brasileiros no campo da musicologia: histórico, presente e futuro. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 1, p. 58-82, 2008.

CUNHA, Jonoceneide; DA SILVA, Júlio Cláudio. *História da cultura afro-brasileira*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, 2010. 28 p.

LANGE, Francisco Curt (Org.). *Boletín Latino-Americano de Música*, v. 2. Lima: Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores, 1936.

LANGE, Francisco Curt (Org.). *Boletín Latino-Americano de Música*, v. 3. Montevidéu: Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores, 1937.

LANGE, Francisco Curt (Org.). *Boletín Latino-Americano de Música*, v. 4. Bogotá: Sección de Investigaciones Musicales del Instituto de Estudios Superiores, 1938.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência a Guilherme Fontainha]. Documento datilografado, 9 fev. 1934. Acervo Curt Lange - UFMG, BRUFMGBUCL 2.1.002.188.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência a Guilherme Fontainha]. Documento datilografado, 8 set. 1935. Acervo Curt Lange - UFMG, BRUFMGBUCL 2.1.005.033.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência a Luiz Heitor Corrêa de Azevedo]. Documento datilografado, 27 ago. 1935. Acervo Curt Lange - UFMG, BRUFMGBUCL 2.1.005.268.

LANGE, Francisco Curt. [Correspondência a Guilherme Fontainha]. Documento datilografado, jun. 1937. Acervo Curt Lange - UFMG, BRUFMGBUCL 2.1.009.115.

MOYA, Fernanda Nunes. Francisco Curt Lange e o Americanismo Musical nas décadas de 1930 e 1940. *Faces da História*, Assis, v. 2, n. 1, p. 17-37, 2015.

*O ESTADO*. Curt Lange está em Curityba. Curitiba, a. 2, n. 330, 7 out. 1937. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/pdf/830275/per830275_1937_00330.pdf. Acesso em: 06 ago. 2023.

PALOMINO, Pablo. *La invención de la música latino-americana*: una historia transnacional. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2021. 287 p.

SERPA, Élio. Congresso da Língua Nacional Cantada de 1937: "a insensatez maravilhosa da militarização das vogais". Nacionalismo, raça e língua. *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus, n. 3, p. 71-86, 2001.

SILVA, Mozart Linhares da; SKOLAUDE, Mateus Silva. 1º Congresso Afro-Brasileiro (1934), biopolítica e democracia racial: implicações na educação contemporânea. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Rio Grande, v. 12, n. 23, p. 331-356, 2020.

# ORQUESTRAS E BANDAS DE MÚSICA ENTRE AS ASSOCIAÇÕES ARTÍSTICAS E RECREATIVAS NO ANUÁRIO ESTATÍSTICO MINEIRO DE 1921

Paulo Castagna[89]

**RESUMO**:

Este trabalho analisa o mapeamento de orquestras e bandas de música, dentre as associações artísticas e recreativas, nos Anuários Estatísticos de Minas Gerais publicados ao longo do século XX, com destaque para o conteúdo do Anuário impresso em 1921, que apresenta um quadro detalhado das associações do estado. Após uma revisão dos anuários publicados entre 1906 e 2001 e dos censos e diagnósticos culturais nacionais (pelo IBGE) e estaduais (pelo governo de Minas Gerais), o trabalho visa compreender o conteúdo, a singularidade e o significado da relação de associações artísticas e recreativas incluída no Anuário Estatístico de 1921.

**Palavras-chave**: Associações; Orquestras; Bandas de música; Anuário Estatístico; Minas Gerais.

## INTRODUÇÃO

No final do século XX e início do século XXI, o IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) e os governos de alguns estados brasileiros realizaram censos ou diagnósticos culturais, baseados na análise estatística de dados sobre o desenvolvimento cultural de cada região, a partir da identificação e cálculo da quantidade de meios de comunicação, espaços culturais, instituições culturais, mercado cultural, cursos, eventos, projetos, patrimônio e outros, por município, estado ou região. Uma parte desses projetos detectou a existência de orquestras e bandas de música em municípios mineiros, embora a partir de métodos limitados e nem sempre abrangentes. O conhecimento da situação desses tipos de conjuntos musicais em Minas Gerais no início do século XXI foi auxiliado por dois projetos específicos: o Projeto Bandas de Música da FUNARTE, iniciado em 1976, e os dados oferecidos pelo *Anuário VivaMúsica!* (1998-2012), mas antes desses, foram raros os projetos brasileiros ou mineiros que realizaram o mapeamento da situação cultural ou o levantamento de orquestras e bandas de música do estado. O caso mais expressivo foi o quadro de "Associações artísticas e recreativas" da edição de 1921 do Anuário Estatístico de Minas Gerais, objeto da presente pesquisa.

O objetivo deste trabalho é estudar o referido quadro de "Associações artísticas e recreativas" de 1921, no contexto dos censos ou diagnósticos culturais mineiros e nacionais,

[89] Livre-Docente, Universidade Estadual Paulista, paulo.castagna@unesp.br. Trabalho realizado com Bolsa Produtividade (PQ) do CNPq para o período de 2022-2025, Processo: 313326/2021-5.

procurando entender sua singularidade, seu significado e a relevância dos seus dados, bem como disponibilizá-lo por meio de uma transcrição com atualização ortográfica e normativa, em Apêndice. O método adotado foi a pesquisa bibliográfica e a comparação dos resultados dos projetos de diagnóstico cultural, tanto em repositórios digitais – com destaque para as plataformas do IBGE, da FUNARTE, da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro e do projeto Memória Estatística do Brasil na Biblioteca do Ministério da Fazenda do Rio de Janeiro – quanto em bibliotecas físicas, com destaque para o Arquivo Público Mineiro, a Biblioteca Estadual Luiz de Bessa e o Instituto Cultural Amílcar Martins, todos em Belo Horizonte (MG), e para a Discoteca Oneyda Alvarenga, no Centro Cultural São Paulo (SP).

## DIAGNÓSTICO CULTURAL EM PROJETOS NACIONAIS

O IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) foi a única instituição oficial nacional que efetuou, de 2001 a 2015, diagnósticos sobre o estado da cultura no Brasil, com dados sobre a existência de conjuntos musicais nos municípios brasileiros. Com tal finalidade, essa instituição publicou o *Sistema de informações e indicadores culturais 2003* (IBGE, 2006), o *Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005* (IBGE, 2007a) e o *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2010* (IBGE, 2013), este último sobre atividades profissionais relacionadas à música e gastos de setores específicos da área de música.

Com a sigla *Munic*, o IBGE também realizou o projeto *Perfil dos municípios brasileiros*, com a publicação de volumes para quase todos os anos de referência de 2001 a 2014 (IBGE, 2003-2015), além de nove suplementos, entre os quais destacam-se, para os assuntos culturais, os volumes *Cultura 2006* e *Cultura 2014*. Além de algumas informações relevantes sobre música no *Perfil dos municípios brasileiros*, o suplemento *Cultura 2006* (IBGE, 2007b) registrou a existência de atividades culturais e de formação, além de modalidades de grupos artísticos em todos os municípios brasileiros, ao passo que o suplemento *Cultura 2014* (IBGE, 2015b) registrou a existência de grupos artísticos por modalidades. Com base no volume *Cultura 2006*, o Ministério da Cultura publicou o *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009* (MinC, 2009; 2010), que apresenta uma relação simplificada dos dados obtidos pelo IBGE, incluindo o percentual dos municípios brasileiros com grupos musicais (genéricos, bandas de música e orquestras), além de cursos de graduação em música por estado.

Entre os dados produzidos pelo IBGE no projeto *Munic*, estão a identificação dos municípios brasileiros nos quais existem bandas de música e orquestras. Embora a proposta tenha interesse estatístico, a metodologia do IBGE foi bastante falha e limitada, pois baseou-se em um formulário enviado às prefeituras de cada cidade, no qual constavam perguntas sobre a existência ou não desse tipo de "equipamento cultural" no município, mas sem outros dados quantitativos ou qualitativos. Além disso, o IBGE adotou diferentes definições de "banda", "banda de música" e "orquestra" nos volumes publicados entre 2003 e 2015, que acarretaram o envio de respostas nem sempre precisas. Nessas condições, os resultados apontaram, dentre os 853 municípios mineiros em 2001, a existência de 426 municípios (49,94%) com bandas de música e 33 (3,87%) com orquestra (IBGE, 2003, tabela 46, p. 206). No ano de 2006, para o mesmo número total de municípios, o IBGE registrou a existência de 451 municípios (52,87%) com bandas de música, sendo 311 (36,46%) com alguma delas mantida pelo poder público municipal, e 56 (6,57%) com orquestra, sendo 24 (2,81%) com alguma delas mantida pelo poder público municipal, além de 379 municípios (44,43%) com coral, sendo 145 (17,00%) com algum deles mantido pelo poder público municipal (IBGE, 2007b, tabela 54, p. 224).

O IBGE reapresentou esses dados de 2001 e 2006 nas duas edições do suplemento *Cultura em números* (IBGE, 2009, p. 44-47; 2010, p. 52-55) e efetuou um último levantamento com dados de 2009, mas sem o registro dos municípios nos quais existe algum grupo artístico mantido pelo poder público municipal, o que resultou na existência, em Minas Gerais, de 535 municípios (62,72%) com banda e 64 municípios (7,50%) com orquestra (IBGE, 2010, tabela 88, p. 276). No *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006*, o IBGE chegou a apresentar alguns cartogramas referentes à presença de equipamentos culturais em municípios brasileiros, entre eles o que indicou a existência de orquestras no país (IBGE, 2007b, cartograma 23, p. 91) (Figura 1).




**Figura 1** – Cartograma com indicação dos municípios brasileiros nos quais existia orquestra em 2006, de acordo com o *Perfil dos municípios brasileiros: cultura 2006* (IBGE, 2007b, cartograma 23, p. 91).

Se os dados apresentados pelo IBGE apontam um crescimento do número de bandas de música e orquestras em Minas Gerais de 2001 a 2009, não servem para um conhecimento mais preciso do seu número e menos ainda de sua identidade. Os únicos projetos nacionais do século XXI que ofereceram respostas nessa direção foram o Projeto Bandas de Música, da FUNARTE, iniciado em 1976, e os dados oferecidos pelo *Anuário VivaMúsica!* (1998-2012)[90].

O Projeto Bandas de Música da FUNARTE surgiu para oferecer benefícios e incentivos às bandas de música brasileiras e, durante sua existência, foi gerando cadastros, que passaram a ser disponibilizados online e atualizados a partir da década de 2010, sendo atualmente oferecidos em uma planilha virtual denominada "Bandas de música por Estado cadastradas na Funarte"[91]. Como a finalidade desse cadastro não foi histórica, seus resultados refletem apenas a situação atual. Além disso, cada uma das bandas cadastrou-se e informou os dados voluntariamente, fazendo com que não seja possível detectar, por esse sistema, as bandas de

[90] Tendo em vista que as edições de 1998, 2001, 2002 e 2003 dos *Anuários VivaMúsica!* foram publicadas com títulos diferentes, as referências desses volumes serão precedidas da informação, entre colchetes, [ANUÁRIO VivaMúsica! 2001], para facilitar sua identificação.
[91] Disponível em: https://sistema.funarte.gov.br/consultaBandas/. Acesso em: nov. 2023.

música que não se cadastraram. Mesmo assim, esses dados são bem mais representativos do que os obtidos pelo IBGE e indicam a existência em 2021, de 3.093 bandas de música no Brasil, sendo 809 referentes ao Estado de Minas Gerais (Tabela 1).

**Tabela 1** – Número de bandas de música por estado e região brasileira, e a relação com suas populações, de acordo com as "Bandas de música por Estado cadastradas na Funarte" em 2021 e com as estimativas populacionais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) ([2022]) para 1º de julho de 2021. Dados expressos com arredondamento até a primeira casa decimal.

| Estado | População (em milhões) | Bandas de música | Porcentagem das bandas no Brasil | Bandas por 100 mil habitantes |
|---|---|---|---|---|
| **Região Norte (N)** | | | | |
| Rondônia | 1,8 | 32 | 1,5 | 1,7 |
| Acre | 0,9 | 6 | 0,2 | 0,7 |
| Amazonas | 4,2 | 28 | 0,9 | 0,7 |
| Roraima | 0,6 | 4 | 0,1 | 0,6 |
| Pará | 8,8 | 116 | 3,8 | 1,3 |
| Amapá | 0,9 | 5 | 0,2 | 0,6 |
| Tocantins | 1,6 | 33 | 1,1 | 2,1 |
| *Total da região N* | *18,9* | *224* | *7,2* | *1,2* |
| **Região Nordeste (NE)** | | | | |
| Maranhão | 7,2 | 47 | 1,5 | 0,7 |
| Piauí | 3,3 | 46 | 1,5 | 1,4 |
| Ceará | 9,2 | 221 | 7,2 | 2,4 |
| Rio Grande do Norte | 3,6 | 101 | 3,3 | 2,8 |
| Paraíba | 4,1 | 120 | 3,9 | 3,0 |
| Pernambuco | 97 | 123 | 4,0 | 1,3 |
| Alagoas | 3,4 | 58 | 1,9 | 1,7 |
| Sergipe | 2,3 | 46 | 1,5 | 2,1 |
| Bahia | 15,0 | 188 | 6,1 | 1,3 |
| *Total da região NE* | *57,7* | *950* | *30,7* | *1,6* |
| **Região Sudeste (SE)** | | | | |
| Minas Gerais | 21,4 | 809 | 26,2 | 3,8 |
| Espírito Santo | 4,1 | 54 | 1,7 | 1,3 |
| Rio de Janeiro | 17,5 | 205 | 6,6 | 1,2 |
| São Paulo | 46,7 | 247 | 8,0 | 0,5 |
| *Total da região SE* | *89,6* | *1.315* | *42,5* | *1,5* |
| **Região Sul (S)** | | | | |
| Paraná | 11,6 | 138 | 4,5 | 1,2 |
| Santa Catarina | 7,3 | 99 | 3,2 | 1,3 |
| Rio Grande do Sul | 11,5 | 170 | 5,5 | 1,5 |
| *Total da região S* | *30,4* | *407* | *13,2* | *1,3* |

| Estado | População (em milhões) | Bandas de música | Porcentagem das bandas no Brasil | Bandas por 100 mil habitantes |
|---|---|---|---|---|
| **Região Centro-Oeste (CO)** | | | | |
| Mato Grosso do Sul | 2,8 | 48 | 1,6 | 1,7 |
| Mato Grosso | 3,6 | 50 | 1,6 | 1,4 |
| Goiás | 7,2 | 88 | 2,8 | 1,2 |
| Distrito Federal | 3,1 | 11 | 0,4 | 0,4 |
| *Total da região CO* | *16,7* | *197* | *6,4* | *1,2* |
| **Total do Brasil** | **213,3** | **3.093** | **100,0** | **1,4** |

O *Anuário VivaMúsica!* (1998-2012) reuniu dados relevantes, entre outros, sobre centros de documentação musical, conjuntos musicais, editoras, instituições de ensino, festivais, órgãos estatais de cultura, salas de concerto e orquestras. Esse anuário cumpriu um papel muito relevante na reunião e divulgação desse tipo de dado, e sua extinção deixou uma lacuna que não foi preenchida por nenhum outro projeto semelhante. A seção dedicada às orquestras teve a função de informar a existência desses organismos e oferecer informações para contato (regentes, endereço, telefones, e-mail e *site*), tendo sido criada a partir da reunião de dados obtidos pela equipe editorial do periódico e por colaboradores externos. Embora a metodologia tenha sido bem diferente daquela adotada pela FUNARTE, não foi possível detectar, com base no *Anuário VivaMúsica!*, as orquestras de menor visibilidade e que tenham sido descontinuadas no período anterior, ou mesmo que estivessem temporariamente desativadas por ocasião da publicação de cada volume dessa série.

Um trabalho que aumentou a precisão dos dados do *Anuário VivaMúsica!* sobre as orquestras brasileiras foi realizado por Camila Carrascoza Bomfim (2017), que entrou em contato com informantes de cada uma das orquestras cadastradas, visando registrar com maior precisão o período em que estiveram efetivamente ativas. De acordo com essa autora (BOMFIM, 2017, p. 362-423), a partir de dados publicados nas edições de 1998 a 2012 desse anuário e corrigidos por sua pesquisa, o número de orquestras brasileiras de todo tipo (profissionais, jovens e amadoras, com ou sem subsídio público) variou, em tal período, de 167 a 236, tendo aumentado, no Estado de Minas Gerais, de 15 para 26 entre 1998 e 2008, e diminuído de 26 para 23 entre 2008 e 2012 (Tabela 2).

**Tabela 2** – Quantidade de orquestras do Estado de Minas Gerais relacionadas nos *Anuários VivaMúsica!* (1998 a 2012), por ano de referência. Fonte: Camila Carrascoza Bomfim (2017, tabela A-105, p. 417).

| CT | 1998 | 1999 | 2000 | 2001 | 2002 | 2003 | 2004 | 2005 | 2006 | 2007 | 2008 | 2009 | 2010 | 2011 | 2012 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| **Quantidades** | | | | | | | | | | | | | | | |
| $NJ^N$ | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| $NJ^P$ | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| $NP^N$ | 1 | 1 | 1 | 0 | 0 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| $CJ^N$ | 3 | 3 | 3 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 4 | 5 | 5 | 5 | 5 | 4 |
| $CJ^P$ | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| $CP^N$ | 4 | 4 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 6 | 6 | 6 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| $SJ^N$ | 1 | 1 | 1 | 2 | 4 | 4 | 4 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 | 5 |
| $SJ^P$ | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 3 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| $SP^N$ | 0 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 2 | 2 | 2 | 2 | 2 |
| $SP^P$ | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 | 1 |
| **Total** | **15** | **16** | **20** | **21** | **22** | **23** | **23** | **24** | **25** | **25** | **26** | **25** | **24** | **24** | **23** |

**Legenda:** CT – Categoria; S – Orquestra Sinfônica; C – Orquestra de Câmara; N – Orquestra Não-convencional; P – Orquestra Profissional; J – Orquestra Jovem. Em sobrescrito: $^P$ – Orquestra subsidiada por instituição pública; $^N$ – Orquestra não subsidiada por instituição pública.

Os dados do *Anuário VivaMúsica!*, após as avaliações quantitativas de Bomfim, contrastam com os resultados dos projetos do IBGE, que apontaram, dentre os 853 municípios mineiros, 33 (3,87%) com orquestra em 2001 (IBGE, 2003, tabela 46, p. 206), 56 (6,57%) com orquestra em 2006 (IBGE, 2007b, tabela 54, p. 224) e 64 (7,50%) com orquestra em 2009 (IBGE, 2010, tabela 88, p. 276), superestimativa que decorreu provavelmente da metodologia adotada por esse órgão estatal. Além disso, os projetos da FUNARTE e do referido anuário, aliados ao trabalho de Bomfim (2017), permitem a identificação da maioria das orquestras e bandas de Minas Gerais deste início de século XXI, apesar das limitações metodológicas. Para comparação, projetos anteriores a esses tiveram resultados bem mais restritos, como a categoria "Orquestras do Brasil" da *Wikipédia em Português*[92], que apresenta oitenta e quatro instituições, número que, além de inferior ao obtido nos projetos acima referidos, inclui algumas bandas de música, uma vez que não existe, nessa plataforma, uma categoria específica para esse tipo de corporação. A *Wikipédia em Português* também possui a categoria "Bandas de Minas Gerais"[93],

[92] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Orquestras_do_Brasil/. Acesso em: nov. 2023.
[93] Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Categoria:Bandas_de_Minas_Gerais/. Acesso em: nov. 2023.

mas atualmente com apenas vinte e nove conjuntos genéricos e não exclusivamente reservada a bandas de sopros.

Ainda mais sucinta foi a primeira relação de orquestras do país, publicada em um apêndice da *Enciclopédia da música brasileira* (1977, v. 2, p. 887), que indicou a existência de apenas quinze orquestras em sete estados brasileiros, dados reapresentados sem modificações na segunda edição dessa obra (ENCICLOPÉDIA, 1998, p. 859), constando, para o Estado de Minas Gerais, apenas a Orquestra da Sociedade Mineira de Concertos Sinfônicos (Belo Horizonte), fundada em 1925 como sociedade civil, com quarenta instrumentistas à época desse levantamento.

## DIAGNÓSTICO CULTURAL EM PROJETOS MINEIROS

Os projetos de censo e diagnóstico cultural no Estado de Minas Gerais foram realizados em período próximo ao dos referidos projetos do IBGE e resultaram de políticas culturais estaduais e municipais da década de 1990. Um deles foi o *1º diagnóstico da área cultural de Belo Horizonte* (BELO HORIZONTE, 199?), realizado pela Prefeitura Municipal da capital mineira na gestão de Patrus Ananias de Sousa (1993-1997). Em sofisticada edição bilíngue, o trabalho apresenta estatística sobre consumidores, produtores, agências de propaganda e assessorias de imprensa, patrocinadores, lei municipal de incentivo à cultura e *marketing* cultural, com dados quantitativos e qualitativos obtidos a partir de entrevistas com grupos de pessoas qualificadas em cada campo. Outro trabalho relevante foi o *Atlas de festas populares de Minas Gerais*, do Instituto de Geociências Aplicadas (1998), que apresenta listas de municípios e cartogramas do Estado de Minas Gerais com a indicação de municípios nos quais existem cada uma das festas pesquisadas. Outras iniciativas foram realizadas em municípios específicos, porém nenhuma das publicações acima mapeou instituições, conjuntos ou equipamentos culturais como os referidos projetos nacionais.

O projeto que, no âmbito do diagnóstico cultural, contribuiu efetivamente para a identificação e quantificação das orquestras e bandas de Minas Gerais, além de outros aspectos, foi o *1º Censo cultural de Minas Gerais*, publicado em 10 volumes (um para cada região de planejamento do estado) pela Secretaria Estadual de Cultura (MINAS GERAIS, 1995) e infelizmente ainda não disponibilizado em formato digital, mas acessível nas bibliotecas consultadas em Belo Horizonte. Para cada um dos municípios de cada região, foram registradas informações relevantes sobre meios de comunicação, espaços culturais, instituições culturais (o

que inclui orquestras e bandas de música), produção cultural, cursos/oficinas culturais, mercado cultural, eventos permanentes, patrimônio e faculdades/universidades. A relação nominal das orquestras e bandas desses 10 volumes, ainda que numericamente bem inferior à relação da FUNARTE, antecedeu a divulgação online dos dados desse órgão federal e foi o maior levantamento do gênero resultante da política de diagnóstico cultural em Minas Gerais. Não foi, entretanto, o primeiro mapeamento de orquestras e bandas de música no estado.

## ORQUESTRAS E BANDAS NOS ANUÁRIOS ESTATÍSTICOS DE MINAS GERAIS

Ao longo do século XX foram realizados os projetos hoje genericamente conhecidos como Anuários Estatísticos de Minas Gerais (AEMG), apesar de variantes no título, e cujos objetivos não incluíam, a princípio, nenhum tipo de diagnóstico cultural, ainda que tenham publicado algumas informações relevantes a respeito. Coordenados por diversos responsáveis e impressos em períodos distintos, os Anuários Estatísticos de Minas Gerais podem ser divididos em 5 fases:

- [AEMG Fase I] - publicado por Nelson Coelho de Senna (1906-1918);
- [AEMG Fase II] - publicado pelo Governo do Estado de MG (1921-1925);
- [AEMG Fase III] - publicado pelo Governo do Estado de MG (1951-1955);
- [AEMG Fase IV] - publicado pelo Governo do Estado de MG (1980-1984);
- [AEMG Fase V] - publicado pelo Governo do Estado de MG (2000-2001).

Os Anuários Estatísticos de Minas Gerais foram acompanhados por publicações complementares ou associadas, como *O Estado de Minas Geraes* [...] *do 1º Centenário da Independência* (1922), *Minas Gerais em 1925*, por Victor Silveira (1925), o *Anuário Industrial do Estado de Minas Gerais 1937* (MINAS GERAIS, 1939), o *Anuário Estatístico de Belo Horizonte* (MINAS GERAIS, 1937), a *Sinopse Estatística do Estado de Minas Gerais* (BRASIL, MINAS GERAIS, 1938-1940), Separata do *Anuário Estatístico do Brasil* (anos 3 a 5), e outros, alguns deles com informações culturais importantes, especialmente o volume organizado por Victor Silveira (1925), a *Sinopse Estatística do Estado de Minas Gerais* (1937-1940). Acessíveis à consulta física principalmente no Arquivo Público Mineiro, na Biblioteca Pública Estadual Luiz de Bessa e no Instituto Cultural Amílcar Martins, todos em Belo Horizonte, com alguns volumes disponibilizados em versão digital nas plataformas *Hemeroteca*

*Digital Brasileira da Biblioteca Nacional (Brasil)*[94] e *Memória Estatística do Brasil na Biblioteca do Ministério da Fazenda do Rio de Janeiro*[95], dentre os Anuários Estatísticos de Minas Gerais, as fases I e II foram aquelas que mais contribuíram com aspectos culturais. Os anuários da fase I são predominantemente discursivos, com textos curtos sobre cada tópico e focados na descrição de aspectos específicos de cada município, além de textos literários e sobre variedades, sem nenhuma estatística de caráter cultural (há estatísticas educacionais, porém quase nada sobre cultura, arte ou música), ao passo que anuários da fase II apresentam quadros e tabelas numéricas com os dados coletados sobre diversos assuntos, incluindo alguns aspectos culturais, e cujo conteúdo básico pode ser observado no Quadro 1[96].

**Quadro 1** – Volumes e conteúdo básico dos Anuários Estatísticos de Minas (AEMG) das fases I e II.

| Código | Conteúdo |
|---|---|
| AEMG-I, ano 1 (1906) | Calendário, cronologia, informações úteis; corografia e estatística; letras, biografia, variedades; expediente, bibliografia, avisos e índices |
| AEMG-I, ano 2 (1907) | Cronologia, calendário, governo civil e eclesiástico, informações e notas úteis; corografia, história e estatística do estado e municípios; |
| AEMG-I, ano 3 (1909) | Cronologia mineira e calendário do ano, governo civil e eclesiástico, informações e notas úteis; corografia, história e estatística de Minas Gerais |
| AEMG-I, ano 4 (1911) | Cronologia mineira, calendário do ano, governo civil e eclesiástico do estado, notas e informações; corografia, história, estatística do Estado de Minas Gerais |
| AEMG-I, ano 5 (1913) | Cronologia, calendário, informações diversas; corografia mineira; letras e variedades; expediente, bibliografia, colaboradores do Anuário de Minas |
| AEMG-I, ano 6, v. 1 (1918) | [Diversos]; corografia, história e estatística, especialmente do Estado de Minas Gerais |
| AEMG-I, ano 6, v. 2 (1918) | Corografia, história e estatística, especialmente do Estado de Minas Gerais |
| AEMG-II, ano 1, v. 1 (1921) | Posição, limites e divisão; condições gerais do território; climatologia |
| AEMG-II, ano 1, v. 2 (1921) | População; registro civil; colonização |
| AEMG-II, ano 1, v. 3 (1921) | Agricultura e pecuária; indústria; vias de comunicação; meios de transporte; propriedade imóvel; comércio; crédito e previdência |

[94] Disponível em: http://memoria.bn.br/. Acesso em: nov. 2023.
[95] Disponível em: http://memoria.org.br/. Acesso em: nov. 2023.
[96] Para facilitar sua identificação, as indicações bibliográficas dos volumes dos Anuários Estatísticos de Minas Gerais serão realizadas por meio da sigla AEMG ligada ao número de sua fase em algarismos romanos, seguida do ano da série, volume e ano da publicação, informações que também precedem as referências bibliográficas, entre colchetes, como no caso dos *Anuário VivaMúsica!*.

| Código | Conteúdo |
|---|---|
| AEMG-II, ano 1, v. 4 (1921) | Higiene e embelezamento urbanos; instrução; divulgação; diversões públicas; assistência; cultos; associações; criminalidade e suicídios |
| AEMG-II, ano 2 (1922-1925) | Situação física e demográfica; situação económica; situação social, administrativa e política |

Apesar de já interessar pelo mapeamento de teatros e cinematógrafos (AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 321-342), foi surpreendente a inclusão, na segunda fase do Anuário Estatístico de Minas Gerais, especificamente na sétima seção (Associações) e sua terceira subseção (Relação e principais características das associações arroladas), um item com o subtítulo "Associações artísticas e recreativas" (AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 447-466), em meio a itens específicos para "Associações desportivas", "Associações de instrução militar", "Associações de cooperação econômica e de classe", "Associações litterarias e scientificas", "Associações de assistência" e "Associações religiosas"[97].

A relação de associações é apresentada em um quadro com seis colunas: Municípios, Designação, Sede, Data de fundação, Número de sócios e Contribuição social anual. A designação de cada município e da sede da associação (distrito ou freguesia) é, obviamente, aquela em vigor em 1921, uma vez que muitos deles foram renomeados e sofreram alteração dos seus limites geográficos nas décadas seguintes, inclusive por meio da emancipação de distritos em novos municípios, ocorrendo o mesmo com o nome de grande parte das associações que chegaram ao presente. A data de fundação, número de sócios e contribuição social anual devem ter sido informados pela própria associação, uma vez que esse tipo de dado dificilmente teria um registro oficial e deve ter passado pelo crivo e mesmo pelo interesse de cada instituição.

[97] Há um exemplar do AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1 disponível na plataforma Memória Estatística do Brasil: http://memoria.org.br/pub/meb000000468/anuario1921mg5/anuario1921mg5.pdf/. Acesso em: nov. 2023.

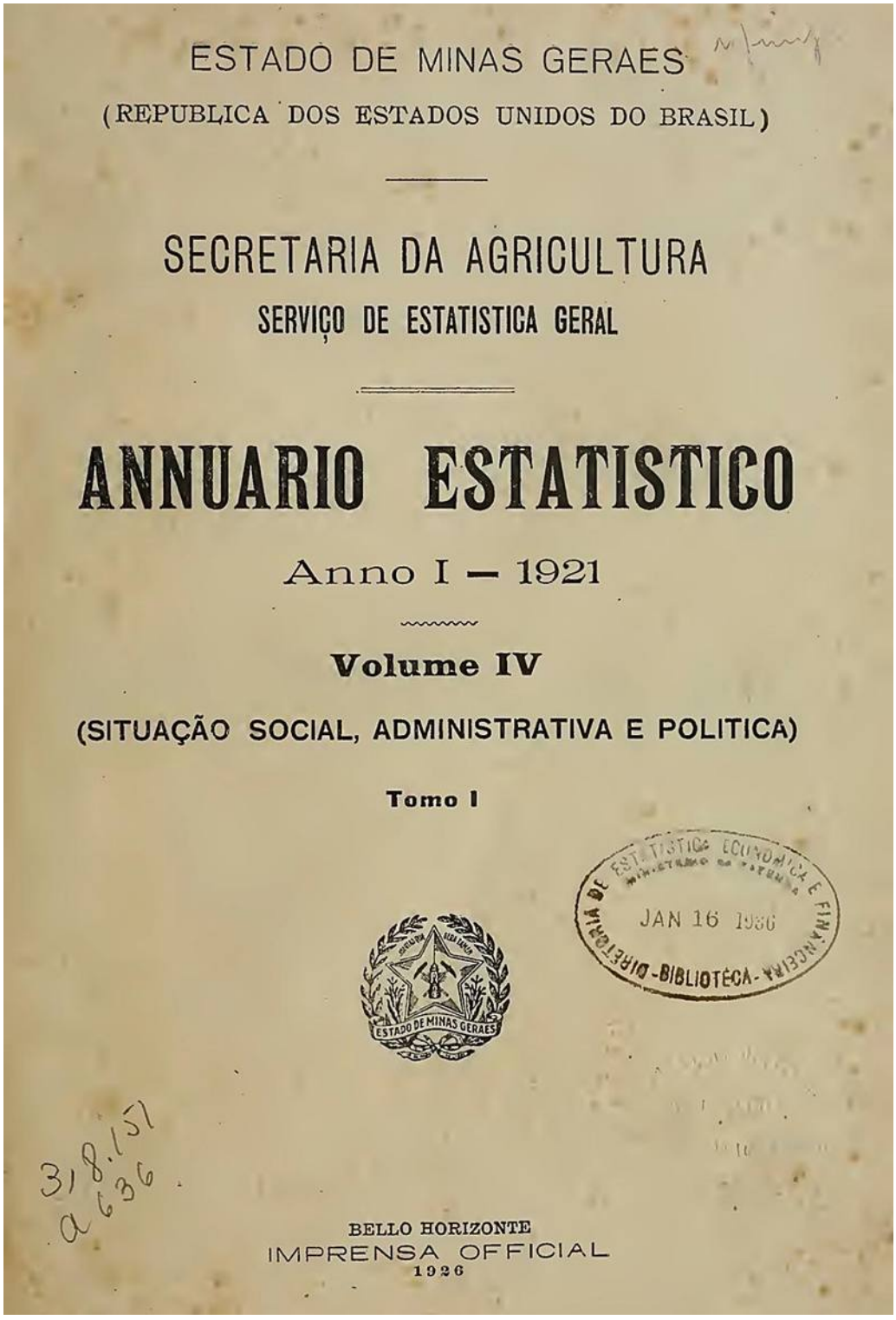



**Imagem 1** – Página de rosto do Anuário Estatístico de Minas Gerais (AEMG-II, 1921, ano 1, v. 4, tomo 1). Fonte (*on-line*): Memória Estatística do Brasil na Biblioteca do Ministério da Fazenda do Rio de Janeiro.

O conteúdo desse item, sobretudo com essa proposta sistemática, é único nos Anuários Estatísticos de Minas Gerais e nas suas publicações complementares ou associadas em todo o

século XX, comparável apenas à relação de orquestras e bandas de música do *1º Censo cultural de Minas Gerais*, publicado mais de setenta anos depois (MINAS GERAIS, 1995). Não é fácil explicar a inclusão, somente nesse volume, da relação das associações artísticas e recreativas, que não havia sido considerada nos volumes da fase I, coordenados por Nelson Coelho de Senna, e nem foi atualizada no volume seguinte (AEMG-II, a. 2, 1922-1925) ou nas demais fases do Anuário Estatístico de Minas Gerais, o que sugere tratar-se de uma experiência cujo resultado aparentemente não foi tomado como relevante ou com custos viáveis para figurar nas tipo demais publicações.

A relação de "Associações artísticas e recreativas" não é exclusivamente constituída de orquestras e bandas de música, abrangendo também centros teatrais, sociedades carnavalescas, clubes diversos, e outros tipos de agremiações que não mantinham necessariamente conjuntos musicais, por isso seu conteúdo precisa ser analisado com cuidado, mesmo que a maioria dos nomes indiquem algum tipo de relação com atividades musicais. Nem o referido volume do Anuário Estatístico de Minas Gerais (AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1) e nem os demais volumes das fases I e II desse projeto especificam a metodologia adotada. As poucas informações sobre as opções adotadas em tal trabalho foram apresentadas na introdução do volume inicial do primeiro ano da fase II do Anuário, pelo chefe do Serviço de Estatística Geral da Secretaria de Agricultura, Mário Augusto Teixeira de Freitas:

> De acordo com a norma seguida por alguns anuários estrangeiros, assentou-se criar no Anuário de Minas Gerais, desde esta sua primeira edição, um suplemento em duas partes: uma, formada por quadros retrospectivos, e outra de tabelas comparativas de Minas com as demais circunscrições da Federação, com o Brasil e com países estrangeiros. Em ambas, naturalmente, dominará o critério de confrontos sintéticos através dos números mais expressivos das várias estatísticas organizadas. Mas o plano delas se há de ir alargando, de edição para edição, não só em virtude dos novos trabalhos estatísticos que se forem concluindo no estado e fora dele, mas ainda à medida que investigações cuidadosas, feitas mais de espaço, vão conseguindo elementos sobre assuntos, sobre períodos ou sobre unidades políticas não estudadas anteriormente (AEMG-II, 1921, a. 1, v. 1, p. 13) [ortografia e pontuação atualizadas].

O Serviço de Estatística Geral não informa como detectou a existência de todas essas associações e nem como obteve os dados publicados. Possivelmente enviou cartas ou formulários às prefeituras de cada município ou mesmo a cada uma das instituições, mas somente uma pesquisa na documentação pública desse período poderá esclarecer os métodos usados para a composição do item "Associações artísticas e recreativas" do referido volume do Anuário Estatístico de Minas Gerais.

O significado histórico das informações do quadro de "Associações artísticas e recreativas" é extraordinário, não apenas por ser o único mapeamento de orquestras e bandas de música anterior ao *1º Censo cultural de Minas Gerais* (MINAS GERAIS, 1995), mas também pela sua antiguidade e raridade nos projetos brasileiros de mapeamento cultural do século XX. É relevante não apenas a lista das instituições por município, mas também o ano de fundação – muitas vezes atualmente desconhecido ou controverso – além do número de sócios e contribuição social anual, dados raramente conhecidos para a maioria das corporações musicais brasileiras dessa época. Surpreendente na atualidade é o número de associações artísticas e recreativas por municípios em 1921, como Belo Horizonte (18), Mariana (17), Santa Luzia (15), Ubá (11) e outros, geralmente maior que os dados anteriormente conhecidos sobre a atividade cultural em tais municípios nessa época, e mesmo a detecção de associações em distritos, como a Banda Musical Santa Cecília de São Miguel do Cajuru (São João del-Rei), fundada em 1907. Interessante também são os anos de fundação declarados para algumas instituições como a Associação Lira Sanjoanense (1762) e a Orquestra Ribeiro Bastos (1915), ambas de São João del-Rei, que divergem das informações atualmente conhecidas a partir de pesquisas históricas sobre as mesmas (COELHO, 2014).

O quadro de "Associações artísticas e recreativas" apresenta um total de 588 instituições para 164 municípios, dentre os 177 municípios mineiros existentes em 1921, de acordo com a mesma edição do Anuário Estatístico de Minas Gerais (AEMG-II, 1921, ano 1, v. 1, p. 64-66). Das associações registradas, apenas uma recebeu data de fundação no século XVIII (justamente a Associação Lira Sanjoanense), 55 no século XIX e 507 no início do século XX (Tabela 3), o que indica que a grande maioria das associações registradas era de fundação recente. De fato, a maioria das associações artísticas e recreativas registradas no referido volume apresenta datas de fundação em 1920 e 1921, cada um desses anos com 60 associações (10,2 % do total), o que indica que as agremiações fundadas nessas duas datas representam 20,4% (cerca de um quinto) do total, sem contar o fato de que 507 (86,2%) delas foram fundadas entre 1900 e 1921. Paralelamente, as datas de fundação das associações surgidas no século XIX são todas posteriores a 1850 e a maioria delas nas décadas de 1880 e 1890, o que significa que, se a edição de 1921 desse anuário conseguiu detectar as associações recentemente fundadas, mas obviamente não as extintas no período anterior (exceto as que se dividiram em associações distintas, as que se uniram em uma nova associação e casos semelhantes), poucas associações fundadas antes de 1850 chegaram ao ano de 1921, a julgar pela acuidade do método adotado na coleta de dados para essa edição do Anuário Estatístico de Minas Gerais.

**Tabela 3 –** Quantidade de associações artísticas e recreativas por século, no Anuário Estatístico de Minas Gerais (AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 447-466).

| Século | Quantidade | Proporção |
|---|---|---|
| XVIII | 1 | 0,2% |
| XIX | 55 | 9,4% |
| XX | 507 | 86,2% |
| Sem data | 25 | 4,3% |
| **Total** | **588** | **100%** |

Se as edições anteriores e posteriores do Anuário Estatístico de Minas Gerais também tivessem registrado as associações artísticas e recreativas ativas, teríamos maior quantidade de dados sobre as mesmas, além da possibilidade de compreender suas mudanças históricas. Diante da publicação de dados sobre as associações artísticas e recreativas apenas em 1921, resta a comparação com os dados do *1º Censo cultural de Minas Gerais* (MINAS GERAIS, 1995), do projeto "Bandas de música por Estado cadastradas na Funarte", do *Anuário VivaMúsica!* aliados às análises de Camila Bomfim (2017) e demais projetos municipais, estaduais e nacionais de diagnóstico cultural, além de dados históricos específicos que foram ou que possam ser obtidos para cada uma das referidas associações.

Para facilitar o acesso às informações do item "Associações artísticas e recreativas", o quadro completo foi transcrito no Apêndice, ao final deste trabalho, com atualização ortográfica e normativa, o que inclui desdobramento de abreviaturas ("N. S." para "Nossa Senhora", "S. Coração de Jesus" para "Sagrado Coração de Jesus" etc.), conversão de designações antigas para as atuais ("club" para "clube", "Sant'Anna" para "Santana" etc.) e adoção da ortografia atual dos nomes de cidades e distritos, mas sem alterar sua designação e o teor das informações publicadas em 1921, mesmo quando o nome da cidade tenha sido alterado. O nome do município foi convertido de caixa alta para caixa baixa e repetido para cada linha do quadro, em lugar da fusão de colunas adotada na publicação original. Foi mantida a ordem do nome dos municípios e das associações, mesmo para aqueles ordenados por uma parte do nome, como "Boa Esperança, Dores da", "Botelhos, São José dos" e outros, incluindo os casos nos quais, entre parêntesis, o Anuário designa a categoria do povoado, como "Vila", ou quando foi registrado tanto o nome antigo quanto o vigente do município entre parêntesis, como em "Retiro (Contagem)". Somente na indicação da sede da banda os nomes foram aplicados em ordem direta, como "Dores da Boa Esperança", em lugar de "Boa Esperança (Dores da)", mas não

foram alteradas as designações alternativas, como “Porto Novo (Além Paraíba)”. Foram mantidas as opções de redação de números por extenso ou por algarismos arábicos em cada caso, como “Banda Musical 7 de Setembro” e “Banda Musical Sete de Setembro”.

Devido à antiguidade da fonte e ao método de impressão, alguns dados da publicação original apresentam erros evidentes e outros não estão suficientemente claros (como, em muitos casos, a confusão visual entre os números 1 e 4), havendo falhas de impressão que suscitam interpretações diversas (por exemplo, o número de sócios da Associação Lira Cataguaense de Cataguases, que pode ser interpretado como 95 ou 395), o que faz com que a presente transcrição no Apêndice seja um recurso auxiliar, mas que não dispensa a consulta do volume físico de 1921.

## CONCLUSÕES

A relação das “Associações artísticas e recreativas” do Anuário Estatístico de Minas Gerais (AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 447-466), única desse tipo em tal série, revela um retrato da situação das orquestras e bandas de música nessa data, obviamente sem detectar muitas que não chegaram a essa época. O quadro é uma relevante fonte de pesquisa na atualidade, devido à raridade de informações abrangentes a esse respeito em outras fontes dessa época e à riqueza do panorama apresentado. Por outro lado, é preciso interpretar com prudência o significado de cada uma das informações publicadas, especialmente o ano de fundação, uma vez que este foi provavelmente declarado por cada instituição e nem sempre pode estar historicamente fundamentado.

Por outro lado, a raridade do documento aqui estudado indica uma grande pobreza no campo da estatística cultural, tanto no panorama mineiro quanto brasileiro, o que reforça necessidade de pesquisas sobre o assunto, em relação aos séculos XX e XXI, inclusive porque os resultados dos projetos nacionais e estaduais aqui referidos apresentam vários tipos de limitações, tanto na metodologia quanto nos resultados oferecidos.

## REFERÊNCIAS

[AEMG-I, ano 1, 1906] ANNUARIO de Minas Geraes: Estatistica, Historia, Chorographia, Finanças, Variedades, Biographia, Literatura, Indicações; Sob a direcção do Dr. Nelson C. de Senna; Anno I; 1906. Bello Horizonte: [Imprensa Official do Estado], 1906. Ano 1. 524 p.

[AEMG-I, ano 2, 1907] ANNUARIO de Minas Geraes: Estatistica, Chronica, Historia, Chorographia, Finanças, Variedades, Biographia, Literatura, Indicações; Publicado sob a direcção do Dr. Nelson C. de Senna; Anno II; 1907. Bello Horizonte: Imprensa Official do Estado, 1906. Ano 2. 677, [1] p.

[AEMG-I, ano 3, 1909] ANNUARIO Historico-Chorographico de Minas Geraes: Chronologia Mineira, Governo civil e ecclesiastico, Notas e informações, Chorographia, Historia e Estatistica do Estado de Minas Geraes; Letras e Bibliographia; Publicação fundada e dirigida pelo dr. Nelson C. de Senna; Anno III; 1909. Bello Horizonte: [Imprensa Official do Estado], 1909. Ano 3. 1158, XXIX p.

[AEMG-I, ano 4, 1911] ANNUARIO de Minas Geraes: Chronologia Mineira, Governo civil e ecclesiastico, Notas e informações, Institutos de ensino, Chorographia, Historia, Estatistica, Variedades, Letras, Bibliographia; Publicação fundada e dirigida pelo Dr. Nelson de Senna; Anno IV; 1911; Bello Horizonte: [Imprensa Official do Estado], 1911. Ano 4. 481, [2] p.

[AEMG-I, ano 5, 1913] ANNUARIO de Minas Geraes: Chronologia Mineira, Governo civil e ecclesiastico, Notas e informações, Institutos de ensino Secundario e superior, Chorographia do Estado, Historia, Estatistica, Variedades, Letras, Bibliographia; Publicação fundada e dirigida pelo Dr. Nelson de Senna; Anno V; 1913. Bello Horizonte: [Imprensa Official do Estado], 1913. Ano 5. 998, [2] p.

[AEMG-I, ano 6, 1918] ANNUARIO de Minas Geraes: anno VI, 1918; [organizador] Nelson de Senna. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1918. Ano 6, tomo 1. 612, XXII p.

[AEMG-I, ano 6, 1918] ANNUARIO de Minas Geraes: anno VI, 1918; [organizador] Nelson de Senna. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1918. Ano 6, tomo 2. [4 p.], p. 613-1782, III p.

[AEMG-II, ano 1, v. 1, 1921] MINAS GERAIS. Secretaria de Agricultura. Serviço de Estatística Geral. *Annuario Estatistico: anno 1 - 1921*. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1924. Ano 1, v. 1 (Situação Physica), 457, [9] p.

[AEMG-II, ano 1, v. 2, 1921] MINAS GERAIS. Secretaria de Agricultura. Serviço de Estatística Geral. *Annuario Estatistico: anno 1 - 1921*. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1926. Ano 1, v. 2 (Situação Demographica), 963, II, [1] p.

[AEMG-II, ano 1, v. 3, 1921] MINAS GERAIS. Secretaria de Agricultura. Serviço de Estatística Geral. *Annuario Estatistico: anno 1 - 1921*. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1926. Ano 1, v. 3 (Situação Economica), 846, IV, [1] p.

[AEMG-II, ano 1, v. 4, t. 1, 1921] MINAS GERAIS. Secretaria de Agricultura. Serviço de Estatística Geral. *Annuario Estatistico: anno 1 - 1921*. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1926. Ano 1, v. 4 (Situação Social, Administrativa e Politica), tomo 1, 538, II, [2] p.

[AEMG-II, ano 1, v. 4, t. 2, 1921] MINAS GERAIS. Secretaria de Agricultura. Serviço de Estatística Geral. *Annuario Estatistico: anno 1 - 1921*. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1926. Ano 1, v. 4 (Situação Social, Administrativa e Politica), tomo 2, 505, IV, [1] p.

[AEMG-II, ano 2, 1922-1925] MINAS GERAIS. Secretaria de Agricultura. Serviço de Estatística Geral. *Annuario Estatistico: anno II (1922-1925)*. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1929. VII, 1178, VI, [1] p.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 1998/1999] GUIA VivaMúsica! 98/99: o anuário brasileiro da música clássica; organização/edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica!, 1998. 158 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2000: a bússola de quem faz e quem gosta da música clássica no Brasil; organização e edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica!, 2000. 206 p.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 2001] GUIA VivaMúsica! 2001: o livro da música clássica no Brasil; organização e edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2001. 296 p.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 2002] VIVAMÚSICA! 2002: o livro da música clássica no Brasil; organização e edição Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2002. 304 p.

[ANUÁRIO VivaMúsica! 2003] VIVAMÚSICA! 2003: informações da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda. e Thenard Set Comunicação de Marketing Ltda., 2003. 272 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2004: guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda., 2004. 256 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2005: guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda. e Texto Forte Consultoria e Soluções, 2005. 288 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2006: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições Ltda. e Thenard Set Comunicação de Marketing Ltda., 2006. 288 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2007: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Marketing e Edições, 2007. 292 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2008: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2008. 332 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2009: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2009. 304 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2010: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2010. 264 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2011: o guia de negócios da música clássica no Brasil; organização Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2011. 256 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! 2012: o guia de negócios da música clássica no Brasil; editado por Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2012. 344 p.

ANUÁRIO VivaMúsica! [2013]: o guia de negócios da música clássica no Brasil; editado por Heloisa Fischer. Rio de Janeiro: VivaMúsica! Edições, 2012. 332 p.

BELO HORIZONTE. Prefeitura Municipal. *1º diagnóstico da área cultural de Belo Horizonte*. Belo Horizonte, 199_. 174 p.

BITTAR, Wando. *1999*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, [1999]. 79 p.

BOMFIM, Camila Carrascoza. A música orquestral, a metrópole e o mercado de trabalho: o declínio das orquestras profissionais subsidiadas por organismos públicos na Região Metropolitana de São Paulo de 2000 a 2016. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. 423 p. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/151581. Acesso em: 12 dez. 2023.

COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras: estratégias de inserção social de músicos negros em São João del-Rei (século XIX)*. Resende Costa: AMIRCO, 2014. 274 p.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art Ed., 1977. 2v.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira: popular, erudita e folclórica; a diversidade musical do Brasil em mais de 3.500 verbetes de A a Z. 2a ed. São Paulo: Art Editora / Publifolha, 1998. 887p.

O ESTADO de Minas Geraes: Factos e numeros coordenados para a Carta Commemorativa do 1º Centenario da Independencia Nacional [1922]. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1924. [12], 178 p.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros; Cultura 2006*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007b. 272 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv36016.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos estados e dos municípios brasileiros; Cultura 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015b. 103 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95013.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2001*. Rio de Janeiro: IBGE, 2003. 245 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv2278.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2002*. Rio de Janeiro: IBGE, 2004. 127 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv5651.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2004*. Rio

de Janeiro: IBGE, 2005. 130 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv28141.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: gestão pública 2005*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. 242 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv32431.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2006*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007c. 239 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv36374.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2008*. Rio de Janeiro: IBGE, 2008. 247 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv41211.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2009*. Rio de Janeiro: IBGE, 2010. 477 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv44692.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2011*. Rio de Janeiro: IBGE, 2012. 363 p. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Perfil_Municipios/2011/munic2011.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2012*. Rio de Janeiro: IBGE, 2013. 285 p. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Perfil_Municipios/2012/munic2012.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2013*. Rio de Janeiro: IBGE, 2014. 282 p. Disponível em: https://ftp.ibge.gov.br/Perfil_Municipios/2013/munic2013.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2014*. Rio de Janeiro: IBGE, 2015a. 123 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv94541.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Coordenação de População e Indicadores Sociais. *Perfil dos municípios brasileiros: 2015*. Rio de Janeiro: IBGE, 2016. 58 p. Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv95942.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003*. Rio de Janeiro: IBGE, 2006. 121 p. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n.18). Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv32451.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2003-2005*. Rio de Janeiro: IBGE, 2007a. 129 p. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n.22). Disponível em: http://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv37306.pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA, Diretoria de Pesquisas. *Sistema de informações e indicadores culturais 2007-2010*. Rio de Janeiro: IBGE, Ministério da Cultura e Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão, 2013. 179 p. (Estudos e Pesquisas: Informação Demográfica e Socioeconômica, n.31). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Indicadores_Culturais_2007_2010(1).pdf. Acesso em: 12 dez. 2023.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE). *Estimativas da população*. IBGE, [S. l.], [2022]. Disponível em: https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9103-estimativas-de-populacao.html. Acesso em: 10 nov. 2023.

INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS APLICADAS. *Atlas de festas populares de Minas Gerais*. Belo Horizonte: IGA, FAPEMIG, 1998. 102 p.

MinC – MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais 2009*. Brasília: Ministério da Cultura; Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 2009. 243 p.

MinC – MINISTÉRIO DA CULTURA. *Cultura em números: anuário de estatísticas culturais*. 2a ed., Brasília: Ministério da Cultura, 2010. 252 p.

MINAS GERAIS. Departamento Estadual de Estatística. *Anuário Industrial do Estado de Minas Gerais 1937*. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Estatística, 1939. X, 305p.

MINAS GERAIS. Departamento Estadual de Estatística. Serviço de Estatística Geral. *Annuario Estatistico de Belo Horizonte: ano I (1937)*. Belo Horizonte: Oficinas Gráficas da Estatística Geral, 1937. 298 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Jequitinhonha/Mucuri*. Belo Horizonte, 1995. 131 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Triângulo*. Belo Horizonte, 1995. 114 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Central*. Belo Horizonte, 1995. 404 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Norte*. Belo Horizonte, 1995. 133 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Noroeste*. Belo Horizonte, 1995. 47 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Centro-Oeste*. Belo Horizonte, 1995. 154 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Rio doce*. Belo Horizonte, 1995. 189 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região da Mata*. Belo Horizonte, 1995. 303 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Sul*. Belo Horizonte, 1995. 407 p.

MINAS GERAIS. Secretaria Estadual de Cultura. *1º Censo cultural de Minas Gerais; Guia da Região Alto Paranaíba*. Belo Horizonte, 1995. 131 p.

SILVEIRA, Victor. *Minas Geraes em 1925: Obra subvencionada pelo Governo do Estado com a auctorisação do Congresso Mineiro*; Organisador e Editor Victor Silveira. Bello Horizonte: Imprensa Official, 1926. 1492 p.

## APÊNDICE. "Associações artísticas e recreativas" do Anuário Estatístico Mineiro (AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 447-466), com atualização ortográfica e normativa.

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Abaeté | Banda Musical Lira do Natal | Abaeté | 1908 | 15 | - |
| Abaeté | Banda Euterpe 1º de Novembro | Abaeté | 1915 | 18 | - |
| Abadia do Bom Sucesso | Clube Recreativo Abadiense | Abadia do Bom Sucesso | 1916 | 20 | - |
| Abre Campo | Banda Musical Santa Cecília | Abre Campo | 1919 | 15 | - |
| Abre Campo | Banda de Música Popular | Santo Antônio do Grama | 1905 | 18 | - |
| Abre Campo | Banda de Música Santo Antônio | Santo Antônio do Matipó | 1908 | 22 | - |
| Abre Campo | Banda Musical São João | São João do Matipó | 1916 | 14 | - |
| Abre Campo | Banda Musical Santa Ana | Santa Ana | 1918 | 18 | - |
| Águas Virtuosas | Corporação Musical União Lambariense | Águas Virtuosas | 1919 | 14 | 60$000 a 120$000 |
| Águas Virtuosas | Banda Musical Nossa Senhora da Saúde | Águas Virtuosas | 1921 | 14 | - |
| Além Paraíba, São José de | Sociedade Musical 7 de Setembro | Além Paraíba | 1905 | 200 | - |
| Além Paraíba, São José de | Sociedade Musical Carlos Gomes | Além Paraíba | 1896 | 250 | - |
| Além Paraíba, São José de | Sociedade Carnavalesca Estrela do Oriente | Além Paraíba | 1921 | 60 | - |
| Além Paraíba, São José de | Sociedade Carnavalesca X. P. T. O. | Além Paraíba | 1914 | 100 | - |
| Além Paraíba, São José de | Sociedade Carnavalesca Tenentes do Diabo | Além Paraíba | 1914 | 250 | - |
| Além Paraíba, São José de | Sociedade Carnavalesca Portonovense | Porto Novo (Além Paraíba) | 1918 | 100 | - |
| Além Paraíba, São José de | Banda de Música 2 de Fevereiro | Santana do Pirapetinga | 1913 | 16 | - |
| Além Paraíba, São José de | Banda de Música 27 de Março | Santana do Pirapetinga | 1910 | 16 | - |
| Alfenas | Banda de Música Infantil | Alfenas | 1915 | 10 | - |
| Alfenas | Banda Musical da Glória | Alfenas | 1921 | 18 | - |
| Alfenas | Banda Musical Santa Cecília | Alfenas | 1898 | 12 | - |
| Alfenas | Banda Musical Famense | Fama | - | 10 | - |
| Alfenas | Banda de Música São Joaquim | São Joaquim da Serra Negra | 1920 | 10 | - |
| Alto Rio Doce | Associação Musical Lira São José | Alto Rio Doce | 1918 | 35 | - |
| Alto Rio Doce | Banda Musical | São Caetano do Xopotó | 1900 | 20 | - |
| Alto Rio Doce | Banda Musical | Dores do Turvo | 1902 | 18 | - |
| Alvinópolis | Clube Dramático João Barcelos | Alvinópolis | 1916 | 48 | - |
| Alvinópolis | Grêmio Dramático Coronel Olímpio | Alvinópolis | 1902 | 28 | Ad libitum |
| Alvinópolis | Grêmio Dramático Recreativo Popular | Alvinópolis | 1918 | 22 | - |
| Alvinópolis | Banda Musical Santa Cecília | Alvinópolis | 1902 | 15 | - |
| Alvinópolis | Banda Musical Santo Antônio | Alvinópolis | 1907 | 24 | - |
| Alvinópolis | Banda de Música Santa Cecília | Saúde | 1895 | 14 | - |
| Antônio Dias | Associação Musical União 15 de Novembro | Antônio Dias | 1919 | 15 | - |
| Araguari | Sociedade Filhos de Talma | Araguari | 1918 | 20 | - |
| Araguari | Banda Musical Araguarina | Araguari | 1921 | 14 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Araxá | Associação Dramática Arthur Azevedo | Araxá | 1921 | 48 | - |
| Araxá | Banda Infantil | Araxá | 1921 | 10 | - |
| Araxá | Banda Musical Santa Cecília | Araxá | 1902 | 22 | - |
| Araxá | Associação Lira Araxaense | Araxá | 1919 | 16 | - |
| Araxá | Banda Musical de Dores | Dores de Santa Juliana | 1918 | 10 | - |
| Araxá | Banda Musical de Pratinha | Santo Antônio da Pratinha | 1915 | 11 | - |
| Araxá | Banda Musical São Pedro | São Pedro de Alcântara | - | 12 | - |
| Arceburgo | Filarmônica Arceburguense | Arceburgo | 1921 | 12 | - |
| Areado | Banda Musical Lira Democrata | Areado | 1900 | 25 | - |
| Areado | Clube Literário e Recreativo Areadense | Areado | 1910 | 82 | 24$000 |
| Aiuruoca | Banda de Música Nossa Senhora da Conceição | Aiuruoca | 1906 | 19 | - |
| Aiuruoca | Banda de Música Santa Cecília | Aiuruoca | 1916 | 15 | - |
| Baependi | Banda Carlos Gomes | Baependi | 1900 | 18 | - |
| Baependi | Banda Sagrado Coração de Maria | Baependi | 1906 | 14 | - |
| Baependi | Clube Literário e Recreativo Baependiano | Baependi | - | 53 | 12$000 |
| Baependi | Clube Literário e Recreativo | Encruzilhada | - | 25 | 24$000 |
| Bambuí | Banda da Linha de Tiro 577 | Bambuí | 1920 | 16 | - |
| Bambuí | Banda Musical Santana | Bambuí | 1910 | 18 | - |
| Bambuí | Grêmio Dramático Arthur Azevedo | Bambuí | 1918 | 25 | - |
| Barbacena | Banda de Música Corrêa de Almeida | Barbacena | 1911 | 30 | - |
| Barbacena | Clube Barbacenense | Barbacena | 1904 | 150 | 60$000 |
| Barbacena | Clube Carnavalesco Repentinos | Barbacena | 1903 | 50 | 12$000 |
| Barbacena | Sociedade Musical Lira Barbacenense | Barbacena | 1914 | 60 | 12$000 |
| Belo Horizonte | Banda do Instituto João Pinheiro | Belo Horizonte | 1918 | 45 | - |
| Belo Horizonte | Banda Musical Carlos Gomes | Belo Horizonte | 1821 | 30 | - |
| Belo Horizonte | Banda Nossa Senhora da Conceição | Belo Horizonte | 1915 | 22 | - |
| Belo Horizonte | Centro de Amadores Teatrais | Belo Horizonte | 1920 | 24 | - |
| Belo Horizonte | Centro Teatral Brasileiro | Belo Horizonte | 1921 | 25 | - |
| Belo Horizonte | Clube Belo Horizonte | Belo Horizonte | 1896 | 75 | 60$000 |
| Belo Horizonte | Clube Cristóvão Colombo | Belo Horizonte | 1920 | 40 | 60$000 |
| Belo Horizonte | Clube Chuveiro de Ouro | Belo Horizonte | 1916 | 45 | 24$000 |
| Belo Horizonte | Clube dos Democratas | Belo Horizonte | 1919 | 65 | 120$000 |
| Belo Horizonte | Clube dos Mataquins | Belo Horizonte | 1902 | 45 | 60$000 |
| Belo Horizonte | Clube Esmeraldino | Belo Horizonte | 1917 | 60 | 24$000 |
| Belo Horizonte | ClubeEsperança | Belo Horizonte | 1919 | 35 | 24$000 |
| Belo Horizonte | Clube Flor da Mocidade | Belo Horizonte | 1917 | 86 | 120$000 |
| Belo Horizonte | Clube Flor dos Artistas | Belo Horizonte | 1919 | 42 | 24$000 |
| Belo Horizonte | Clube Rio Branco | Belo Horizonte | 1920 | 74 | 24$000 |
| Belo Horizonte | Clube Roxo | Belo Horizonte | 1912 | 48 | 24$000 |
| Belo Horizonte | Clube Tenentes do Diabo | Belo Horizonte | 1915 | 72 | 120$000 |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Belo Horizonte | Sociedade Euterpe Horizontina | Belo Horizonte | 1905 | 36 | - |
| Boa Esperança, Dores da | Banda Euterpe | Dores da Boa Esperança | 1912 | 10 | - |
| Boa Esperança, Dores da | Centro Recreativo e Dramático Dorense | Dores da Boa Esperança | 1915 | 150 | 24$000 |
| Boa Esperança, Dores da | Banda Santa Cecília | Congonhas | 1908 | 15 | - |
| Boa Esperança, Dores da | Clube Recreativo e Dramático | Congonhas | 1920 | 20 | 12$000 |
| Boa Esperança, Dores da | Banda Musical de São Francisco | São Francisco do Rio Grande | - | 10 | - |
| Bomfim | Associação Musical Santa Cecília | Bomfim | 1870 | 30 | - |
| Bomfim | Associação Musical 31 de Dezembro | Bomfim | 1895 | 15 | - |
| Bomfim | Associação Teatral de Amadores | Bomfim | 1921 | 13 | - |
| Bomfim | Associação Musical de Belo Vale | Belo Vale | - | 20 | - |
| Bomfim | Associação Musical de Conceição de Itaguá | Conceição de Itaguá | - | 20 | - |
| Bomfim | Associação Musical de Porto Alegre | Porto Alegre | - | 20 | - |
| Bomfim | Associação Musical de Santa Cruz de Dom Silvério | Santa Cruz de Dom Silvério | - | 20 | - |
| Bom Sucesso | Banda Musical de Bom Sucesso | Bom Sucesso | 1902 | 18 | - |
| Bom Sucesso | Banda Musical Santa Cecília | Santo Antônio do Amparo | 1916 | 16 | - |
| Bom Sucesso | Banda Popular | São João Batista | 1906 | 18 | - |
| Botelhos, São José dos | Banda de Música Lira Botelhense | Botelhos | 1910 | 12 | - |
| Brasília | Sociedade Euterpe Fraternidade | Brasília | 1908 | 25 | - |
| Bráz, Vila | Banda Santa Cecília | Bráz, Vila | 1882 | 15 | - |
| Bráz, Vila | Banda São Sebastião | Bráz, Vila | 1916 | 12 | - |
| Bráz, Vila | Clube Venceslau Brás | Bráz, Vila | 1901 | 161 | 30$000 |
| Cabo Verde | Banda Lira Caboverdense | Cabo Verde | 1906 | 12 | - |
| Caeté | Banda de Música 21 de Abril | Caeté | 1913 | 19 | - |
| Caeté | Clube Teatral Caeteense | Caeté | 1901 | 28 | - |
| Caldas | Banda Santa Cecília | Caldas | 1900 | 22 | - |
| Caldas | Banda Musical de Ipuiúna | Ipuiúna | 1921 | 10 | - |
| Caldas | Associação Lira São Benedito | Santa Rita | 1920 | 14 | - |
| Cambuquira | Corporação Musical Cambuquirense | Cambuquira | 1921 | 26 | - |
| Campanha | Banda de Música Dom Pedro II | Campanha | 1890 | 28 | - |
| Campanha | Clube Concórdia | Campanha | 1920 | 60 | 60$000 |
| Campanha | Sociedade Musical Concórdia | Campanha | - | 25 | - |
| Campestre | Clube Dramático 21 de Abril | Campestre | 1899 | 40 | 24$000 |
| Campestre | Associação Lira Campestrense | Campestre | 1915 | 14 | - |
| Campo Belo | Banda Musical Infantil | Campo Belo | 1907 | 15 | - |
| Campo Belo | Banda Musical Santa Cecília | Campo Belo | 1880 | 22 | - |
| Campo Belo | Banda Musical de Candeias | Candeias | 1916 | 18 | - |
| Campo Belo | Banda de Música Sagrado Coração de Jesus | Cana Verde | 1920 | 16 | - |
| Campo Belo | Banda de Música Popular | Cristais | 1919 | 14 | - |
| Capelinha | Filarmônica Santa Cecília | Capelinha | 1900 | 28 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Capelinha | Filarmônica de Água Boa | Água Boa | 1920 | 12 | - |
| Carangola | Clube Recreativo Carangolense | Carangola | 1921 | 110 | 60$000 |
| Carangola | Sociedade Lira Mineira | Carangola | 1920 | 12 | - |
| Carangola | Banda Musical do Divino | Divino Espírito Santo | 1912 | 21 | - |
| Carangola | Banda Musical de Espera Feliz | Espera Feliz | 1916 | 17 | - |
| Carangola | Associação Lira Faria Lemos | Faria Lemos | 1918 | 19 | - |
| Caratinga | Banda Municipal | Caratinga | 1920 | 20 | - |
| Caratinga | Banda de Música Popular | Bom Jesus do Galho | 1921 | 22 | - |
| Caratinga | Banda de Música do Imbé | Santana do Imbé | 1920 | 12 | - |
| Caratinga | Banda de Música Santa Cecília | Inhapim | 1920 | 25 | - |
| Caratinga | Banda de Música do Vermelho | Vermelho Novo | 1916 | 12 | - |
| Carmo do Paranaíba | Sociedade Euterpe Carmelitana | Carmo do Paranaíba | 1919 | 15 | - |
| Carmo do Rio Claro | Banda Nossa Senhora do Carmo | Carmo do Rio Claro | 1892 | 12 | - |
| Carmo do Rio Claro | Centro Recreativo Olavo Bilac | Carmo do Rio Claro | 1920 | 60 | 2$000 |
| Carmo do Rio Claro | Banda de Música Nossa Senhora Aparecida | Conceição da Aparecida | 1907 | 35 | - |
| Cássia | Banda de Música Amor à Arte | Cássia | 1916 | 14 | - |
| Cássia | Banda de Música 7 de Setembro | Cássia | 1921 | 14 | - |
| Cássia | Banda de Música Nossa Senhora Aparecida | Delfinópolis | 1921 | 12 | - |
| Cássia | Banda de Música do Aterrado | Dores do Aterrado | 1921 | 19 | - |
| Cássia | Lira Canoense | Garimpo das Canoas | 1915 | 12 | - |
| Cataguases | Banda da Liga Operária Cataguasense | Cataguases | 1914 | 110 | - |
| Cataguases | Banda 15 de Novembro | Cataguases | 1920 | 12 | - |
| Cataguases | Comercial Clube | Cataguases | 1912 | 100 | 60$000 |
| Cataguases | Associação Lira Cataguasense | Cataguases | 1902 | 95[98] | 12$000 |
| Caxambu | Banda Nossa Senhora Aparecida | Caxambu | 1910 | 12 | - |
| Caxambu | Banda Sagrado coração de Jesus | Caxambu | 1912 | 14 | - |
| Cristina | Banda de Música Municipal | Cristina | 1901 | 18 | - |
| Cristina | Banda Sagrado Coração de Jesus | Cristina | 1902 | 10 | - |
| Cristina | Banda Senhora do Rosário | Cristina | 1918 | 12 | - |
| Cristina | Clube Literário e Recreativo Cristinense | Cristina | 1918 | 80 | 24$000 |
| Cláudio | Banda Santa Cecília | Cláudio | 1906 | 22 | - |
| Conceição | Banda do Colégio Agrícola São Francisco | Conceição | 1919 | 20 | - |
| Conceição | Banda Musical Lira da Paz | Conceição | 1911 | 15 | - |
| Conceição | Banda Nossa Senhora da Conceição | Conceição | 1915 | 12 | - |
| Conceição | Banda Musical de Congonhas | Congonhas do Norte | 1920 | 12 | - |
| Conceição | Banda Musical de Córregos | Córregos | 1915 | 10 | - |
| Conceição | 1ª Banda Musical de Morro do Pilar | Morro do Pilar | 1915 | 12 | - |
| Conceição | 2ª Banda Musical de Morro do Pilar | Morro do Pilar | 1920 | 10 | - |

[98] Há um borrão antes do número 95, que sugere a possibilidade desse número ser interpretado como 395.

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Conceição | Banda Musical de Rio Preto | São Sebastião do Rio Preto | 1916 | 12 | - |
| Conceição do Rio Verde | Banda Lira Sul-Mineira | Conceição do Rio Verde | 1920 | 20 | - |
| Conquista | Grêmio Recreativo Conquistense | Conquista | 1921 | 30 | 36$000 |
| Contagem | Banda Santa Cecília | Contagem | 1915 | 16 | - |
| Contagem | Banda São Sebastião do Sítio | Contagem | 1919 | 11 | - |
| Contagem | Banda São Gonçalo | Contagem | 1909 | 13 | - |
| Contagem | Banda Musical do Retiro | Retiro (Contagem) | 1919 | 12 | - |
| Contagem | Banda Espírito Santo | Vera Cruz | 1911 | 15 | - |
| Contagem | Banda São Sebastião | Vera Cruz | 1912 | 14 | - |
| Curvelo | Filarmônica São José | Curvelo | 1902 | 40 | - |
| Curvelo | Banda de Música Euterpe | Corinto | 1921 | 18 | - |
| Diamantina | Banda de Música Conceição | Diamantina | 1915 | 12 | - |
| Divinópolis | Banda Municipal | Divinópolis | 1915 | 31 | - |
| Divinópolis | Banda Operária | Divinópolis | 1919 | 35 | - |
| Entre Rios | Banda Nossa Senhora das Brotas | Entre Rios | 1905 | 11 | - |
| Entre Rios | Associação Euterpe Santa Cecília | Entre Rios | 1910 | 15 | - |
| Estrela do Sul | Banda de Música Estrela do Sul | Estrela do Sul | 1919 | 20 | - |
| Estrela do Sul | Banda de Música Santa Cecília | Dolearina | 1901 | 12 | - |
| Estrela do Sul | Banda de Música Carlos Gomes | Santa Rita | 1900 | 12 | - |
| Ferros, Santana dos | Associação Musical Sagrada Família | Santana dos Ferros | 1904 | 12 | - |
| Ferros, Santana dos | Corporação Musical Euterpe | Joanésia | 1900 | 21 | - |
| Ferros, Santana dos | Associação Teatral Caratinguense | Santo Antônio do Caratinga | 1913 | 23 | - |
| Ferros, Santana dos | Banda de Música Euterpe Caratinguense | Santo Antônio do Caratinga | 1918 | 40 | - |
| Formiga | Banda Musical São Vicente Ferrer | Formiga | 1901 | 36 | - |
| Formiga | Clube Grafos Carnavalescos | Formiga | 1921 | 48 | 60$000 |
| Formiga | Banda Musical de Arcos | Arcos | 1916 | 21 | - |
| Formiga | Banda Musical de Pains | Pains | 1915 | 16 | - |
| Formiga | Banda Musical Santa Cecília | Porto Real de São Francisco | 1921 | 22 | - |
| Formiga | Teatro Infantil Escolar | Porto Real de São Francisco | 1920 | 15 | - |
| Fortaleza | Grêmio Dramático Coelho Neto | Fortaleza | 1920 | 15 | - |
| Frutal | Banda Musical Euterpe Conservadora | Frutal | 1915 | 18 | - |
| Grão Mogol | Associação Euterpe Grãomogolense | Grão Mogol | 1912 | 42 | - |
| Guanhães | Banda Santa Cecília | Guanhães | 1918 | 17 | - |
| Guanhães | Clube Dançante | Guanhães | 1920 | 15 | - |
| Guanhães | Orquestra Batuta de Ouro | Guanhães | 1916 | 12 | - |
| Guanhães | Banda Imaculada Conceição | Nossa Senhora da Glória do Divino | 1915 | 52 | - |
| Guanhães | Banda de Música Leão XIII | Nossa Senhora do Patrocínio | 1914 | 25 | - |
| Guanhães | Orquestra Lira de Prata | Nossa Senhora do Patrocínio | 1920 | 62 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Guaranésia | Grêmio Literário e Recreativo | Guaranésia | 1917 | 80 | 60$000 |
| Guaranésia | Filarmônica Guaranesiana | Guaranésia | 1919 | 12 | - |
| Guarani | Centro Musical dos Repentinos | Guarani | 1920 | 22 | - |
| Guarani | Centro Musical Guarani | Guarani | 1917 | 30 | - |
| Guarani | Clube 15 de Novembro | Guarani | 1920 | 18 | 12$000 |
| Guarará | Clube Carnavalesco Democrático | Bicas | 1919 | 200 | 12$000 |
| Guarará | Grupo Dramático Biquense | Bicas | - | 18 | - |
| Guaxupé | Clube Guaxupé | Guaxupé | - | 158 | 60$000 |
| Guaxupé | Corporação Ítalo-Brasileira | Guaxupé | 1917 | 20 | - |
| Guaxupé | Filarmônica Guaxupeense | Guaxupé | 1898 | 20 | - |
| Inconfidência | Filarmônica Santa Cecília | Inconfidência | 1921 | 37 | 24$000 |
| Inconfidência | Filarmônica São Sebastião | Inconfidência | 1921 | 48 | 24$000 |
| Inconfidência | Associação Dramática Infantil | Jequitaí | 1906 | 6 | 6$000 |
| Inconfidência | Associação Euterpe Jequitaiense | Jequitaí | 1880 | 20 | 12$000 |
| Indaiá, Dores do | Sociedade Santa Cecília | Dores do Indaiá | 1904 | 22 | - |
| Indaiá, Dores do | Sociedade Musical | Estrela | 1920 | 19 | - |
| Indaiá, Dores do | Associação Musical Tiradentes | Córrego Danta | 1905 | 13 | - |
| Dores do Indaiá | Associação Teatro Infantil | Córrego Danta | 1921 | 42 | 12$000 |
| Itabira | Associação Musical Euterpe | Itabira | 1865 | 85 | 12$000 |
| Itabira | Clube Operário Carnavalesco | Itabira | 1911 | 35 | 5$000 |
| Itabira | Grêmio Literário e Dramático Arthur Azevedo | Itabira | 1914 | 34 | 24$000 |
| Itabira | União Operária Santa Cecília | Itabira | 1916 | 85 | 12$000 |
| Itabira | Banda Euterpe Lagoana | São José da Lagoa | 1919 | 69 | 6$000 |
| Itabira | Corporação Musical Flor de São José | São José da Lagoa | 1900 | 40 | Ad libitum |
| Itajubá | Banda de Música Dom Bosco | Itajubá | 1911 | 35 | - |
| Itajubá | Banda de Música Militar | Itajubá | 1921 | 20 | - |
| Itajubá | Banda União Operária | Itajubá | 1921 | 22 | - |
| Itajubá | Clube Literário e Recreativo de Itajubá | Itajubá | 1910 | 96 | 24$000 |
| Itajubá | Clube Literário e Recreativo Itajubense | Itajubá | 1897 | 204 | 36$000 |
| Itapecerica | Clube Dramático Rio Branco | Itapecerica | 1910 | 16 | 24$000 |
| Itaúna | Banda Musical Itaunense | Itaúna | 1910 | 28 | - |
| Itaúna | Banda Musical Operária | Itaúna | 1920 | 18 | - |
| Itaúna | Centro Itaunense | Itaúna | 1918 | 96 | 8$000 |
| Itaúna | Banda Musical de Cajurú | Cajurú | 1916 | 30 | - |
| Itaúna | Banda Musical Santa Cecília | Itatiaiuçu | 1916 | 22 | - |
| Itaúna | Banda Popular | Serra Azul | 1919 | 25 | - |
| Ituiutaba | Banda Ituiutabense | Ituiutaba | 1912 | 14 | - |
| Ituiutaba | Banda Lira de São José | Ituiutaba | 1921 | 10 | - |
| Ituiutaba | Sociedade Dramática Doutor Pedro Salazar | Ituiutaba | 1919 | 38 | - |
| Jacutinga | Banda de Música de Jacutinga | Jacutinga | 1918 | 12 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Jaguari | Banda Altamiro de Oliveira | Jaguari | 1920 | 22 | - |
| Jaguari | Associação Lira Jaguariense | Jaguari | 1921 | 18 | - |
| Januária | Banda Euterpe Januarense | Januária | 1908 | 54 | 60$000 |
| Januária | Banda Lira Januarense | Januária | 1901 | 30 | 60$000 |
| Januária | Orquestra Filhas de Euterpe | Januária | - | 95 | 12$000 |
| Januária | Sociedade Dramática | Januária | 1897 | 46 | 12$000 |
| Jequitinhonha | Grêmio Dramático Júlio Coelho | Jequitinhonha | 1914 | 48 | 24$000 |
| Jequitinhonha | Sociedade 3 de Maio | Jequitinhonha | 1920 | 32 | 50$000 |
| Juiz de Fora | Banda Santa Cruz | Juiz de Fora | 1921 | 16 | - |
| Juiz de Fora | Clube dos Grafos | Juiz de Fora | 1901 | 135 | 60$000 |
| Juiz de Fora | Clube Juiz de Fora | Juiz de Fora | 1917 | 305 | 120$000 |
| Juiz de Fora | Associação Euterpe Juiz de Fora | Juiz de Fora | 1918 | 24 | - |
| Juiz de Fora | Associação Euterpe Mineira | Juiz de Fora | 1894 | 22 | - |
| Juiz de Fora | Banda Santos Dumont | Matias Barbosa | 1918 | 16 | - |
| Juiz de Fora | Sociedade Recreativa Primavera Carnavalesca | Matias Barbosa | 1916 | 100 | 12$000 |
| Juiz de Fora | Associação Musical Santanense | Santana do Deserto | 1921 | 30 | - |
| Lagoa Dourada | Banda Santo Antônio | Lagoa Dourada | 1906 | 18 | - |
| Lavras | Banda Euterpe Operária | Lavras | 1918 | 18 | - |
| Lavras | Banda Oeste de Minas | Lavras | 1916 | 22 | - |
| Lavras | Banda Municipal | Lavras | 1902 | 25 | - |
| Lavras | Retiro Literário | Lavras | 1904 | 80 | 9$600 |
| Lavras | Banda Santa Cecília | Carmo das Luminárias | 1919 | 16 | - |
| Lavras | Banda Musical de Ingaí | Ingaí | 1920 | 12 | - |
| Lavras | Banda Musical de Carrancas | Nossa Senhora da Conceição de Carrancas | 1912 | 18 | - |
| Lavras | Banda Musical Operária | Ribeirão Vermelho | 1920 | 18 | - |
| Lavras | Cube Dramático e Recreativo | Ribeirão Vermelho | 1916 | 45 | - |
| Leopoldina | Banda de Música Constância | Leopoldina | 1920 | 18 | - |
| Lima, Vila Nova de | Banda União Operária | Vila Nova de Lima | 1915 | 23 | - |
| Lima, Vila Nova de | Banda Sagrado Coração de Jesus | Vila Nova de Lima | 1905 | 24 | - |
| Lima, Vila Nova de | Centro Ideal | Vila Nova de Lima | 1911 | 90 | 35$000 |
| Lima, Vila Nova de | Clube das Violetas | Vila Nova de Lima | - | 20 | 24$000 |
| Lima, Vila Nova de | Clube Florescente Dançante | Vila Nova de Lima | 1916 | 50 | 24$000 |
| Lima, Vila Nova de | Clube Oriental dos Operários | Vila Nova de Lima | 1901 | 24 | 24$000 |
| Lima, Vila Nova de | Clube 7 de Setembro | Vila Nova de Lima | - | 30 | - |
| Lima, Vila Nova de | Grêmio Dramático Vilanovense | Vila Nova de Lima | - | 30 | - |
| Lima, Vila Nova de | União Vilanovense Dançante | Vila Nova de Lima | - | 30 | - |
| Machado, Santo Antônio do | Centro Machadense | Machado, Santo Antônio do | 1914 | 200 | 24$000 |
| Machado, Santo Antônio do | Banda Santa Cecília | São Francisco de Paula do Machadinho | 1890 | 12 | - |
| Machado, Santo Antônio do | Associação Lira do Sul | São Francisco de Paula do Machadinho | 1920 | 12 | - |
| Manhuaçu | Banda Santa Cecília | Manhuaçu | 1912 | 80 | 24$000 |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Manhuaçu | Banda Euterpe de Manhumirim | Manhumirim (Pirapetinga) | 1921 | 96 | 24$000 |
| Mar de Espanha | Banda Municipal | Mar de Espanha | 1921 | 60 | 12$000 |
| Mar de Espanha | Banda União Operária | Mar de Espanha | 1920 | 47 | 12$000 |
| Maria da Fé | Banda Maria da Fé | Maria da Fé | 1915 | 12 | - |
| Mariana | Banda de Música São José | Mariana | 1902 | 26 | - |
| Mariana | Banda de Música União 15 de Novembro | Mariana | 1901 | 23 | 24$000 |
| Mariana | Bloco das Andorinhas | Mariana | 1921 | 36 | - |
| Mariana | Clube das Gaivotas | Mariana | 1907 | 33 | 12$000 |
| Mariana | Orquestra São José | Mariana | 1902 | 14 | - |
| Mariana | Trupe Dramática | Mariana | 1921 | 14 | - |
| Mariana | Banda de Música São José | Barra Longa | 1905 | 15 | - |
| Mariana | Banda de Música São Luís Gonzaga | Barra Longa | 1902 | 13 | - |
| Mariana | Banda de Música de Furquim | Furquim | 1901 | 54 | Ad libitum |
| Mariana | Banda de Música São Caetano | São Caetano | 1864 | 18 | - |
| Mariana | Banda de Música São Gonçalo | São Gonçalo de Ubá | 1908 | 16 | - |
| Mariana | Banda de Música Santa Cecília | Passagem | 1898 | 82 | 12$000 |
| Mariana | Banda de Música São Sebastião | Passagem | 1910 | 68 | 12$000 |
| Mariana | Clube Horizontino | Passagem | 1918 | 89 | 24$000 |
| Mariana | Eden Comercial Clube | Passagem | 1916 | 43 | 12$000 |
| Mariana | Itália Clube | Passagem | 1921 | 32 | - |
| Mariana | Grêmio Sorriso da Infância | Passagem | 1912 | 56 | 12$000 |
| Mercês | Banda Orfeão de Mercês | Mercês | 1902 | 20 | 12$000 |
| Minas Novas | Associação Euterpe Conceição | Minas Novas | 1897 | 18 | - |
| Minas Novas | Filarmônica Cívico-Patriótica | Minas Novas | 1910 | 22 | - |
| Minas Novas | Filarmônica Agualimpense | Água Limpa | 1920 | 10 | - |
| Minas Novas | Filarmônica Chapadense | Chapada | 1915 | 10 | - |
| Minas Novas | Filarmônica Pedro II | Piedade | 1905 | 14 | - |
| Minas Novas | Filarmônica Euterpe Conceição | Veredinha | 1894 | 12 | - |
| Monte Alegre | Banda Musical União Montealegrense | Monte Alegre | 1904 | 12 | - |
| Monte Alegre | Banda Santa Cecília | Monte Alegre | 1914 | 11 | - |
| Monte Alegre | Grêmio Esperança | Monte Alegre | 1912 | 83 | 36$000 |
| Monte Alegre | Grupo Dramático Filhos de Talma | Monte Alegre | 1897 | 20 | 24$000 |
| Monte Carmelo | Banda Nossa Senhora do Carmo | Monte Carmelo | 1920 | 12 | - |
| Monte Carmelo | Banda União Carmelitana | Monte Carmelo | 1885 | 11 | - |
| Monte Carmelo | Banda Lira de Água Suja | Nossa Senhora de Abadia de Água Suja | 1901 | 15 | - |
| Monte Santo | Banda Santa Cecília | Monte Santo | 1919 | 17 | - |
| Montes Claros | Banda Euterpe de Montes Claros | Montes Claros | 1919 | 15 | 12$000 |
| Muriaé | Banda de Música Muriaé | Muriaé | 1921 | 18 | - |
| Mutum, São Manoel do | Banda Corrêa de Faria | São Manoel do Mutum | 1910 | 12 | - |
| Mutum, São Manoel do | Banda Lira Anjo da Guarda | São Manoel do Mutum | 1921 | 10 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Mutum, São Manoel do | Banda Santa Cecília | São Manoel do Mutum | 1915 | 10 | - |
| Muzambinho | Banda Municipal | Muzambinho | 1915 | 16 | -- |
| Muzambinho | Clube Muzambinho | Muzambinho | 1917 | 60 | 12$000 |
| Muzambinho | Banda Tuiutiense | Monte Belo | 1919 | 10 | - |
| Muzambinho | Banda São Sebastião | São Sebastião da Barra Mansa | 1920 | 14 | - |
| Nepomuceno | Banda Lira Nepomuceno | Nepomuceno | 1905 | 12 | - |
| Nepomuceno | Corpo Cênico de Nepomuceno | Nepomuceno | 1916 | 60 | 24$000 |
| Nepomuceno | Associação Lira Operária | Nepomuceno | 1921 | 12 | - |
| Oliveira | Banda Lira de São Sebastião | Oliveira | 1921 | 16 | - |
| Oliveira | Banda Santa Cecília | Oliveira | 1866 | 18 | - |
| Oliveira | Banda Euterpe Carmelitana | Carmo da Mata | 1908 | 18 | - |
| Oliveira | Banda Santa Cecília | Japão | 1880 | 14 | - |
| Oliveira | Banda Santana | Santana do Jacaré | 1918 | 18 | - |
| Ouro Fino | Banda Lira São Benedito | Ouro Fino | 1910 | 12 | - |
| Ouro Fino | Banda Ourofinense | Ouro Fino | 1901 | 16 | - |
| Ouro Fino | Eden Clube | Ouro Fino | 1907 | 120 | 24$000 |
| Ouro Fino | Corporação Musical | Campo Místico | 1919 | 12 | - |
| Ouro Fino | Corporação Musical de Monte Sião | Monte Sião | 1916 | 14 | - |
| Ouro Preto | Sociedade Musical Imaculada Conceição | Ouro Preto | 1901 | 57 | - |
| Ouro Preto | Banda Dom Bosco | Cachoeira do Campo | 1895 | 53 | - |
| Ouro Preto | Associação Euterpe Cachoeirense | Cachoeira do Campo | 1853 | 135 | - |
| Ouro Preto | Grupo Dramático Arthur Azevedo | Cachoeira do Campo | 1920 | 40 | 12$000 |
| Ouro Preto | União Social Cachoeirense | Cachoeira do Campo | 1870 | 30 | - |
| Ouro Preto | Banda Lira de Itabira | Itabira do Campo | 1916 | 25 | - |
| Palma | Banda Lira de Ouro | Palma | 1898 | 110 | 24$000 |
| Palma | Banda Santa Cecília | Morro Alto (Palma) | 1910 | 15 | - |
| Palma | Clube Recreativo 14 de Março | Palma | 1897 | 100 | 24$000 |
| Palmira | Banda Musical Carlos Gomes | Palmira | - | 45 | 12$000 |
| Palmira | Clube Palmirense | Palmira | 1916 | 110 | 72$000 |
| Palmira | Grêmio Mário de Lima | Palmira | 1919 | 180 | 48$000 |
| Palmira | Sociedade Lira Borboleta | Palmira | - | 30 | 12$000 |
| Palmira | Sociedade Musical 1º de Maio | Palmira | - | 40 | 12$000 |
| Palmira | Sociedade Musical Santa Cecília | Palmira | - | 35 | 12$000 |
| Palmira | Associação Lira Bomfim | Bomfim | 1914 | 42 | 12$000 |
| Palmira | Sociedade Musical Formosense | Conceição do Formoso | 1913 | 47 | 12$000 |
| Palmira | Banda de Música Nossa Senhora das Dores | Dores do Paraibuna | 1911 | 34 | 12$000 |
| Paracatu | Clube Dramático 14 de Agosto | Paracatu | 1919 | 34 | - |
| Paracatu | Corporação Musical Euterpe Paracatuense | Paracatu | 1875 | 135 | - |
| Paracatu | Corporação Musical Fraternidade | Paracatu | 1864 | 156 | - |
| Pará de Minas | Banda de Música Pará Euterpe | Pará de Minas | 1918 | 20 | - |
| Pará de Minas | Centro Literário Paraense | Pará de Minas | 1902 | 80 | 12$000 |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Pará de Minas | Orquestra Pará Euterpe | Pará de Minas | 1918 | 15 | - |
| Pará de Minas | Associação Recreio Familiar | Mateus Leme | 1917 | 30 | - |
| Pará de Minas | Banda de Música São Luís Gonzaga | Mateus Leme | 1910 | 10 | - |
| Paraguaçu | Banda de Música Estrela Polar | Paraguaçu | 1902 | 17 | - |
| Paraguaçu | Ideal Clube | Paraguaçu | 1915 | 75 | 36$000 |
| Paraisópolis | Clube Paraiense | Paraisópolis | 1918 | 115 | 12$000 |
| Paraisópolis | Clube Recreativo e Literário Bueno de Paiva | Paraisópolis | 1921 | 116 | 36$000 |
| Paraisópolis | Corporação Musical Euterpe São José | Paraisópolis | 1918 | 15 | - |
| Paraisópolis | Corporação Musical de Capivari | Capivari | 1916 | 21 | - |
| Paraisópolis | Clube Literário Bueno de Paiva | Conceição dos Ouros | 1919 | 30 | 12$000 |
| Paraisópolis | Corporação Musical Euterpe de Ouro | Conceição dos Ouros | 1914 | 18 | - |
| Paraisópolis | Banda de Música Cachoeiras | São João Batista das Cachoeiras | 1902 | 16 | - |
| Paraisópolis | Clube Literário Bueno de Paiva | São João Batista das Cachoeiras | 1920 | 40 | 24$000 |
| Paraopeba | Banda de Música Euterpe Democrata | Paraopeba | 1892 | 16 | - |
| Paraopeba | Clube Literário e Recreativo Cedrense | Paraopeba | 1921 | 23 | 24$000 |
| Paraopeba | Corporação Musical Lira de São Francisco | Cordisburgo | 1912 | 50 | 24$000 |
| Passa Quatro | Corporação Musical Carlos Gomes | Passa Quatro | 1915 | 16 | 12$000 |
| Passa Tempo | Banda Popular | Passa Tempo | 1916 | 12 | - |
| Passos | Clube Infantil do Natal | Passos | 1903 | 12 | Ad libitum |
| Passos | Clube 11 de Dezembro | Passos | 1921 | 90 | 60$000 |
| Passos | Corporação Musical Nossa Senhora das Dores | Passos | 1868 | 15 | - |
| Passos | Banda de São João do Glória | São João Batista do Glória | 1918 | 10 | - |
| Patos | Associação Musical Fraternidade | Patos | 1900 | 10 | - |
| Patos | Banda de Música Santa Cecília | Patos | 1899 | 12 | - |
| Patos | Corporação Musical Fonseca | Nossa Senhora da Piedade da Lagoa Formosa | 1910 | 15 | - |
| Patrocínio | Associação Euterpe Honorato Borges | Patrocínio | 1918 | 12 | - |
| Peçanha | Banda de Música Euterpe São José | Peçanha | 1921 | 12 | 12$000 |
| Peçanha | Banda de Música Santana | Santana do Suaçuí | 1913 | 15 | - |
| Peçanha | Banda de Música Santa Maria | Santa Maria de São Félix | 1918 | 10 | 12$000 |
| Pedra Branca | Clube Literário e Recreativo de Pedra Branca | Pedra Branca | 1916 | 36 | 36$000 |
| Pedra Branca | Corporação Musical Santa Cecília | Pedra Branca | 1918 | 30 | - |
| Perdões | Banda de Música de Perdões | Perdões | 1906 | 16 | - |
| Piranga | Sociedade Musical Coração de Jesus | Piranga | 1880 | 22 | - |
| Piranga | Sociedade Musical Imaculada Conceição | Piranga | 1919 | 16 | - |
| Piranga | Sociedade Musical Santa Cecília | Piranga | 1878 | 22 | - |
| Piranga | Sociedade Musical Nossa Senhora de Oliveira | Oliveira | 1920 | 17 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Piranga | Sociedade Musical São José | Porto Seguro | 1920 | 17 | - |
| Piranga | Sociedade Musical Santa Cecília | Porto Seguro | 1921 | 18 | - |
| Pirapora | Corporação Musical Santa Cecília | Pirapora | 1920 | 20 | - |
| Pirapora | Corporação Musical União e Recreio | Pirapora | 1920 | 18 | - |
| Pitangui | Banda de Música Operária | Pitangui | 1915 | 24 | - |
| Pitangui | Banda Musical Pitanguiense | Pitangui | 1912 | 20 | - |
| Pitangui | Clube Dramático Azevedo Junior | Pitangui | 1917 | 32 | - |
| Pitangui | Orquestra Nunes Quito | Pitangui | 1910 | 9 | - |
| Pitangui | Banda Musical de Abadia | Abadia | 1912 | 24 | - |
| Pitangui | Banda Musical de Cercado | Cercado | 1914 | 12 | - |
| Pitangui | Banda Musical de Nossa Senhora da Conceição | Conceição do Pará | 1910 | 18 | - |
| Pitangui | Banda Musical de Pompéu | Conceição do Pompéu | 1909 | 12 | - |
| Pitangui | Banda Santa Cecília | Maravilhas | 1912 | 14 | - |
| Piumhi | Banda de Música de Perobas | Perobas | 1912 | 18 | - |
| Piumhi | Banda de Música Santa Cecília | Pimenta | 1912 | 18 | - |
| Piumhi | Banda de Música São Roque | São Roque | 1914 | 12 | - |
| Poços de Caldas | Banda de Música Santa Cecília | Poços de Caldas | 1906 | 20 | - |
| Pomba | Banda de Música Carlos Gomes | Pomba | 1914 | 15 | - |
| Pomba | Banda de Música 24 de Fevereiro | Pomba | 1915 | 14 | - |
| Pomba | Banda Musical de Tabuleiro | Tabuleiro | 1919 | 18 | - |
| Ponte Nova | Banda de Música Ceciliana | Ponte Nova | 1920 | 17 | - |
| Ponte Nova | Banda Musical 1º de Maio | Ponte Nova | 1920 | 18 | - |
| Ponte Nova | Banda Musical Serrense | Amparo da Serra | 1906 | 12 | - |
| Ponte Nova | Banda Musical Rio Doce | Rio Doce | 1907 | 9 | - |
| Ponte Nova | Banda Musical Santa Cecília | Santana do Jequeri | 1900 | 16 | - |
| Ponte Nova | Banda Musical Santa Cruz | Santa Cruz do Escalvado | 1889 | 16 | - |
| Ponte Nova | Banda Musical de Urucu | Urucu | 1914 | 12 | - |
| Pouso Alegre | Banda de Música do Ginásio São José | Pouso Alegre | 1916 | 15 | - |
| Pouso Alegre | Clube Literário e Recreativo | Pouso Alegre | 1912 | 333 | - |
| Pouso Alegre | Corporação Musical Lira do Rosário | Pouso Alegre | 1902 | 18 | - |
| Pouso Alegre | Corporação Musical de Estiva | Nossa Senhora da Estiva | 1920 | 18 | - |
| Pouso Alto | Banda de Música São Vicente de Paulo | Pouso Alto | 1908 | 25 | - |
| Pouso Alto | Banda de Música Sagrado Coração | Itanhandu | - | 12 | - |
| Pouso Alto | Banda de Música de Capivari | Santana do Capivari | - | 12 | - |
| Pouso Alto | Banda de Música São José | São José do Picu | - | 12 | - |
| Prados | Associação Lira Ceciliana | Prados | 1890 | 30 | - |
| Prados | Banda de Música Dorense | Dores de Campos | 1905 | 16 | - |
| Prados | Banda de Música Popular | São Francsico Xavier | 1909 | 12 | - |
| Prata | Banda Musical dos Vieiras | Prata | 1864 | 12 | - |
| Prata | Banda Musical Pratense | Prata | 1910 | 12 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Queluz | Clube Carnavalesco Guarani | Queluz | 1913 | 80 | 24$000 |
| Queluz | Clube Dramático Carijós | Queluz | 1894 | 60 | 24$000 |
| Queluz | Sociedade Musical Centro Operário | Queluz | 1899 | 120 | 12$000 |
| Queluz | Sociedade Musical Santa Cecília | Queluz | 1897 | 120 | 12$000 |
| Resende, Vila Nova de | Banda de Música Mariana | Vila Nova de Resende | 1905 | 40 | - |
| Resende Costa | Banda de Música Municipal | Resende Costa | 1902 | 17 | - |
| Resende Costa | Banda Infantil do Grupo Escolar | Resende Costa | 1921 | 25 | - |
| Resende Costa | Orquestra Municipal | Resende Costa | 1920 | 12 | - |
| Rio Branco | Banda Popular Rio Branco | Rio Branco | 1902 | 35 | - |
| Rio Branco | Eden Clube | Rio Branco | 1914 | 90 | 60$000 |
| Rio Branco | Filarmônica Carlos Gomes | Rio Branco | 1912 | 28 | - |
| Rio Branco | Banda de Música Carlos Gomes | Guiricema | 1916 | 18 | - |
| Rio Branco | Banda Musical de São Geraldo | São Geraldo | 1916 | 25 | - |
| Rio Branco | Corporação Musical Carlos Gomes | São José do Barroso | 1918 | 22 | - |
| Rio Casca | Banda Musical Santa Cecília | Rio Casca | 1902 | 16 | - |
| Rio Casca | Banda Musical Lira de São Pedro | São Pedro dos Ferros | 1902 | 12 | - |
| Rio Casca | Banda Musical de Matipó | Matipó (São Sebastião do Entre Rios) | 1907 | 14 | - |
| Rio Espera | Banda de Música Santa Cecília | Rio Espera | 1915 | 12 | - |
| Rio Espera | Banda Santa Ifigênia | Rio Espera | 1916 | 10 | - |
| Rio Espera | Teatro Rio Espera | Rio Espera | 1915 | 10 | - |
| Rio José Pedro | Banda de Música 7 de Setembro | Rio José Pedro | 1917 | 28 | 24$000 |
| Rio José Pedro | Associação Lira do Chalé | São Domingos | 1920 | 20 | 24$000 |
| Rio Novo | Banda Musical Euterpe Rionovense | Rio Novo | 1912 | 60 | 12$000 |
| Rio Novo | Centro Recreativo Rionovense | Rio Novo | 1908 | 150 | 12$000 |
| Rio Novo | Clube Explosivos Carnavalescos | Rio Novo | 1920 | 300 | 12$000 |
| Rio Novo | Clube Paladinos Carnavalescos | Rio Novo | 1916 | 300 | 12$000 |
| Rio Novo | Banda Musical Coronel Américo | Furtado de Campos (Rio Novo) | 1921 | 35 | 12$000 |
| Rio Novo | Associação Lira União | Goianá | 1921 | 40 | 12$000 |
| Rio Piracicaba | Clube Natal | Rio Piracicaba | 1920 | 19 | 12$000 |
| Rio Piracicaba | Associação Lira Independente | Rio Piracicaba | 1909 | 15 | - |
| Rio Piracicaba | Associação Lira Mineira | Rio Piracicaba | 1905 | 22 | - |
| Rio Preto | Banda de Música Lina Santos | Rio Preto | 1902 | 23 | - |
| Rio Preto | Clube dos Democráticos | Rio Preto | 1912 | 110 | 12$000 |
| Rio Preto | Filarmônica de Rio Preto | Rio Preto | 1918 | 21 | - |
| Rio Preto | Tenentes do Diabo Clube | Rio Preto | 1918 | 89 | 12$000 |
| Rio Preto | Associação Lira Musical Santa Bárbara | Santa Bárbara do Monte Verde | 1906 | 13 | - |
| Sabará | Associação Musical Santa Cecília | Sabará | 1832 | 65 | - |
| Sacramento | Banda Musical Santa Maria | Sacramento | 1914 | 22 | - |
| Sacramento | Banda Musical União Operária | Sacramento | 1921 | 16 | - |
| Sacramento | Grêmio Dramático Juvenil Amor à Arte | Sacramento | 1907 | 57 | - |

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Sacramento | Sociedade Carnavalesca Filhos da Lua | Sacramento | 1921 | 32 | 24$000 |
| Sacramento | Banda Musical de Ponte Nova | São Miguel da Ponte Nova | 1917 | 18 | - |
| Salinas | Sociedade Musical Santa Cecília | Salinas | 1914 | 20 | - |
| Santa Bárbara | Associação Dramática Municipal | Bom Jesus do Amparo | 1918 | 32 | - |
| Santa Bárbara | Corporação Musical de Catas Altas | Catas Altas | 1902 | 130 | - |
| Santa Bárbara | Corporação Musical de Cocais | Cocais | 1908 | 12 | - |
| Santa Luzia | Associação Musical Carlos Gomes | Santa Luzia | 1916 | 22 | 24$000 |
| Santa Luzia | Associação Musical Benício Moreira | Santa Luzia | 1912 | 50 | 24$000 |
| Santa Luzia | Associação Musical Santo Antônio | Capim Branco | 1915 | 25 | - |
| Santa Luzia | Sociedade Musical Lira de Prata | Capim Branco | 1918 | 30 | - |
| Santa Luzia | Banda de Música Santa Cecília | Lagoa Santa | 1912 | 30 | - |
| Santa Luzia | Banda de Música Santo Antônio | Matozinhos | 1908 | 22 | - |
| Santa Luzia | Clube Dramático Aurora | Matozinhos | 1916 | 12 | 24$000 |
| Santa Luzia | Banda de Música União Cachoeirense | Pedro Leopoldo | 1910 | 24 | 24$000 |
| Santa Luzia | Banda de Música Nossa Senhora do Rosário | Ribeirão de Jaboticatubas | 1918 | 12 | - |
| Santa Luzia | Orquestra Nossa Senhora da Conceição | Ribeirão de Jaboticatubas | 1917 | 12 | - |
| Santa Luzia | Sociedade Teatral Dramática Jaboticatubense | Ribeirão de Jaboticatubas | 1907 | 20 | - |
| Santa Luzia | Banda de Música de Cipriano | Vespasiano | 1914 | 10 | - |
| Santa Luzia | Banda de Música Euterpe Luziense[99] | Vespasiano | 1919 | 48 | - |
| Santa Luzia | Banda de Música Inácio Carvalho | Vespasiano | 1916 | 14 | - |
| Santa Luzia | Banda de Música Santana | Vespasiano | 1896 | 14 | - |
| Santa Quitéria | Banda de Música Santa Quitéria | Santa Quitéria | 1912 | 12 | - |
| Santa Rita do Sapucaí | Clube Literário e Recreativo Santaritense | Santa Rita do Sapucaí | 1912 | 110 | 24$000 |
| Santa Rita do Sapucaí | Corporação Musical Tiradentes | Santa Rita do Sapucaí | 1909 | 14 | - |
| Santa Rita do Sapucaí | Banda de Música Santa Catarina | Santa Catarina | 1916 | 10 | - |
| Santo Antônio do Monte | Banda Musical São Vicente | Santo Antônio do Monte | 1908 | 16 | - |
| Santo Antônio do Monte | Banda Musical São Carlos | São Carlos do Pântano (Santo Antônio do Monte) | 1919 | 12 | - |
| Santo Antônio do Monte | Banda Musical Saudense | Nossa Senhora da Saúde | 1917 | 18 | - |
| Santo Antônio do Monte | Banda Musical de Esteios | Nossa Senhora de Nazaré dos Esteios | 1916 | 12 | - |
| São Domingos do Prata | Associação Musical João Januário | São Domingos do Prata | 1907 | 15 | - |
| São Domingos do Prata | Clube Dramático Coelho Neto | São Domingos do Prata | 1920 | 23 | 12$000 |
| São Domingos do Prata | Associação Musical Santa Cecília | Babilônia | 1920 | 12 | - |
| São Domingos do Prata | Corporação Musical Santa Cecília | Santana do Alfié | 1907 | 10 | - |
| São Domingos do Prata | Associação Musical Santa Isabel | Santa Isabel do Prata | 1907 | 12 | - |
| São Domingos do Prata | Corporação Musical Santo Antônio | Santo Antônio da Vargem Grande | 1900 | 14 | - |
| São Domingos do Prata | Banda de Música Santa Cecília | São Sebastião do Dionísio | 1904 | 14 | - |

[99] No AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 463: “Lnndense”.

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| São Domingos do Prata | Corporação Musical Maria Auxiliadora | São Sebastião do Dionísio | 1918 | 16 | - |
| São Francisco | Filarmônica União e Progresso | São Francisco | 1921 | 20 | - |
| São Gonçalo do Sapucaí | Banda de Música Santa Cecília | São Gonçalo do Sapucaí | 1910 | 17 | - |
| São Gonçalo do Sapucaí | Banda de Música União Gonçalense | São Gonçalo do Sapucaí | 1910 | 16 | - |
| São Gonçalo do Sapucaí | Orquestra de Amadores | São Gonçalo do Sapucaí | 1921 | 12 | - |
| São Gonçalo do Sapucaí | Banda de Música Retirense | Retiro | 1921 | 16 | - |
| São Gonçalo do Sapucaí | Banda de Música Santa Cecília | Santa Isabel | 1918 | 15 | - |
| São Gonçalo do Sapucaí | Banda de Música Santa Isabel | Santa Isabel | 1920 | 12 | - |
| São Gotardo | Associação Musical Sete de Setembro | São Gotardo | 1917 | 12 | - |
| São João Batista | Clube de Amadores | São João Batista | 1916 | 12 | - |
| São João Batista | Filarmônica Sanjoanense[100] | São João Batista | 1910 | 15 | 26$000 |
| São João del-Rei | Banda Musical Augusto Teodoro | São João del-Rei | 1905 | 25 | - |
| São João del-Rei | Associação Lira Sanjoanense[101] | São João del-Rei | 1762 | 24 | - |
| São João del-Rei | Orquestra Ribeiro Bastos | São João del-Rei | 1915 | 22 | - |
| São João del-Rei | Banda Musical Santa Cecília | Nossa Senhora da Conceição da Barra | 1890 | 21 | - |
| São João del-Rei | Banda Musical Santa Rita | Santa Rita do Rio Abaixo | 1905 | 16 | - |
| São João del-Rei | Banda Musical Santa Cecília | São Miguel do Cajuru | 1907 | 19 | - |
| São João Evangelista | Banda de Música Maestro Carlos Gomes | São João Evangelista | 1921 | 16 | 6$000 |
| São João Nepomuceno | Clube Dramático de São João | São João Nepomuceno | 1914 | 208 | 12$000 |
| São João Nepomuceno | Clube Explosivos Carnavalescos | São João Nepomuceno | 1914 | 180 | 12$000 |
| São Manuel | Banda Musical 22 de Novembro | São Manuel | 1902 | 10 | - |
| São Sebastião do Paraíso | Banda Padre Benatti | São Sebastião do Paraíso | 1910 | 6 | - |
| São Sebastião do Paraíso | Banda 502 | São Sebastião do Paraíso | 1919 | 16 | - |
| São Sebastião do Paraíso | Clube Literário Recreativo | São Sebastião do Paraíso | 1910 | 130 | 60$000 |
| São Sebastião do Paraíso | Sociedade Juvenil Doutor Eduardo Lani | São Sebastião do Paraíso | 1921 | 15 | Ad libitum |
| São Sebastião do Paraíso | Banda de Música Santa Cecília | Espírito Santo do Prata | 1916 | 8 | - |
| São Sebastião do Paraíso | Banda Musical Sete de Setembro | São Tomás de Aquino | 1917 | 15 | - |
| Serro | Banda de Música Euterpe Serrana | Serro | 1916 | 15 | 12$000 |
| Sete Lagoas | Corporação Musical União dos Artistas | Sete Lagoas | 1910 | 18 | 12$000 |
| Sete Lagoas | Corporação Musical Nossa Senhora das Dores | Sete Lagoas | 1869 | 36 | 12$000 |
| Sete Lagoas | Associação Musical Euterpe | Buritis | 1919 | 8 | - |
| Sete Lagoas | Sociedade Musical Euterpe Fortunense | Fortuna | 1902 | 50 | 12$000 |
| Silvestre Ferraz | Sociedade Musical Sagrado Coração de Jesus | Silvestre Ferraz | 1918 | 12 | - |
| Silvestre Ferraz | Sociedade Musical São Benedito | Silvestre Ferraz | 1920 | 10 | - |
| Silvestre Ferraz | Banda de Música São José | São José dos Campos (Silvestre Ferraz) | 1921 | 10 | - |
| Silvestre Ferraz | Centro Musical São Lourenço | São Lourenço | 1918 | 15 | 12$000 |

[100] No AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 464: “S. Joanense”.
[101] No AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 464: “S. Joanense”.

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Silvianópolis | Corporação Musical | Silvianópolis | 1914 | 12 | - |
| Teófilo Otoni | Associação Lira Santa Cecília | Teófilo Otoni | 1909 | 30 | - |
| Teófilo Otoni | Filarmônica Norte-Mineira | Teófilo Otoni | 1920 | 30 | - |
| Teófilo Otoni | Filarmônica Paroquial | Itaipé | 1921 | 10 | - |
| Teófilo Otoni | Filarmônica Euterpe Guarani | Poté | 1908 | 24 | - |
| Tiradentes | Clube Literário e Recreativo Dançante | Tiradentes | 1921 | 22 | 24$000 |
| Tiradentes | Orquestra São José del-Rei | Tiradentes | 1898 | 18 | - |
| Tiradentes | Banda de Música Popular | Barroso | 1918 | 14 | Ad libitum |
| Tremendal, Boa Vista do | Filarmônica Lira Municipal | Boa Vista do Tremendal | - | 15 | - |
| Tremendal, Boa Vista do | Filarmônica Sete de Setembro | Santo Antônio do Mato Verde | 1918 | 14 | - |
| Tremendal, Boa Vista do | Filarmônica Lira Lençoense | São Sebastião de Lençóis | 1917 | 15 | - |
| Três Corações | Banda de Música São José | Três Corações | 1921 | 14 | - |
| Três Corações | Clube das Damas | Três Corações | 1920 | 120 | 12$000 |
| Três Corações | União Rioverdense[102] | Três Corações | 1892 | 18 | - |
| Três Pontas | Apolo Clube | Três Pontas | 1911 | 64 | 24$000 |
| Três Pontas | Associação Lira Juvenil | Três Pontas | 1920 | 9 | - |
| Turvo | Banda de Música Municipal | Turvo | 1920 | 15 | - |
| Turvo | Banda de Música Santa Cecília | Madre de Deus do Rio Grande | 1912 | 20 | - |
| Turvo | Banda de Música Santa Cecília | São Vicente Ferrer | 1916 | 15 | - |
| Turvo | Banda de Música São Vicente | São Vicente Ferrer | 1915 | 16 | - |
| Ubá | Banda de Música do Colégio Ubaense | Ubá | 1921 | 16 | - |
| Ubá | Clube Carnavalesco Dragão | Ubá | 1916 | 220 | 30$000 |
| Ubá | Clube dos Democráticos | Ubá | 1914 | 95 | 36$000 |
| Ubá | Corporação Musical do Sagrado Coração de Jesus | Ubá | 1910 | 16 | - |
| Ubá | Corporação Musical 22 de Maio | Ubá | 1897 | 35 | 24$000 |
| Ubá | Banda de Música do Divino | Divino | 1912 | 12 | - |
| Ubá | Banda de Música do Rodeiro | Rodeiro | 1918 | 22 | - |
| Ubá | Ateneu Sapeense | Santana do Sapé | 1899 | 35 | 12$000 |
| Ubá | Banda de Música Carlos Gomes | Santana do Sapé | 1918 | 24 | - |
| Ubá | Sociedade Dramática Sapeense | Santana do Sapé | 1915 | 35 | Ad libitum |
| Ubá | Banda de Música Tocantins | São José de Tocantins | 1916 | 18 | - |
| Uberaba | Associação Musical Ítalo-Brasileira | Uberaba | 1910 | 15 | - |
| Uberaba | Sociedade Musical Euterpe Garimpense | Conceição das Alagoas | 1910 | 10 | - |
| Uberaba | Associação Musical Euterpe Verissimense | São Miguel do Veríssimo | 1918 | 14 | - |
| Uberabinha | Corporação Musical União Operária | Uberabinha | 1882 | 120 | 36$000 |
| Uberabinha | Sociedade Musical Uberabinha | Uberabinha | 1921 | 120 | 36$000 |
| Varginha | Banda de Música Santa Cruz | Varginha | 1901 | 15 | - |

[102] No AEMG-II, 1921, a. 1, v. 4, t. 1, p. 465: “Rio-Verdense”.

| Município | Designação | Sede | Data de fundação | Número de sócios | Contribuição social anual |
|---|---|---|---|---|---|
| Varginha | Clube Operário Recreativo | Varginha | 1917 | 30 | 36$000 |
| Varginha | Associação Lira Varginhense | Varginha | 1907 | 12 | - |
| Viçosa | Clube Recreativo e Literário | Viçosa | 1912 | 35 | 12$000 |
| Viçosa | Lira do Sagrado Coração de Jesus | Viçosa | 1914 | 7 | - |
| Viçosa | Associação Lira dos Paladinos | Viçosa | 1897 | 22 | - |
| Viçosa | Associação Lira Santa Rita | Viçosa | 1919 | 12 | - |
| Viçosa | Sociedade Teatral Paladinos do Progresso | Viçosa | 1903 | 25 | - |
| Viçosa | Banda de Música Popular | Coimbra | 1916 | 18 | - |
| Viçosa | Banda de Música do Erval | Erval | 1918 | 12 | - |
| Viçosa | Apolo Clube | Teixeiras | 1920 | 42 | 12$000 |
| Virgínia | Banda de Nossa Senhora Aparecida | Virgínia | 1921 | 22 | 60$000 |
| Virgínia | Corporação Musical Carlos Gomes | Virgínia | 1920 | 14 | - |

# FONTES MUSICOGRÁFICAS À LUZ DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

Modesto Flávio Chagas Fonseca[103]

**RESUMO**:
A cópia musical é, com frequência, uma parcela numericamente maior em arquivos musicográficos brasileiros quando comparada aos autógrafos de compositores. Nesta investigação, busca-se demonstrar a eficácia da Estética da Recepção, ferramenta metodológica cunhada por Hans-Robert Jauss. Crítico de arte e literatura, Jauss buscou um equilíbrio no processo da construção histórica ao tratar o fato pela dimensão de sua recepção e de seu efeito em leitores, ouvintes e espectadores. Para o exercício de seus princípios metodológicos em documentação musical, foram analisados os conjuntos de fontes que transmitem a música para os ritos do Domingo de Ramos de um compositor desconhecido, devido à sua multiplicidade de cópias em Minas Gerais desde o século XVIII até meados do XX. Os resultados se revelaram de muito interesse para o estudo da prática musical no Brasil, possibilitando, inclusive, a valorização da historiografia musical brasileira pela ótica do público ouvinte, ou seja, sua forma de perceber e receber as obras e seus compositores.

**Palavras-chave**: Estética da Recepção; Música setecentista mineira; Cópias musicais.

## INTRODUÇÃO

O universo da cópia musical propicia amplamente o estudo da difusão de uma determinada obra, ou um conjunto delas. É combustível profícuo para a elaboração de narrativas históricas sobre o músico, sua produção musical e a sociedade na qual se insere. Especificamente sobre a obra musical, a multiplicidade de fontes e seus autores, somada a um frequentemente dilatado lastro cronológico, denota em sua trajetória a presença de fatores dinâmicos que permitem ao analista observar, entre outros, alterações diversas que acarretam, por fim, novas resultantes sonoras (SAUSSURE, 2006, p. 109). Quanto maior a variedade temporal identificada em um conjunto de fontes maior será a conveniência do uso de uma abordagem diacrônica.

Considerando a dinâmica de transformações tecnológicas, políticas, econômicas, entre outras, e suas diferentes possibilidades, enquanto fator inerente às sociedades ao longo de seus eventos históricos, o estudo de uma obra musical a partir do ponto de vista sincrônico considera sua existência e modo de funcionamento em um determinado momento de sua trajetória, ou seja, em um recorte temporal com fatos coevos a ela. Para tanto serão contabilizadas suas condicionantes tais como notação musical, aspectos paleográficos, acústica, organologia, sociedade, antropologia entre outros. O fenômeno da recepção é o principal arcabouço ao

[103] Doutor, Universidade Federal de São João del-Rei, modestofonseca@ufsj.edu.br.

incluirmos a história à listagem anterior. Para Ferdinand de Saussure, a *sincronia* é simplesmente a "expressão de uma ordem vigente", um princípio de regularidade que comprova um estado de coisas, no sentido de ordem (SASSURE, 2006, p. 109). Em contraponto à sincronia, Sassure aponta para a *diacronia*, esta última interessada pela evolução dos fatos, suas causas e relações com o antes e o depois. Para ele, o tempo é um fator relevante, considerando que as modificações podem ser observadas nos elementos ordenados e não em sua ordenação. Ao tratar de fatos sucessivos, esse autor destacou a qualidade da diacronia em confrontar diferentes estados de uma mesma língua (SASSURE, 2006, p. 100).

Identificar fatos e vultos e organizá-los enquanto informação a partir de critérios cronológicos, geopolíticos, biográficos, além de outros, são possibilidades com diferentes resultantes. Na visão de Hans-Robert Jauss, a percepção entre o conhecimento histórico-social e o estético deve ser fruto da superação de métodos, cujos efeitos delimitaram o fato literário a uma estética da produção e da representação fechados em um círculo. Fundamentados nas escolas marxista, formalista russa e estruturalista francesa, esses métodos traziam consigo uma prática que pouco considerava o leitor, ou seja, o agente receptor. Jauss buscou um equilíbrio no processo de construções históricas ao tratar o fato pela dimensão de sua recepção e de seu efeito em leitores, ouvintes e espectadores (JAUSS, 1994, p. 22). Crítico de arte e literatura, Jauss se contrapôs a uma história da literatura construída majoritariamente sobre fatos organizados por períodos cronológicos, que destacavam o protagonismo de autores em relação a suas obras de maior relevância. À margem desse processo, é lotado o leitor, desconsiderado em sua gama de percepções sobre as obras e, consequentemente, ator na construção histórica. Unes nos lembra de que Aristóteles, em sua *Poética*, coloca o receptor e sua vivência com a obra artística tal como uma unidade integrada visando definir sua qualidade (UNES, 2023, p. 753).

No universo dos arquivos musicográficos, para além dos originais por mãos dos compositores, mais popularmente conhecidos como "autógrafos", estão as cópias em profusão quantitativa que supera em muito o primeiro tipo. Fruto do processo de difusão de obras musicais, a cópia manuscrita foi praticada no Brasil desde suas sociedades primárias. Atrelada à afirmação da racionalidade, superou a tradição oral (CATROGA, 2015, p. 56), e de músico a músico, a cópia é hoje testemunho da popularização e consolidação de repertórios que, em muitos casos, atravessaram séculos e estão ainda ao alcance de interessados.

Em seu percurso gráfico, seja manuscrito, impresso ou digital, o texto original fixado pelo compositor está sujeito a alterações endógenas diversas, tanto substanciais como acidentais. Se por um lado o extravio de fólios (partes musicais), ação de insetos, ação corrosiva da tinta utilizada, rasgos, umidade e queimaduras por fogo são efeitos gerados por atos exógenos, por outro as alterações endógenas estão relacionadas à ação na qual se reproduz o texto de uma matriz (FIGUEIREDO, 2014, p. 21), alterando seu conteúdo[104]. O ato de copiar pretende reproduzir, de forma idêntica, um texto existente, muitas vezes considerado o original. Na sua ausência, sua finalidade é de substituição (BELLOTTO, 2006, p. 109) e, em ambos os casos, é possível constatar variações realizadas pelos copistas, sejam elas de forma intencional ou não.

O agente produtor da cópia, que pode ser o próprio criador do texto, ou alguém autorizado por ele, assim como copistas de tradição, tipógrafos e editores, é, em muitos casos, aquele quem introduz modificações classificadas como erros e/ou variantes (FIGUEIREDO, 2014, p. 21, 26). Cabe lembrar e considerar, sob uma perspectiva sincrônica, que o copista, enquanto indivíduo de seu tempo, é portador de ideologias, convenções variadas, capital cultural diverso, "hábitos, qualidades e deficiências, que podem influenciar em muito o resultado da cópia" (FIGUEIREDO, 2014, p. 31). Assim, uma cópia pode ser considerada como um item único, ainda que contenha conteúdo semelhante a muitas outras. É base para a formulação do princípio da *unicidade* [105].

O termo *tradição*, no âmbito da arquivologia, consiste na maneira como se transmitem à posteridade documentos, tanto na forma original como na de cópia (BERWANGER; LEAL, 2012, p. 32). Tendo como base as formulações de Bellotto (2006, p. 109) e Berwanger e Leal (2012, p. 34), essa última categoria possui diferentes espécies que apresentamos como: cópias simples ou livres sem identificação do copista; cópias autênticas, com identificação do copista; cópias autógrafas, feitas pelo compositor da obra; e cópias imitativas, que buscam reproduzir exatamente os elementos gráficos da escrita musical contidas no documento original (SOBRINHO FILHO; FONSECA, 2018, p. 156).

[104] O texto musical possui como componentes as lições (qualquer porção ou segmento de um texto), que podem ser *substanciais*, imprescindíveis para o sentido do texto; e/ou *acidentais*, não determinantes do sentido do texto (FIGUEIREDO, 2014, p. 17).

[105] Entende-se por *unicidade* "cada documento de arquivo tem lugar único na estrutura documental a qual pertence. Este aspecto não está diretamente relacionado ao número de cópias produzidas, mas sim à função **única** que os documentos executam dentro do contexto organizacional" (ETERNO; SILVÉRIO, 2015, p. 18, destaque nosso).

Ao elaborar uma cópia no curso da tradição, o copista poderá se ver diante de si uma matriz com um sistema de texto significativamente diferente do seu. Estabelecido o conflito, a tendência do copista será impor, em algum aspecto, o seu próprio sistema, uma vez que sua intenção possa ser, principalmente, trazer para seu tempo a obra copiada (FIGUEIREDO, 2014, p. 36).

## ESTÉTICA DA RECEPÇÃO E A FONTE MUSICAL

Objetivando a prática dos princípios da Estética da Recepção em documentos musicográficos, optou-se por recorrer a fontes musicais que transmitem música para textos do conjunto de ritos católicos de Domingo de Ramos. Diferentes compositores mineiros elaboraram obras para as ações litúrgicas dessa cerimônia, dentre eles José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita e José Maria Xavier. Como amostragem desta pesquisa, foi selecionada uma obra transmitida por fontes da segunda metade do século XVIII, proveniente da região mineira de Mariana, e um exemplar de cópias de meados do século XX, ou seja, com um lastro cronológico amplo e com o uso de itens produzidos em diferentes localidades. O compositor não é informado em qualquer fonte conhecida e possui registro de cópias no catálogo da Coleção Francisco Curt Lange (DUPRAT, 2002, p. 164), assim como em pesquisas acadêmicas (CASTAGNA, 2000[106]; FONSECA, 2004; SILVA, 2018). Foi possível identificar uma grande quantidade e diversidade de cópias produzidas dessa obra em Ouro Preto e região, incluindo fontes pertencentes a municípios da mesorregião da Zona da Mata mineira, a exemplo daquelas procedentes de Guiricema, Viçosa, Piranga e Visconde do Rio Branco (FONSECA, 2004, p. 180).

Na ausência da fonte autógrafa da obra, ou seja, aquela fixada graficamente pelo compositor, considerou-se como primeira cópia o exemplar com datação atribuída ao século XVIII (Figura 1). Conforme essa fonte, trata-se de uma composição escrita para quatro vozes e baixo instrumental, com música para a Aspersão da Água Benta, Bênção dos Ramos, Distribuição dos Ramos, Procissão dos Ramos e Missa, na qual é realizado o *Canto da Paixão*. As partes de soprano e baixo vocal estão sob a custódia da Orquestra Lira Sanjoanense sob o código OLS 0280, enquanto a de baixo instrumental pertence atualmente à Coleção Francisco Curt Lange (DUPRAT, 2002, p. 164), no Museu da Inconfidência em Ouro Preto, sob o código CT3 579.

[106] Esse autor catalogou a obra em sua tese de doutoramento (CASTAGNA, 2000, p. 730).



**Figura 1 –** Folha de rosto da parte de baixa do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo, possivelmente copiada no século XVIII. Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, OLS 0280.

A fonte consultada é manuscrita e o copista utilizou o termo *tiple* para a voz de soprano com a parte musical escrita em clave de dó na primeira linha. A voz do baixo vocal foi registrada como "baixa", apresentando clave de fá na terceira linha. Na escrita do baixo instrumental encontram-se cifras numéricas, correspondentes ao baixo contínuo. O copista o denominou como *basso*, fazendo uso da clave de fá na terceira linha. Em todos os espécimes, verifica-se o emprego de soluções gráficas arcaicas, tais como notação quadrada para o canto gregoriano, nota musical sobre a barra de compasso, ponto de aumento de valor da figura musical de forma que a mesma inicie em um compasso e termine no seguinte, além de uso das figuras de duração breve e longa (Figura 2).

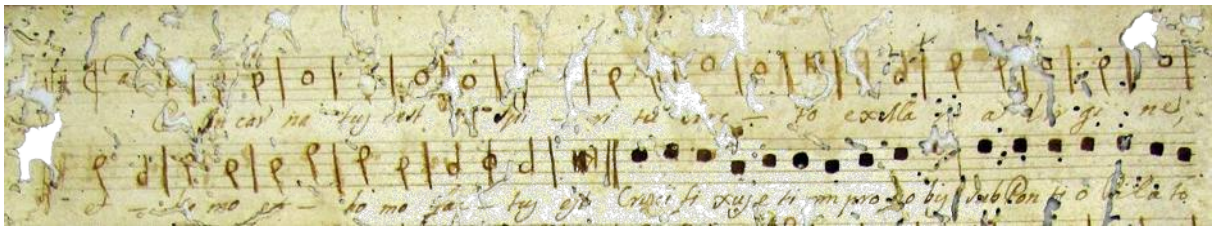


**Figura 2 –** Detalhe do registro musical da parte de baixo vocal, incluindo o cantochão, do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo, possivelmente elaborada no século XVIII. Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense, OLS 0280.

Dentre as fontes consultadas da Coleção Francisco Curt Lange, verificou-se a prática flagrante de alterações de claves em partes vocais. Destaca-se, por exemplo, a parte para contralto, que não apresentou identificação de copista, sendo estimada como produzida no século XIX, em que foi possível identificar a adequação da clave de dó na terceira linha para a clave de sol na segunda linha (Figura 3). O procedimento realizado foi a colagem, em que seu autor manteve os dois pontos circundando a linha, aspecto que modernamente não é praticado. Naturalmente, a versão original da cópia teve como propósito preservar aspectos da fonte que funcionou como matriz, e em algum momento posterior, e em fase de uso na prática musical, esse detalhe se revelou inadequado, demandando sua alteração.

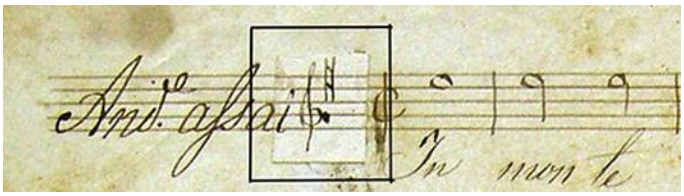


**Figura 3 –** Alteração da clave de dó para a clave de sol na cópia do século XIX do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo. Coleção Francisco Curt Lange, CT3 579.

Em outro exemplo, foi possível identificar em uma parte de soprano, tanto o uso da clave de dó na primeira linha, como da clave de sol na segunda linha com dois pontos (Figura 4). Nesse contexto, a coexistência de dois sistemas de notação musical possibilitou indicar que essa cópia foi produzida em um momento de transição, em que ocorreu o interesse na modernização do registro escrito da obra. Nesse caso, o copista da nova cópia parece ter acreditado que o usuário da parte musical por ele produzida teria a habilidade necessária para realizar a leitura musical na antiga clave. Ainda assim, não se furtou da oportunidade de promover a alteração dentro da mesma página, a uma distância gráfica muito curta.

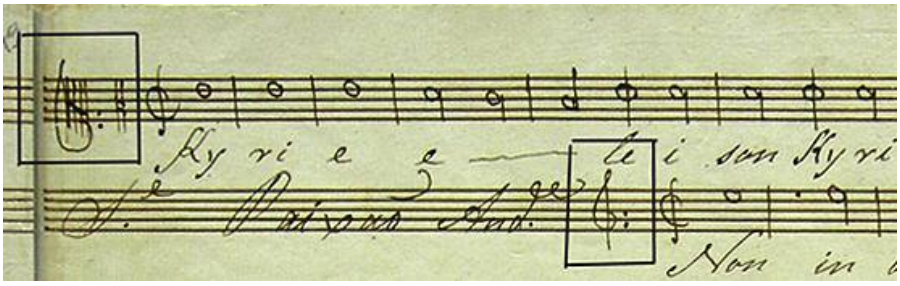


**Figura 4 –** Variações de claves na parte de soprano na cópia do século XIX do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo. Acervo da Coleção Francisco Curt Lange, CT3 579.

Ainda sobre as fontes de Ouro Preto, constam dois conjuntos de cópias produzidas no século XIX, uma pelo músico Antônio Edoardo Pimenta em 1861 e outra por Bernadino Teixeira de Abreu em 1888. O primeiro acrescentou ao grupo musical violinos e trompas, alterando a clave da voz de tenor, de dó na quarta linha para a clave de sol na segunda linha, e manteve soluções gráficas arcaicas (Figura 5). Especificamente sobre essa parte de tenor, o copista suprimiu a armadura de clave (um sustenido) e transpôs toda a sequência de notas uma décima primeira acima, gerando resultantes questionáveis. É perceptível a anotação a lápis junto à primeira nota por parte de um executante, que buscou "corrigir" o procedimento.

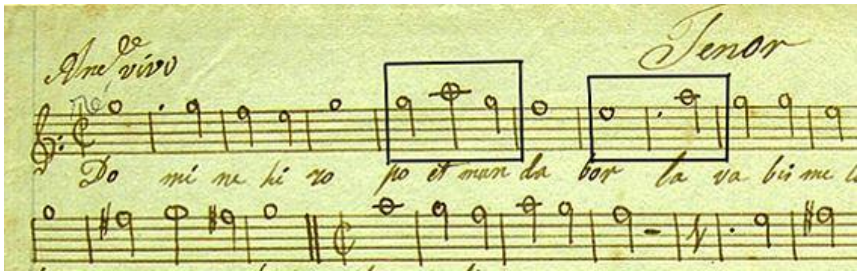



**Figura 5 –** Registro musicográfico da parte de tenor, contendo clave de sol e arcaísmos gráficos na cópia do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo, copiada por Antônio Edoardo Pimenta em 1861. Acervo da Coleção Francisco Curt Lange, CT3 579.

Já o músico Bernadino Teixeira de Abreu, vinte e sete anos após o conjunto de cópias de Pimenta, produziu seu próprio material, conservando o conjunto musical com quatro vozes e baixo instrumental, manteve a clave de dó na escrita das vozes de soprano e contralto na primeira e terceira linhas, respectivamente, e alterou a clave da voz de tenor (Figura 6). Em relação a essa versão da obra, o músico registrou apenas o "Credo". O mesmo procedimento de transposição observado na parte de tenor de Antônio Edoardo Pimenta também foi constatado no trabalho de Bernadino.



**Figura 6 –** Clave de sol na parte de tenor transposta uma décima primeira acima na cópia do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo, realizada por Bernadino Teixeira de Abreu em 1888. Acervo da Coleção Francisco Curt Lange, CT3 579.

Ao longo da permanência no repertório de diferentes grupos musicais, a obra em foco foi acrescida de violinos e trompas ao seu aparato vocal e instrumental em momento ainda desconhecido. O exemplo em destaque abaixo (Figura 7), tem sua confecção estimada na segunda metade do século XIX e é pertencente à Coleção Francisco Curt Lange. Essa fonte apresenta escrita para o violino em sua região aguda, oitava acima da voz do cantor, constando acordes e o uso de notas repetidas, e que partilha em alguns momentos as mesmas da melodia da voz de soprano.




**Figura 7 –** Parte de violino I do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo, copiada na segunda metade do século XIX. Acervo da Coleção Francisco Curt Lange, CT3 579.

Em Viçosa e nas cidades circunvizinhas da região da Zona da Mata mineira, são encontrados diversos conjuntos de cópias produzidas pelos músicos locais, dentre eles Randolpho Sant'Anna, membro de uma família de músicos em Viçosa e teve sua atuação como músico naquela cidade entre fins do século XIX e meados do XX. Membro do conjunto musical Lyra Viçosense, foi copista de uma expressiva quantidade de obras (FONSECA, 2004, p. 22), dentre elas do *Domingo de Ramos* (Figura 8).




**Figura 8 –** Parte de baixo vocal do *Domingo de Ramos*, de autor anônimo, copiada por Randolpho Sant'Anna. Arquivo de Viçosa, BrVi-SS-ISR001-04B1.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Adotadas como paradigma nesta pesquisa, as cópias mais antigas, com indícios de serem procedentes do século XVIII, não permitem uma definição clara de procedência e autoria da obra estudada. Foram alocadas em uma dimensão especulativa sem perder, no entanto, seu potencial para estudos sobre a prática musical em Minas Gerais no século XVIII e inicio do XIX.

A região da cidade mineira de Mariana produziu conjuntos de cópias em fins do século XIX e inécios do XX, correspondendo à principal amostragem nesta pesquisa. Nas fontes investigadas, destacam-se nomes de músicos como Antônio Edoardo Pimenta (1861), Francisco Peixoto de Mello Senna[107] (1877), Antônio Basílio Celestino (1877) e Bernardino Teixeira de Abreu (1888). Diferentes localidades na Zona da Mata mineira igualmente legaram cópias, a exemplo de Viçosa, Guiricema, Paula Cândido, Guaraciaba e Barra Longa, em sua maior parte elaboradas na primeira metade do século XX.

Todo o conjunto de fontes analisado possibilitou aferir que, primeiramente, a obra despertou interesse em diferentes sociedades dentro de um lastro temporal em torno de duzentos anos. Essa recorrência pode ser sustentada pela identificação de registros de escrita musical com valores alargados, com o predomínio de mínimas e semibreves, e com padrões rítmicos supostamente fáceis, ou ainda por uma sintonia de músicos e público com as características estilísticas apresentadas. Não podem ser descartadas outras possibilidades, como uma prática consolidada, uma tradição comunicada de geração a geração, e até mesmo o entendimento de ser a obra estilisticamente bem adequada ao rito proposto em detrimento a outras escritas com recursos composicionais típicos da música de teatro.

Como estratégia para a manutenção da obra pelo longo período identificado, os copistas realizaram diversas adequações conforme a prática em suas respectivas épocas. Na maior parte das cópias produzidas entre as décadas de 1920 e 1940, as claves antigas foram substituídas por modernas, assim como as terminologias (a exemplo do *tiple* que deu lugar a *suprano* em alguns casos, e *soprano* em outros). Do mesmo modo, soluções gráficas consideradas arcaicas, como a breve com ponto de aumento (Figura 5) foi preterida em favor do uso de figura com ligadura (Figura 8). Por sua vez, as cópias com datas das décadas de 1860 a 1880 tenderam à categoria

[107] Os nomes de Francisco Peixoto de Mello Senna e Antônio Basílio Celestino são também mencionados como músicos atuantes na cidade mineira de Piranga (TELES, 2022, p. 23).

de cópias imitativas, conservando sinais e signos da grafia musical em relação às mais antigas, adotadas como paradigmáticas nesta pesquisa. Uma alteração observada foi a supressão do cantochão (Figura 2), que foi trocado pela expressão “clérigos”.

Entre as intervenções dos copistas com maior efeito na resultante sonora na execução da obra foi o acréscimo de instrumentos musicais diversos, tanto da família das cordas friccionadas como de sopros. Em um conjunto de cópias de 1941, o copista incluiu uma tuba em si bemol e um helicon em fá. Tratam-se de instrumentos comumente utilizados em bandas de música e adequados para seu uso em via pública. Provavelmente essas adaptações visaram a prática da música nas procissões do Domingo de Ramos. Somados às vozes dos cantores, a obra ganhou diferentes sonoridades devido ao timbre desses dois instrumentos de sopro. Uma intervenção ainda maior foi identificada em um conjunto de cópias do ano de 1936, com a inserção de sopros de metal, tais como o piston, o *saxhorn* em mi bemol e em si bemol, além da clarineta, instrumento de sopro com palheta simples. Em outro caso, a parte de piston indicou, entre parênteses, o termo *tiple*, claramente se tratando da parte de voz transcrita para aquele instrumento. O uso do saxofone alto em mi bemol também foi usado em cópias de meados do século XX.

Um aspecto sobre a resultante sonora, enquanto consequência da permanência da obra *Domingo de Ramos* no repertório de conjuntos musicais por tão longo período cronológico, também está relacionado às partes de soprano e contralto. À época das cópias estimadas do século XVIII, provavelmente as partes agudas eram cantadas por homens falsetistas, ou ainda crianças (*tiples* no caso do soprano). Com a presença de mulheres no conjunto vocal atuante nos ritos católicos, conquista alcançada paulatinamente durante o século XIX, a música adquiriu também novas “cores” sonoras.

O conjunto de fontes elencado para esta pesquisa, uma vez examinado de forma diacrônica, permitiu perceber diferentes aspectos, dentre eles a aceitação da obra musical por diferentes sociedades em variadas épocas. É igualmente de muito interesse entender os atos empreendidos pelos copistas no esforço de ajustar o sistema de texto para seu próprio momento histórico. Quando se analisa uma obra para função litúrgica em ritos católicos, é possível verificar a manutenção, ou não, de todos os textos ali praticados. Ainda pela ótica diacrônica, é oportuno focar nos recursos paleográficos e buscar perceber os processos envolvidos no uso do suporte (papel), dos instrumentos de grafia (bico de pena, caneta tinteiro, tipos de tintas, entre outros) e das soluções tomadas na organização física dos documentos musicográficos.

Pela abordagem de Jauss, interessa considerar o público, que no caso da música corresponde ao ouvinte, em sua gama de percepções sobre as obras a ele expostas e, consequentemente, situá-lo enquanto ator na construção histórica. Neste sentido, a abordagem sincrônica por meio da Crética da Recepção é uma ferramenta fundamental. Ao colocá-la em prática, as estratégias implementadas pelo copista, igualmente agente no processo receptivo, ganham a superfície e evidenciam valores, gostos e ideais.

Em uma determinada sociedade e época, a presença de uma tuba em si bemol e um helicon em fá junto ao quarteto vocal pode ser entendida com total naturalidade, uma extensão da banda de música e de sua sonoridade presente na música sacra católica. Não há surpresa, e consequente repulsa, por parte do público ouvinte, principalmente se esse não conheceu a sonoridade do conjunto original fixado na fonte paradigmática. Da mesma forma, a inclusão de violinos em dobramento com as partes vocais, situados uma oitava acima delas e com uso de acordes, não deve ter causado estranheza aos ouvintes acostumados a apreciar os grupos musicais baseados em vozes acompanhadas de cordas friccionadas e sopros de palhetas e metais.

Trata-se do fenômeno de apropriação de uma obra musical, submetida a uma releitura e revisão de suas condicionantes, visando seu uso para apreciação de um público específico. Assim, entende-se que as intervenções praticadas propiciaram sua aceitação através de uma sonoridade familiar e em sintonia com o gosto local. Essa música poderia adquirir uma resultante sonora melhor adequada ao novo tempo. Desta forma, uma mesma obra, em lastro temporal alargado, pode ganhar matizes sonoras de considerável grau de contraste e variedade, ao ponto dos ouvintes de uma época e local não a reconhecerem imediatamente quando executada por músicos de outra sociedade e momento temporal. Por este viés, as impressões produzidas pelo público ouvinte no ato de receber a obra musical pode se tornar substância para a construção de uma historiografia musical para além do compositor e sua obra.

## REFERÊNCIAS

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*: tratamento documental. 4ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. 318 p.

BERWANGER, Ana Regina; LEAL, João Eurípedes Franklin. *Noções de paleografia e de diplomática*. 4ª ed. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 2012. 128 p.

CASTAGNA, Paulo. *O estilo antigo na prática musical religiosa paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. 982 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CATROGA, Fernando. *Memória, história e historiografia*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2015. 100 p.

DUPRAT, Régis (Coord.). *Acervo de manuscritos musicais* – Coleção Francisco Curt Lange (Museu da Inconfidência), v. 3: compositores anônimos. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2002. 240 p.

ETERNO, Darlan; SILVÉRIO, Darliane. *Arquivologia em exercícios*: questões de concurso comentadas. Brasília: Alumnus, 2015. 216 p.

SOBRINHO FILHO, Antônio Tenório; FONSECA, Modesto Flávio Chagas. Tradição Diplomática Documental: aplicação e adaptação conceitual/terminológica de uma ferramenta da Musicologia Diplomática. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 1, 2017, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018, p. 151-161.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. *Catálogo temático de manuscritos musicais para a Semana Santa e Quaresma em arquivos de Viçosa (MG)*. 256 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2004.

HEYN, Luma. Musicologia e Estética da Recepção. In: UNES, Wolney (Org.). *De letras, sons e imagens*. Goiânia: Centro de Estudos Brasileiros da Universidade Federal de Goiás, 2019, p. 43-54.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música Sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX:* teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 2014. 359 p.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. 78 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. 27ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 312 p.

SILVA, Kevenn Arnold dos Santos; FONSECA, Modesto Flávio Chagas. A transmissão da obra musical em documentos localizados em arquivos mineiros. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 1, 2017, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2018, p. 162-171.

TELES, Juliedson Silva. *Obras sacras do arquivo da Corporação Musical Santa Cecília de Piranga-MG*. 45 f. Monografia (Licenciatura em Música). Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2022.

UNES, Wolney. A estética da recepção – Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. *Estudos*, Goiânia, v. 30, n. 4, p. 753-766, 2003.

# PROGRAMAÇÃO

## QUARTA-FEIRA, 13 DE DEZEMBRO DE 2023

### Palestra 1 (abertura), 10h00

O Pe. Jaime Cavalcanti Diniz: seu vivo legado em vias de seu centenário de nascimento (1924-2024) – Sérgio Dias

Link: https://www.youtube.com/watch?v=yml8rCju2Ys

### Comunicações 1, 10h00

A Novena de Francisco Gomes da Rocha para Nossa Senhora do Pilar: análise comparativa da sua funcionalidade e simbolismo dentro da Basílica do Pilar da cidade de Ouro Preto – Maria da Consolação Anunciação

*Tractus* do Sábado Santo de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita: estudo da escrita de seus baixos instrumentais – Marcos Antônio Pinheiro Anunciação e Modesto Fonseca

A instrumentação nas antífonas *Ego sun panis vivus*, *O sacrum convivium* e *Tota pulchra es Maria* – Adhemar Campos Neto

Link: https://www.youtube.com/watch?v=mc4He3BrXz0

## QUINTA-FEIRA, 14 DE DEZEMBRO DE 2023

### Comunicações 2, 10h00

Fases da vida e obra de Claudio Santoro – Matheus Avlis Gonzaga Valdevino de Sousa

Lycia de Biase Bidart: um estudo sobre seus dois principais acervos – Nicole Manzoni Garcia e Paulo Castagna

A imprensa em língua francesa e os primórdios da crítica de ópera e ballet no Rio de Janeiro de D. Pedro I (1827-1830) – Fernando Santos Berçot

Link: https://www.youtube.com/watch?v=oh1vnjg-5fo

### Comunicações 3, 11h00

A construção da memória de fundação da Orquestra Lira Sanjoanense nas comemorações de seu bicentenário (1976) – João Pedro Resende Pereira

*Heu! Heu domine! Heu! Heu! Salvator noster*: O canto das Heus da cidade de Congonhas – MG – Carmem Célia Gomes e José Antônio Baêta Zille

Edição em forma de redução orquestral da Antífona da Novena de São Sebastião do Padre José Maria Xavier – Carlos Augusto Soupinski Batistella e Antônio Carlos Guimarães

Link: https://www.youtube.com/watch?v=LE8J8yQ5dhU

**Palestra 2, 19h00**

Espaços de reflexão musicológica na consolidação do conhecimento: um relato de experiência na gênese de uma tese – Rachel Tupynambá de Ulhôa

Link: https://www.youtube.com/watch?v=tortu4Yj6xI

## SEXTA-FEIRA, 15 DE DEZEMBRO DE 2023

**Comunicações 4, 10h00**

Estudo crítico de fontes: interferências na fase de uso de cópias manuscritas de música para o Teatro de Revista em São João del-Rei – Bruna Percia Santos Souza e Modesto Fonseca

O "Grande plano" de Curt Lange: os bastidores do projetado 1º Congresso Latino-Americano de Música (RJ, 1936) – Edite Rocha, Natália Braga e Suelen Azevedo

Ensaio sobre musicologia e Minas Gerais: pela necessidade de novos olhares, abordagens e aberturas na primeira metade do século XXI – Felipe Novaes

Link: https://www.youtube.com/watch?v=g3Nfwy56V-U

**Comunicações 5, 11h00**

A desterritorialização do flamenco, Rosalía e o paradoxo da autenticidade – Alexandre Brown Palma Filho

O oficleide: para conhecer e entender – Wesley Santos Procópio e Pedro Francisco Mota Junior

O Coro da Associação dos Coroinhas Dom Bosco e a prática do Canto Gregoriano na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei/MG (1972-2022) – Paulo Márcio Giovanni Amaro

Link: https://www.youtube.com/watch?v=uQJHGYkjrUY

**Palestra 3, 16h00**

A música na Manchester Mineira – esboço de um panorama histórico da música em Juiz de Fora através dos periódicos do século XIX – Mayra Pereira

Link: https://www.youtube.com/watch?v=vhu6YXcqt7g

## SÁBADO, 16 DE DEZEMBRO DE 2023

**Palestra 4, 10h00**

Orquestras e bandas no Anuário Estatístico mineiro de 1921 – Paulo Castagna

Link: https://www.youtube.com/watch?v=-Xeec6zsOA8

**Comunicações 6, 10h00**

A trajetória do músico Antônio dos Santos Cunha: um estudo nos registros paroquiais brasileiros e portugueses – Rodrigo Pardini e Edite Rocha

O período sanjoanense na obra de Emmanuel Coêlho Maciel: a atuação musical em São João del-Rei (1959-1963) – Samuel Mendonça Fagundes, Edite Rocha e Arnon Sávio

Fontes musicológicas à luz da Estética da Recepção – Modesto Flávio Chagas Fonseca

Link: https://www.youtube.com/watch?v=uSyAqcUnVxk