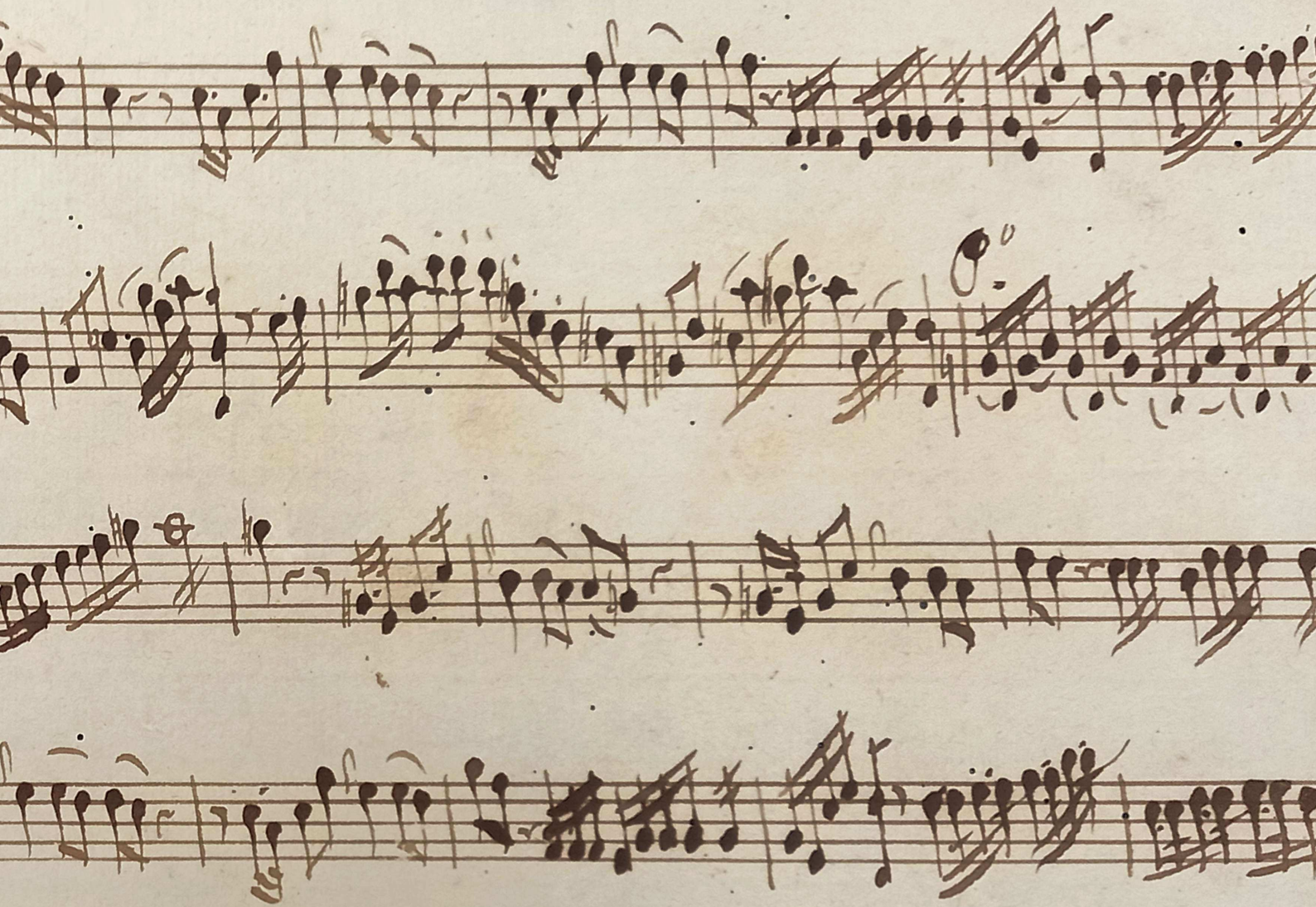
VII Encontro de Musicologia

Histórica

do Campo das Vertentes



Anais

Realização:

PPGMUSI UFSJ

UFSJ Universidade Federal de São João del-Rei

Apoio:

ceamm CENTRO DE ESTUDOS DOS ACERVOS MUSICAIS MINEIROS

Conservatório Estadual de Música "Padre José Maria Xavier"

VII 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 (2024: São João del-Rei, MG)

Anais [do] VII 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, 2024.

398 p.

ISSN: 2595-5195

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

APRESENTAÇÃO

Em face a uma nova realidade tecnológica, em que os eventos científicos buscaram experimentar formatos de participação híbrida, a sétima edição do Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes promoveu sessões de comunicações presenciais nos dias 7 e 8 de dezembro, e de sessões remotas entre os dias 12 e 14 do mesmo mês. O evento contou com um público presencial composto predominantemente por pesquisadores e discentes do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal de São João del-Rei, bem como por estudantes de graduação, cujo curso apresenta expressiva abrangência regional. Ainda assim, a maior parte dos pesquisadores que submeteram trabalhos é proveniente de outras regiões de Minas Gerais e do Brasil, o que refletiu em uma maior adesão à modalidade remota de participação.

Nesta edição, destacou-se, mais uma vez, a riqueza e a diversidade dos estudos voltados ao patrimônio musical brasileiro. A maioria das pesquisas apresentadas concentrou-se na investigação do passado musical no Brasil, com ênfase em estudos dedicados a músicos e aos legados por eles deixados, tais como Presciliano José da Silva, Fenand Jouteux, Samuel Kerr, Emmanuel Coêlho Maciel, Dinorá de Carvalho, Lauriano Antônio do Sacramento, Renata e Tatiana Braunwieser, Maria Helena Rosas Fernandes, além da figura de "um certo capitão Carlos", identificada nos documentos musicográficos relacionados à cidade mineira de Piranga. Esses trabalhos buscam identificar e delinear aspectos biográficos, mapear a produção musical e avaliar as contribuições desses agentes para a prática musical.

Outras duas temáticas presentes nesta edição do Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes foram as abordagens sobre as fontes documentais e os gêneros musicais. Os arquivos musicográficos, especialmente aqueles vinculados a bandas de música, têm adquirido crescente visibilidade e despertado maior interesse por parte dos pesquisadores, como exemplificado pelo estudo do acervo da Banda de Música Carlos Gomes de Laguna (SC). De modo semelhante, fontes como censos populacionais têm se mostrado relevantes para a identificação de músicos e demais agentes atuantes em diferentes contextos históricos. Ademais, elementos como marcas, falhas e lacunas presentes nos documentos musicográficos configuram-se como aspectos reveladores, sendo igualmente objeto de análise em diversos trabalhos. No que se refere aos gêneros musicais, observou-se a abordagem de uma ampla variedade, com destaque para reflexões sobre o maxixe, os batuques e a música sacra nos séculos XIX e XX.

Por fim, os estudos de caráter organológico têm ocupando mais espaço nos debates musicológicos. Nesta edição do evento, a flauta na escrita da música de José Maria Xavier foi foco de investigação, em paralelo a trabalhos de escopo mais abrangente, como aqueles dedicados às modinhas imperiais de Lino José Nunes e a obras de Marcos Portugal. Complementam esse conjunto de pesquisas os estudos voltados à edição musical e às dinâmicas socioculturais, como no caso das análises relacionadas à Sociedade Filarmônica de São João del-Rei.

A Comissão Organizadora

São João del-Rei, dezembro de 2024

EXPEDIENTE

Coordenação geral:

- Modesto Flávio Chagas Fonseca UFSJ

Comissão organizadora:

- Modesto Flávio Chagas Fonseca UFSJ
- Rodrigo Pardini Corrêa UFMG

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:

- Rodrigo Pardini UFMG

Revisão:

- Rodrigo Pardini Corrêa UFMG

SUMÁRIO

Comunicações

POMAR, Nira Azibeiro; HOLLER, Marcos Tadeu. Entre dobrados e valsas: um olhar sobre o acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes, de Laguna (SC) 1

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; LINDNAU, Lourdes Daniela de Mesquita. Um certo capitão Mestre Carlos 12

CASTAGNA, Paulo. Atuação de Presciliano José da Silva (1847-1897) na cidade de São Paulo e obras remanescentes na coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo 19

GONÇALVES, Daniel Issa; CASTAGNA, Paulo. A documentação censitária como fonte para a história da música em São Paulo: os maços de população (1765-1850) e as listas de moradores do Arquivo Ultramarino (1772) 69

JACINTO, Maicon Pereira; CASTAGNA, Paulo. Acervo Samuel Kerr: relevância e diagnóstico da seção musicográfica 83

DIAS, Jéssica Wisniewski. Entre arquivos e ausências: a documentação coral e a memória musical em Juiz de Fora 106

COE, Henrique. A *Missa breve* de Marcos Portugal: influências e considerações litúrgicas 124

SANTOS, Daniel Ferreira; AMARAL, Regina; SILVA, Oziel Seles. A música sacra dos afrodescendentes e escravizados no Maranhão do século XIX: controle social e resistência 136

AMARAL, Regina; SANTOS, Daniel Ferreira. Renata e Tatiana Braunwieser no Brasil: o legado de duas mulheres para a Musicologia Histórica Brasileira 150

FREITAS, Lucas Rodrigues de; ARAÚJO, Mariana Alves de. As partes de um possível todo: elementos da organização social da Orquestra Lira Sanjoanense através de um breve estudo de caso – a transição do cargo de diretor-regente entre Luiz Baptista Lopes e João Feliciano de Souza em 1907 174

LOURENÇO, Caio Csizmar Soares; TAFFARELLO, Tadeu Moraes. *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho: contextualização da produção e estudos preliminares para a edição musical 191

GUIMARÃES, Antonio Carlos; BORÉM, Fausto. A flauta orquestral no repertório sacro do século XIX da região de São João del-Rei (MG): traços composicionais e práticas de performance em oito obras 217

SILVA, Mariana Duarte da; TAFFARELLO, Tadeu Moraes. Os sonhos bucólicos de Maria Helena Rosas Fernandes: edição musical de *Dreams* para violão solo e para duo de violões 235

CAMPOS NETO, Adhemar. A música litúrgica e as assembleias nos ritos da Igreja Católica 251

FAGUNDES, Samuel; ROCHA, Edite. Emmanuel Coêlho Maciel: acervo pessoal, levantamento documental e inventariação 270

QUEIROZ, Alexei Alves de. Batuques e transformações: o samba nas programações de rádio publicadas em jornal no Rio de Janeiro (1924-1933) 294

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. A Sociedade Filarmônica de São João del-Rei: música e poder no século XIX 317

Palestras

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Itinerários de coleções e vida social dos itens: as marcas e o uso de documentos musicográficos e de outras tipologias enquanto fontes históricas 332

ROCHA, Maristela. Maxixe é um gênero musical? Quatro compositores, quatro peças e muitas histórias para contar 353

Programação 385

COMUNICAÇÕES

ENTRE DOBRADOS E VALSAS: UM OLHAR SOBRE O ACERVO DA SOCIEDADE MUSICAL CARLOS GOMES, DE LAGUNA (SC)

Nira Azibeiro Pomar[1]
Marcos Tadeu Holler[2]

RESUMO:
Este trabalho é um recorte de uma pesquisa de doutorado em andamento sobre acervos musicais de bandas civis centenárias na cidade de Laguna, em Santa Catarina. A partir do levantamento do acervo musicográfico da Sociedade Musical Carlos Gomes, fundada em 1882 e ainda em atividade, propomos discorrer sobre gêneros e compositores presentes no repertório da banda até a década de 1960. Assim, pela perspectiva da Etnografia de Arquivo, tomou-se como objetivo geral conhecer o acervo, quantitativa e qualitativamente, verificando o número de obras, os gêneros e compositores. Durante a pesquisa de campo, foram contabilizadas 535 obras pertencentes ao acervo, dentre as quais apenas 250 indicavam autoria. Entre as 133 obras com indicação de data, a mais antiga é de 12 de dezembro de 1895. Da totalidade das obras, os gêneros que se destacam são o dobrado (58,5%) e a valsa (27,1%).

Palavras-chave: Historiografia da música; Acervos musicográficos; Etnografia de arquivo; Bandas civis; Sociedade Musical Carlos Gomes (SC).

INTRODUÇÃO

Os acervos musicográficos são importantes fontes de informação para os estudos musicológicos. Na historiografia da música, a pesquisa em acervos pode fornecer pistas sobre repertórios, instrumentação, compositores, entre diversas outras possibilidades. O presente trabalho é parte de uma pesquisa de doutorado em andamento sobre os acervos de bandas civis fundadas em Laguna (SC) no século XIX. A Sociedade Musical Carlos Gomes é uma dessas bandas centenárias que continua em atividade desde sua fundação, em 08 de abril de 1882. Partes e partituras manuscritas, várias delas autógrafas, ficaram guardadas durante décadas em um armário de madeira na sede da banda, que foi atingido por uma forte chuva alguns anos atrás, quando o sobrado que abriga a banda estava com graves problemas estruturais. Infelizmente, muitos documentos foram perdidos.

No primeiro contato com a banda, a parte do acervo equivalente ao arquivo permanente, em termos arquivísticos, encontrava-se armazenada provisoriamente em caixas de papelão, sem registro ou tratamento. Este armazenamento emergencial ocorreu durante a reforma da sede,

[1] Doutoranda, Universidade do Estado de Santa Catarina, nirah.musica@gmail.com.
[2] Doutor, Universidade do Estado de Santa Catarina, marcosholler@gmail.com.

entre 2019 e 2020. Foram necessárias algumas semanas de trabalho para higienizar e organizar o acervo, para somente então começar o cadastro das obras (POMAR; HOLLER, 2024a). A partir desse levantamento, propomos discorrer sobre os gêneros e compositores presentes no repertório da banda até a década de 1960. A escolha desse recorte temporal se deu em função das datas constantes nos envelopes do acervo. Tomou-se, então, como objetivo geral, conhecer o acervo, em termos qualiquantitativos, e como objetivos específicos: verificar o número de obras; averiguar os gêneros predominantes; e identificar a presença de compositores catarinenses.

Este trabalho está fundamentado na Etnografia de Arquivo, uma abordagem etnográfica sobre os documentos que permite uma interlocução com os suportes informacionais. O cadastro das obras foi realizado em campo, na sede da Sociedade Musical Carlos Gomes, entre os meses de julho e outubro de 2024.

ETNOGRAFIA DE ARQUIVO

O trabalho realizado com documentos em acervos toma outra dimensão se entendermos o arquivo como um campo etnográfico. Olívia Cunha, uma das pioneiras nessa área, defende o diálogo com os documentos, ao afirmar que "[...] a interlocução é possível se as condições de produção dessas 'vozes' forem tomadas como objeto de análise – isto é, o fato de os arquivos terem sido constituídos, alimentados e mantidos por pessoas, grupos sociais e instituições" (CUNHA, 2004, p. 293). Além do diálogo, Ferreira e Lowenkron orientam que se deve considerar, inclusive, a agência do suporte material da informação:

> [...] essa prática investigativa requer que o pesquisador dialogue e considere a agência daqueles que não são imediatamente identificados como sujeitos na pesquisa: as pessoas documentadas e os próprios papéis ou outros suportes materiais de registros gráficos, textuais, sonoros e/ou audiovisuais (FERREIRA; LOWENKRON, 2020, p. 20).

Para Le Goff, o documento "[...] é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder" (LE GOFF, 2003, p. 536). Ademais, "O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias" (LE GOFF, 2003, p. 538). Recentemente, "[...] os arquivos passa[ra]m a ser entendidos como instituições que produzem discursos sobre a verdade que controlam o acesso à informação e ao que pode ou não ser dito a partir das relações entre memória, saber e poder" (SERAFIM, 2023, p. 121).

Os documentos acumulados no arquivo demonstram a intenção do que se pretende lembrar. O que não foi guardado, é excluído dos registros, como se não existisse. Neste sentido,

"O arquivo, antes de tudo, tem uma função e uma intenção de quem o institui: possui um idealizador/fundador e um mantenedor que também podem revelar muito sobre o que se deseja buscar quando se debruça sobre documentos" (SILVA, 2018, p. 81). Assim, "[...] a análise etnográfica de documentos em seu espaço social de fabricação, circulação e arquivamento oferece um olhar privilegiado sobre o ato de documentar, isto é, sobre como ele é realizado, o que significa e que efeitos produz em diferentes contextos" (FERREIRA; LOWENKRON, 2020, p. 18). Podemos então dizer que um olhar etnográfico para o arquivo inclui investigar quem acumulou e organizou os documentos e de que forma foi feita a classificação, por exemplo. Segundo Porto, é necessário:

> [...] identificar comportamentos associados a esse arquivo. Por exemplo, qual o universo de circulação de seus itens? Quem os produz? Como são arrumados? Quem os consulta? E por aí fora. Identificar ideias especificamente associadas a ele. É um arquivo de quê? De um sujeito ou de uma população? Pessoal, privado, constituído pelo próprio, ou comum, de informação pública, produzido por uma instituição? Que objetos compõem esse arquivo? Edifícios? Mesas? Estantes? Prateleiras? Gavetas? Os materiais de arquivo incluem objetos? Textos? Imagens? São materiais físicos ou virtuais? Coisas palpáveis ou meramente digitais? Sem local identificável, migrável a qualquer instante para instância indeterminável? Disponibilizado pelo próprio, ou um seu representante, ou por uma instituição? Ou por uma empresa mediante acordo prévio de (auto, ou alter-) censura, (mas com outra formulação mais conforme aos padrões contratuais atuais)? (PORTO, 2012, p. 34-35).

Os documentos podem trazer à tona histórias e personagens ocultas ou invisibilizadas. Deste modo, é essencial:

> [...] estabelecer um diálogo com esses materiais e compreender os contextos de produção, seleção e ordenamento, assim como das narrativas que advém deles, colocando-os como parte de seu objeto de análise. Partindo do pressuposto de que são produzidos por pessoas e instituições e não são apenas dados passivos que se obtém através destes materiais, forja-se, deste modo, outras histórias [...] (SERAFIM, 2023, p. 124).

Assim, a Etnografia de Arquivo mostra-se uma abordagem investigativa que permite o deslocamento do olhar e, no acervo musicográfico, pode evidenciar questões que passariam despercebidas em outras abordagens.

CADA ENVELOPE, UMA HISTÓRIA

Na sede da Sociedade Musical Carlos Gomes foram encontrados e cadastrados quatrocentos e treze envelopes contendo documentos musicográficos. Em muitos desses envelopes, havia mais de uma obra, pois é comum a utilização do verso do papel para registrar outra música. A maioria dos envelopes continha uma etiqueta com um código alfanumérico e o ano, entre 1950 e 1965. Apenas três envelopes estavam sem qualquer identificação e em dezoito envelopes não constavam data.

Não foram encontradas anotações sobre a criação e significado dos códigos, mas as letras parecem se referir ao gênero musical, embora pudessem ter relação com a ocasião em que a música seria tocada. Foi possível constatar que as letras X, V e Z fazem parte dos códigos utilizados para os dobrados, enquanto a letra H é utilizada para valsas, a letra R para hinos e a letra W abarca fantasias, sinfonias, *overtures* e variações.

Quanto às datas, 59% dos envelopes são de 1952, 15% de 1950, 6% de 1965 e 4% de 1956; as outras datas variam entre um e sete envelopes por ano. Como parte do material foi perdido e não foi encontrada nenhuma listagem ou registro da época, não é possível dizer quantas obras chegaram a compor o acervo. As datas das cópias ou composições variam de 12 de dezembro de 1895 a 14 de setembro de 1959.

É essencial destacar que a data do envelope não corresponde à data da composição ou cópia da obra. Provavelmente essa data corresponde ao arquivamento, mas não foram encontradas informações a respeito das decisões relativas a esse processo nas atas de reunião da diretoria da banda. A única mudança significativa registrada em ata em 1950 foi a substituição do regente Antonio Felisberto da Rosa, que se afastou para tratamento de saúde, pelo então diretor de ensaios, Bonifácio Deoclécio Gil, que assumiu a regência da banda a partir de 27 de fevereiro daquele ano.

Obras homônimas no mesmo envelope

O envelope identificado com o código 1950-2X-9 trazia na etiqueta a informação de que ali constava o dobrado *13 de Maio*, por Julio Barreto. Em seu interior, porém, estavam cinco composições homônimas diferentes: partes da composição de Julio Barreto, com data de 11 de maio de 1931; partes da composição de Raul Magdalena Barreiros, com data de 13 de maio de 1933; partes da composição de Julio Cardoso, sem data; e ainda partes de outras duas composições distintas, sem indicação de data e autoria. Este caso levantou algumas questões: quem arquivou as obras sabia ler música ou apenas estava reunindo as partes pelo título, sem se dar conta de que, apesar do mesmo nome, diversos elementos indicavam que eram obras distintas? Teriam sido as cinco obras colocadas no mesmo envelope na mesma data ou quatro delas foram acrescentadas posteriormente ao envelope?

Caso semelhante ocorreu com a valsa *Olga*. Sob o código 1952-H-18, o envelope continha vinte e oito folhas de tamanho quase igual: metade media 27x17,5cm e outra metade media 27,5x18cm. Além do tamanho, a textura e a cor dos papéis eram diferentes. As partes

para cada instrumento estavam "duplicadas": o tom era o mesmo, mas as alturas e duração das notas grafadas eram diferentes. As folhas menores, mais escuras, traziam na parte de baixo a assinatura do compositor ("Tullio L. Cabral"), local e data ("Laguna, 09/06/1928"). As maiores, ligeiramente mais claras, traziam no canto superior direito o nome "C. Amaral". Ficou evidente que se tratava de mais um caso de obras homônimas, guardadas no mesmo envelope.

Em ambos os casos anteriores, as obras homônimas eram do mesmo gênero. Já o envelope 1952-2V-8 continha partes de uma valsa misturadas com as partes de um dobrado. Apesar do gênero distinto, as composições tinham o mesmo nome: *Saudades de Pernambuco*. Nestes casos, as obras deveriam ser mantidas como foram encontradas, no mesmo envelope, como estavam todos estes anos, ou cada composição deveria ser arquivada sob um número de registro diferente, em um novo envelope? Mais importante do que a decisão tomada, é o registro do que foi decidido.

Partes estranhas e perdidas

Durante o cadastro do envelope 1952-2H-21, entre as partes da valsa *Filoca*, estava perdida uma parte para a primeira trompa da valsa Biloca Torres, do compositor M. Biaz. Muitos envelopes depois, apareceu o envelope de *Biloca* e a parte perdida foi restituída. Neste caso, a questão que surgiu foi: a semelhança nos títulos teria causado a inclusão de *Biloca* no envelope de *Filoca*? Contudo, casos de partes perdidas e partes estranhas não ocorrem somente com obras homônimas ou títulos semelhantes. Uma parte do dobrado Godofredo Maciel foi resgatada no envelope do dobrado *Capitão Serra Martins*. Em alguns envelopes, há tantas partes avulsas de composições diversas que parece ter faltado disposição para procurar o envelope correto. Foi o caso do envelope 1952-4V-1, do dobrado *Teophilo Durante*, do compositor catarinense Julio Cardoso. Quando retiradas todas as partes estranhas do envelope, sobraram apenas quatro folhas. Surge então outra questão: com quantas partes se faz uma partitura? Há envelopes com duas folhas e envelopes com mais de quarenta. Muitos envelopes contêm cópias extras de algumas partes. Talvez, cada músico que entrasse na banda tivesse que copiar suas partes. Essa é uma explicação plausível, tendo em vista a variedade de copistas. A caligrafia dos aprendizes reforça essa hipótese. E, nestes casos, todas as cópias devem ser mantidas ou poderiam ser descartadas?

O QUE A BANDA TOCAVA

Dentro dos quatrocentos e treze envelopes registrados na Sociedade Musical Carlos Gomes, foram identificadas quinhentas e trinta e cinco obras (Tabela 1). Além de dobrado, valsa, marcha, hino, polca, fantasia, mazurca, tango e *schottisch*, o acervo abarca composições identificadas como samba, bolero, *charleston*, maxixe, quadrilha, sinfonia, ópera, *overture* e variação.

Tabela 1 – Distribuição das obras de acordo com o gênero musical

Gênero	Quantidade	Percentual
Dobrado	313	58,5%
Valsa	145	27,1%
Marcha	14	2,6%
Hino	11	2,1%
Polca	10	1,9%
Fantasia	6	1,1%
Mazurca	6	1,1%
Tango	6	1,1%
Schottish	5	0,9%
Total	**515**	**100%**

Dobrados e valsas representam mais de oitenta e cinco por cento das composições pertencentes ao acervo, seguidos de longe por marchas, hinos e polcas. De acordo com o estudo de Ávila:

> O dobrado talvez seja o que mais identifica uma banda de música (civil ou militar) no Brasil. Tem-se uma ideia disso pelo acervo da Banda da Polícia Militar de Santa Catarina, onde são encontradas 497 músicas classificadas como dobrado (levantamento do autor), sendo que dessas, 403 são declaradas, em suas partes, como dobrados (Ávila, 2014, p. 28).

A Figura 1 ilustra a proporção de dobrados e valsas em relação aos demais gêneros.

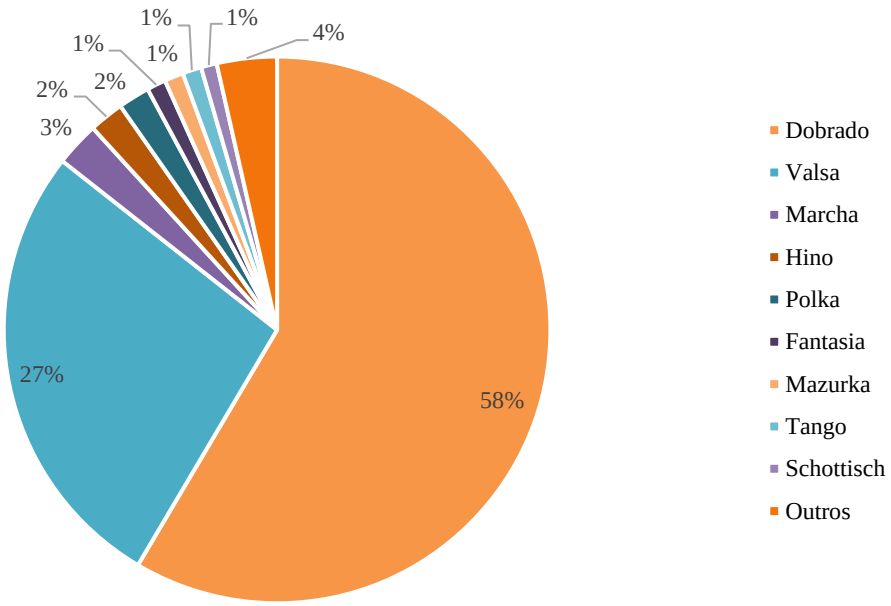


Figura 1 – Proporção dos gêneros musicais no acervo musicográfico

É válido ressaltar que o repertório analisado se trata foi tocado pela banda até os anos 1960. Atualmente estes números certamente são diferentes e outros gêneros foram incluídos.

Compositores

A indicação de autoria nem sempre está explícita. Conforme vamos tomando intimidade com o acervo, fica mais fácil identificar as assinaturas e decifrar as caligrafias. Em partituras autógrafas, é comum o compositor assinar embaixo (Figura 2).

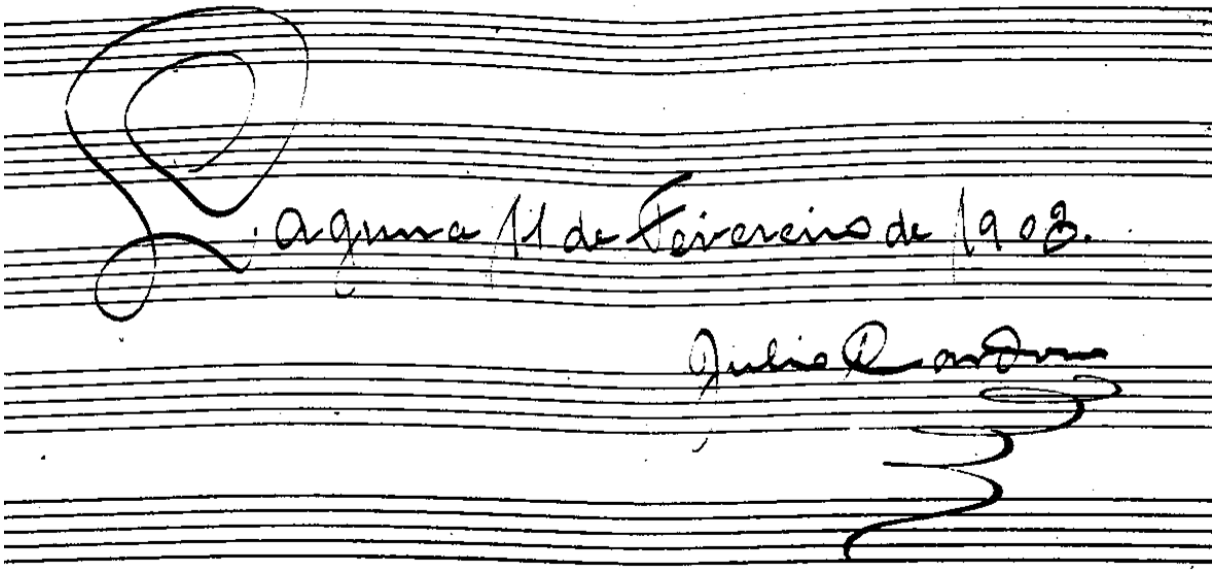


Figura 2 – Assinatura do compositor Julio Cardoso em obra de sua autoria.

Entre as quinhentas e trinta e cinco obras, foram identificados cento e quinze compositores nas duzentas e cinquenta peças que indicavam autoria. Vale destacar que entre os cento e quinze não há nenhuma compositora. É comum o uso de abreviaturas na indicação de autoria, e nem sempre os nomes dos autores é grafado da mesma forma, o que dificulta a identificação. Por exemplo, Antonio Serapião dos Santos foi grafado apenas como "A. Serapião dos Santos" em quatro obras de sua autoria presentes no acervo. Ocorre também um compositor grafado como "Antonio S. dos Santos", que pode ser o mesmo ou pode ser o compositor identificado como "A. Silveira dos Santos". Assim, a identificação precisa dos compositores nem sempre é possível, tomando como base apenas as obras deste acervo. A pesquisa na hemeroteca e em outras fontes é fundamental para complementar as informações.

Outro caso semelhante é "Paulino M. F.", que provavelmente é o mesmo "Paulino M. Filho", mas não se pode afirmar se é Paulino Martins, que assina cinco obras do acervo. Da mesma forma, não se pode afirmar que o compositor identificado como "M. Rocha" em seis composições seja o mesmo Manoel Rocha identificado em outras seis[3].

A Figura 3 apresenta os principais compositores, conforme o número de obras.

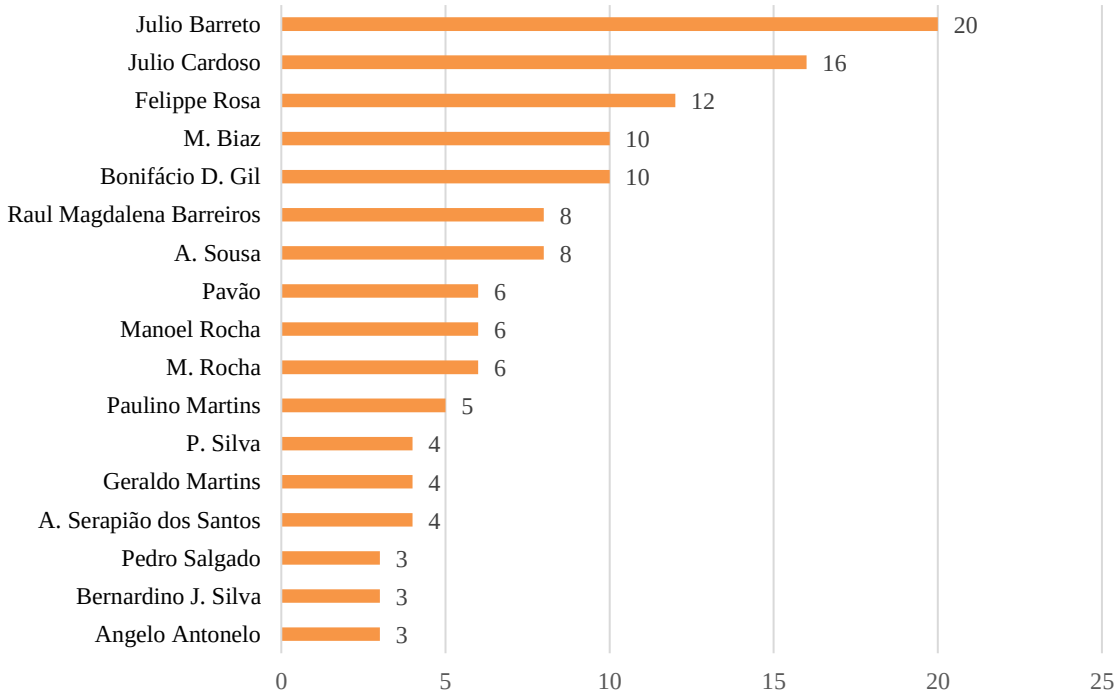


Figura 3 – Principais compositores e o volume de suas obras no acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes.

[3] A listagem dos compositores e suas obras pode ser acessada em https://bit.ly/3UPaG6U. Acesso em 20 dez. 2024.

Julio Barreto, compositor de vinte obras do acervo, nasceu em Laguna e dedicou boa parte de suas composições às bandas locais (POMAR; HOLLER, 2024b). Julio Cardoso, que assina dezesseis composições no acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes, nasceu em Lages (SC) e foi maestro da Sociedade Musical Guarany, de Joinville (PASSAMENTO, 1913, p. 2). Felippe Rosa nasceu em Alegrete (RS) e foi maestro na Sociedade Musical União dos Artistas entre 1901 e 1909 (GUEDES JÚNIOR, 2022, p. 25). Até o momento, não foram encontradas informações sobre M. Biaz. Bonifácio Gil, conforme mencionado anteriormente, foi regente da Carlos Gomes. Gil nasceu e morreu em Laguna (UMA RUA, UMA HISTÓRIA, 2018, p. 7). Sobre Raul Magdalena Barreiros, a única informação encontrada até o momento é que ele integrou a Banda Estrela do Orient, em Orleans (SC)[4]. É possível que o compositor identificado como A. Sousa seja Álvaro Sousa, nascido em Florianópolis (1879-1939), filho de José Brasilício de Sousa (ROSA, 2002, p. 213). O compositor Pavão é Pedro Pavão do Nascimento, que foi maestro da Sociedade Musical Amor à Arte, de Florianópolis (SC). Ávila (2014) identifica alguns autores de dobrados e traça, inclusive, uma pequena biografia de cada um, incluindo o nome de suas principais composições. Entre os compositores listados pelo autor, identificamos, nas obras do acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes: Heráclito Guerreiro (Maragogipe, BA, 1877-1950), Antônio Manoel do Espírito Santo (Salvador, BA, 1884-1913) e Pedro da Cruz Salgado (Piraí, RJ, 1890-1973).

NOTAS CONCLUSIVAS

As informações nos acervos são pistas a serem seguidas, não são verdades absolutas. A ausência é mais frequente do que a presença de informações. A maior parte das composições não traz indicação de autoria, data ou copista. Quando traz, nem sempre é possível identificar com precisão quem é o autor, devido ao uso de abreviaturas e omissões de partes dos nomes. Muitas vezes, a caligrafia também pode ser um obstáculo. As partes avulsas, soltas ou perdidas demandam um trabalho extra: encontrar o envelope correspondente e reintegrá-la à obra da qual faz parte. As partes estranhas, ou seja, aquelas que não fazem parte da obra, eventualmente podem passar despercebidas, especialmente no caso de obras homônimas.

Ainda assim, foi possível cumprir satisfatoriamente os objetivos deste recorte. Dentre as quinhentas e trinta e cinco obras cadastradas no acervo, os gêneros predominantes no repertório eram o dobrado e a valsa e os principais compositores eram Julio Barreto, Julio

[4] Conforme em: http://vadicodeorleans.com.br/projetos.php?cod=9&Procuramos%20por%20#0. Acesso em 20 dez. 2024.

Cardoso, Felippe Rosa, M. Biaz, Bonifácio D. Gil, Raul Magdalena Barreiros e A. Sousa. Dentre eles, constatou-se a predominância de compositores catarinenses, em geral regentes de bandas civis ou militares em Santa Catarina. A falta de informações sobre estes compositores ainda é um obstáculo a ser superado.

A perspectiva da Etnografia de Arquivo se mostrou relevante para o presente estudo, abrindo dimensões que não seriam acessadas por outras vias. Análises dos tipos de papel, carimbos e mesmo sobre o trânsito de partituras ficam para estudos posteriores. Vale ressaltar que a pesquisa em outras fontes é essencial para o cruzamento de dados, a verificação e a complementação das informações.

Diversas perguntas feitas ao longo do trabalho ainda não têm respostas. Algumas implicam decisões no processo de arquivamento, como é o caso das obras homônimas que estavam no mesmo envelope ou a manutenção de cópias diversas das mesmas obras. Vale mencionar que alguns envelopes contêm, além das cópias manuscritas, fotocópias de partes.

No que tange à memória, a preservação do arquivo como um todo é importante. Assim, além de manter o acervo físico, o próximo passo seria a digitalização deste material. Entretanto, a preservação demanda recursos – físicos, humanos e financeiros. Mais do que o interesse das bandas em preservar sua memória, seria fundamental o interesse e o envolvimento de órgãos públicos através de políticas públicas para a preservação do patrimônio musical.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Alvanir Poster de. *Desdobrando o dobrado*: considerações sobre o dobrado, suas características musicais e o acervo de dobrados da Banda de Música da Polícia Militar de Santa Catarina. 184 f. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Música). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 2, p. 287-322, 2004. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0104-93132004000200003. Acesso em: 23 jan. 2024.

FERREIRA, Letícia; LOWENKRON, Laura (Orgs.). *Etnografia de documentos*: pesquisas antropológicas entre papéis, carimbos e burocracias. Rio de Janeiro: E-papers, 2020. 218 p.

GUEDES JÚNIOR, Valmir. *Sociedade Musical União dos Artistas*: atravessando séculos. Laguna: Copiart, 2022. 311 p.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. 504 p.

POMAR, Nira Azibeiro; HOLLER, Marcos Tadeu. Organizar é preciso: como tratar acervos musicográficos? *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 34, 2024, Salvador. *Anais...* Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2024a. p. 1-12. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2514/public/2514-10559-1-PB.pdf. Acesso em: 15 out. 2024.

POMAR, Nira Azibeiro; HOLLER, Marcos Tadeu. Atuação do compositor catarinense Julio Barreto (1883-1951) no início do século XX. *In*: CAMARGO, Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de; POMAR, Nira Azibeiro; MELO, Carolina Momm de (Orgs.). *MusiCS em perspectivas*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2024b. Capítulo 2, p. 16-39.

PORTO, Nuno. Etnografia de arquivos. *In*: COSTA, Cristina (Org.). *Seminários sobre a sensura*. São Paulo: Balão Editorial, 2012. Capítulo 1, p. 21-38.

ROSA, Hélio Teixeira da. *Dicionário da música em Santa Catarina*. Florianópolis: Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina, 2002. 229 p.

SERAFIM, Amanda Gonçalves. As relações entre a antropologia e os arquivos vista através do fundo Roberto Cardoso de Oliveira. *Temáticas*, Campinas, v. 31, n. 61, p. 116-146, 2023. Disponível em: https://doi.org/10.20396/tematicas.v31i61.17359. Acesso em: 24 jan. 2024.

SILVA, Márcio Douglas de Carvalho e. Fazendo etnografia no arquivo: possibilidades e desafios. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe*, Aracaju, n. 48, p. 75-86, 2018.

UMA RUA, uma história. *Jornal de Laguna*, Laguna, a. 23, n. 1232, p. 7, 13 jul. 2018. Disponível em: http://hemeroteca.ciasc.sc.gov.br/jornais/Jornal%20de%20Laguna/2018/LAG20181232.pdf. Acesso em 31 out. 2024.

PASSAMENTO. *Commercio de Joinville*, Joinville, a. 9, n. 436, p. 2, 6 set. 1913. Disponível em: https://hemeroteca2.cultura.sc.gov.br/docreader/886173/1576. Acesso em: 20 out. 2024.

UM CERTO CAPITÃO MESTRE CARLOS

Domingos Sávio Lins Brandão[5]
Lourdes Daniela de Mesquita Lindnau[6]

RESUMO:
Estão presentes no Acervo Maestro Chico Aniceto, um dos arquivos constituintes do Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, obras de diversos compositores "quase desconhecidos". Um deles é o capitão Carlos José de Carvalho, conhecido como Mestre Carlos (1839-1920). A partir de um levantamento biográfico deste professor, militar e regente, identificamos como autor de obras como um *Minueto* para orquestra, um quarteto para instrumentos melódicos indefinidos, algumas pequenas peças para instrumento melódico e piano, e uma sequência de danças, sendo que uma delas está estruturada sobre um baixo ostinato, típico da música barroca do século XVII. Fazendo uma análise descritiva de obras deste autor por nós editadas, este trabalho problematiza a linguagem musical multiforme e anacrônica do referido músico.

Palavras-chave: Acervo Maestro Chico Aniceto; Carlos José de Carvalho; Música Mineira.

INTRODUÇÃO

O Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais se constitui como um significativo espaço para pesquisas no campo da musicologia histórica. Constituído por acervos com documentos, que reúne fontes documentais musicais de variados gêneros – partituras, material bibliográfico, fontes sonoras, instrumentos musicais – abrangem mais de três séculos de história da música e abarca um escopo geográfico de diferentes cidades mineiras:

> [...] o Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG, inaugurado em 2007 para atender à linha de pesquisa Musicologia Histórica do Centro de Pesquisa desta instituição, figura como um amplo campo para pesquisas de cunho musicológico, dado que reúne [dez] acervos e obras avulsas com documentos que vão desde a primeira metade do século XVIII ao século XXI de diferentes cidades de Minas Gerais, como Ouro Preto, Belo Horizonte, Visconde do Rio Branco, Ilicínea, Piranga, Pará de Minas e Sabará (BRANDÃO; AZEVEDO, 2020, p. 184)[7].

O Acervo Maestro Chico Aniceto, da cidade mineira de Piranga, é o que tem recebido nossa maior atenção. Desde sua doação em 2004, esses documentos passaram a receber o devido tratamento para sua conservação, contando com o apoio da FAPEMIG/UEMG e do Programa Institucional de Apoio à Pesquisa da UEMG-PAPq, que aprovaram diversos projetos de iniciação científica. A coordenação dos projetos sob nossa responsabilidade, contou com o

[5] Mestre, Universidade do Estado de Minas Gerais, domingos.lins@uemg.br.
[6] Especialista, Orquestra Minas Barroca, danielalindnau@yahoo.com.br.
[7] No ano de 2021 o Núcleo de Acervos recebeu um novo arquivo musical proveniente da cidade mineira de Formiga.

trabalho de pesquisas de bolsistas e estagiários, sendo que uma das atividades realizadas consistiu na montagem, digitalização e edição das obras musicais, tendo em vista a divulgação e execução pública das mesmas.

O COMPOSITOR CARLOS JOSÉ DE CARVALHO

Um dos autores presentes no referido acervo é o *quase desconhecido*[8] capitão Carlos José de Carvalho (1839-1920), do qual editamos algumas obras. A primeira delas, *Minueto*, que contou com os trabalhos da então bolsista, a violinista Isabela Pereira Grossi, em 2011, foi apresentada ao público pela Orquestra Sinfônica da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais em duas ocasiões em 2022. Outra obra, uma possível *Suíte* camerística, parcialmente editada por nós e pela flautista doce e pesquisadora Lourdes Daniela de Mesquita Lindnau, foi apresentada no XXIV Seminário de Música Brasileira da Escola de Música da mesma universidade, também em 2022. Editamos ainda a composição *Ó filhos, ó filhas*, sempre tocada em concertos pelas classes de Prática de Musical em Grupo: Repertório do Núcleo de Acervos e de Música Antiga. Esta obra foi apresentada, no presente ano, em um concerto do projeto Segunda Musical, da Assembleia Legislativa de Minas Gerais, em comemoração aos setenta anos da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais.

Carlos José de Carvalho foi capitão da Guarda Nacional e professor. Natural de Antônio Pereira, distrito de Ouro Preto (MG), estudou no Seminário de Nossa Senhora da Boa Morte de Mariana (MG), onde provavelmente teve um contato mais aprofundado com a música, inclusive modal, constante em suas obras. Em 1872, já residia em Rio Espera (MG), onde se casou com Eulália das Virgens da Fonseca. Foi mestre-escola nessa mesma localidade, e também mestre de música, recebendo a alcunha de Mestre Carlos. Ali exercia, em 1914, o cargo de segundo juiz de paz.

Na tradição familiar, consta que o seminarista Carlos José de Carvalho, "excelente músico e exímio latinista" (BRANDÃO, 2024, p. 139), numa ocasião em que integrou uma comitiva do bispo Dom Viçoso em visita pastoral à cidade de Rio Espera, provocou uma tremenda expectativa naquela localidade, especialmente em sua futura esposa, a professora, que trocou muitos olhares com o músico, já chamado de Mestre Carlos durante este acontecimento:

> Ela, recolhia-se no pudor feminino, enquanto Mestre Carlos não deixava de seguir em parte seu conselheiro espiritual e, durante as funções solenes, fixava em flecha o olho direito no

[8] É dessa maneira que nos referimos aos diversos músicos que não estão no *panteão* oficial das histórias das músicas brasileiras, que, no entanto, foram admirados em suas comunidades.

> Santíssimo, o esquerdo errando por si para o lado da descendência de Eva, para topar com as logos desviadas miradas de Eulália (BRANDÃO, 2024, p. 194).

Mestre Carlos resolveu então tomar uma decisão, após receber o seguinte bilhete de Eulália:

> Mestre Carlos, Mestre Carlos,
> Vem cuidar de teu jardim:
> Mais vale uma hora de amor
> Que dez anos de latim.

Como já conhecido, Carlos José de Carvalho preferiu muitas horas de amor.

PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Como exposto, até o momento foram editadas duas obras completas, um *Minueto* e um hino para o tempo pascal, *Ó filhos, ó filhas*, e movimentos de uma possível suíte. As obras de Mestre Carlos são estilisticamente diversificadas, e dessa forma, a edição das mesmas se respaldou em metodologias propostas por Mary del Priore, Loque Arcanjo, Carlos Alberto de Figueiredo, Carl Dahlhaus e James Grier.

Consideramos que os manuscritos musicais, ou documentos musicográficos, podem ser vistos como objetos sociais e, consequentemente, como representações culturais onde estão expressos questões artísticas, técnicas, utilitárias, funcionais. Neste sentido, a pesquisa de fontes musicais pode revelar "Os diferentes padrões estéticos de uma dada sociedade, bem como apresentar diferentes posições acerca das formas de compor, das sonoridades, das orquestrações e da difusão de diversos gêneros musicais por meio de concertos e circulação de partituras" (ARCANJO, 2008, p. 17). E como bem coloca Henry Raynor,

> A música só pode existir na sociedade; não pode existir, como também não o pode uma obra, meramente como página impressa [ou manuscrita], pois ambas pressupõem executantes e ouvintes. Está, pois, aberta a todas as influências que a sociedade pode exercer, bem como às mudanças nas crenças, hábitos e costumes sociais (RAYNOR, 1981, p. 9).

Entendemos, portanto, os registros musicográficos como documentos históricos, porém caracterizados por especificidades que outros registros não possuem, como adverte Carl Dahlhaus. Segundo este autor, as obras musicais não devem ser consideradas como documentos históricos comuns:

> A historiografia musical é legitimada de uma forma diferente da política. Diferente disso é que as relíquias essenciais do passado, as obras musicais, são, em primeiro lugar, objetos estéticos que, como tais, representam um momento do presente (DAHLHAUS, 2003, p. 12).

Silvio Augusto Merhy, pondera sobre esta afirmativa de Dahlhaus de que as obras musicais são qualificadas como objetos estéticos acima de outras condições:

> O cuidado principal do historiador da música seria o de nunca obscurecer ou minimizar a distinção entre o evento político e a obra musical, a *práxis* e a *poiesis*. [...] O que distinguiria fundamentalmente e profundamente um evento político de uma obra musical é o fato de que esta pode ser trazida do passado e ouvida sempre não como documento, mas como obra, presente hoje "à nossa consciência estética" (MERHY, 2007, p. 11).

Porém, consideramos que um documento musicográfico, mesmo que caracterizado por sua força *poética*, não deixa de ser um documento histórico e, dessa forma, os procedimentos metodológicos do musicólogo se aproximam do historiador que, aliás, é uma das questões tratadas no livro *Musicologia* (1987) de Joseph Kerman.

Mary del Priore (2002) chama a atenção para o fato de que fazer história é interrogar, é estabelecer uma relação dialógica com a documentação pesquisada. Neste sentido, as edições que realizamos de algumas composições de Mestre Carlos, tiveram como base as ponderações da autora e nos pressupostos metodológicos de James Grier (2008) em seu livro *La edicion crítica de musica: historia, método y prática*, em que buscamos interagir criticamente com o músico, com suas composições, com os copistas posteriores de sua obra e os sentidos culturais e sociais subjacentes à criação musical:

> Cada peça musical é criada sob uma combinação única de circunstâncias culturais, sociais e históricas. O reconhecimento destas circunstâncias e, portanto, da singularidade de cada produto criativo, afeta a concepção de todos os projetos editoriais: cada peça é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial. Esta atitude leva naturalmente ao corolário de que diferentes repertórios musicais requerem diferentes métodos editoriais, ou mesmo que cada edição exige uma abordagem única (GRIER, 2008, p. 25).

Da citação acima destacamos alguns tópicos: cada peça editada, é um caso especial. Ela carrega singularidades e individualidades, pois "cada peça é um caso especial, cada fonte é um caso especial, cada edição é um caso especial" (GRIER, 2008, p. 25). Em se tratando da pluralidade estética das composições de Carlos José de Carvalho e das necessidades e situações dos eventos contemporâneos de onde elas foram apresentadas, nos foram exigidas decisões contextuais, fundamentadas e singulares para a edição de cada composição.

REFLEXÕES SOBRE AS OBRAS EDITADAS

Para expor as reflexões sobre procedimentos editoriais das composições de Mestre Carlos por nós realizadas, evocamos mais uma vez James Grier:

> [...] editar, acima de tudo, consiste numa série de escolhas educadas e criticamente informadas; resumindo, o ato de interpretar. Editar, além disso, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor (GRIER, 1996 *apud* CERQUEIRA, 2016, p. 155).

Neste sentido, toda edição musical é uma edição crítica, pois envolve decisões do editor em seu diálogo com o documento, como já expusemos.

O *Minueto*, em sol maior, foi escrito para flauta, oboé, clarinetas I e II, fagote, trompa, trompete (que é a mesma parte para o oboé, certamente reescrita pela ausência do instrumento do naipe das madeiras), violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo. Teria mestre Carlos composto este *Minueto* para um grupo musical da cidade onde ele se fixou? Ou para uma orquestra em seus tempos de seminarista? A resposta para tais questões ainda não foram investigadas.

A peça não foi escrita em grade orquestral, mas tradicionalmente em partes cavadas. Os manuscritos parecem terem sido copiados na segunda metade do século XX. Neste sentido, realizamos uma edição diplomática, ou seja, procuramos ser o mais fiel possível à documentação musical. (FIGUEIREDO, 2014). O estilo da peça evoca a linguagem formalista de uma das correntes estéticas do final do século XIX e dos inícios do século XX, onde se buscavam na música do passado, modelos para uma nova criação. Assim, podemos mencionar composições de autores contemporâneos de Mestre Carlos, como a *Suíte antiga* de Alberto Nepomuceno (1864-1920), o *Minueto* do compositor diamantinense Francisco Nunes (1875-1934) e ainda a *Suíte antiga* para cordas de Homero Sá Barreto (1884-1924). Há de se considerar também que o momento em que Mestre Carlos atuou como musico, a Europa também foi marcada pela pesquisa de obras antigas e pela realização de recitais onde começaram a ser usados instrumentos medievais, renascentistas e barrocos, movimento este batizado posteriormente de Música Antiga (BRANDÃO; AZEVEDO; PANTOJA, 2018).

A obra *Ó filhos, ó filhas*, em idioma modal, provavelmente composto para o tempo pascal, tem como base o canto gregoriano “O fílii et fíliae”, e foi editada a partir de fragmentos. Esta obra tem sido reescrita para atender às necessidades das formações vocais e instrumentais dos alunos que se matriculam na disciplina optativa Prática Musical em Grupo: Repertório do Núcleo de Acervos, como também para os minicursos de Prática de Música Antiga. A edição que realizamos, portanto, pode ser classificada, conforme Carlos Alberto Figueiredo (2014) como prática ou didática. Neste contexto, questionamos se teria Carlos José de Carvalho composto tal obra para funções litúrgicas e se estaria ele atento às práticas da Música Antiga de seu tempo.

Sobre a possível *Suíte*, também na linguagem modal, ela foi escrita para quarteto de instrumentos melódicos não especificados, e até o momento, foram editados dois movimentos: uma *Dança* nº 2, em compasso ternário, um largo no compasso quaternário, em uma outra *Dança* nº 5, no compasso binário composto. O tipo de edição que optamos para esta obra pode

também ser classificada como prática ou didática. Apesar do modalismo, a linguagem destas danças é também anacrônica, evocando a tradição barroca europeia. Destaca-se que a *Dança* nº 5, com duas melodias em contraponto, está estruturada sobre um baixo em ostinato. As questões levantadas sobre esta última obra são as mesmas das composições anteriores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Consideramos que os documentos representam muito mais do que um mero registro de indicações sonoras. É preciso que se tenha atenção ao tratamento técnico dado aos manuscritos musicais, não os tratando somente como peças musicais, mas como documentos musicais. Ou seja, do ponto de vista sincrônico, esse olhar pode enriquecer o entendimento e contexto das obras, levando em conta as informações particulares e específicas do universo musical sobre o autor, o copista, o proprietário da peça, datação, aspectos morfológicos musicais e estilísticos, ou seja, informações recolhidas nos documentos que podem servir para ampliar nossa apreciação sobre as práticas culturais-musicais. Afinal, a partitura, original ou sua cópia posterior carregam evidências de representações culturais daqueles momentos históricos e sociais em que elas foram realizadas. Neste contexto, do ponto de vista sincrônico, essas fontes podem compartilhar com os músicos intérpretes e com os ouvintes da atualidade variadas questões relativas ao gosto do musical do passado, a religiosidade de outros tempos e as condições materiais dos agrupamentos musicais que executavam tais obras.

REFERÊNCIAS

ARCANJO, Loque. *O ritmo e o contraponto da história*: o modernismo musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: E-papers, 2008. 166 p.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline. Núcleo de Acervos da Escola de Música da UEMG: olhares sobre pesquisas no âmbito da musicologia brasileira. *In*: CHAMON, Magda Lúcia; PEREIRA, Thiago Costa (Orgs.). *Pesquisa científica*, v. 2. Belo Horizonte: EdUEMG, 2020. Capítulo 7, p. 176-209.

BRANDÃO, Domingos Sávio Lins; AZEVEDO, Aline; PANTOJA, João Lucas de Oliveira. Prática de música antiga em Belo Horizonte: relato de experiência a partir de pesquisa documental no Arquivo Georges e Ana Maria Vincent. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 2, 2018, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2019, p. 32-46.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Ode à errância*. São Paulo: Patuá, 2024. 268 p.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. Uma edição diplomática do Hymno (1826) de Raimundo José Marinho. *Debates*, Rio de Janeiro, n. 17, p. 137-171, 2016.

DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. 2ª ed. Lisboa: Edições 70, 2003. 141 p.

DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la historia de la música*. Barcelona: Gedisa, 1997. 205 p.

DEL PRIORE, Mary. Fazer história, interrogar documentos e fundar a memória: a importância dos arquivos no cotidiano do historiador. *Territórios e Fronteiras*, Cuiabá, v. 3, n. 1, 2002. Disponível em: http://ahr.upf.br/download/TextoMaryDelPriore2.pdf. Acesso em: 20 out. 2024.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*: teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014. 398 p.

GRIER, James. *La edición critica de música*: historia, método y pratica. Madri: Akal, 2008. 240 p.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1985. 331 p.

MERHY, Sílvio Augusto. Arte musical e pesquisa historiográfica: uma reflexão tensa de Carl Dahlhaus em Fondations of Music History. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 8-23, 2007.

RAYNOR, Henry. *História social da música*: da Idade Média a Beethoven. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. 434 p.

ATUAÇÃO DE PRESCILIANO JOSÉ DA SILVA (1847-1897) NA CIDADE DE SÃO PAULO E OBRAS REMANESCENTES NA COLEÇÃO MUSICOGRÁFICA DO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO[9]

Paulo Castagna[10]

RESUMO:
Este trabalho é uma primeira tentativa de elucidar as atividades profissionais do professor e compositor Presciliano José da Silva (1847-1897) em São Paulo, esclarecer alguns aspectos de sua biografia e verificar quais de suas obras estão representadas em acervos da mesma cidade, com destaque para a coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. O trabalho envolveu a pesquisa musicográfica, bibliográfica, hemerográfica, arquivística e genealógica, e os dados foram integralizados a partir do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg. Entre os resultados, estão o esclarecimento de aspectos biográficos básicos (como local e data de nascimento, casamento e falecimento do músico e de seus familiares próximos) e das atividades didáticas de Presciliano Silva em São Paulo, o estabelecimento de um quadro de suas obras remanescentes conhecidas, a identificação das peças escritas na cidade e a localização de fontes musicográficas de duas composições de sua autoria na antiga biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – a *Missa a 4 vozes e pequena orquestra*, op. 17, e a fantasia para rabeca e piano *Ganganelli* –, bem como o esclarecimento dos fatos em torno de sua criação, lançamento e recepção.

Palavras-chave: Música; São Paulo (cidade); Ensino Musical; Presciliano Silva; Escola Normal de São Paulo.

INTRODUÇÃO

O objetivo geral deste trabalho é localizar e estudar os registros documentais das atividades composicionais, artísticas e didáticas do músico Presciliano José da Silva (1847-1897) na cidade de São Paulo, com três objetivos específicos: 1) esclarecer aspectos biográficos básicos, como local e data de nascimento, casamento e falecimento de Presciliano e de seus familiares próximos; 2) realizar uma primeira tentativa de elucidar as atividades profissionais desse músico na capital paulista, incluindo sua produção composicional; 3) verificar quais de suas obras estão representadas em acervos da cidade, com destaque para a coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, em fase de inventariação por uma equipe do Instituto de Artes da UNESP.

[9] Trabalho realizado com Auxílio Regular da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processo 2022/05895-5, referente ao período de 01 mar. 2023 a 28 fev. 2025, com dados também obtidos no âmbito de bolsa PQ-CNPq, processo 313326/2021-5, referente ao período de 01 mar. 2022 a 30 jun. 2025.
[10] Livre-Docente, Universidade Estadual Paulista, paulo.castagna@unesp.br.

Para a concretização desses objetivos, foram realizadas pesquisas musicográficas, bibliográficas e arquivísticas, tanto em acervos digitais quanto físicos, além de pesquisas hemerográficas e genealógicas apenas em acervos digitais. O levantamento de suas obras foi realizado por meio da organização de informações decorrentes de pesquisas próprias em acervos musicais históricos, incluindo a consulta dos catálogos virtuais das bibliotecas estaduais, municipais e universitárias do Sudeste do Brasil, e de inventários de arquivos, museus e centros de documentação dessa mesma região, em alguns casos com a colaboração de colegas ligados aos respectivos acervos[11], mas também contou com pesquisas publicadas de outros autores sobre a produção musical desse autor (NEVES, 1997a, p. 103-104; NEVES, 1997b, p. 22; VIEGAS, 2006, p. 258-270; PIRES, 2011; SACRAMENTO, 2023). A pesquisa hemerográfica foi realizada a partir de buscas por palavras e expressões na Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional (Brasil)[12] e no acervo digital do jornal *O Estado de S. Paulo*[13] – ações que não eram possíveis antes de 2012 –, ao passo que a pesquisa arquivística foi realizada presencialmente no acervo físico do Centro de Referência em Educação Mario Covas (São Paulo, SP) e a pesquisa genealógica exclusivamente a partir da plataforma digital FamilySearch[14].

Tais objetivos foram assumidos, pois a produção musical e a atuação profissional de Presciliano Silva ainda são escassamente conhecidas a partir de testemunhos documentais, incluindo as datas e cidades de nascimento, residência e morte, uma vez que os textos biográficos sobre esse músico até agora publicados, como os de Flausino Valle (1948, p. 22), José Maria Neves (1997a, p. 103-104; 1997b, p. 22), Aluízio José Viegas (2006, p. 258-270), André Luis Dias Pires (2011) e Eduardo Lara Coelho (2011), foram construídos principalmente pelo recolhimento de memórias sociais e familiares. Pesquisas hemerográficas foram realizadas quase somente por Coelho (2011), Sebastião de Oliveira Cintra (1982) e Lenita Nogueira (1998), mesmo assim apenas a partir de acervos físicos, o que faz com que haja muitas dúvidas, lacunas e divergências entre as informações divulgadas.

Se os dados publicados por José Maria Neves em 1997 foram relativizados pelas memórias recolhidas por André Pires em 2011, alguns deles já foram confirmados ou refutados

[11] Agradeço o envio de informações por parte dos colegas Adhemar Campos Neto (Prados, MG), Aline Azevedo Costa (Belo Horizonte, MG), Jefferson Luis Gonçalves da Motta (São Paulo, SP), Modesto Flávio Chagas Fonseca (São João del-Rei, MG), Kleber Pires (São Paulo, SP) e Willer Douglas Silveira (Tiradentes, MG).
[12] Disponível em http://memoria.bn.br/. Acesso em 28 nov. 2024. Inaugurada em julho de 2012.
[13] Disponível em http://acervo.estadao.com.br/. Acesso em 28 nov. 2024. Inaugurada em 23 maio 2012.
[14] Disponível em https://www.familysearch.org/. Acesso em 28 nov. 2024. Inaugurada em 24 maio 1999.

pelas primeiras pesquisas hemerográficas sobre o assunto, especialmente por Lenita Nogueira em 1998. Ainda que a memória social seja igualmente relevante por transmitir fatos que não chegam aos documentos e por oferecer pistas para a investigação em fontes primárias, as pesquisas arquivísticas, hemerográficas e genealógicas permitem maior precisão investigativa, além de possibilitarem o conhecimento de aspectos que não foram retidos pela tradição.

A ausência do nome deste compositor nos livros dedicados à história da música no Brasil e nos dicionários e enciclopédias nacionais, como as duas edições da *Enciclopédia da música brasileira* (1977; 1998), é um indício de que a pesquisa sobre esse autor ainda se encontra em uma fase inicial, justificando este primeiro levantamento de dados sobre sua atuação em São Paulo. Paralelamente, ainda são raras as edições de suas obras, com destaque para o *Crux fidelis* publicado pela Fundação Nacional da Arte (SILVA, 1997) e pelas edições digitais disponibilizadas no *International Music Score Library Project* (seis obras até o momento)[15] e no *Musica Brasilis* (uma obra até o momento)[16], sem contar a rara gravação de suas peças, o que faz com que o acesso à maior parte da produção musical desse compositor seja possível quase somente por meio das fontes primárias até agora localizadas, algumas em estado crítico de conservação.

Tendo em vista o caráter limitado dos dados relacionados à trajetória profissional de Presciliano Silva, além da escassez de documentos a esse respeito, a integralização das informações obtidas nesta pesquisa foi efetuada por meio do paradigma indiciário de Carlo Ginzburg (1989, p. 150), modelo epistemológico para a interpretação de fontes históricas, no qual "pistas talvez infinitesimais permitem captar uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível". Essa estratégia foi necessária, pois as fontes e informações disponíveis sobre Presciliano Silva não permitem o estabelecimento preciso de grande parte dos fatos relacionados à sua atuação profissional. Por outro lado, de acordo com o mesmo Ginzburg (2002, p. 44), "as fontes, se dignas de fé", não "oferecem um acesso imediato à realidade", porém o estudo dos seus indícios permite uma reconstrução, ainda que aproximada, de episódios da realidade que está sendo estudada.

[15] Disponível em https://imslp.org/wiki/Category:Silva,_Presciliano. Acesso em 28 nov. 2024.
[16] Disponível em https://musicabrasilis.org.br/partituras/presciliano-silva-missa-em-mi-bemol. Acesso em 28 nov. 2024.

ESTABELECIMENTO NA CIDADE DE SÃO PAULO

A maior parte das informações até agora disponíveis sobre a atuação profissional de Presciliano Silva foram publicadas a partir de memórias orais, que nem sempre correspondem aos dados obtidos em fontes primárias. Entre elas estão as incorretas datas e locais de nascimento (São João del-Rei, 1854) e morte (Nova Friburgo?, 1910), divulgadas em quase todas as publicações sobre esse compositor a partir do trabalho de José Maria Neves (1997a, p. 103-104; 1997b, p. 22), que serão aqui restabelecidas com base documental.

Inicialmente é importante considerar que seu nome de batismo, em todos os documentos eclesiásticos e civis até agora localizados (exceto no registro de falecimento da esposa, em 1932), foi "Presciliano Silva", mas o compositor também usou profissionalmente o nome "Presciliano José da Silva", que figura em algumas partituras (impressas ou manuscritas) e em parte das notícias de jornais ao seu respeito. Embora seus progenitores Marcos José da Silva e Feliciana Maria de Sousa (em outros documentos também referida como Feliciana Maria do Sacramento), qualificados como "pardos", fossem "ambos nascidos e batizados nesta freguesia" de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei (MG), em cuja matriz se casaram em 20 de fevereiro de 1840[17], Presciliano Silva nasceu em Vassouras (RJ) e foi batizado em 3 de fevereiro de 1847 no "Oratório da Fazenda dos Corrêas"[18], provavelmente a propriedade mais conhecida como "Fazenda do Secretário", tendo por padrinhos Francisco Corrêa e Castro (1832-1867) e Catharina Clara das Neves Corrêa (1834-1875), primos entre si e sobrinhos-netos dos "Corrêas" que adquiriram a referida fazenda[19].

Embora a tradição tenha apontado Presciliano Silva como natural de São João del-Rei[20], esse músico nunca foi assim reconhecido em fontes hemerográficas ou documentais do século XIX: se o próprio compositor se referiu a essa cidade apenas como "berço de meus maiores", e não como o município de origem ([SILVA], 1877, p. 3), um redator do jornal são-joanense *O Arauto de Minas* não o qualificou como conterrâneo, mas somente como "nosso digno amigo"

[17] Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, Livro de Matrimônios n. 11 da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, 1824-1868, f. 138r. Agradeço a Manoel Ernesto Ottoni de Carvalho pela localização desse documento na plataforma FamilySearch.

[18] Arquivo Diocesano de Valença, Livro de Batismos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Vassouras, 1842-1849, f. 151v. Batismo em 3 fev. 1847. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[19] Ver a genealogia da família Corrêa relacionada à Fazenda do Secretário em Vassouras (RJ) em https://www.familysearch.org/tree/pedigree/landscape/L8W9-FC3. Acesso em 28 nov. 2024.

[20] Foi aparentemente após o falecimento de Presciliano Silva que surgiu a especulação de que o compositor teria nascido em São João del-Rei, cidade-natal dos seus pais. Ao comentar a Semana Santa de 1905 em São João del-Rei, o *Jornal do Brasil* e *A União*, ambos do Rio de Janeiro, referiram-se ao "inolvidável conterrâneo Presciliano Silva" (EM S. JOÃO D'El Rey, 1905b, p. 3; S. JOÃO D'El-Rey, 1905, p. 3).

(O SR. PRESCILIANO Silva, 1885, p. 3). Por outro lado, quando o jornal *O Vassourense* noticiou a passagem do compositor Presciliano José da Silva por sua cidade, em 1885, referiu-se ao mesmo como "filho deste município, de onde estava ausente, há 30 anos" (NOTICIARIO, 1885, p. 1), o que significa que nasceu, mas viveu em Vassouras até cerca de 1855. Além disso, sua cidade natal foi ratificada no registro de casamento com Emília Sauerbronn (c.1853-1932) em 11 de maio de 1887 na matriz de São Cristóvão do Rio de Janeiro[21], o que certifica, por múltipla atestação, seu nascimento na cidade fluminense de Vassouras[22].

Por volta dos oito anos de idade, Presciliano Silva deixou Vassouras e passou a residir em vários outros municípios, sendo documentados São João del-Rei (MG), Nova Friburgo (RJ), Cantagalo (RJ), Milão (Itália) – onde estudou no Real Conservatório de Música –, Rio de Janeiro (RJ), Campinas (SP) e São Paulo (SP). Ainda estava em Campinas em fevereiro de 1890, quando foi mencionado como parte de uma comissão destinada a constituir a associação denominada Comércio, Indústria e Artes (MANIFESTAÇÃO Popular, 1890, p. 1), porém os jornais assinalam sua presença na capital paulista dois meses e meio depois. A informação mais antiga foi publicada em 27 de abril de 1890 pelo *Correio Paulistano*, que indicou sua residência provisória no Grande Hotel Paulista, na esquina da Rua de São Bento com a Rua da Boa Vista:

> Presciliano Silva, ex-aluno do Real Conservatório de Milão, oferece os seus serviços profissionais às exmas. famílias residentes nesta capital. Dispondo de prática do ensino de piano durante 23 anos, sendo os últimos cinco anos na vizinha cidade de Campinas, ousa garantir o rápido progresso das discípulas que lhe forem confiadas. Ensina piano e conjuntamente o solfejo, que é a base primordial do conhecimento da música. Também ensina harmonia e contraponto. Residência provisória no Grande Hotel, quarto n. 21 (PROFESSOR de piano, 1890a, p. 4).

Presciliano Silva encontrou a cidade de São Paulo em uma nova fase, com a queda do regime de escravidão e o primeiro ano do governo republicano. Não são totalmente claras as razões de sua transferência para a capital, mas é provável que o compositor tenha apostado em uma nova oportunidade profissional que o fez concluir, mesmo de forma arriscada, um período produtivo em Campinas. É possível que também haja, entre outras, uma razão familiar, tendo

[21] Presciliano Silva e Emília Sauerbronn, de acordo com os jornais *O Pharol* de Juiz de Fora ([SEM TÍTULO], 1887, p. 2) e *A Semana* do Rio de Janeiro (FACTOS e Noticias, 1887, p. 166), casaram-se na Matriz de São Cristóvão do Rio de Janeiro, em 11 de maio de 1887, após a leitura das proclamas na Capela Imperial, em 3 de maio do mesmo ano (EXPEDIENTE do Bispado, 1887, p. 2). Emília Sauerbronn era filha do alemão Wilhelm Heinrich Sauerbronn (1815-1888) e da brasileira Maria Joana Cardes (1827-1884), e neta do pastor luterano Friedrich Oswald Sauerbronn (1784-1864). Ver o registro de casamento em: Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro, Livro de Matrimônios da Matriz de São Cristóvão do Rio de Janeiro, 1886-1894, f. 12r. Registro de 11 maio de 1887. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[22] Embora a quase totalidade das instituições e páginas da internet declarem o nascimento deste compositor em São João del-Rei, a Sociedade Musical Beneficente Campesina Friburguense (cujo primeiro regente do grupo musical foi Presciliano Silva em 1870) afirma que ele foi "natural do Rio de Janeiro". Ver em: https://www.campesinafriburguense.com.br/. Acesso em 28 nov. 2024.

em vista que a primeira filha do casal, Iracema, nascida em Campinas em 13 de fevereiro de 1888[23], faleceu na mesma cidade em 24 de janeiro 1889[24], ao passo que a segunda filha, Carmem, nasceu em 9 de novembro de 1889[25], poucos meses antes da transferência da família para a capital paulista.

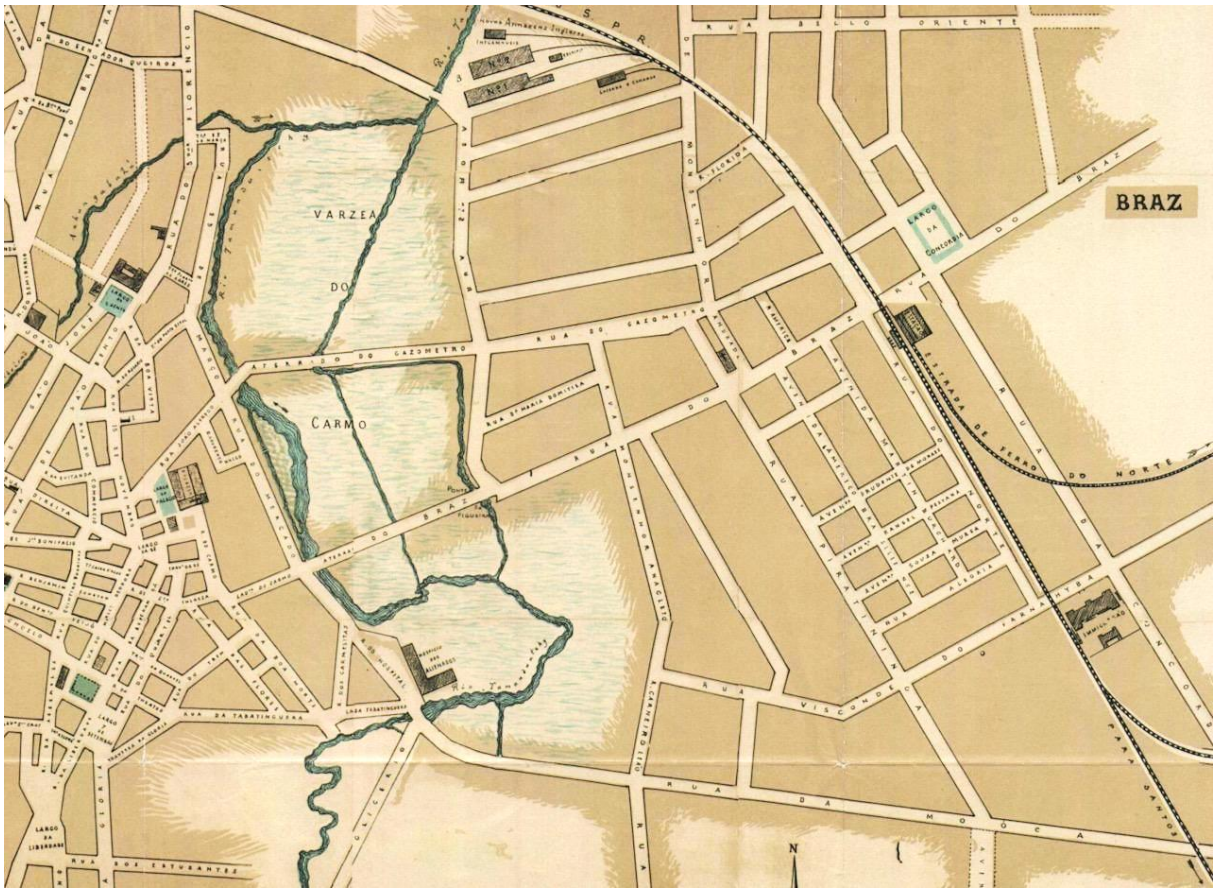


Imagem 1 – Rua do Brás (posteriormente Rangel Pestana), na *Planta da Capital do Estado de S. Paulo e seus arrabaldes*, por Jules Martin (1890), retratada no mesmo ano em que Presciliano Silva passou a residir em seu n. 138.

As primeiras atividades profissionais de Presciliano Silva documentadas em São Paulo foram as aulas particulares de canto e piano para moças, tipo de trabalho no qual o compositor já havia se especializado anteriormente. O *Correio Paulistano* publicou repetidamente um anúncio, de pelo menos 12 de julho a 30 de setembro de 1890 (Imagem 2a), agora indicando a residência de Presciliano Silva no número 138 da Rua do Brás, atual Avenida Rangel Pestana

[23] Arquivo Arquidiocesano de Campinas, Livro de Batismos da Matriz da Conceição de Campinas, 1888. Batismo em 14 maio 1888, f. 30v-31r. Acesso pela plataforma FamilySearch.
[24] Arquivo Municipal de Campinas, Livro de Registro de Óbitos, Registro Civil do 1º Subdistrito de Campinas, 1889, f. 31v-32r. Registro de 24 jan. 1889. Acesso pela plataforma FamilySearch.
[25] Arquivo Arquidiocesano de Campinas, Livro n. 16 de Batismos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Campinas, 1888-1889, f. 151v. Batismo em 19 dez. 1889. Acesso pela plataforma FamilySearch.

(Imagem 1), e possivelmente entre a Paróquia do Bom Jesus do Brás e o Largo da Concórdia, pois em um documento posterior, sua residência foi assinalada na "Rua da Concórdia":

> Presciliano Silva, dispondo ainda de algumas horas vagas, aceita mais algumas discípulas.
> Residência à Rua do Brás, n. 138.
> Para recados às casas de pianos e músicas dos srs. H. L. Levy e Gonçalves, Leal & Comp. (PROFESSOR de piano, 1890b, p. 4).

Notícia semelhante foi impressa no jornal *O Mercantil* (Imagem 2b), em 6 e 17 de julho 1890, e outra bem mais sucinta no jornal *O Estado de São Paulo*, pelo menos nos dias 11 e 18 de dezembro do mesmo ano: "O Professor de piano Presciliano Silva reside à Rua do Brás, n. 138" (O PROFESSOR, 1890, p. 3) (Imagem 2c). O Quadro 1 exibe as datas dos anúncios de aulas de piano e canto por Presciliano Silva localizados em jornais paulistanos, observando-se que, à exceção de um anúncio no *Jornal do Operario*, em 1892 (Imagem 2d), todos os demais foram publicados entre julho e setembro de 1890.

Quadro 1 – Anúncios de aulas de piano e canto por Presciliano Silva em jornais paulistanos.

Jornais	**Datas de publicação**
***Correio Paulistano*, São Paulo** (Imagem 2a)	27 abr. 1890, 12 jul. 1890, 17 jul.1890, 19 jul. 1890, 25 jul. 1890, 19 ago. 1890, 20 ago. 1890, 21 ago. 1890, 10 set. 1890, 13 set. 1890, 23 set. 1890, 30 set. 1890
***O Mercantil*, São Paulo** (Imagem 2b)	06 jul. 1890, 17 jul. 1890
***O Estado de São Paulo*, São Paulo** (Imagem 2c)	29 out. 1890, 06 nov. 1890, 04 dez. 1890, 11 dez. 1890, 18 dez. 1890, 21 dez. 1890
***Jornal do Operario*, São Paulo** (Imagem 2d)	17 nov. 1892



Imagem 2 – Anúncios de aulas de Presciliano Silva na cidade de São Paulo: **a)** *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 36, n. 10.090, 27 abr. 1890, p. 4; **b)** *O Mercantil*, São Paulo, a. 7, n. 1.763, 17 jul. 1890, p. 4; **c)** *O Estado de São Paulo*, São Paulo, a. 16, n. 4.744, 18 dez. 1890, p. 3; **d)** *Jornal do Operario*, São Paulo, a. 1, n. 2, 17 nov. 1892, p. 3.

Além de publicar anúncios, Presciliano Silva adotou uma segunda estratégia para divulgar as aulas de piano – associada à divulgação de sua *Missa a quatro vozes*, Op. 17 (escrita em Campinas a 3 de setembro de 1885), e da romanza *Ricordati di me*, Op. 26 (escrita em Campinas e lançada em 1890), à venda na Casa Apollo, à Rua de São Bento –, a qual consistiu no oferecimento de exemplares das suas composições impressas a alguns jornais, que, em retribuição, publicavam pequenas notas sobre o seu trabalho na cidade, prática que o autor já havia iniciado na cidade de Cantagalo em 1876. Foram localizadas três dessas notas, nos jornais *O Mercantil*, *Correio Paulistano* e *O Estado de São Paulo*, todas impressas no dia 19 de julho de 1890, sendo a primeira delas no jornal *O Mercantil*, que enfatizou sua atividade composicional:

> Este distinto e talentoso compositor, que está atualmente residindo nesta capital, onde leciona piano e canto, mimoseou-nos com dois dos seus mais encantadores trabalhos musicais. Um deles é a célebre *Missa a quatro vozes*, que o maestro compôs logo depois da sua vinda de Milão e de que resultou uma formidável polêmica entre o seu autor e o crítico musical Oscar Guanabarino. É uma composição de alto merecimento, grandemente comprobativa da bela organização

> artística de Presciliano Silva. O outro trabalho, *Ricordati di me*, magnificamente editado pela casa Buschmann & Guimarães, do Rio, é uma deliciosa romanza feita com muito gosto e sobretudo com muito talento.
> Agora que Presciliano Silva fixou a sua residência em S. Paulo, crescem-lhe os meios e os incentivos para continuar a sua carreira artística, tão brilhantemente encetada.
> Agradecemos ao distinto artista a sua gentilíssima oferta e cumprimentamo-lo calorosamente pelos seus dois primorosos trabalhos, desejando-lhe nesta cidade os triunfos a que a sua aptidão musical lhe dá direito.
> As duas brilhantes composições acham-se à venda no importante estabelecimento de música Casa Apollo, à Rua de S. Bento (PRESCILIANO Silva, 1890b, p. 2).

A nota do *Correio Paulistano*, a mais sucinta das três, dedicou-se também à qualidade de suas obras:

> O Sr. Presciliano Silva, residente em Campinas, ofereceu-nos duas músicas de composição sua.
> A primeira intitula-se *Ricordati di me*, e a segunda é uma *Missa a 4 vozes* para pequena orquestra.
> O autor é vantajosasmente conhecido e tem publicado vários trabalhos com muita execução e perícia.
> Já ouvimos tocar a Missa a 4 vozes e podemos assegurar que ela honra o talento musical do Sr. Presciliano Silva.
> Agradecemos a gentileza da oferta (PROFESSOR de piano e canto, 1890a, p. 1).

Já a terceira dessas notas, n*O Estado de São Paulo*, mencionou as mesmas composições, mas destacou o oferecimento de aulas de piano e canto:

> O hábil maestro Presciliano Silva ofereceu-nos ontem duas composições musicais.
> A primeira é uma romanza, para mezzo-doprano, com acompanhamento de piano e violino e letra de G. Dellavalle, intitulada *Ricordati di me*.
> A segunda é uma *Missa a 4 vozes* e para pequena orquestra, executada com muitos aplausos em diversas cidades do estado, sendo pela 1ª vez em S. João del-Rei em 1886.
> O maestro Presciliano Silva, discípulo distintíssimo que foi do Conservatório de Milão, reside nesta capital, onde se dedica ao ensino de piano e canto.
> É um cavalheiro distinto, sumamente modesto e excelente professor.
> Folgamos, portanto, pelo ensejo que se nos oferece de recomendá-lo ao nosso público, certos de lembrarmos o nome de um artista merecedor de todo o apoio (PRESCILIANO Silva, 1890a, p. 1).

Não foram localizadas informações sobre a atividade didática de Presciliano Silva na cidade de São Paulo em 1890. Porém, a concentração e o número dos anúncios de suas aulas publicados entre julho e setembro desse ano é um indício de que essa estratégia estava sendo bem-sucedida. Paralelamente, surgiram, ao final de 1890, duas notícias que apontam para outro encaminhamento na carreira deste músico. A primeira delas informa que "Foi convidado o cidadão Presciliano Silva para examinar em música as alunas da Escola Normal, nos dias 26 e 27 do corrente [novembro]" ([SEM TÍTULO], 1890, p. 1), ao passo que a segunda é uma notícia do *Correio de Campinas*[26], transcrita no jornal paulistano *O Mercantil* em 28 de novembro de 1890, afirmando que o compositor iria ser nomeado "professor de música da Escola Normal da capital":

[26] A Hemeroteca Digital Brasileira não possui reproduções do *Correio de Campinas* referentes a esse ano.

> Sobre este distinto maestro, atualmente residente nesta capital, escreveu o seguinte o *Correio de Campinas*:
> "Sabemos que vai ser nomeado professor de música da Escola Normal da capital o distinto maestro Presciliano Silva, um profissional de grandes habilitações.
> Presciliano Silva residiu largo tempo nesta cidade [Campinas], onde conquistou muitas simpatias pelo seu talento e caráter.
> É um ato de grande justiça essa nomeação" (PRESCILIANO Silva, 1890c, p. 2).

INGRESSO NA ESCOLA NORMAL DA CAPITAL

A Escola Normal da capital paulista havia sido instituída pela Lei provincial nº 34, de 16 de março de 1846 (SÃO PAULO, 1846), cujo quarto artigo estatuía que, nas povoações em que as escolas do sexo feminino fossem frequentadas por mais de quarenta alunas, seria acrescida, à grade curricular, as "noções gerais de história e geografia, e música". Por outro lado, o regulamento da Escola Normal promulgado pelas Leis provinciais nº 130, de 25 de abril de 1880 (SÃO PAULO, 1880), e nº 89, de 04 de abril de 1883 (SÃO PAULO, 1883), não incluíram nenhum tipo de ensino musical, porém a Lei nº 81, de 06 de abril de 1887, que reformou a instrução pública da província (SÃO PAULO, 1887), estabeleceu, no Artigo 71, o canto coral nas escolas paulistas, no primeiro dos três graus relativos "à idade e desenvolvimento intelectual dos alunos".

O Decreto nº 27, de 12 de março de 1890, que reformou a Escola Normal, "instituida para preparar professores públicos primários", definiu que o Curso Normal, "gratuito e destinado a ambos os sexos", deveria incluir, entre as disciplinas, "Música, solfejo e canto coral para o sexo feminino" e "Música, solfejo e canto coral para o sexo masculino" (SÃO PAULO, 1890). Pouco tempo depois, o Decreto n. 144-b, de 30 de dezembro de 1892, que reformou a instrução pública do Estado de São Paulo, estabeleceu os cursos primário, secundário e superior, incluindo, no Artigo 269, o ensino da música no curso Secundário da Escola Normal da capital (SÃO PAULO, 1892), mantido no Artigo 3º do Decreto n. 397, de 9 de outubro de 1896 (SÃO PAULO, 1896), que aprovou o novo regulamento da Escola Normal e das escolas modelo anexas. De acordo com Patrícia Golombek:

> O estudo de música e canto orfeônico já estava em pleno funcionamento na Escola Normal desde 1890, quando Caetano de Campos assumiu a direção da Escola. Pelo decreto federal n. 981, de 28 de novembro de 1890, exigia-se professor especializado para o ensino musical no âmbito escolar.
> A partir da Reforma de Rangel Pestana – Lei n. 81, de 6 de abril de 1887 – estabeleceu-se o canto coral como atividade obrigatória, sob a responsabilidade de professoras normalistas. Após o decreto n. 27, de 12 de março de 1890, determinou-se a obrigatoriedade do ensino da música no currículo dos cursos de professores da Escola Normal e nas séries iniciais para alunos de sete a dez anos. O programa abarcava conhecimentos de teoria, solfejo e canto coral.
> Em 1896, sob a influência da pedagogia, sobretudo no Jardim da Infância, anexo à Escola Normal Caetano de Campos, cuja educação das crianças fundamentava-se nas propostas de Fröebel, a música assumiu a feição de mediar os jogos e as atividades educacionais. A partir de

> 1911, a música adquiriu um estatuto fundamental na formação dos normalistas de São Paulo, pois passou a compor o currículo durante todos os quatro anos do curso de formação, com aprofundamento dos estudos musicais e a realização de provas oral e escrita nos exames de suficiência (GOLOMBEK, 2016, p. 155-156).



Imagem 3 – Antiga Rua da Boa Morte (atual Rua do Carmo), em direção ao Convento de Santa Tereza (ao fundo), por Henrique Manzo em 1860. Acervo do Museu Paulista da USP. Fonte: Commons Wikimedia. A Escola Normal ocupou o sobrado mais alto, à direita.

O ingresso de Presciliano Silva na Escola Normal paulistana foi relativamente bem documentado, graças à preservação de uma parte considerável do seu arquivo administrativo no Centro de Referência em Educação Mario Covas, e sua pesquisa contou com a reunião de documentos sobre o compositor para sua inclusão na exposição “Caetanistas Negros”, realizada por esta instituição em 2024, em parceria com a Escola de Formação dos Profissionais da Educação Paulo Renato Costa Souza e a Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (CAETANISTAS Negros, 2024, p. 12). O estudo de tais documentos permitiu localizar e

interpretar as informações que se seguem sobre a atuação de Presciliano Silva na Escola Normal[27].

Logo após a promulgação do Decreto nº 27, de 12 de março de 1890, o diretor da instituição, Antônio Caetano de Campos, em carta de 20 de março ao presidente do Estado de São Paulo, Prudente de Morais, havia indicado "Para a aula de música do sexo masculino o cidadão Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Junior"[28] (Imagem 4a), advogado e músico, filho do jurista Antônio Carlos (1830-1902), lente da Faculdade de Direito e posteriormente professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, também conhecido como Antônio Carlos Júnior (1857-1924)[29]. Na mesma carta, Caetano de Campos indicou "Para a aula de música do sexo feminino – D. Zulmira", ou seja, Zulmira Martins Furtado Andrada Machado (1857-1916)[30], esposa de Antônio Carlos Júnior (Imagem 4b).

O casal Andrada não atuou na Escola Normal por muito tempo, pois em carta de 11 de julho de 1890, Caetano de Campos encaminhou ao presidente do Estado um pedido de licença de Zulmira Furtado de Andrada e de sua substituição pelo marido[31], ao passo que, em 24 de novembro de 1890, o diretor informou ao novo governador de São Paulo, Jorge Tibiriçá Piratininga, que Antônio Carlos Júnior havia solicitado demissão do cargo, propondo ao mesmo "convidar o maestro Presciliano Silva, conhecido vantajosamente como professor de música nesta cidade, para o fim de examinar os alunos desta escola, em substituição ao demissionário, em provas públicas que terão lugar nos dias 26 e 27 do corrente, às 10 horas da manhã"[32]. Caetano de Campos enviou, em 29 de novembro de 1890, uma carta de agradecimento a Presciliano Silva por sua atuação nos exames[33].

---

[27] Agradeço à inestimável e eficiente colaboração da equipe do Acervo Histórico da Escola Caetano de Campos/Centro de Referência em Educação Mario Covas/Escola de Formação e Aperfeiçoamento de Profissionais da Educação do Estado de São Paulo/Secretaria da Educação do Estado de São Paulo (AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP), por ter facultado o acesso presencial à documentação referente à Escola Normal, especialmente a Sérgio Luiz Mazetto, responsável pelo levantamento de informações sobre Presciliano Silva para a exposição Caetanistas Negros, que gentilmente auxiliou a pesquisa nesse acervo.

[28] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 20, de 20 mar. 1890, f. 54v.

[29] Antônio Carlos Júnior estudou música em São Paulo com Gabriel Giraudon de 1868 a 1881, e no Conservatório de Milão de 1882 a 1884, com auxílio de Frederico de Oliveira Roxo (O MAESTRO, 1888, p. 4) e do governo da Província de São Paulo (ASSEMBLEA Provincial, 1883, p. 2; CAPITAL e Interior, 1881, p. 2).

[30] Ver a genealogia do casal Antônio Carlos Júnior (1857-1924) e Zulmira Furtado de Andrada (1857-1916) em: https://www.familysearch.org/tree/pedigree/landscape/K4JG-M33. Acesso em 21 nov. 2024.

[31] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 40, de 11 jul. 1891, f. 61v.

[32] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 60, de 24 nov. 1890, f. 70r.

[33] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 61, de 29 nov. 1890, f. 70r.

a 

b 

Imagem 4 a) Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Júnior (Antônio Carlos Júnior). Fonte: *Revista Musical*, São Paulo, a. 1, n. 4, entre p. 2-3, 06 out. 1888. **b)** Zulmira Martins Furtado de Andrada. Fonte: *Revista Musical*, São Paulo, a. 1, n. 5, entre p. 2-3, 13 out. 1888.

Em 5 de março de 1891, o diretor comunicou ao governador o pedido de exoneração de Zulmira Furtado de Andrada, sem esclarecer o motivo do desligamento[34]. Já circulava em São Paulo, desde 28 de novembro de 1890, pelo jornal *O Mercantil*, a notícia de que Presciliano Silva Seria nomeado "professor de música da Escola Normal da capital" (PRESCILIANO Silva, 1890c, p. 2), mas às vésperas do início do ano letivo, a Escola Normal estava sem nenhum profissional para essa função, o que motivou Caetano de Campos, em 9 de março de 1891, a escrever ao novo governador de São Paulo, Américo Brasiliense, solicitando a contratação tanto de Presciliano Silva quanto de sua esposa Emília Sauerbronn Silva para o cargo deixado pelo casal Andrada:

> Tenho a honra de propor para os cargos de professor e professora de música desta Escola o cidadão Presciliano Silva e sua esposa Emília Sauerbronn Silva. E, caso aceiteis a proposta, peço-vos que ordeneis que com os mesmos sejam feitos os respectivos contratos de modo a entrarem em exercício a 16 do corrente, dia da abertura das aulas, a bem da regularidade do curso normal[35].

[34] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 18, de 5 mar. 1891, f. 83v.
[35] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 20, de 9 mar. 1891, f. 54v.



Imagem 5 – Escola Normal, no "Album Photographico da Escola Normal 1895". Fonte: AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP.

Talvez seja esse o motivo de O *Correio Paulistano* ter publicado uma nota, nos dias 4 e 5 de março de 1891, solicitando ao "Sr. Presciliano Silva, maestro e professor de piano, o especial favor de aparecer à Rua Episcopal n. 43, sobrado, onde se precisa de suas provadas habilitações" (PEDE-SE, 1891a, p. 4; 1891b, p. 4), mas também é possível que esse tenha sido um convite paralelo. O fato é que o casal Silva-Sauerbronn aceitou o convite e iniciou o trabalho alguns dias depois. Presciliano assinou, em 28 de abril de 1891, o Termo de Compromisso "de bem exercer o cargo de professor de música de acordo com o contrato celebrado perante o governador do Estado"[36], porém não foi localizado documento similar assinado por Emília. De forma excepcional para aquele período, Caetano de Campos encaminhou ao governador Américo Brasiliense, em 18 de junho de 1891, um pedido de aumento dos vencimentos assinado por este casal, justificando-o desta forma:

[36] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Termos de Compromisso 1890-1910. Termo de 18 jun. 1891, p. 16.

> Esses professores exercem o magistério em virtude de contrato feito com o Estado, dão duas aulas por semana, e percebem de ordenado e gratificação Rs 420$000 anualmente.
> Em vista da carestia e da dificuldade da vida nesta capital, atualmente, me parece justo o pedido do aumento de seus vencimentos[37].

O casal Silva-Sauerbronn também não atuaria na Escola Normal por muito tempo. Em 15 de março de 1892, o diretor expediu ao então governador de São Paulo, José Alves de Cerqueira, uma petição de três meses de licença solicitada por Emília Sauerbronn Silva (em 17 de maio daquele ano nasceria sua quarta filha, Célia Maria), propondo sua substituição pelo marido, assim como havia ocorrido com o casal Andrada, no ano anterior[38]. Não foi localizado o documento de exoneração de Emília Sauerbronn, porém a documentação remanescente demonstra que apenas Presciliano Silva atuou como professor de música da Escola Normal até 1896.

Houve, no entanto, uma alteração de contrato de Presciliano dois anos após seu ingresso na Escola Normal: com a promulgação do Decreto n. 144-b, de 30 de dezembro de 1892, a direção propôs ao governo estadual, em 27 de janeiro de 1893, a recondução de Presciliano ao cargo de "mestre de música" do Curso Secundário[39], o qual assinou o novo contrato em 8 de fevereiro do mesmo ano e o Termo de Compromisso no dia seguinte[40]. Um raro livro de ponto dessa época demonstra que, em 1893, Presciliano Silva assinou sua presença regularmente de segunda-feira a sábado, com poucas faltas, ao passo que em 1894 passou a assinar apenas às terças, quartas, sextas-feiras e sábados[41], mas com uma notável particularidade: além da redução da carga horária, de 1893 para 1894 suas assinaturas vão se tornando cada vez mais trêmulas, o que pode indicar algum tipo de enfermidade crônica.

[37] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 55, de 18 jun. 1891, f. 95v.
[38] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 8, de 15 mar. 1892, f. 118v.
[39] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Registro de Correspondências do Diretor, 1887-1893. Carta n. 4, de 27 jan. 1893, f. 133r.
[40] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Termos de Compromisso 1890-1910. Termo de 9 fev. 1893, p. 37.
[41] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro n. 8 do Ponto do Pessoal Docente do Curso Secundário, 1893-1894. 146 f. (76 f. usadas).



Imagem 6 – Corpo docente da Escola Normal de São Paulo, sob a direção de Gabriel Prestes (sentado, ao centro), no "Album Photographico da Escola Normal 1895". Presciliano Silva é o primeiro em pé à esquerda. Fonte: AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP.

Quando Presciliano Silva e Emília Sauerbronn ingressaram na Escola Normal, entre 1890 e 1892, a instituição funcionava em um antigo sobrado na Rua da Boa Morte (atual Rua do Carmo), a poucas casas e do mesmo lado da Ordem Terceira do Carmo (Imagem 3), mas já estava pronta a planta de um novo edifício à Praça da República, para onde a Escola Normal foi transferida em 2 de agosto de 1894 (Imagem 5). Presciliano Silva assinou, nesse mesmo dia e com os demais componentes da diretoria, corpo docente e funcionários, a "Ata da sessão solene inaugural do edifício da Escola Normal da Capital de São Paulo" (GOLOMBEK, 2016, p. 126-127). No ano seguinte, foi elaborado o *Album Photographico da Escola Normal 1895*, que incluiu a imagem dos docentes com o novo diretor Gabriel Prestes (que liderou a Escola Normal de 1891 a 1898), integrado por Presciliano Silva. Além de ser o único negro entre os mestres ali reunidos (Imagem 6), chama a atenção sua postura cabisbaixa e testa franzida, aspectos que podem estar relacionados aos possíveis problemas que o compositor estava

vivenciando desde 1894. Presciliano ainda conviveu com a primeira ampliação do edifício, no mesmo ano da inauguração:

> Logo em 1895, foram iniciadas as obras de acréscimo das salas de aula para a instalação da Escola Complementar. O prédio foi acrescido de dois pavilhões anexos que transformou a planta original em forma da letra E. A lateral do prédio, que inicialmente tinha 36 m, passou a 50 m. Foram acrescidas seis salas novas no pavimento térreo e mais seis no andar superior, modificando a oplanta original. Com o acréscimo de novas paredes divisórias, aparece uma mudança do número de salas do primeiro e do segundo andares, que aumenta de quarenta para 54. As oficinas do porão do edifício contavam agora com alguns melhoramentos e eram utilizadas tanto pelos alunos da Escola Normal e Complementar, como pelos da Escola-Modelo (GOLOMBEK, 2016, p. 169).

AULAS PARTICULARES E CONCERTOS DE CANTO E PIANO

Mesmo assumindo o cargo público, Presciliano Silva manteve as aulas particulares, pois a legislação daquele período não vetava esse tipo de atividade. Embora já estivesse publicando anúncios do ensino de canto e piano desde abril de 1890 (Imagem 2), são de 1891 as primeiras notícias diretas sobre suas aulas em casa, as quais indicam a utilização do mesmo procedimento que já havia usado em Campinas: Presciliano Silva ensinava quase somente alunas e com elas constituía um clube, responsável pela organização dos seus concertos periódicos, tendo sido a agremiação de Campinas intitulada Clube Musical Sete de Setembro[42]. O *Correio Paulistano* noticiou a fundação do Clube Musical Calíope Paulistano no dia 25 de julho de 1891 (CONCERTOS, 1891, p. 1), em matéria que indicou o nome de todas as sócias e de sua diretoria, documento que nos permite saber quais foram, naquele ano, as vinte e cinco alunas de Presciliano Silva na cidade:

> Presidente
> Ana Kuhlmann
> Vice-Presidente
> Marina Campos
> 1ª Secretária
> Henriqueta Cerqueira
> 2ª secretária
> Adelaide Queiroz
> Tesoureira
> Angelina de Lannes Bravo
> Tesoureira Substituta
> Maria Leolinda Ribeiro
> Censoras
> Maria Esther de Macedo Leme
> Julieta de Mello Vianna
> Valentina Queiroz
> Josefina Kuhlmann
> Osmídia Campos
> Anna Cândida Ribeiro

[42] "Este clube [Clube Musical Sete de Setembro, de Campinas] está composto de discípulas de piano e canto, do professor Presciliano Silva, foi instalado no dia 15 de agosto de 1886 e deu o seu primeiro concerto no dia 7 de setembro do dito ano" (ALMANAQUE Seckler-Thorman para 1888, a. 6, p. 370).

> Sócias
> Celina Cruz
> Júlia de Salles Toledo Piza
> Gertrudes de Campos Salles
> Angelina de Campos Salles
> Emília Kuhlmann
> Maria Amélia Novaes
> Geraldina de Paiva Azevedo
> Luíza de Carvalho
> Adelina Goursand
> Antonieta de N. França
> Benedicta Borges de Moraes
> Henriqueta Peters de Andrade
> Adélia S. Miranda (CONCERTOS, 1891, p. 1)

Pouco antes, em 6 de março de 1891, *O Mercantil* havia informado a publicação de sua mazurca *Tudinha*, op. 28 para piano solo, dedicada à aluna Gertrudes de Campos Salles (Campinas, 1870 – São Paulo, 1911), uma das sócias do Clube Musical Calíope Paulistano:

> Este talentoso maestro, que é atualmente professor de piano nesta capital, acaba de publicar uma das suas magníficas composições musicais.
> É uma graciosa mazurca, intitulada *Tudinha*, que o autor ofereceu à sua discípula, Exma. Sra. D. Gertrudes de Campos Salles.
> O nome de Presciliano Silva só por si basta para podermos afiançar que esta mazurca é o que são as demais composições do distinto maestro: uma obra-prima.
> Presciliano Silva, além de ter talento, possui um larguíssimo tirocínio musical, e estuda com gosto e amor a sua arte.
> A edição de *Tudinha*, uma luxuosa edição, foi feita pelos conhecidos editores fluminenses Buschmann & Guimarães.
> Ao seu autor agradecemos o exemplar que teve a gentileza de nos vir ofertar (PRESCILIANO Silva, 1891, p. 1).

Em 5 de março de 1892, o *Correio Paulistano* noticiou o lançamento de mais duas peças, a *Invocação*, dedicada às suas alunas, e o *Hino do Asilo de Órfãs de Campinas*, provavelmente escrito naquela cidade no início de 1890[43]:

> Temos sobre a mesa duas produções do conhecido maestro Sr. Presciliano Silva, que certamente correspondem à justa nomeada de seu autor.
> São elas uma *Invocação*, coro para soprano, dedicada às discípulas do autor, e um *Hino do Asilo de Órfãs de Campinas*, dedicado ao Dr. Francisco Lima, fundador daquela associação.
> Além do valor musical, essas músicas são um belo trabalho de litografia da casa Buschmann & Guimarães, do Rio (MUSICAS, 1892, p. 1).

O *Correio Paulistano* informou, em 9 de julho de 1892, a eleição da nova diretoria do do clube, agora com vinte e nove integrantes, sendo vinte e oito mulheres e um homem (CLUB Musical, 1892, p. 1):

[43] *O Estado de São Paulo* informou, em 6 de agosto de 1890, que "Já está em ensaios o hino composto pelo maestro Presciliano Silva, para ser executado no dia da inauguração do Asilo dos Órfãos", sugerindo que a obra deva ter sido escrita ainda em Campinas, pouco antes de sua transferência para a capital paulista (CAMPINAS, 1890, p. 1). A inauguração do asilo ocorreu em de 15 agosto de 1890 e, na ocasião, a orquestra de Santana Gomes executou, na Igreja da Misericórdia, uma *Missa* de Presciliano Silva (provavelmente a op. 17) (ASYLO de Orphãs de Campinas, 1890, p. 2).

> Comunicam-nos que o Clube Musical Calíope Paulistano realizou a eleição de sua diretoria, que funcionará durante um ano [e] incumbindo-lhe a organização e direção [d]os concertos semestrais que a sociedade se propõe a realizar.
> Presidente
> D. Lucilia Campos.
> Vice-Presidente
> D. Angelina de Lannes Bravo.
> 1ª Secretária
> D. Osmídia Campos.
> 2ª secretária
> D. Angelina de Campos Salles.
> Tesoureira
> D. Adelaide de Souza Queiroz.
> Tesoureira Substituta
> D. Josefina Kuhlmann.
> Censoras
> D. Maria Amália Galvão, D. Gessia Neto d'Araújo, D. Valentina de Souza Queiroz, D. Marieta Madeira Ramos, D. Albertina Campos.
> Serão consideradas sócias deste clube todas as seguintes discípulas do professor Presciliano Silva:
> D. Ana Kuhlmann, D. Emília Kuhlmann, D. Júlia de Salles Toledo Piza, D. Gertrudes de Campos Salles, D. Laura de Campos Salles, D. Helena de Campos Salles, D. Leonor de Campos Salles, D. Marina de Campos, D. Olímpia de Campos, D. Geraldina de Paiva Azevedo, D. Antonieta França, D. Maria Orminda de Azevedo Soares, D. Adelina Neto de Araújo, D. Clarisse de Campos, D. Maria Bulton, D. Ana de Araújo Sampaio, D. Benedita Borges de Moraes, e o aluno Guilherme Kuhlmann.
> Muitíssimo louvável o intuito das juvenis amadoras que conceberam e levaram a efeito a fundação dessa sociedade, pois o mundo das nossas diversões familiares é tão restrito que é realmente lisonjeiro registrar o aparecimento de agremiações como esta, que será um incentivo para que a cultura da arte musical, tão útil como meio educativo da nossa natureza afetiva, quão agradável como meio de diversão, vá adquirindo maior expansão e apuro na parte culta da nossa sociedade e pouco e pouco se difundindo e infiltrando nas classes proletárias.
> Parabéns às distintas amadoras e à sociedade paulistana (CLUB Musical, 1892, p. 1).

No final de 1892, o *Jornal do Operario* imprimiu o último dos seus anúncios localizados de aulas de canto e piano, que ainda eram ministradas em sua residência, na Rua do Brás, 138 (MUSICA e piano, 1892, p. 3) (Imagem 2d). Dos concertos anuais do Clube Musical Calíope Paulistano, o *Correio Paulistano* publicou matérias sobre o quarto deles, em 23 de julho de 1893 (CLUB "Calliope Paulistano", 1893, p. 2), e sobre o quinto, em 7 de julho de 1894 (CLUB Musical Calliope, 1894, p. 1), este também noticiado pelo jornal *O Estado de S. Paulo* em 10 de julho de 1894 (CONCERTO Presciliano, 1894, p. 1), o que sugere que os anteriores, embora não documentados, possam ter sido realizados após a fundação do clube (provavelmente em julho de 1891 e julho de 1892), talvez incluindo algum concerto que precedeu a existência dessa agremiação.

A relação detalhada das participantes e o programa do quarto concerto do Clube Musical Calíope Paulistano, realizado no Palácio Presidencial (atual Pátio do Colégio) em 22 de julho de 1893, foi publicado apenas pelo *Correio Paulistano*, e consistiu em obras para piano solo, piano a quatro mãos, canto e piano, e trio vocal e piano, de autoria de Campana, Mare Burty,

Bachmann, Paschkoff, Mendelssohn, Weber, Linchner, Wollenhaupt, Ascher, Stephen Heller e Kowalski, concerto que recebeu do redator os "Parabéns ao Sr. Presciliano Silva, que mais uma vez acaba de ver brilhantemente compensados os seus esforços de professor habilíssimo" (CLUB "Calliope Paulistano", 1893, p. 2). *O Estado de S. Paulo* não se referiu a esse concerto, mas publicou a relação dos componentes do Clube Musical Calíope Paulistano nessa ocasião, informando que este passou a planejar a realização de dois concertos por ano:

> Este clube, formado entre os discípulos e discípulas do professor Presciliano Silva, elegeu a sua nova directoria que funcionará durante um ano, promovendo e realizando dois concertinhos semestrais.
> Esta diretoria compõe-se das exmas. sras.:
> Presidente, D. Geraldina de Paiva Azevedo.
> Vice-Presidente, D. Benedita de Moraes.
> 1ª Secretária, D. Albertina Campos.
> 2ª Secretária, D. Ida Elvira de Toledo Ramos.
> Tesoureira substituta, D. Valentina de Souza Queiroz.
> Censoras – D. Maria Isabel Vergueiro Steidel, D. Clarisse Campos, D. Esther Vergueiro da Costa Machado, D. Elisa Rudge, D. Julia Pontes, D. Olga Rath.
> Além das exmas. sras. que constituem a diretoria, fazem parte deste clube todas as exmas. discípulas e discípulos do professor Presciliano Silva abaixo mencionados:
> D. Adelaide de Souza Queiroz, D. Lucilia Campos, D. Laura Rudge, D. Amélia Augusta de Abreu, D. Eustaquia Augusta de Abreu, D. Marina Campos, D. Olímpia Campos, D. Antonieta França, D. Ana Ribeiro, D. Alminda Pontes, D. Dolores Gavião Peixoto, D. Emília Tavares Bastos, D. Maria Luiza Pereira de Queiroz, D. Hermínia Góes, D. Julieta Urioste.
> E os senhores
> Mário Vergueiro Steidel, Arthur Ver[gueiro Steidel] [ilegível] (CLUB Musical Calliope Paulistana, 1893, p. 2)

De acordo com a relação de nomes de 1893, o Clube Musical Calíope Paulistano possuía, nesse ano, pelo menos vinte e oito integrantes, sendo vinte e seis mulheres e dois homens (há um problema na imagem da folha que impede a leitura da última linha da reportagem). Chama a atenção o fato de que somente treze associadas de 1891 seguiram no clube em 1892, ao passo que apenas dez integrantes de 1892 continuaram na agremiação em 1893; dos sócios e sócias deste último ano, sete haviam integrado o clube em 1891, e tão somente seis participaram do clube nos três anos consecutivos: Adelaide de Souza Queiroz, Antonieta França, Benedita Borges de Moraes, Geraldina de Paiva Azevedo, Marina Campos e Valentina de Souza Queiroz (Anna Cândida Ribeiro, que estava no grupo em 1891, retirou-se em 1892 e a ele retornou em 1893). Dados preciosos para futuros estudos sobre o perfil dos alunos particulares de Presciliano Silva, tais números indicam intenso movimento de entrada e saída de alunos e alunas, possivelmente por casamento, estudo ou trabalho, ainda que algumas associadas possam ter adotado nome de casada em 1892 ou 1893, fazendo com que o número de integrantes em comum possa ter sido um pouco maior.

O quinto concerto, realizado em um palacete na Rua do Brás, número 166 (que nesse ano já era também referida como Avenida Rangel Pestana), no sábado 7 de julho de 1894, teve o programa e a relação detalhada das participantes publicada somente pelo jornal *O Estado de S. Paulo* (CONCERTO Presciliano, 1894, p. 1), e incluiu obras para piano solo, piano a seis mãos, canto e piano, e um hino cantado por todas as participantes, da autoria de Presciliano Silva (*Invocação*: *Hino do Clube Calíope Paulistano*), além de peças de F. Thome, N. von Westenhaut, Ascher, Leybach, Boccherini, Denza, Sanflorenzo e A. Dupont.

Após as notícias do quinto concerto do Clube Musical Calíope Paulistano em julho de 1894, os jornais silenciaram em relação às aulas e concertos particulares das alunas de Presciliano Silva. Por algum tempo, o compositor ainda exerceu o cargo de professor de música no Curso Secundário da Escola Normal de São Paulo, porém alguma grave ocorrência interrompeu sua atuação educacional na cidade, da qual é indício o tremor em suas assinaturas no livro-ponto de 1894: Presciliano não figura entre os vinte e três professores particulares de música da cidade no *Almanaque Seckler-Thorman para 1895* (p. 248-250) e entre os vinte e seis no *Almanaque Seckler-Thorman para 1896* (p. 270-271). Exceção é a presença do seu nome (com o endereço Avenida Rangel Pestana, número 194) entre os trinta e seis professores particulares de música da capital, no *Almanaque Seckler-Thorman para 1897* (p. 170-172), mas é preciso considerar que essas informações eram recolhidas a partir de metodologia variável e geralmente muito tempo antes da publicação dos almanaques de cada ano.

DESLIGAMENTO DA ESCOLA NORMAL PAULISTANA

Presciliano Silva ainda era referido como professor de música do Curso Secundário da Escola Normal no *Almanaque Seckler-Thorman para 1895* (p. 63), no *Almanaque Seckler-Thorman para 1896* (p. 82), no *Almanaque histórico-literário para 1896* (p. 388), no *Almanaque OESP para 1896* (p. 385) e no *Almanaque Seckler-Thorman para 1897* (p. 43), quando o jornal *O Commercio de São Paulo* noticiou, em 5 de abril de 1896, que o músico havia recebido três meses de licença da Escola Normal, a partir dessa data (LICENÇAS, 1896, p. 2). Além disso, entrou na Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo, em 22 de outubro do mesmo ano, uma "Petição de Presciliano Silva, professor de música da Escola Normal de S. Paulo, solicitando um ano de licença para tratar de sua saúde" (CONGRESSO Legislativo / Camara dos Deputados, 1896a, p. 1).

O Estado de S. Paulo noticiou a aprovação, em primeira discussão e sem debate, do Projeto de Lei nº 160, de 1896, "Concedendo um ano de licença ao cidadão Presciliano Silva,

professor de música da Escola Normal" (CONGRESSO Legislativo / Camara dos Deputados, 1896b, p. 1), texto que seguiu para o Senado estadual. No ano seguinte, de acordo com o *Correio Paulistano*, "Procede-se à discussão única do projeto n. 160, do ano passado, devolvido pelo Senado, com emenda, concedendo licença ao professor da Escola Normal, Presciliano Silva, com parecer favorável da Comissão de Instrução Pública, que é aprovado" (CONGRESSO Estadual / Camara dos Deputados, 1897, p. 1). Tanto *O Estado de S. Paulo* quanto o *Correio Paulistano* informaram a promulgação, pelo Presidente do Estado, Campos Sales, da Lei n. 503, de 19 de maio de 1897, "que concede um ano de licença" a Presciliano Silva (NOTAS e Informações, 1897, p. 1; [SEM TÍTULO], 1897, p. 1), com o seguinte teor: "É concedido ao professor da Escola Normal, Presciliano Silva, um ano de licença com o ordenado a que tiver direito, na forma do regulamento geral da instrução pública" (SÃO PAULO, 1897).

Se desde julho de 1894 os jornais já não publicavam notícias sobre Presciliano Silva, depois da concessão da referida licença, em 19 de maio de 1897, suas atividades desapareceram definitivamente dos documentos da Escola Normal, dos periódicos de São Paulo e de outros estados brasileiros; seu nome tornou-se raramente mencionado e somente como autor de obras eventualmente interpretadas em apresentações públicas, o que nos leva a crer que o músico não mais retornou ao cargo público de mestre de música e nem deu sequência às suas aulas particulares, composições, publicações e concertos, apesar de ter sido mencionado como professor particular de música no *Almanaque Seckler-Thorman para 1897, ano 11* (p. 170-172). A folha referente ao ano de 1897 do *Livro de frequência de docentes e funcionários da Escola Normal de São Paulo*[44] indica, para Presciliano Silva, trinta e uma faltas em março, trinta em abril, trinta e uma em maio e dezenove em junho, seguida da informação: "de agosto em diante – Antônio Carlos Junior". Trata-se do mesmo Antônio Carlos Ribeiro de Andrada Machado e Silva Júnior que havia sido indicado ao emprego de professor de música em 1890, o qual reassumiu o cargo pouco após a concessão da licença a Presciliano Silva e nele permaneceu até pelo menos 1905[45] (ano no qual João Gomes Júnior assumiu a função de "professor de música

[44] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro n. 7 de Frequência de Docentes e Funcionários da Escola Normal de São Paulo, 1897-1905, f. 1.

[45] Antônio Carlos Júnior copiou (e compôs parte das obras), no mesmo ano em que reassumiu o cargo de professor de música da Escola Normal, o "Album de Musica / Secção Feminina / 1897" destinado ao uso na "Eschola Modelo Caetano de Campos" e integrado por peças para piano solo e para canto e piano, que existe no AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP.

da Escola Complementar anexa à Normal")[46], fato indicativo de que a instituição recebeu alguma informação de que Presciliano não mais retornaria ao seu posto.

O compositor deve ter enfrentado graves problemas familiares e/ou de saúde, iniciados provavelmente em 1894, que acabaram por interromper uma carreira bem-sucedida. Os documentos localizados sobre sua família demonstram que, de seis filhos detectados, ao menos três faleceram muito jovens: nasceram em Campinas as filhas Iracema I, em 13 de fevereiro de 1888 (falecida de "acesso pernicioso"[47] na mesma cidade em 24 de janeiro 1889[48]), e Carmem, em 9 de novembro de 1889[49]; nasceram em São Paulo as filhas Iracema II, em 6 de fevereiro de 1891[50], Célia Maria, em 17 de maio de 1892[51], e Adélia, em 3 de agosto de 1893[52], a qual faleceu de meningite na mesma cidade em 8 de outubro de 1895[53], e cujo registro de óbito qualifica os pais como "brasileiros, paupérrimos", indicando problemas financeiros, justamente no período em que as aulas particulares de Presciliano desapareceram dos jornais.

Ainda que Emília, a julgar pela cronologia dos nascimentos anteriores, possa ter dado à luz uma outra criança em meados de 1894, o último filho aqui detectado foi Renato, nascido em São Paulo em 25 de agosto de 1895[54] e falecido de "pneumonia dupla fibrinosa" em Cantagalo (RJ) em 24 de julho de 1896, cujo registro de óbito o indica como "filho legítimo de Presciliano Silva, maestro, e de dona Emília Sauerbronn Silva, brasileiros, atualmente neste distrito"[55]. Portanto, após usufruir uma licença de três meses no primeiro semestre de 1896, em situação de pobreza e provavelmente pouco tempo depois de enviar o pedido da segunda licença

[46] AHECC/CRE Mario Covas/EFAPE/SEDUC-SP, Livro de Termos de Compromisso 1890-1910. Termo de 01 fev. 1905, p. 163

[47] De acordo com Antonio Folquito Verona (1999, p. 158), o "'acesso pernicioso' pode ser, hoje, caracterizado como convulsões intermitentes e profundamente danosas que podiam levar à morte do enfermo, como nesses casos, mais por estarem associadas a outras doenças crônicas e muitas vezes não imediatamente diagnosticadas, como, por exemplo, a desnutrição".

[48] Arquivo Municipal de Campinas, Livro de Registro de Óbitos, Registro Civil do 1º Subdistrito de Campinas, 1889, f. 31v-32r. Registro de 24 jan. 1889. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[49] Arquivo Arquidiocesano de Campinas, Livro n. 16 de Batismos da Matriz de Nossa Senhora da Conceição de Campinas, 1888-1889, f. 151v. Batismo em 19 dez. 1889. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[50] Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Livro de Batismos da Matriz do Bom Jesus do Brás, 1890-1891, cota 9-1-30. Batismo em 5 abr. 1891, p. 187. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[51] Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Livro de Batismos da Matriz do Bom Jesus do Brás, 1892-1893, cota 9-1-31. Batismo em 10 jul. 1892, p. 128. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[52] Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Livro de Batismos da Matriz do Bom Jesus do Brás, 1893-1894, cota 9-1-28. Batismo em 29 abr. 1894, f. 126r. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[53] Arquivo Histórico Municipal de São Paulo, Livro de Sepultamentos no Cemitério do Brás, 1895-1896. f. 38r-38v. Registro de 08 out. 1895. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[54] Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, Livro de Batismos da Matriz do Bom Jesus do Brás, 1895, cota 9-1-20. Batismo em 21 nov. 1895, f. 387r. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[55] Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro. Livro n. 2 de Registro de Óbitos de Cantagalo, 1895-1897. f. 134r-134v. Acesso pela plataforma FamilySearch.

(que chegou à Câmara dos Deputados do Estado de São Paulo em 22 de outubro do mesmo ano), Presciliano já estava em Cantagalo com a esposa, quando morreu o filho Renato.

É possível que Presciliano Silva tenha falecido pouco tempo depois de regressar a Cantagalo em 1896, não apenas devido à sua substituição na Escola Normal e ao total desaparecimento das suas atividades nos periódicos, mas também aos indícios publicados em jornais desse período: *O Fluminense* referiu-se, em 1899, "à magnífica *Missa a 4 vozes*, ornada de solos e dueto, do pranteado professor brasileiro Presciliano Silva", enquanto o *Correio Paulistano*, em 1903, à "música do saudoso maestro Presciliano Silva" (CAMPINAS, 1903, p. 3-4), terminologia normalmente usada para pessoas falecidas e não apenas para pessoas ausentes ou inativas.

Por outro lado, a *Gazeta de Minas* noticiou, em 1899, que a Orquestra Lira Sanjoanense havia executado "composições do maestro Presciliano Silva e do saudoso e inolvidável padre José Maria [Xavier]" (S. JOÃO D'EL-REY, 1899, p. 2), não aplicando para Presciliano a mesma expressão "saudoso" que usou para José Maria. Paralelamente, em notícias sobre a Semana Santa de 1905 em São João del-Rei, o *Jornal do Brasil* e *A União*, ambos do Rio de Janeiro, referiram-se tanto ao "saudoso maestro S. Joanense padre José Maria Xavier" quanto ao "inolvidável conterrâneo Presciliano Silva" (EM S. JOÃO D'El Rey, 1905, p. 3; S. JOÃO D'El-Rey, 1905, p. 3), ao passo que o *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro manteve o "saudoso" ao referir-se a José Maria Xavier, mas removeu o "inolvidável" ao citar Presciliano Silva (EM S. JOÃO De El-Rey, 1905a, p. 3).

Apesar da omissão da *Gazeta de Minas* e do *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro, o uso das expressões "pranteado", "saudoso" e "inolvidável" para se referir a Presciliano Silva entre 1899 e 1905, aliado à total ausência de notícias sobre suas atividades profissionais depois de 1896 são fortes indícios de que teria falecido nos últimos anos do século XIX, e não em 1910, como anteriormente divulgado. Se o compositor houvesse publicado novas peças, organizado ou participado de concertos, noticiado suas aulas ou visitado profissionalmente outras cidades, tais atividades provavelmente teriam recebido algum tipo de comentário nos jornais do período, como frequentemente ocorreu até 1894. Assim, a forma de referência dos jornais a Presciliano Silva a partir de 1899, especialmente por meio da expressão "pranteado", além da situação problemática documentada nos últimos anos de residência em São Paulo, tornam muito provável seu falecimento entre 1897 e 1899, embora não tenha sido localizada, nos jornais pesquisados, nenhuma necrologia, obituário ou notícia de sua morte.

Mesmo após buscas sistemáticas, não foi localizado registro de falecimento de Presciliano Silva nas cidades de Vassouras, São João del-Rei, Nova Friburgo, Cantagalo, Campinas ou São Paulo, nas quais residiu. O documento que até agora parece ser o mais provável registro de óbito do compositor é o que atesta que, em 23 de agosto de 1897, na cidade do Rio de Janeiro e "no Hospício Nacional[56], faleceu de paralisia geral de alienados Presciliano Silva, pardo, brasileiro, de quarenta a cinquenta anos, casado, vai ser sepultado no cemitério de São João Batista"[57]. Essa causa mortis corresponde à *Dementia paralytica* (MOREIRA; PANAFIEL, 1907)[58], e as informações de tal documento são compatíveis com os dados disponíveis sobre o compositor (nessa data teria cinquenta anos de idade), com a forte hipótese de falecimento nos últimos anos do século XIX e também com as memórias recolhidas por Aluízio José Viegas (2006, p. 262), segundo as quais Presciliano Silva teria falecido em virtude de enfermidade mental, o que nos permite considerar essa correspondência como provável, ainda que não como certa, em virtude da falta de elementos identificativos inequívocos no documento, como data de nascimento, profissão ou nome dos familiares. Quanto à esposa, Emília Sauerbronn Silva, faleceu em Cantagalo em 1932 (mas foi sepultada em Nova Friburgo), e seu assento de óbito a registrou como "professora de música"[59].

PRODUÇÃO MUSICAL EM SÃO PAULO

Antes de tentar estabelecer a produção musical de Presciliano Silva na cidade de São Paulo, é preciso verificar quais peças desse autor são conhecidas, tarefa também complexa, pois ainda não existe um catálogo crítico ou sistemático das suas obras. Para uma relação preliminar das suas peças já conhecidas, foi organizado um quadro com dados obtidos da pesquisa direta em acervos musicais (Quadro 2), associados a informações disponibilizadas em catálogos musicológicos de acervos desse tipo, como os do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (NOGUEIRA, 1997), da Coleção Francisco Curt Lange do Museu

[56] Trata-se do Hospício Nacional de Alienados do Rio de Janeiro, designação republicana do Hospício Pedro II (fundado em 1852), que em 1937 foi convertido no Instituto Philippe Pinel. Seu antigo edifício é hoje o campus da Praia Vermelha da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na Avenida Pasteur (Urca).

[57] Cartório de Registro Civil da 5ª Circunscrição da Cidade do Rio de Janeiro, Livro n. 18 de Registro de óbitos, 1897-1898, f. 53 v. Registro n. 902, de 24 ago. 1897. Acesso pela plataforma FamilySearch.

[58] De acordo com Juliano Moreira e Antonio Panafiel (1907, p. 508), "As estatísticas do Hospício Nacional de Alienados do Rio de Janeiro mostram, entre 1889 e 1904, a admissão de 9.609 alienados, sendo 5.878 homens e 3.731 mulheres. Do número total de pacientes admitidos, 266 tinham diagnóstico de paralisia geral, uma porcentagem de 2,76".

[59] Cartório de Registro Civil da Cidade de Cantagalo. Livro n. 2 de Registro de Óbitos de Cantagalo, 1930-1935. Registro n. 108, de 30 jan. 1932, f. 41v. Acesso pela plataforma FamilySearch. Não foram preservados os livros referentes ao período no qual Emília Sauerbronn nasceu, mas a julgar pela idade de setenta e nove anos ao falecimento, deve ter nascido em 1853.

da Inconfidência de Ouro Preto (DUPRAT, 1994) e do catálogo de microfilmes do projeto *O ciclo do ouro* (BARBOSA, 1978), além da relação de obras de Presciliano Silva representadas na Orquestra Lira Sanjoanense, na Orquestra Ribeiro Bastos e no arquivo Firmino José da Silva (1861-1932) da Fundação Centro de Referência Musicológica José Maria Neves (todas de São João del-Rei, MG), incluída na dissertação de mestrado de Milene Alice do Sacramento (2023, p. 12-14), e finalmente da relação de obras do mesmo autor no arquivo Firmino Silva, apresentada na tese de doutorado de André Luis Dias Pires (2011, p. 141-143). Para isso serão utilizadas as siglas abaixo:

- **BAN/UFRJ –** Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (RJ)
- **BNRJ** – Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ)
- **CDMSP** – Conservatório Dramático e Musical de São Paulo (SP)
- **CMSCC** – Corporação Musical Santa Cecília (Carandaí, MG)
- **F-CEREM** – Fundação Centro de Referência Musicológica José Maria Neves (São João del-Rei, MG)
- **LCP** – Lira Ceciliana (Prados, MG)
- **MCG/CCLAC** – Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP)
- **MIOP** – Museu da Inconfidência (Ouro Preto, MG)
- **OLS** – Orquestra Lira Sanjoanense (São João del-Rei, MG)
- **ORT** – Orquestra Ramalho (Tiradentes, MG)
- **ORB** – Orquestra Ribeiro Bastos (São João del-Rei, MG)

Quadro 2 – Relação preliminar das obras conhecidas de Presciliano Silva em ordem alfabética, com indicação das instituições nas quais estão fisicamente representadas. Trabalho do autor.

Obra	Formação	Fontes	Data, anúncios, observações
Aimons toujours! Aimons encore! (romance)	Piano solo	-	*Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1877

Obra	Formação	Fontes	Data, anúncios, observações
Ataliba Nogueira "Barão de Uberaba"	Banda	?	[Nova Friburgo, 1870 a 1873], gravada pela Companhia dos Inconfidentes (SILVA, 2013)
Aurora (mazurca de salão, op. 11)	Piano solo	BNRJ	*O Cruzeiro* e *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1878
Canção infantil (melodia, op. 10)	Canto e piano	F-CEREM	*O Cruzeiro* e *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1878
Crux fidelis	Oito vozes	ORB	[Campinas], 25/03/1889; publicado pela FUNARTE (SILVA, 1997)
Encomendação da Confraria de São Gonçalo Garcia	Quatro vozes e orquestra	F-CEREM, OLS	Milão, 1880
Encomendação da Ordem Terceira do Carmo	Quatro vozes e orquestra	OLS	1880
Encomendação da Ordem Terceira do Carmo	Quatro vozes e orquestra	OLS	1867
Ganganelli (fantasia)	Rabeca (violino) e piano	CDMSP, BAN/UFRJ	*Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, 03 fev. 1876
Hino das artes	Cinco vozes e orquestra	MGC/CCL AC	Campinas, 10/12/1885
Hino do Asilo de Órfãos de Campinas op. 29	Canto e piano	F-CEREM	[Campinas ou São Paulo, 1890]
Hino da Escola Normal da cidade de São Paulo op. 29	Canto e piano	F-CEREM, ORB	São Paulo, [1893]

Obra	Formação	Fontes	Data, anúncios, observações
Hino da Sociedade Artística Beneficente de Campinas	[Canto e piano]	-	*A Província de São Paulo*, 20 dez. 1885
Invicte martyr (Quatro para Procissão de São Sebastião)	Quatro vozes e orquestra	OLS	-
Invocação op. 22 [Hino do Clube Musical Calíope Paulistano]	Coro a duas vozes e piano	F-CEREM	[Campinas, c.1890]; *O Estado de S. Paulo*, 04/03/1892
[Subvenite] / Libera me	Quatro vozes e orquestra	OLS	*O Pharol*, Juiz de Fora, 14/03/1890
Memento a 3 vozes e orquestra op. 20	Três vozes e orquestra	ORB	Campinas, 10/06/1886
Missa a 4 vozes e pequena orquestra op. 17	Quatro vozes e orquestra	CDMSP, CMSCC, F-CEREM, LCP, OLS, MCG/CCL AC, MIOP	Campinas, 03/09/1885; Gazeta Mineira, São João del-Rei, 22/04/1886
Missa a 4 vozes em Mi Bemol	Quatro vozes e orquestra	F-CEREM	Passa Tempo (MG), 20/11/1862
Novena de Nossa Senhora das Mercês	Quatro vozes e orquestra	OLS	-
O voz omnes (Antífona, op. 19)	Quatro vozes e orquestra	F-CEREM, ORB, ORT	Campinas, 17/03/1882
Ricordate di me (romanza, op. 26)	Canto, violino e piano	F-CEREM	[Campinas]; *O Mercantil*, *Correio Paulistano* e *O Estado de São Paulo*, 19/07/1890

Obra	Formação	Fontes	Data, anúncios, observações
Saldanha Martino (hino, op. 4)	Canto e piano	BNRJ	*O Globo*, Rio de Janeiro, 03/08/1877
O sonho do futuro (música de salão, op. 8)	Piano solo	F-CEREM	*O Cruzeiro* e *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1878
Tudinha (mazurca, op. 28)	Piano solo	F-CEREM	*O Mercantil*, São Paulo, 06 mar. 1891
Veni e Domine a 3 vozes	Quatro vozes e orquestra	OLS, ORB	-

Ainda que seja preliminar a relação das obras até o momento conhecidas de Presciliano Silva, é possível constatar, por meio do Quadro 2, tanto a restrita produção composicional desse autor, quanto a pequena quantidade de instituições nas quais foram localizadas suas peças, com destaque para a Fundação Centro de Referência Musicológica José Maria Neves, que recebeu o remanescente do arquivo Firmino José da Silva (1861-1932), irmão de Presciliano. Apoia essa constatação o fato de não haver nenhuma obra de Presciliano Silva, exceto aquela publicada pela Fundação Nacional da Arte em 1997, representada em outros acervos de médio e grande porte, como o Museu da Música de Mariana (MG), o Núcleo de Acervos da Escola de Música da Universidade Estadual de Minas Gerais (Belo Horizonte, MG), o Centro de Documentação Musical de Viçosa (MG), o Arquivo Histórico Monsenhor Horta do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto (Mariana, MG), a Casa da Cultura Filomena Lara Leite de Baependi (MG), o arquivo histórico da Banda Euterpe Cachoeirense (Ouro Preto, MG) (BIASON, 2012), o Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo (SP), a Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (SP), a Discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo), o Museu de Arte Sacra de São Paulo (SP), o Museu da Obra Salesiana no Brasil (São Paulo, SP) e o Arquivo João Antônio Romão do Centro de Memória Barão Homem de Mello (Pindamonhangaba, SP), para citar somente alguns e apenas no Sudeste do Brasil.

Em meio a essa escassez de dados, a pesquisa hemerográfica ofereceu informações importantes sobre a impressão e difusão de algumas obras de Presciliano Silva. Anúncios publicados nos jornais cariocas *A Nação*, em 03 de fevereiro de 1876 (MUSICA, 1876, p. 2)

(Imagem 7a), *Gazeta de Notícias*, em 29 de julho de 1877 ([SEM TÍTULO], 1877, p. 1) e 01 de agosto de 1877 (MUSICAS novas, 1877a, p. 4) (Imagem 7b), *Jornal do Commercio*, em 2 de agosto de 1877 (MUSICAS Novas, 1877c, p. 6), e *O Globo*, em 3 de agosto de 1877 (MUSICAS novas, 1877b, p. 4) (Imagem 8a), comunicaram o lançamento das obras *Ganganelli* (violino e piano), *Aimons toujours! Aimons encore!* (canto e piano), *Aimons toujours! Aimons encore!* (piano solo) e *Saldanha Marinho*, o que nos ajuda a estabelecer sua cronologia. Novos anúncios nos jornais cariocas *O Cruzeiro*, em 19 de janeiro de 1878 (NOVAS composições de Presciliano José da Silva, 1878a, p. 8) (Imagem 8b), *Gazeta de Noticias*, no mesmo dia ([SEM TÍTULO], 1878a, p. 1-2), e *Jornal do Commercio*, em 19 de janeiro de 1878 ([SEM TÍTULO], 1878b, p. 1), informaram o lançamento de *O sonho do futuro* (piano solo), *Aurora* (piano solo) e *Canção infantil* (canto e piano).

a

Musica.—Com o titulo *Ganganelli* publicou o Sr. Presciliano José da Silva uma fantasia para rabeca e piano que offereceu ao grão-mestre da maçonaria brasileira o Sr. conselheiro J. Saldanha Marinho.

Agradecemos a offerta.

b

MUSICAS NOVAS



O Sr. Presciliano José da Silva, professor de piano, em Cantagallo, acaba de publicar as seguintes composições, cujo producto é destinado ás victimas da secca nas provincias do norte, a saber :

Ganganelli, phantasia para rabeca e piano.

Aimons toujours! Aimons encore! romance para canto e piano e para piano só.

Saldanha Marinho, hymno para canto e piano.

Vende-se na casa de pianos e musicas.

15 RUA DO THEATRO 1

Imagem 7 – Anúncios do lançamento de músicas de Presciliano Silva em jornais cariocas **a)** *A Nação*, em 03 de fevereiro de 1876 (MUSICA, 1876, p. 2) e **b)** *Gazeta de Notícias*, em 01 de agosto de 1877 (MUSICAS novas, 1877a, p. 4).



MUSICAS NOVAS

O Sr. Presciliano José da Silva, professor de piano em Cantagallo, acaba de publicar as seguintes composições cujo producto é destinado ás victimas da secca nas provincias do Norte, a saber: *Ganganelli*, fantasia para rabeca e piano: *Aimons toujours! Aimons encore!* Romanee para canto e piano e para piano só; *Saldanha Marinho*, hymno para canto e piano. Vende-se na casa de pianos e musicas.

15 Rua do Theatro 17

a



NOVAS COMPOSIÇÕES

DE

PRESCILIANO JOSÉ DA SILVA

O Sonho do Futuro, Capricho.

Aurora, mazurka de Salon.

Canção Infantil, peça sem oitavas.

Continúa a venda das seguintes composições do mesmo autor, sendo o producto destinado a favor das victimas da secca no norte do imperio:

Ganganelli.—Rabeca e Piano.

Aimons toujours.—Romance para canto e piano.

Aimons toujours.—Romance para Canto e Piano

Saldanha Marinho.—Hymno para canto e piano a mesma, Romance para Piano só.

b 15 RUA DO THEATRO 17

Imagem 8 – Anúncios do lançamento de músicas de Presciliano Silva nos jornais cariocas **a)** *O Globo*, em 03 de agosto de 1877 (MUSICAS novas, 1877b, p. 4); e **b)** *O Cruzeiro*, em 19 de janeiro de 1878 (NOVAS composições de Presciliano José da Silva, 1878, p. 8)

As obras com número de *opus* foram aparentemente publicadas em vida do autor, porém chama a atenção que, do primeiro grupo de composições divulgadas nos anúncios de 1876 a 1878 (*Aimons toujours! Aimons encore!*, *Aurora*, *Canção infantil*, *Ganganelli*, *Saldanha Marinho* e *O sonho do futuro*), a fantasia *Ganganelli* foi impressa e não recebeu *opus*. Somente doze das vinte e seis peças até agora conhecidas (46%) possuem número de *opus*, ao passo que a existência de uma composição que recebeu o *opus* 30 indica que foram localizados documentos remanescentes de, no máximo, 40% das obras que receberam esse tipo de numeração (Quadro 3). Se 60% das peças com número de *opus* (ou seja, dezoito itens) não chegaram ao presente em fontes musicográficas, a aplicação da mesma proporção para as peças sem número de *opus* (ou seja, quatorze composições) resultaria em um total potencial de trinta e cinco peças sem *opus*, com cerca de vinte e uma delas desaparecidas (e isso sem considerar as duas obras desaparecidas sem *opus* do Quadro 2). Portanto, é possível que cerca de trinta e nove obras de um total potencial de cerca de sessenta e cinco composições de Presciliano Silva estejam perdidas, mas com certa possibilidade de localização de algumas delas em futuras pesquisas. É possível que o romance *Aimons toujours! Aimons encore!* tenha recebido um

número de *opus* (próximo ao de *Saldanha Marinho*, op. 4), pois foi divulgada nos mesmos anúncios, o que mudaria um pouco os cálculos acima, mas na ausência de um documento remanescente, a especulação se encerra nessa hipótese.

Quadro 3 – Relação preliminar das obras conhecidas de Presciliano Silva com número de *opus* e indicação das insituições nas quais estão fisicamente representadas

Opus	Título	Insituição
1	-	-
2	-	-
3	-	-
4	Saldanha Marinho (hino)	BNRJ
5	-	-
6	-	-
7	-	-
8	O sonho do futuro (música de salão)	F-CEREM
9	-	-
10	Canção infantil (melodia)	F-CEREM
11	Aurora (mazurca de salão)	BNRJ
12	-	-
13	-	-
14	-	-
15	-	-
16	-	-
17	Missa a 4 vozes e pequena orquestra	CDMSP, CMSCC, F-CEREM, LCP, MCG/CCLAC, MIOP, OLS
18	-	-
19	O vos omnes (antífona)	ORB
20	Memento a 3 vozes e orquestra	ORB
21	-	-
22	Invocação (coro)	F-CEREM
23	-	-
24	-	-

Opus	Título	Insituição
25	-	-
26	Ricordati di me (romanza)	F-CEREM
27	-	-
28	Tudinha (mazurca)	F-CEREM
29	Hino do Asilo de Órfãos de Campinas	F-CEREM
30	Hino da Escola Normal da cidade de São Paulo	F-CEREM, ORB

A partir dos Quadros 2 e 3, é possível constatar que duas obras foram compostas na cidade de São Paulo: *Tudinha* (mazurca), op. 28 (Imagem 9), dedicada à sua discípula Gertrudes de Campos Salles, sócia do Clube Musical Calíope Paulistano em 1891 e 1892, e o *Hino da Escola Normal da cidade de São Paulo*, op. 30 (Imagem 10), escrito em 1893, de acordo com uma notícia muito posterior (1º CENTENÁRIO do Ensino Normal de São Paulo, 1946, p. 3). O *Hino do Clube Musical Calíope Paulistano*, referido em algumas notícias, nada mais é que o coro *Invocação*, op. 22, dedicado "Às suas discípulas de canto e piano" e usado tanto em Campinas quanto em São Paulo como hino dos respectivos clubes. Os números de *opus* das peças também levantam a possibilidade de que o *Hino do Asilo de Órfãos de Campinas*, op. 29, mesmo tendo sido destinado à instituição campineira, possa ter sido escrito já em São Paulo, pois os ensaios da obra, naquela instituição, haviam sido iniciados somente em 06 de agosto de 1890 (CAMPINAS, 1890, p. 1) e Presciliano Silva já residia na capital desde pelo menos abril desse ano. Mesmo assim, sua produção paulistana é bastante reduzida e exclusivamente ligada às atividades profissionais que desenvolvia localmente.



Imagem 9 – *Tudinha*, de Presciliano Silva, op. 28, impressa pela Buschmann & Guimarães, Rio de Janeiro, em 1891. Fonte: Arquivo Firmino José da Silva, incorporado à Fundação Centro de Referência Musicológica José Maria Neves



Imagem 10 – *Hino da Escola Normal da cidade de São Paulo*, de Presciliano Silva, op. 30, composto em 1891, sem indicação de editora e local de impressão. Fonte: Arquivo Firmino José da Silva, incorporado à Fundação Centro de Referência Musicológica José Maria Neves

OBRAS NO CONSERVATÓRIO DRAMÁTICO E MUSICAL DE SÃO PAULO

A pesquisa musicográfica nas bibliotecas estaduais, municipais e universitárias da cidade de São Paulo, assim como em museus, arquivos históricos e centros de documentação, revelou ocorrências apenas na coleção musicográfica antiga Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Embora apenas uma parte dessa coleção tenha sido organizada, após seu recolhimento ao Centro de Documentação e Memória do Complexo Theatro Municipal de São Paulo ou Praça das Artes[60], em projeto desenvolvido por uma equipe do Instituto de Artes da UNESP, é quase certo que somente duas obras de Presciliano Silva estejam lá representadas, pois o fichário dessa biblioteca (Imagem 14) não acusa a existência de outras peças desse autor, a não ser a *Missa a 4 vozes e pequena orquestra*, op. 17 (Imagem 12), e *Ganganelli* (fantasia para rabeca e piano) (Imagem 13).



Imagem 12 – *Missa a 4 vozes para pequena orquestra*, op. 17, de Presciliano Silva. Fonte: Antiga Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, incorporada ao Centro de Documentação e Memória da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

A *Missa* op. 17 foi concluída em Campinas em 03 de setembro de 1885 e destinada à inauguração da Capela de São Benedito, que se deu em 11 de outubro desse ano, embora a peça aparentemente não tenha sido cantada nessa ocasião, pois a página de rosto da versão impressa indica que foi "Executada pela 1ª vez em S. João del-Rei em 22 de abril [de] 1886":

[60] Avenida São João, número 281, no Centro histórico de São Paulo (SP).

> Para a inauguração da Capela de São Benedito de Campinas: "Sabemos que para ser executada nessa ocasião, o distinto professor Sr. Presciliano Silva está compondo uma Missa, trabalho este que já se acha adiantado.
> As aptidões musicais do aludido professor, que fez os seus estudos superiores em Milão, junto ao ilustre campineiro Carlos Gomes, são garantia para que esse trabalho seja mais uma bonita revelação do talento musical do seu autor" (LÊ-SE na Gazeta de Campinas, 1885, p. 2).

O catálogo dos manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes, do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas (SP), indica a existência de um autógrafo sem data dessa obra, ao lado de uma cópia do campineiro José Emigdio, frequente copista profissional de obras de Carlos Gomes (NOGUEIRA, 1997, n. 275, p. 225). Da estreia da *Missa*, na Quinta-feira Santa 22 de abril de 1886, é conhecida uma crítica publicada na *Gazeta Mineira* de São João del-Rei do mesmo dia (COELHO, 2011, p. 111-112). Após sua impressão, Presciliano Silva enviou exemplares para vários periódicos, entre eles os cariocas *Revista Illustrada* (LIVRO da Porta, 1887, p. 7), *O Paiz* ([GUANABARINO], 1887a, p. 2) e *Diario de Noticias* (MUSICAS, 1887, p. 2), que informaram o recebimento da obra em 08 de março de 1887, além do *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro (MUSICA, 1887, p. 1), que acusou seu recebimento em 11 de março, *O Arauto de Minas*, de São João del-Rei (MAESTRO Presciliano Silva, 1887, p. 2), em 13 de março, *O Pharol* de Juiz de Fora (PRESCILIANO Silva, 1887, p. 1), em 17 de março, e *O Baependyano*, de Baependi (PROVINCIA de Minas, 1887, p. 3), em 20 do mesmo mês, ações que representam uma notável iniciativa de promoção do seu trabalho.

Oscar Guanabarino, crítico musical de *O Paiz*, ao acusar o recebimento da Missa em 08 de março ([GUANABARINO], 1887a, p. 2), emitiu um julgamento pouco favorável, apesar de encontrar na peça "algumas belezas melódicas". A crítica foi respondida em 15 de março por um autor de *O Pharol* que assinava "Felix o Infeliz" (1887a, p. 1) e por um redator da *Gazeta Mineira* de São João del-Rei em texto transcrito n*O Paiz* em 19 de março (O CRITICO musical d'*O Paiz*, 1887, p. 3), o que motivou Guanabarino (1887b, p. 2) a publicar, em 22 de março, uma segunda avaliação da *Missa* de Presciliano Silva, bem mais severa e extensa, na qual apontou várias deficiências técnicas da obra e também relativizou o significado dos estudos que esse compositor fez no Conservatório de Milão. O próprio Presciliano Silva publicou, em em 24 março, sua resposta na *Gazeta de Campinas*, que, juntamente com a resposta de outro redator no jornal *O Mineiro*, foi transcrita n*O Pharol* de 01 de abril (CRITICA Musical, 1887, p. 1), ao passo que Felix o Infeliz (1887b, p. 1) enviou, em 25 março, uma tréplica para *O Pharol*. A discussão aparentemente encerrou-se após a publicação da extensa e elogiosa crítica por Miguel Cardoso (1887, p. 2-3) neste mesmo dia, mas a crítica de Oscar Guanabarino continuou sendo lembrada nas ocasiões em que a *Missa* op. 17 de Presciliano Silva era interpretada ou referida,

a começar pela audição da obra na celebração da Quinta-feira Santa desse ano (7 de abril de 1887) em São João del-Rei, noticiada n*O Pharol* em 16 de abril (CORRESPONDENCIA, 1887, p. 1).

O anúncio mais antigo até agora localizado da venda da *Missa* op. 17 de Presciliano Silva na casa Buschmann & Guimarães do Rio de Janeiro foi impresso no carioca *Jornal do Commercio* em 03 de janeiro de 1888 (MISSA, 1888, p. 3) (Imagem 11) e publicado mais duas vezes até 07 de janeiro, porém de acordo com as notícias anteriormente referidas, a composição já estava circulando impressa pelo menos desde março de 1887. O exemplar que chegou ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo não exibe carimbos de lojas e nem anotações manuscritas que possam sugerir sua procedência, mas, como os demais documentos da Biblioteca dessa instituição, deve ter chegado ao acervo por compra ou doação a partir de 1906, já distante do tumultuado lançamento da obra.



Imagem 11 – Anúncio da *Missa*, op. 17, de Presciliano Silva no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro em 3 de janeiro de 1888 (MISSA, 1888, p. 3).

A fantasia *Ganganelli* foi impressa no final de 1875 ou início de 1876, sendo inicialmente divulgada no jornal *A Nação* do Rio de Janeiro, em 3 de fevereiro de 1876, quando o autor residia no município de Cantagalo (RJ): "Com o título *Ganganelli* publicou o Sr. Presciliano José da Silva uma fantasia para rabeca e piano que ofereceu ao grão-mestre da maçonaria brasileira, o Sr. Conselheiro Saldanha Marinho" (MUSICA, 1876, p. 2), pois Ganganelli foi o pseudônimo do escritor e grão-mestre maçom Joaquim Saldanha Marinho (Olinda, 1816 – Rio de Janeiro, 1895). Esta peça e o próprio hino *Saldanha Marinho*, op. 4, refletem o fato de que o compositor era maçom, o que pode apontar para a conexão de

Presciliano Silva com uma rede de contatos que colaborou com seus traslados geográficos e suas realizações profissionais[61]. O jornal *O Espírito-Santense* de Vitória (ES) também divulgou uma relevante notícia sobre a peça em 3 de agosto de 1877:

> Fomos obsequiados com uma peça de música que tem por título *Ganganelli*, linda e importante fantasia para rabeca e piano, composta pelo conhecido professor de música, o Sr. Presciliano José da Silva, e oferecida ao Sr. Conselheiro Joaquim de Saldanha Marinho. O ilustre compositor, senhor da arte divina, soube em sua fantasia, escrita em dois sustenidos, em tempo quaternário sustentar a harmonia precisa ao bom andamento da peça, com poucas variantes de acidentes e tempos. O *allegro* final é o que mais agradou-nos já pela combinação das notas como pela harmonia que em si reúne (MUZICA, 1876, p. 3).

O jornal *Provinciano*, de Paraíba do Sul (RJ), noticiou o recebimento de *Ganganelli* em 01 de abril de 1876 (MUSICA, 1876, p. 1), ao passo que, sob o título "Música diabólica", *A Provincia de São Paulo* publicou, no mesmo dia, uma nota na qual divulgava o recente lançamento da peça, associando seu virtuosismo às lendas sobre pactos com o diabo, possivelmente originadas na difusão do *Fausto* de Goethe, a partir de 1808, e nas lendas em torno do violinista italiano Niccolò Paganini (1782-1840):

> Recebemos a fantasia para rabeca e piano, impressa na côrte, composição do paulista [sic] Sr. Presciliano José da Silva, intitulada *Ganganelli*, e oferecida ao Conselheiro Joaquim de Saldanha Marinho.
> Dizem-nos que é uma bela produção; mas o que é fora de dúvida é que cheira a enxofre, como coisa maligna, e compromete gravemente a salvação futura do autor.
> Sua alma, sua palma (MUSICA diabolica).

Ganganelli chegou ao Conservatório Dramático e Musical de São Paulo com a parte de violino manuscrita e a parte de piano impressa (Imagem 13), esta última com uma assinatura de procedência de Louis Gravenstein, violinista ativo em concertos no Rio de Janeiro, juntamente com seu irmão André Gravenstein, entre 1863 e 1882 (SILVA, 2024, p. 257-484). A presença de vários outros documentos musicográficos no Conservatório, com assinaturas tanto de André quanto de Louis Gravenstein, permite supor que a fantasia *Ganganelli* estava no arquivo pessoal de um desses violinistas, acervo que foi total ou parcialmente incorporado à biblioteca da instituição. As fichas remanescentes dessa biblioteca não permitem determinar o período de entrada das obras de Presciliano Silva, pois foram elaboradas nas últimas décadas do século XX (Imagem 14).

[61] Presciliano Silva foi várias vezes referido em periódicos fluminenses, desde maio de 1875, como integrante da Loja Maçônica Ceres, de Cantagalo (ACTA da Inauguração, 1875, p. 3), juntamente com vários membros da família Sauerbronn, o que explica a publicação das peças *Ganganelli* e *Saldanha Marinho* nesse período e mesmo o casamento com Emília Sauerbronn, ainda que isso tenha ocorrido somente em 11 de maio de 1887.



Imagem 13 – *Ganganelli* (fantasia parta rabeca e piano), de Presciliano Silva. Fonte: Antiga Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, incorporada ao Centro de Documentação e Memória da Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

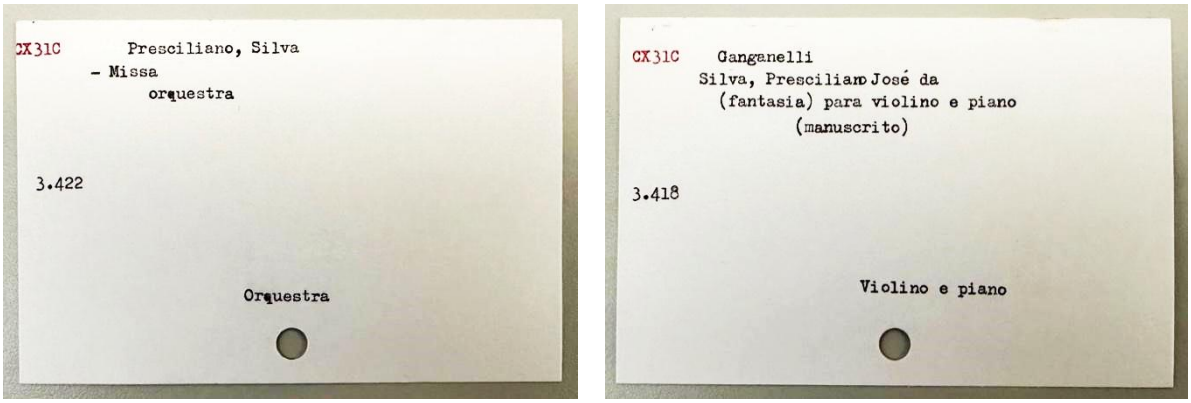


Imagem 14 – Fichas bibliográficas da *Missa a 4 vozes para pequena orquestra*, op. 17, e da fantasia *Ganganelli*, de Presciliano Silva, registradas na antiga Biblioteca do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, incorporada ao Centro de documentação e Memória da Fundação Theatro Municipal de São Paulo

Flausino Valle (1948, p. 22) referiu essa obra e Guilherme Teodoro Pereira de Melo, quando foi o responsável pela biblioteca do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro), registrou a existência de um exemplar de *Ganganelli* num antigo catálogo desse acervo. Porém, a peça não consta no atual catálogo da

Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro[62]. Esta ausência não significa necessariamente que o documento tenha se extraviado, pois uma parte considerável das partituras antigas dessa instituição ainda não foram descritas no catálogo *online*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda que as informações obtidas sobre a atuação de Presciliano Silva em São Paulo sejam restritas, ao menos foi possível documentar a faixa cronológica aproximada na qual esse músico permaneceu na cidade (1890 a 1896), o trabalho como professor particular de canto e piano, o nome de suas alunas de 1891 a 1893, a composição de um pequeno número de obras exclusivamente relacionadas às suas atividades de ensino em São Paulo, a existência de duas obras na coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo e, sobretudo, a ocupação dos cargos de professor de música, solfejo e canto coral do Curso Normal (1891-1892), e de mestre de música do Curso Secundário da Escola Normal da capital (1893-1896), que Presciliano deixou definitivamente em 1897 por motivos de saúde.

As duas licenças da Escola Normal recebidas em 1896 e 1897, seu desaparecimento dos jornais como profissional ativo a partir de 1896 e a localização de referências ao "pranteado", "saudoso" e "inolvidável" Presciliano Silva a partir de 1899 são fortes indícios do seu falecimento antes de 1900, e não em 1910, como foi sugerido nos primeiros textos sobre o compositor. Por tais razões, é provavelmente referente a este compositor o registro do falecimento "de paralisia geral de alienados" em 23 de agosto de 1897 de um "Presciliano Silva, pardo, brasileiro, de quarenta a cinquenta anos, casado", no Hospício Nacional de Alienados do Rio de Janeiro. Além de chegar a este provável registro de morte, foi possível elucidar os aspectos genealógicos básicos de seus pais, sua esposa e seus seis filhos detectados, três deles falecidos muito jovens[63].

O presente trabalho também demonstrou que as memórias sobre Presciliano Silva, transmitidas nos meios familiares e profissionais, retiveram algumas informações relevantes que puderam ser verificadas pela documentação, mas também várias informações imprecisas ou improcedentes, sendo tarefa dos pesquisadores corrigi-las a partir das fontes primárias. Por outro lado, as investigações hemerográficas, musicográficas, arquivísticas e genealógicas

[62] Disponível em https://minerva.ufrj.br/. Acesso em 07 nov. 2024.
[63] Após a realização da pesquisa para este trabalho, foi possível construir a primeira versão da árvore genealógica de Presciliano Silva na plataforma digital FamilySearch, a qual encontra-se disponível e editável em: https://www.familysearch.org/tree/pedigree/landscape/GX8V-D51. Acesso em 07 nov. 2024.

possuem limites às vezes intransponíveis, especialmente diante da perda ou dificuldade de localização de documentos que possam esclarecer as dúvidas de pesquisa. Por isso foi necessário utilizar o paradigma indiciário de Carlo Ginzburg para construir um panorama aproximado da atividade profissional deste compositor com alguma sustentação documental.

Presciliano Silva tem sido pesquisado quase somente em Minas Gerais, mas, ainda que tenha residido por algum tempo em São João del-Rei, nasceu em Vassouras (RJ), e a maior parte de sua produção e atividade musical ocorreu nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, com aperfeiçoamento em Milão, o que exige, para compreender sua trajetória profissional, a realização de pesquisas também em cidades fluminenses e paulistas (como já o fez Lenita Nogueira em 1998), além de italianas.

Mesmo após esta investigação, a pesquisa sobre Presciliano Silva segue aberta, restando ainda muitas questões a serem esclarecidas, incluindo a gênese da tradição que o concebeu como natural de São João del-Rei e o motivo de sua omissão em todos os dicionários, enciclopédias e livros relacionados à história da música no Brasil. Vários documentos foram detectados, mas não puderam ser consultados durante esta pesquisa, o que requer a continuidade do levantamento de dados aqui iniciado, com a busca por novas fontes musicográficas de suas obras e por documentação primária que possa elucidar aspectos ainda desconhecidos de suas atividades profissionais.

REFERÊNCIAS

1º CENTENÁRIO do Ensino Normal de São Paulo. *Jornal de Noticias*, São Paulo, a. 1, n. 121, p. 3, 05 set. 1946.

ACTA da Inauguração da Bibliotheca Popular na cidade de Cantagallo. *O Globo*, Rio de Janeiro, a. 2, n. 137, p. 3, 20 maio 1875.

[ALMANAQUE histórico-literário para 1896, ano 1] ALMANAK historico-litterario do Estado de S. Paulo; organizado e publicado por Oscar Monteiro para o anno de 1896: contendo as biographias e retratos do Dr. Bernardino de Campos e do Dr. Hyppolito de Camargo; ephemérides, descripção fiel dos principaes factos succedidos de janeiro a julho de 1895; escolhida parte litteraria, enigmas, charadas, logogriphos, etc.; Constituições do Estado e Federal; informações úteis: repartições estadoaes e federaes; horários das estradas de ferro, etc., etc.: 1º anno. São Paulo: Oscar Monteiro, [1896], a. 1. 480 p., [57] p.

[ALMANAQUE OESP para 1896, ano 1] ALMANACH para o anno de 1896 publicado pelo "O Estado de S. Paulo" (folha diária). São Paulo: J. Filinto & C. Editores, 1896, a. 1, 398 p.

[ALMANAQUE Seckler-Thorman para 1888, ano 6] ALMANACH da Provincia de São Paulo administrativo, commercial e industrial para 1888; fundado e organisado por Jorge Seckler; sexto anno. São Paulo: Editores-Proprietarios Jorge Seckler & Comp., s.d., a. 6. XXIV, 813, 127 p.

[ALMANAQUE Seckler-Thorman para 1895, ano 9] COMPLETO almanak administrativo, commercial e profissional do Estado de São Paulo para 1895; contendo todos os municipios e districtos de paz; nono anno; reorganisado segundo os decretos por Canuto Thorman. São Paulo: Editora Companhia Industrial de São Paulo, 1895, a. 9. XIII, 763, [7 p.], 32 p.

[ALMANAQUE Seckler-Thorman para 1896, ano 10] COMPLETO almanak administrativo, commercial e profissional do Estado de São Paulo para 1896; contendo todos os municipios e districtos de paz; décimo anno; reorganisado por Canuto Thorman. São Paulo: Editora Companhia Idustrial [sic] de São Paulo, 1896, a. 10. XVI, 895 p.

[ALMANAQUE Seckler-Thorman para 1897, ano 11] ALMANAK Administrativo, commercial e profissional do Estado de São Paulo para 1897; incluindo indicador da capital; decimo-primeiro anno; organisado por Canuto Thorman. São Paulo: Typographia Aurora, 1897, a. 11. XIX, 345, 72, 47 p.

ASSEMBLEA Provincial / Sessão de 31 de Janeiro de 1883. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 29, n. 7910, p. 2, 01 fev. 1883.

ASYLO de Orphãs de Campinas. Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, a. 60, n. 233, p. 2, 21 ago. 1890.

BIASON, Mary Ângela (Org.). *Banda Euterpe Cachoeirense*: acervo de documentos musicais, v. 1: música sacra – manuscritos. Ouro Preto: Museu da Inconfidência, 2012. 248 p.

BARBOSA, Elmer Corrêa (Org.). *O ciclo do ouro*: o tempo e a música do barroco católico – catálogo de um arquivo de microfilmes, elementos para uma história da arte no Brasil. Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro / Xerox do Brasil, 1978. 454 p.

CAETANISTAS negros: outros que honram a galeria dos pretos do Brasil. São Paulo: Centro de Referência em Educação Mário Covas, Escola de Formação dos Profissionais da Educação Paulo Renato Costa Souza, Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, 2024. 30 p.

CAMPINAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, n. 14141, p. 3-4, coluna Mala do Interior, 01 jan. 1903.

CAMPINAS. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, a. 16, n. 4639, p. 1, 06 ago. 1890.

CAPITAL e Interior. *Jornal da Tarde*, São Paulo, a. 3, n. 196, p. 2, 28 maio 1881.

CARDOSO, Miguel. Secção Musical. *Novidades*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 59, p. 2-3, 24 mar. 1887.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*. 2ª ed., Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1982. 2 v, 556 p.

CLUB "Calliope Paulistano". *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 40, n. 11.026, p. 2, 23 jul. 1893.

CLUB Musical Calliope, 166. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 41, n. 11.300, p. 1, 07 jul. 1894.

CLUB Musical "Calliope Paulistano". *Correio Paulistano*, São Paulo, . 39, n. 10.731, p. 1, 09 jul. 1892.

CLUB Musical Calliope Paulistana. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, a. 19, n. 5.489, p. 2, 27 jul. 1893.

COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras*: estratégias de inserção social e sociabilidades de músicos negros – São João del-Rei, século XIX. São João del-Rei, 2011. 179 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2011.

CONCERTO Presciliano. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, a. 20, n. 5.765, p. 1, 10 jul. 1894.

CONCERTOS. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 38, n. 10.460, p. 1, coluna Palcos e Salões, 25 jul. 1891.

CONFRARIA de Nossa Senhora da Conceição. *O Fluminense*, Niterói, a. 22, n. 4.125, p. 3, 05 dez. 1899.

CONGRESSO Estadual / Camara dos Deputados / Reunião effectuada no dia 18 de maio de 1897. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 43, n. 12.192, p. 1, 19 maio 1897.

CONGRESSO Legislativo / Camara dos Deputados. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, a. 22, n. 8552, p. 1, 22 out. 1896a.

CONGRESSO Legislatvo / Camara dos Deputados / Expediente / Projecto Nº 160, de 1896. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, a. 22, n. 8589, p. 1, 08 nov. 1896b.

CORRESPONDENCIA. *O Pharol*, Juiz de Fora, a. 21, n. 84, p. 1, 16 abr. 1887.

CRITICA Musical. *O Pharol*, Juiz de Fora, a. 21, n. 72, p. 1, 01 abr. 1887.

O CRITICO musical d'*O Paiz* (Transcripto da *Gazeta Mineira*). *O Paiz*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 895, p. 3, coluna Diversões, 19 mar. 1887.

EM S. JOÃO D'El Rey. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, a. 15, n. 104, p. 3, 14 abr. 1905.

EM S. JOÃO De El-Rey / Semana Santa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 5, n. 1.367, p. 3, 08 abr. 1905.

ENCICLOPÉDIA da música brasileira; erudita, folclórica, popular. São Paulo: Art, 1977. 2 v.

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 / Publifolha, 1998. 887 p.

EXPEDIENTE do Bispado / Proclamas. *O Apostolo*, Rio de Janeiro, a. 22, n. 52, p. 2, 11 maio 1887.

FACTOS e Noticias. *A Semana*, Rio de Janeiro, a. 3, n. 125, p. 166, 21 maio 1887.

FELIX O INFELIZ. De omni re... *O Pharol*, Juiz de Fora, a. 21, n. 58, p. 1, 15 mar. 1887a.

FELIX O INFELIZ. De omni re... *O Pharol*, Juiz de Fora, a. 21, n. 67, p. 1, 25 mar. 1887b.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais:* morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. 281 p.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força:* história, retórica, prova. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 216 p.

GOLOMBEK, Patrícia. *Caetano de Campos:* a escola que mudou o Brasil. São Paulo: EdUSP, 2016. 824 p.

[GUANABARINO, Oscar]. Imprensa musical. *O Paiz*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 884, p. 2, coluna Diversões, 08 mar. 1887a.

GUANABARINO, Oscar. Imprensa musical. *O Paiz*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 898, p. 2, coluna Diversões, 22 mar. 1887b.

LÊ-SE na Gazeta de Campinas. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 32, n. 8707, p. 2, 01 set. 1885.

LICENÇAS. *O Commercio de São Paulo*, São Paulo, a. 4, n. 925, p. 2, coluna Gazetilha, 05 abr. 1896.

LIVRO da Porta. *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, a. 124, n. 453, p. 7, 1887.

O MAESTRO / Antonio Carlos Junior e sua esposa D. Zulmira Furtado d'Andrada Machado. *Revista Musical*, São Paulo, a. 1, n. 4, p. 4, 06 out. 1888.

O MAESTRO / Antonio Carlos Junior e sua esposa D. Zulmira Furtado d'Andrada Machado. *Revista Musical*, São Paulo, a. 1, n. 5, p. 4, 13 out. 1888.

MAESTRO Presciliano Silva. *O Arauto de Minas*, São João del-Rei, a. 11, n. 2, p. 2, 13 mar. 1887.

MANIFESTAÇÃO Popular. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 36, n. 10.025, p. 1, 05 fev. 1890.

MARTIN, Jules. *Planta da Capital do Estado de S. Paulo e seus arrabaldes desenhada e publicada por Jules Martin em 1890*. [São Paulo: ed. do autor, 1890]. Mapa, 1 f. Disponível em: http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/img/1890-download.jpg. Acesso em: 10 nov. 2024.

MISSA a' quatro vozes com pequena orchestra. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 66, n. 3, p. 3, 03 jan. 1888.

MOREIRA, Juliano; PANAFIEL, Antonio. A contribution to the study of dementia paralytica in Brazil. *Journal of Mental Science*, Londres, v. 53, p. 507-521, 1907. Disponível em: https://archive.org/details/britishjournalof53roya/. Acesso em: 10 nov. 2024. Tradução em: MOREIRA, Juliano; PANAFIEL, Antonio. Contribuição ao estudo da dementia paralytica no

Brasil. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, São Paulo, a. 8, n. 4, dez. 2005. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rlpf/a/J3dPp6YkjKwXpSr3hK6XVZC/. Acesso em: 10 nov. 2024.

DUPRAT, Régis (Org.). *Acervo de manuscritos musicais* – Coleção Francisco Curt Lange (Museu da Inconfidência), v. 2: compositores não-mineiros dos século XVI e XIX. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 1994. 92 p.

MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 65, n. 70, p. 1, 11 mar. 1887.

MUSICA. *A Nação*, Rio de Janeiro, a. 5, n. 25, p. 2, 03 fev. 1876.

MUSICA. *Provinciano*, Paraíba do Sul, a. 2, n. 73, p. 1, 01 abr. 1876.

MUSICA diabolica. *A Provincia de São Paulo*, São Paulo, a. 2, n. 358, p. 2, 01 abr. 1876.

MUSICA e piano. *Jornal do Operario*, São Paulo, a. 1, n. 2, p. 3, 17 nov. 1892.

MUSICAS. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 38, n. 10633, p. 1, 05 mar. 1892.

MUSICAS. *Diario de Noticias*, Rio de Janeiro, a. 3, n. 637, p. 2, 08 mar. 1887.

MUSICAS Novas. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, a. 3, n. 211, p. 4, 01 ago. 1877a.

MUSICAS Novas. *O Globo*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 185, p. 3, 29 jul. 1877.

MUSICAS Novas. *O Globo*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 189, p. 4, 03 ago. 1877b.

MUSICAS Novas. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 57, n. 22, p. 8, 22 jan. 1877c.

MUZICA. *O Espírito-Santense*, [Vitória] ano 6, n. 37, p. 3, 25 mar. 1876.

NEVES, José Maria (Org.). *Música sacra mineira:* catálogo de obras. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1997a. 140 p.

NEVES, José Maria (Org.). *Música sacra mineira:* seleção e edição de 12 obras em partituras. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1997b. 33 p.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Quatro músicos mineiros em Campinas. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 3, 1998, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 1998, p. 91-102.

NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Museu Carlos Gomes*: catálogo de manuscritos musicais. São Paulo: Arte & Ciência, 1997. 415 p.

NOTAS e Informações. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, a. 23, n. 8766, p. 1, 26 maio 1897.

NOTICIARIO. *O Vassourense*, Vassouras, a. 4, n. 25, p. 1, 21 jun. 1885.

NOVAS composições de Presciliano José da Silva. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 19, p. 8, 19 jan. 1878.

PEDE-SE. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 37, n. 10.346, p. 4, 04 mar. 1891a.

PEDE-SE. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 37, n. 10.347, p. 4, 05 mar. 1891b.

PIRES, André Luis Dias. *Presciliano Silva e Francisco Valle*: distintos românticos. Rio de Janeiro. 252 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

PRESCILIANO José da Silva. *In*: ACERVO de compositores: acervo virtual de partituras. São João del-Rei, s. d. Disponível em: https://acervocompositores.art.br/compositor/7. Acesso em: 01 out. 2024.

PRESCILIANO José da Silva. *In*: MUSEU Regional de São João del-Rei. São João del-Rei, 5 maio 2020. Disponível em: https://museuregionaldesaojoaodelrei.museus.gov.br/presciliano-jose-da-silva/. Acesso em: 01 out. 2024.

PRESCILIANO Silva. *O Estado de São. Paulo*, São Paulo, a. 16, n. [4.618], p. 1, 19 jul. 1890a.

PRESCILIANO Silva. *O Mercantil*, São Paulo, a. 7, n. 1.766, p. 2, 19 jul. 1890b.

PRESCILIANO Silva. *O Mercantil*, São Paulo, a. 7, n. 1.874, p. 2, 28 nov. 1890c.

PRESCILIANO Silva. *O Mercantil*, São Paulo, a. 7, n. 1.946, p. 1, 06 mar. 1891.

PRESCILIANO Silva. *O Pharol*, Juiz de Fora, a. 21, n. 60, p. 1, 17 mar. 1887.

O PROFESSOR. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, a. 16, n. [4736], p. 3, 11 dez. 1890.

PROFESSOR de piano. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 36, n. 10090, p. 4, 27 abr. 1890.

PROFESSOR de piano e canto. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 37, n. 10154, p. 4, 12 jul. 1890a.

PROFESSOR de piano e canto. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 37, n. 10160, p. 1, 19 jul. 1890b.

PROVINCIA de Minas. *O Baependyano*, Baependi, a. 10, n. 454, p. 3, 20 mar. 1887.

S. JOÃO D'EL-REY / A Eschola Normal. *Gazeta de Minas*, a. 13, n. 628, p. 2, 01 out. 1899.

S. JOÃO D'El-Rey. *A União*, Rio de Janeiro, a. 1, n. 65, p. 3, 06 mar. 1905.

SACRAMENTO, Milene Alice do. *Proposta para a elaboração de um catálogo de obras e documentos musicográficos de Presciliano José da Silva*. São João del-Rei, 2023. 124 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2023.

SÃO PAULO (Estado). *Decreto nº 27, de 12 de março de 1890*; reforma a escola normal e converte em escolas modelos as escolas anexas. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/137755. Acesso em: 01 out. 2024.

SÃO PAULO (Estado). *Decreto nº 144-b, de 30 de dezembro de 1892*; Approva o regulamento da Instrucção Publica. Diário Oficial, 12 jan. 1893, p. 5359. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/137641. Acesso em: 01 out. 2024.

SÃO PAULO (Estado). *Decreto nº 397, de 9 de outubro de 1896*; Approva o regulamento da Eschola Normal da capital, e Escholas Modelo annexas. Diário Oficial, 11 out. 1896, p. 18261. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/137270. Acesso em: 01 out. 2024.

SÃO PAULO (Província). *Lei nº 34, de 16 de março de 1846*; dá nova organização às escolas de instrução primária, e cria uma escola normal. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/139680. Acesso em: 01 out. 2024.

SÃO PAULO (Província). *Lei nº 130, de 25 de abril de 1880*; autoriza o governo a abrir desde já a escola normal, e dá-lhe regulamento. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/139470. Acesso em: 01 out. 2024.

SÃO PAULO (Província). *Lei nº 89, de 04 de abril de 1883*; autoriza o governo a abrir desde já a escola normal, e dá-lhe regulamento. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/139240. Acesso em: 01 out. 2024.

SÃO PAULO (Província). *Lei nº 81, de 06 de abril de 1887*; reforma a instrução pública da província. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/139164. Acesso em: 01 out. 2024.

SÃO PAULO (Estado). *Lei nº 503, de 19 de maio de 1897*; Concede um anno de licença ao professor da Eschola Normal, Presciliano Silva. Diário Oficial, 26 maio 1897, p. 20467. Disponível em: https://www.al.sp.gov.br/norma/64594. Acesso em: 01 out. 2024.

[SEM TÍTULO]. *Correio Paulistano*, São Paulo, a. 43, n. 12.193, p. 1, 20 maio 1897.

[SEM TÍTULO]. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, a. 16, n. [4723], p. 1, 26 nov. 1890.

[SEM TÍTULO]. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, a. 3, n. 208, p. 1, 29 jul. 1877.

[SEM TÍTULO]. *Gazeta de Noticias*, Rio de Janeiro, a. 4, n. 19, p. 2, 19 jan. 1878a.

[SEM TÍTULO]. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 57, n. 19, p. 1, 19 jan. 1878b.

[SEM TÍTULO]. *O Pharol*, Juiz de Fora, a. 21, n. 107, p. 2, 12 maio 1887.

SILVA, Presciliano. Ataliba Nogueira "Barão de Uberaba". *In*: INCONFIDENTES, Companhia dos; RAMOS, Marcelo. *Marchas mineiras para banda*. São João del-Rei, [2013]. Faixa 5.

[SILVA, Presciliano]. Carta. *O Arauto de Minas*, São João del-Rei, a. 1, n. 2, p. 3, 17 mar. 1877.

SILVA, Presciliano. *Crux fidelis*. Revisão musicológica José Maria Neves (Coord.), Aluízio José Viegas, Wilson dos Santos Souza. Rio de Janeiro: Fundação Nacional da Arte, 1997. 11 p.

SILVA, Rodrigo Hoffmann Velloso da. *As práticas musicais dos fagotistas no Rio de Janeiro no século XIX*. Lisboa, 2024. 124 f. Tese (Doutoramento em Ciências Musicais). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2024. Disponível em: https://run.unl.pt/handle/10362/163426. Acesso em: 01 out. 2024.

O SR. PRESCILIANO Silva. *O Arauto de Minas*, São João del-Rei, a. 9, n. 17, p. 3, 11 jul. 1885.

VERONA, Antonio Folquito. *O mundo é nossa pátria*: a trajetória dos imigrantes operários têxteis de Schio que fizeram de São Paulo e do Brás sua temporária morada, de 1891 a 1895.

São Paulo, 1999. 234 f. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999.

VALLE, Flausino. *Músicos mineiros* (edição comemorativa do cinquentenário de Belo Horizonte). Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1948. 27 p.

VIEGAS, Aluízio José. O inventário de um músico são-joanense do século XVIII: Lourenço José Fernandes Braziel. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6, 2004, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006. p. 258-270.

A DOCUMENTAÇÃO CENSITÁRIA COMO FONTE PARA A HISTÓRIA DA MÚSICA EM SÃO PAULO: OS *MAÇOS DE POPULAÇÃO* (1765-1850) E AS *LISTAS DE MORADORES DO ARQUIVO ULTRAMARINO* (1772)

Daniel Issa Gonçalves[64]

Paulo Castagna[65]

RESUMO:

O presente trabalho discorre sobre a utilização da documentação censitária como fonte primária para a pesquisa em musicologia histórica. O projeto original previa a análise dos *Maços de população da Capitania e da Província de São Paulo* (1765-1850) em busca dos músicos ali registrados. Com o correr dos trabalhos, fomos nos familiarizando com o *corpus* em questão, assim como com os desafios que o projeto impunha: a acessibilidade ao material, a decifração de seu conteúdo, e as limitações da fonte em consequência de sua natureza oficialista. Posteriormente, juntamos ao projeto a análise das *Listas de Moradores* do Arquivo Ultramarino (1772) por conterem dados complementares aos maços. Ainda que a análise da documentação esteja em processo, os resultados parciais já revelaram dados pouco estudados, como a identificação de músicos indígenas nos aldeamentos, atividade de luteria e o afluxo de músicos mineiros em São Paulo entre os séculos XVIII e XIX.

Palavras-chave: Música em São Paulo; Música colonial; Censos históricos.

INTRODUÇÃO

Em 2023, na ocasião do XXXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, tivemos a oportunidade de apresentar nosso projeto de pós-doutorado, que consiste na busca sistemática de músicos registrados nos *Maços de população da Capitania e da Província de São Paulo* – documentação censitária manuscrita confeccionada pelo governo colonial e continuada pelo Império, entre 1765 e 1850 (GONÇALVES; CASTAGNA, 2023). Apesar desses documentos serem conhecidos e de uso corrente por historiadores e outros pesquisadores[66], esta proposta prevê, pela primeira vez, reunir a totalidade dos dados sobre os músicos arrolados, a serem posteriormente classificados por ano e localidade. A publicação dos resultados facilitará, dessa forma, a atividade de pesquisadores interessados em investigar o passado musical paulista em determinada área ou época.

No decorrer da pesquisa, fomos adquirindo gradualmente familiaridade com a fonte estudada. Por exemplo, na ocasião do início do projeto, não se sabia ainda a quantidade exata

[64] Doutor, Universidade Estadual Paulista, issadani@hotmail.com

[65] Doutor, Universidade Estadual Paulista, paulo.castagna@unesp.br

[66] Entre os estudos que utilizaram os censos como fonte de informação para a história da música paulista, destacamos os de Régis Duprat (1985), Paulo Castagna (1996), Diósnio Machado Neto (2001) e Rogério Budasz (2019).

dos maços a serem processados. Segundo informações do site do Arquivo Público do Estado de São Paulo, a documentação consistia em "cerca de 2.000 Maços", sem estimativa do número de páginas. Após mais de um ano de pesquisa, o *corpus* que nos foi disponibilizado consiste num total de 2.174 maços, totalizando 288.480 páginas manuscritas, representando quarenta e sete localidades (Tabela 1).

Tabela 1 – Relação de maços de população por quantidade de itens e número de páginas

Localidade	**Múmero de maços**	**Número de páginas**
Antonina	38	5.002
Apiaí	41	1.813
Areias / Queluz / Bananal	49	3.360
Atibaia / Nazaré	73	15.505
Batatais	1	55
Bragança	37	11.046
Caguaçu (São Bernardo)	31	1.320
Cananeia	40	2.873
Castro	41	5.258
Cotia	63	3.799
Cunha	38	3.303
Curitiba	60	14.828
Faxina (Itapeva)	41	3.077
Franca	27	1.630
Guaratinguetá	50	11.770
Guaratuba	42	2.179
Guarulhos	34	2.370
Iguape/Xiririca	51	6.527
Itanhaém	43	2.522
Itapetininga	56	7.421
Itú	58	12.166
Jacareí	52	8.738
Jundiaí	59	9.250
Juqueri	42	2.556

Localidade	Múmero de maços	Número de páginas
Lages	27	706
Lorena	42	10.432
Mogi das Cruzes	60	12.133
Mogi Guaçú	41	2.838
Mogi Mirim	57	10.848
Paranaguá	54	8.453
Pindamonhangaba	56	6.823
Piracicaba	17	2.599
Porto Feliz	35	6.772
Santana de Parnaíba	63	13.502
Santo Amaro	40	3.602
Santos	51	4.799
São Carlos (Campinas)	31	4.952
São José dos Campos	26	2.603
São Luiz do Paraitinga	40	4.229
São Paulo	185	8.702
São Sebastião	53	6.087
São Vicente	47	1.188
Sorocaba	61	10.808
Taubaté	56	15.474
Ubatuba	54	7.167
Vila Bela	26	2.664
Vila Nova do Príncipe (Lapa)	26	2.731

O presente trabalho tem como objetivo refletir sobre o potencial informativo da documentação censitária como fonte de informação para a música na Capitania e na Província de São Paulo, assim sobre como os desafios que a análise desse *corpus* se apresenta no estado atual da nossa pesquisa em andamento sobre o tema.

OS MAÇOS DE POPULAÇÃO: ATRIBUTOS DA FONTE E ACESSIBILIDADE AO MATERIAL

Os manuscritos dos maços de população fazem parte do acervo do Arquivo Público do

Estado de São Paulo e, por se tratar de material antigo e frágil, se encontram fora de circulação. A documentação que efetivamente consultamos para nossos estudos nos foi disponibilizada em três suportes diferentes:

1. **Arquivos digitais online a cores**, feitos a partir dos manuscritos originais e disponíveis no site do Arquivo Público do Estado de São Paulo[67]. Esta coleção, iniciada nos anos 2000, se encontra incompleta. Apenas as freguesias de Apiaí, Areias (que abrange também Bananal e Queluz), Atibaia (que abrange também Nazaré Paulista), Bragança, Campinas, Cananéia, Cotia, Cunha, Faxina (Itapeva) e São Paulo se encontram aí reproduzidas em sua totalidade. Há também material de Franca, Guaratinguetá, Mogi-Mirim, Paranaguá e Taubaté, dos quais, porém, poucos anos foram digitalizados. Segundo informações dessa instituição, esse material foi reorganizado de forma a corrigir algumas imprecisões e erros contidos nos microfilmes – o que pode explicar a discrepância entre a lista desse material e a dos microfilmes[68]. Trata-se de um trabalho em andamento, com o propósito de disponibilizar a totalidade dos maços online, mas ainda sem previsão de término;
2. **Arquivos digitais elaborados a partir de microfilmes** em negativo preto e branco constituem a grande maioria do material que consultamos para este trabalho. Foram produzidos durante a pandemia para garantir o acesso dos pesquisadores impossibilitados de acessar os microfilmes presencialmente e são enviados aos interessados mediante pedido formal;
3. **Microfilmes em negativo preto e branco**, elaborados no final do século XX a partir dos manuscritos originais, e que são a base do material descrito no item 2. Consultamos os microfilmes presencialmente para preencher as lacunas do material digital online ou enviado, aproveitando o tempo para analisar o material referente às freguesias menores (como Guarulhos e Juqueri).

LISTAGENS

Encontramos ao menos quatro diferentes listagens dos *Maços*, que apresentam discrepâncias de informações entre si, sobretudo quanto ao número de localidades, a saber:

[67] Disponível em: https://www.arquivoestado.sp.gov.br/web/digitalizado/textual/macos_populacao. Acesso em: 06 mar. 2024.
[68] A organização dos maços nessa coleção online considera cada uma das Companhias de Ordenança das freguesias como um maço independente. Dessa forma, a uma única freguesia podem corresponder vários maços por ano, enquanto, nos microfilmes, cada ano ou freguesia corresponde um só maço.

- **A lista que constava no site do APESP até 2023**[69], com 55 localidades, e o intervalo dos anos que elas abrangem;
- **A lista fornecida em PDF** via e-mail pelo Arquivo Público do Estado de São Paulo, mediante pedido, chamada pelos funcionários de "lista antiga", com sessenta e uma localidades, com mais informações que a anterior, mas que também é intervalar;
- **A lista dos maços disponíveis online**, que se trata de um trabalho em andamento e está incompleta;
- **A lista dos microfilmes**, única em que apresenta todos os anos por freguesia, encontrada em volume único disponível apenas presencialmente no Arquivo Público do Estado de São Paulo (a qual, segundo os responsáveis do arquivo, é a mais confiável), onde constam quarenta e sete localidades.

Esta pesquisa se baseou nesta última para redigir uma listagem própria, na qual foi elencada a totalidade do material analisado para este trabalho, registrando a freguesia, o ano, o tipo de material consultado e o número de páginas do arquivo em questão.

DESAFIO NA COLETA E GESTÃO DE DADOS

Uma vez que a análise dos arquivos digitais disponíveis online já foi concluída, passamos a nos concentrar nos arquivos digitais feitos a partir dos microfilmes, que foi o material que mais consultamos em nossas pesquisas. Produzidos durante a pandemia para garantir o acesso dos interessados, são enviados aos mesmos, mediante pedido formal com assinatura de termo de compromisso, à razão de uma freguesia, ou 2GB, por pedido. As solicitações só podem ser renovadas semanalmente e, às vezes, de quinze em quinze dias. Diz o Arquivo Público do Estado de São Paulo não poder aumentar o ritmo de envio devido à falta de funcionários e à sobrecarga de trabalho. Ainda segundo a equipe do mesmo arquivo, a totalidade dos microfilmes se encontra digitalizada neste formato. Não obstante, conferindo-os com a lista-referência dos microfilmes, encontramos lacunas no material enviado, seja porque algumas das imagens se encontravam ainda em tratamento, seja por algum lapso na digitalização, o que levou à necessidade de agendamento para a consulta presencial aos microfilmes. Por outro lado, o volume de informação a ser processado revelou-se significativamente superior ao esperado. Contrariando a estimativa inicial de que um maço teria em média de cem a duzentas páginas, encontramos maços muito maiores, que chegam a oitocentas e sessenta e duas páginas (Mogi Mirim, 1820). Também encontramos material

[69] Disponível em: www.arquivoestado.sp.gov.br/viver/recenseando_detalhada.php. Acesso em: 19 jun. 2022.

censitário que ultrapassa a data-limite de 1850 em Cananeia, Iguape, Piracicaba, Santana de Parnaíba e Lapa, que chega até 1872, ampliando consideravelmente o *corpus* a ser analisado.

Outro desafio é a decifração da informação manuscrita, frequentemente de leitura muito complexa. Além dos conhecimentos básicos de paleografia, é necessário conhecer as abreviações em uso à época, assim como ler registros quase apagados, corroídos pela ação de insetos ou pela degeneração de tinta ferrogálica (Imagens 1 e 2).

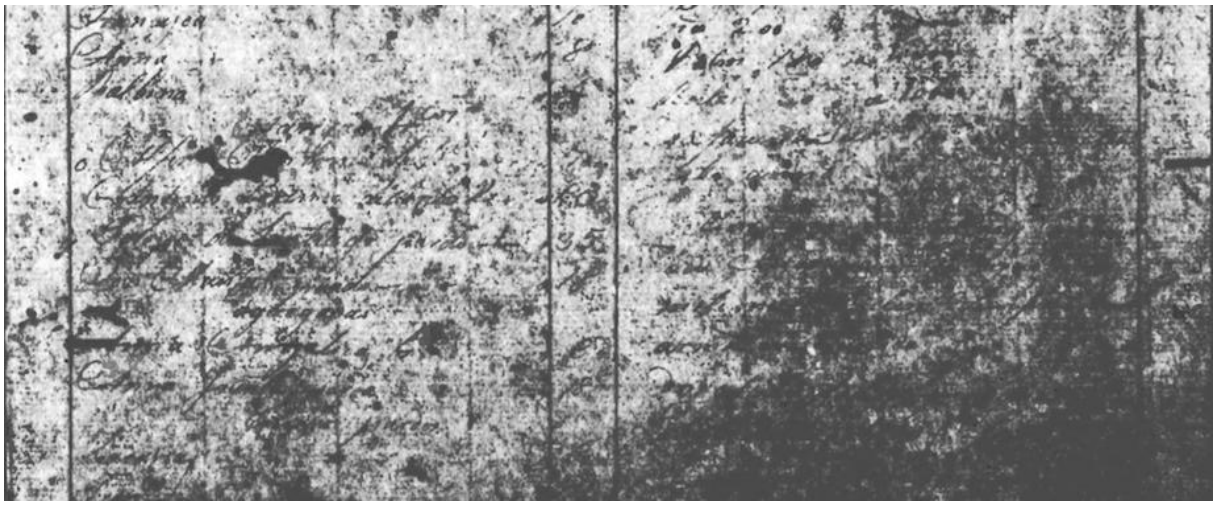


Imagem 1 – Maço de Curitiba, 1798. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

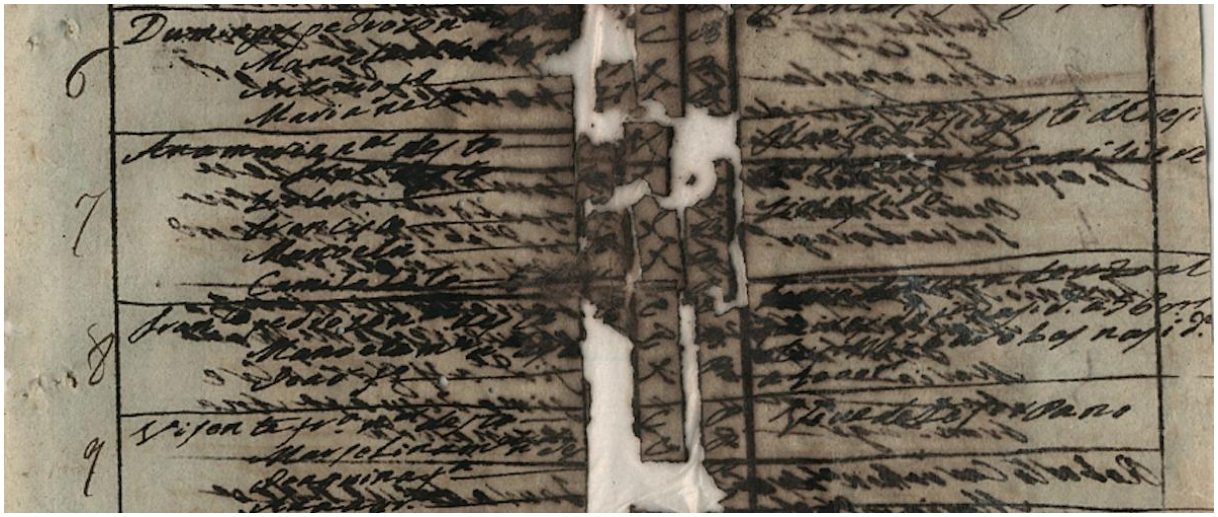


Imagem 2 – Maço de Atibaia / Nazaré, 1807. Fonte: Arquivo Público do Estado de São Paulo.

AS LISTAS DE MORADORES DO ARQUIVO ULTRAMARINO

Confeccionadas em 1772, as *Listas de moradores* em posse do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa têm um formato similar ao dos maços. Possivelmente fazem parte do mesmo conjunto documental, arquivados em locais diferentes. Ao analisá-las, chegamos à

conclusão de que seria conveniente incluí-las no projeto, pois complementam os dados dos maços paulistas. As listas investigadas trazem informações sobre as localidades de Apiaí, Atibaia, Cotia, Curitiba, Guaratinguetá, Iguape, Itu, Jacareí, Jundiaí, Mogi das Cruzes, Mogi Mirim, Pindamonhangaba, Santana de Parnaíba, Santos, São Paulo (que inclui Caguaçu, Guarulhos, Juqueri, Nossa Senhora do Ó, Penha, Santana, São Bernardo**,** São Miguel, Soroca Mirim), São Sebastião, São Vicente, Sorocaba, Taubaté e Ubatuba. São onze *Listas*, a saber:

- Cod. 1270 - Lista dos Moradores de Sorocaba, 1772.
- Cod. 2096 - Lista dos Moradores de Pindamonhangaba, 1772.
- Cod. 2097 - Lista dos Moradores de Jacareí, 1772.
- Cod. 2098 - Lista dos Moradores de Santos, 1772.
- Cod. 2099 - Lista dos Moradores de Taubaté, 1772.
- Cod. 2100 - Lista dos Moradores de Guaratinguetá, 1772.
- Cod. 2101 - Lista dos Moradores de Santana de Parnaíba, Jundiaí e Itu, 1772.
- Cod. 2102 - Lista dos Moradores de Mogi das Cruzes, 1772.
- Cod. 2103 - Lista dos Moradores de Atibaia, 1772.
- Cod. 2104 - Lista dos Moradores de São Paulo e arredores, 1772.
- Cod. 2105 - Lista dos Moradores de Apiaí, e litoral paulista, 1772.

Além de complementarem as informações dos maços abrigados no Arquivo Público de São Paulo, acham-se nessas listas dados que não se encontram nos primeiros. Por exemplo, numa delas (Cod. 2101), encontramos Caetano José Gonçalves Couto como mestre-de-capela em Jundiaí. A informação é relevante, uma vez que Caetano José Gonçalves, também chamado "Caetaninho", é conhecido na historiografia somente como músico militar (LEITE, 2013, p. 235). Assassinado a mando do governador da capitania por ter se indisposto com um de seus filhos, foi considerado também um "símbolo de resistência negra, sendo acusado de desobediência e insubordinação durante combates na região de São Bernardo", segundo o artigo *Jundiaí colonial e imperial: documento do século 18 revela descobertas históricas*. Não encontramos o nome de Caetano como músico nos maços de Jundiaí, nem nos de São Paulo.

As listas podem ser visualizadas no site do Projeto Resgate. Porém, as versões digitalizadas ali se encontram muitas vezes ilegíveis (Imagem 3). Dessa forma, fomos levados a consultar as listas diretamente na página virtual do Arquivo Ultramarino, cuja definição digital permitiu a leitura das mesmas páginas (Imagem 4).



Imagem 3 – Lista de moradores de Santana de Parnaíba, 1772, f. 9v[70]. Fonte: Projeto Resgate.

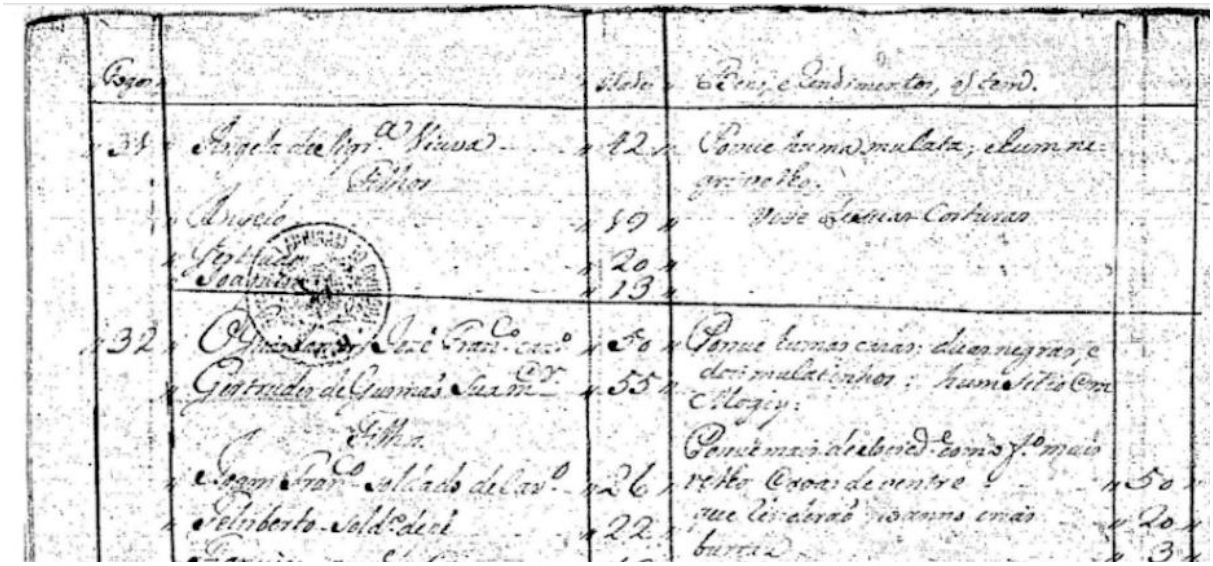


Imagem 4 – Lista de moradores de Santana de Parnaíba, 1772, f. 9v[70]. Fonte: Arquivo Ultramarino de Lisboa.

Apesar de terem um formato parecido aos dos maços de população, as listas de moradores setecentistas registram frequentemente a profissão dos indivíduos listados, o que é raramente o caso dos maços do século XVIII. Por outro lado, não foram encontrados registros dos habitantes dos aldeamentos indígenas entre as listas consultadas, como os de Embu, Itapecerica, Carapicuíba, São Miguel e Itaquaquecetuba.

RESULTADOS PARCIAIS

Como esperado, a maioria dos dados levantados refere-se, principalmente, a músicos

[70] Ao contrário dos maços, as listas de moradores possuem páginas numeradas.

oficiais com cargo, como mestres de capela, organistas e músicos militares. No entanto, foram encontrados também músicos indígenas nos aldeamentos, construtores de violas e rabecas, sineiros, assim como praticantes de tradições populares como foliões e rabequistas. Esses achados deram origem a frentes de pesquisa que resultaram, em muitos casos, em comunicações e artigos publicados.

Foliões na Capitania e na Província de São Paulo

Entre os documentos investigados, foi possível encontrar menções a alguns habitantes registrados como "foliões do Espírito Santo", "foliões do Divino" ou simplesmente "foliões" – sendo Caetano João da Rosa, listado em Cotia em 1767, o mais antigo encontrado até agora (GONÇALVES, 2023, p. 269-270). A tradição das Folias do Divino inclui o peditório de esmolas, sendo essa, em muitos casos, a justificativa dos rendimentos desses moradores. Considera-se raro o registro de indivíduos que se dedicavam à tradição das folias no período colonial e no primeiro império, por isso nos propusemos a estudá-los. Contudo, nota-se que esses "foliões" nem sempre são registrados como tal. Por isso, será necessário buscar seus nomes novamente nos maços onde aparecem com outras profissões além das folias para entender a constância dessa atividade em suas vidas. A seguir, buscar registros paroquiais dos mesmos, de forma a reconstituir seus esboços biográficos.

Fabricantes de violas e rabecas

Nos maços da freguesia de São Paulo, foi possível identificar uma família de construtores de violas e rabecas ativos na Rua do Piques. São duas gerações de membros da família França, constituindo-se de quatro irmãos e três de seus filhos/sobrinhos. O patriarca era proveniente de Angra dos Reis (RJ), o que nos fez especular se os instrumentos construídos pelos França poderiam estar associados à tradição da viola andreense, hoje extinta (GONÇALVES; CASTAGNA, 2024a).

Uma vez estudados os construtores de violas da capital paulista, propõe-se analisar também os "violeiros" identificados no restante do território, sempre que possível relacionando-os com os registros paroquiais das localidades em que se encontram. Assim como os foliões, os construtores de violas nem sempre aparecem arrolados como tal, sendo necessária uma nova revisão dos maços em busca de seus nomes quando estão registrados com outras atividades profissionais.

Sobre as origens da Dança de Santa Cruz de Carapicuíba

Fundada no século XVI, além de ter seu conjunto arquitetônico tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Carapicuíba abriga também uma versão da tradicional dança de Santa Cruz. É difícil avançar na historicidade de uma tradição oral no Brasil, sobretudo pela falta de "materialidade". Porém, como a tradição da dança estava ligada a uma família em particular (os Camargo), foram utilizadas as informações sobre essa família contidas nos maços de Cotia (onde se encontram os moradores do aldeamento de Carapicuíba), cruzando-as, em seguida, com os registros paroquiais da região correspondente. Assim, foi possível reconstituir a ascendência da família até o século XVIII, não encontrando parentesco com os indígenas habitantes do antigo aldeamento, o que parece confirmar a origem da dança como um fenômeno do hibridismo cultural típico do Brasil (GONÇALVES, 2023).

Músicos indígenas no aldeamento do Embu

Antigo aldeamento jesuítico cujo conjunto arquitetônico foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, o Embu teve também uma "banda" formada por indígenas, conforme registra D. Leopoldo Duarte e Silva, em 1909[71]. Os registros nos maços identificam músicos no Embu desde, pelo menos, 1783. Ao revisar os dados contidos nos maços de Cotia (1765-1847), onde se encontram arrolados os moradores do aldeamento do Embu, foi possível reconstituir esboços biográficos de dezoito desses músicos (encontrando inclusive parentescos entre eles), permitindo recuperar também, em linhas gerais, a trajetória da "banda" desde o período pós-jesuítico até o Primeiro Império (GONÇALVES; CASTAGNA, 2024b).

Músicos indígenas no aldeamento de Itapecerica

Apesar de não ter um patrimônio arquitetônico tão relevante quanto o de Carapicuíba ou o do Embu, Itapecerica teve também, como esse último, um conjunto musical indígena, registrado ao menos desde 1767. A partir da revisão das informações registradas nos maços de Santo Amaro, onde estão arrolados os moradores do aldeamento de Itapecerica, foram identificados dezoito músicos, dos quais foi possível reconstituir esboços biográficos ao cruzar os dados dos maços com os registros paroquiais da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres de Itapecerica, recuperando também a trajetória do conjunto musical desde o período pós-jesuítico

[71] Livro do Tombo de Nossa Senhora do Rosário do Embu (1882-1920), f. 5r-5v.

até meados do século XIX, como o procedido no caso do Embu (GONÇALVES; CASTAGNA, 2024c).

Músicos populares nos maços de população

A partir da reunião das informações sobre os músicos "do povo", foram identificados violeiros, foliões, rabequistas e sineiros. Essa investigação forneceu materiais que subsidiaram a comunicação *Uma fonte inédita sobre músicos tradicionais, "folclóricos" e populares no Brasil colonial e imperial (1765-1850)*, que foi apresentada no VI *Congreso de la Asociación Regional para América Latina y el Caribe de la Sociedad Internacional de Musicología* – ARLAC/IMS. UNAM, ocorrido entre 07 e 10 de agosto de 2024, na Cidade do México.

Manoel Julião da Silva Ramos e a afluência de músicos mineiros em São Paulo

Os dados dos maços permitem considerar a existência de um significativo afluxo de músicos mineiros no Vale do Paraíba, assim como nos caminhos do norte (Campinas, Franca, Mogi Guaçu). Esses músicos, quase todos pardos ou negros, provavelmente vinham para suprir uma crescente demanda de músicos profissionais nas freguesias interioranas recém-criadas que, nessa época, só Minas Gerais poderia fornecer. Dentre eles, se destaca a figura de Manoel Julião da Silva Ramos, pardo, natural de Santa Luzia de Sabará (*Maços* de Atibaia, 1822), sobre quem pouco se sabe. Antônio Bispo (1980, p. 129) afirma que o documento mais antigo onde se registra seu nome data de 1815 e foi encontrado em Atibaia. Régis Duprat (1985, p. 121), por sua vez, admite desconhecer os antecedentes da chegada de Manoel Julião da Silva Ramos a Atibaia, "ocorrida por volta de 1814-1815".

Confirmamos que Manoel Julião é presença constante nos censos de Atibaia e Nazaré entre 1815 e 1829. No entanto, nossa pesquisa também acusou sua passagem por Bragança, em 1813, e também em Mogi Mirim[72], em 1808, onde é "Proffeçor da Arte da Muzica, trabalha pello officio de Alfaiate, vindouro p.ª esta Villa", sendo regsitrado aos quarenta e cinco anos de idade, já viúvo, e vivendo com o filho Manoel e mais os agregados João de Souza e Francisco de Faria, todos pardos. Em 1809, os dois agregados já partiram para Minas Gerais, mas na casa figura um outro, Manoel de Seyxas, negro. É bem possível que esses agregados fossem seus discípulos no ofício musical. O achado abre novas perspectivas de investigação sobre a biografia desse músico pouco estudado.

[72] Duprat (1985, p. 159) afirma ter examinado os censos de Mogi Mirim de 1765 a 1813, mas não registra a presença de Manoel Julião da Silva Ramos nesta freguesia em 1808 e 1809.

NOTAS CONCLUSIVAS

Apesar de terem sido criados basicamente como mecanismo de controle da população pelas autoridades coloniais e imperiais que visavam identificar potenciais soldados para o exército assim como quantificar a renda dos habitantes para a cobrança de impostos, os censos históricos são uma valiosa fonte para o estudo sociológico dos recenseados[73]. Quanto ao aspecto musical, as pesquisas revelaram não apenas os já notórios mestres de capela presentes nos estudos históricos sobre a música paulista, mas também outros nomes pouco conhecidos, ou mesmo ignorados, da historiografia musical, como, por exemplo, os músicos indígenas nos aldeamentos do Embu e de Itapecerica.

Nem sempre os músicos estão listados como tal em todos os anos, figurando por vezes com outras atividades, notadamente a de agricultura de subsistência – o que pode significar tanto uma interrupção da atividade musical quanto as prioridades do recenseador da vez. Apesar de cientes de que o caráter oficialista da fonte não nos permite conhecer a totalidade das atividades musicais no período estudado, pois registra apenas aquelas que possuem relevância para a subsistência do domicílio, foram registradas práticas musicais fora da oficialidade, como construtores de instrumentos e foliões populares, cujos lucros obtidos com essas atividades justificavam sua renda anual. O confronto dos resultados dessa pesquisa com outras fontes pode revelar uma realidade diferente da hoje conhecida, fornecendo um panorama mais completo do passado musical paulista.

REFERÊNCIAS

BARCELLAR, Carlos. Arrolando os habitantes no passado: as listas nominativas sob um olhar crítico. *Locus*, Juiz de Fora, v. 14, n. 1, p. 113-132, 2008.

BISPO, Antônio Alexandre. *Die katolische Kirchenmusik in der Provinz São Paulo zur Zeit des brasilianischen Kaiserreiches (1822-1889)*. Regensburg: G. Bosse, 1980. 406 p.

BUDASZ, Rogério. *Opera in the tropics*: music and theater in Early Modern Brazil. Oxford: Oxford University Press, 2019. 500 p.

CASTAGNA, Paulo; TRINDADE, Jaelson. Música pré-barroca luso-brasileira: o Grupo de Mogi das Cruzes. *Revista da Sociedade Brasileira de Musicologia*, São Paulo, n. 2, p. 12-33, 1996.

[73] Como também atesta Carlos Bacellar (2008) em seu estudo crítico sobre os maços.

DUPRAT, Régis. *Garimpo musical*. São Paulo: Novas Metas, 1985. 181 p.

GONÇALVES, Daniel Issa. Relíquia indígeno-jesuítica ou forma híbrida caipira? Novos elementos sobre a origem da Dança de Santa Cruz na aldeia de Carapicuíba. *In*: BESSA, Virgínia de Almeida; GONZÁLEZ, Juliana Pérez (Orgs.). *Histórias das Músicas no Brasil*: Sudeste. Vitória: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023. Capítulo 7, p. 246-279.

GONÇALVES, Daniel Issa; CASTAGNA, Paulo. Música e músicos nos Maços de População da Capitania e da Província de São Paulo (1765-1850). *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 33, 2023, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2023, p. 1-15. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2023/papers/1466/public/1466-7805-1-PB.pdf. Acesso em: 22 out. 2024.

GONÇALVES, Daniel Issa; CASTAGNA, Paulo. Os "violeiros" da rua do Piques: uma família de luthiers na São Paulo colonial e imperial (1798-1858). *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 34, 2024a, Salvador. *Anais...* Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2024a, p. 1-12. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2126/public/2126-10726-1-PB.pdf. Acesso em: 22 out. 2024.

GONÇALVES, Daniel Issa; CASTAGNA, Paulo. "Indios muzicos" do século XVIII: a banda indígena do Embu (1783-1829). *Vórtex*, Curitiba, n. 12, p. 1-30, 2024b. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/8712. Acesso em: 22 out. 2024.

GONÇALVES, Daniel Issa; CASTAGNA, Paulo. "Indios muzicos" do século XVIII: a banda indígena de Itapecerica (1767-1835). *Vórtex*, Curitiba, n. 12, p. 1-34, 2024c. Disponível em: https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/9301. Acesso em: 22 out. 2024.

LEITE, Lorena. *Déspota, tirano e arbitrário*: o governo de Martim Lopes Lobo de Saldanha na Capitania de São Paulo. São Paulo, 2013. 264 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

LIVRO de tombo de Nossa Senhora do Rosário do Embu. Documento manuscrito, Embu, 1882-1920. Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, ACMSP 10-2-32.

MACHADO NETO, Diósnio. *Música sacra em terra de Santos*. São Paulo, 2001. 590 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ACERVO SAMUEL KERR: RELEVÂNCIA E DIAGNÓSTICO DA SEÇÃO MUSICOGRÁFICA

Maicon Pereira Jacinto[74]
Paulo Castagna[75]

RESUMO:
Este estudo tem como objeto de pesquisa a seção musicográfica do Acervo Samuel Kerr, o qual é constituído por partituras de obras autorais e adquiridas. O problema de pesquisa refere-se a como contribuir para a divulgação e acesso público deste material. Têm-se como objetivos apresentar dados biográficos do maestro a fim de demonstrar sua relevância para o meio musical, como também expor o diagnóstico já realizado e futuras ações do processamento, com o intuito de preservar as fontes documentais e, como consequência, a memória do artista.

Palavras-chave: Samuel Kerr; Acervo musicográfico pessoal; Diagnóstico.

INTRODUÇÃO[76]

O estudo da seção musicográfica do Acervo Samuel Kerr pode ser relevante para o campo da musicologia histórica uma vez que o maestro, docente, compositor e organista Samuel Kerr ocupa a posição de ser um dos profissionais da área coral mais atuantes na cidade de São Paulo entre a década de 1950 e a década presente; como também a perda recente deste artista, despertando certa preocupação em relação ao tratamento e à possibilidade de ocorrer fragmentação e dispersão do material deixado por Kerr. A relevância desse artista no cenário musical de São Paulo e no país pode ser entendida a partir de sua significativa contribuição ao contexto da música coral, com extensa produção musical para diversas formações, além de sua intensa atuação como regente e docente.

O objeto de pesquisa consiste na seção do acervo pessoal de Samuel Kerr que abarca os documentos musicais, ou seja, partituras manuscritas e editadas tanto de obras autorais quanto adquiridas pelo maestro ao longo da vida. O problema de pesquisa identificado diz respeito a como contribuir para a divulgação e acesso público deste material. A partir da Teoria das Três Idades (PÉROTIN, 1961), pode-se defender que os documentos pertencentes ao músico chegaram na segunda idade ou fase intermediária, mudando sua condição para semiativa, ou seja, encerrando sua utilização original, já que eram materiais pessoais do regente. Como as fontes em situação intermediária adquiriram uma importância no campo social, histórico,

[74] Mestrando, Universidade Estadual Paulista, maicon.pereira@unesp.br
[75] Doutor, Universidade Estadual Paulista, paulo.castagna@unesp.br
[76] Esta investigação é um recorte da pesquisa de mestrado em andamento do primeiro autor.

político e cultural (CASTAGNA, 2016, p. 214), objetiva-se com este artigo apresentar dados biográficos de Samuel Kerr a fim de registrar sua trajetória no meio musical. A partir do processamento desse acervo musicográfico, como também do diagnóstico já realizado e as projeções das futuras fases do processamento que serão realizadas, busca-se contribuir para o reconhecimento do acervo como patrimônio arquivístico-musical e sua preservação, para que a memória do artista e seu contexto social possa perdurar.

SAMUEL KERR: ORGANISTA, COMPOSITOR, DOCENTE E MAESTRO

Nascido a 05 de maio de 1935, filho de Warwick Kerr e Ondina de Moraes Kerr, Samuel Moraes Kerr narra em sua dissertação de mestrado (KERR, 2000) que sua vida musical se iniciou antes mesmo de nascer e que cresceu engatinhando na galeria do coro da igreja e tropeçando na pedaleira do órgão. Sua mãe havia estudado piano em Castro (PR) e foi para a cidade de São Paulo, onde continuou seus estudos e tornou-se pianista do Jardim da Infância da Escola Dominical da Igreja Unida. Em 1932, Ondina de Moraes ingressou no coro da igreja, onde conheceu Warwick Kerr, diácono e professor da Escola Dominical Central e Superintendente das Escolas Dominicais de São Caetano e Mooca. Warwick até então não tinha projetos musicais em seu plano de trabalho na igreja e após o encontro com Ondina, se tornara o novo tenor do coro.

Samuel iniciou seus estudos musicais de piano em 1949 com sua prima Elisa Kerr Salem, neta de Luigi Chiaffarelli, importante pianista no início do século XX em São Paulo. Já nessa época começou a se interessar pelo órgão da igreja (DAROZ, 2003a, p. 7). Em 1955, teve oportunidade de estudar órgão e regência com Nilce Borges do Val, aluna de Albert Ream na Westminster Choir College. A partir de 1957, por influência de seu amigo Paulo Herculano frequentou os Seminários de Música da Pró-Arte, tendo como professores Hans Graf (piano), Roberto Schnorrenberg (harmonia, história e coral), Antonieta Moreira Leite (análise) e Damiano Cozzella (solfejo). Cursou o bacharelado em composição e regência pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo, obtendo seu título em 1978. Concluiu o mestrado em artes pelo Instituto de Artes da UNESP em 2000. Além de sua atividade artística como regente coral, Kerr foi organista da Fábrica de Órgãos Whinner de 1960 a 1964 e atuou como professor de regência coral da Universidade de São Paulo entre 1974 e 1975 e da Universidade Estadual Paulista entre 1977 e 2005. Foi ainda diretor do Movimento Coral do Estado de São Paulo (1983 a 1984) e coordenador e diretor artístico da Área de Música

do SESC Vila Nova (1984 a 1987). Sua atividade como regente coral foi muito intensa, como pode-se ver na lista de grupos e locais que atuou:

- 1962 a 1972: Coral da Terceira Igreja Presbiteriana Independente de São Paulo;
- 1963 a 1965: Coral Atlas (Indústrias Villares);
- 1964 a 1974: Coral da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo;
- 1974 a 1984: Associação Coral "Cantum Nobile";
- 1980 a 1992: Coral da Universidade Estadual Paulista;
- 1980 a 1984 e de 1990 a 2001: Coral Paulistano;
- 1988 a 1991: Madrigal "Psychopharmacon";
- 1989 a 1997: Coral da B`nai B´rith de São Paulo;
- 1989 a 2002: Coral do Esporte Clube Pinheiros;
- 1990 a 1992: Cia Coral;
- 1994 a 2005: Coral do Curso de Música e do Curso de Educação Artística do Instituto de Artes da UNESP;
- 1998 a 2004: Coral dos Voluntários da AACD;
- Coral da ACM;
- Coral da Associação dos Funcionários da Câmara dos Vereadores de São Paulo;
- Coral do Museu Paulista da USP.

Atuou ainda como regente convidado da Camerata Antiqua de Curitiba em 2002, 2004 e 2005 e regente convidado do Coral da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo em 2003 e 2005. Foi membro da Associação Brasileira de Organistas, do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, foi presidente da Sociedade Amigos do Museu Paulista e vice-presidente da Associação Brasileira de Regentes Corais entre os anos de 1999 e 2001, além de conselheiro da Associação Evangélica Beneficente, Conselheiro da Associação Evangélica de Música Sacra, sócio honorário do Centro Acadêmico Manoel de Abreu da Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo e assessor musical para o Projeto "Parque da Grota" de reurbanização da Bela Vista, do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, em 1974.

É autor dos livros *História da atividade musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo: uma fisionomia possível* (KERR, 2000) e *Vick lembranças do Kerr* (KERR, 2007) e teve participação no livro *Ensaios: olhares sobre a música coral brasileira* (KERR, 2006). No teatro, trabalhou como diretor musical em *Hans Staden no país da antropologia* em 1971, *Jesus Christ superstar* em 1972, *Aurora da minha vida* em 1981 (São Paulo), *Aurora da minha vida*

em 1982 (Rio de Janeiro), *Um beijo, um abraço, um aperto de mão* em 1984 (São Paulo), *Um beijo, um abraço, um aperto de mão 1985* em 1985 (Rio de Janeiro), *Mulheres de Holanda* em 1991 e *A vida é sonho* em 1992.

Durante sua carreira, foi premiado com o troféu da Ordem dos Músicos do Brasil, como melhor regente em 1973; Prêmio Especial Associação Paulista de Críticos de Artes em 1974, pelo trabalho como diretor da Escola Municipal de Música; indicação para o Prêmio de Direção Musical, pela Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo em 1984; Melhor regente coral em 1992; Prêmio APCA, personalidade do ano de 1999; e pela Associação Comercial de São Paulo, distrital Ipiranga, com indicação para o Prêmio Carlos Gomes de 1998. Recebeu ainda as seguintes medalhas e congratulações: Voto de Júbilo e Congratulações da Câmara Municipal de São Paulo pela atuação junto aos Corais do Movimento Mário de Andrade e da Câmara Municipal de São Paulo (Diário Oficial da PMSP, 24 de setembro de 1973); Medalha da Primavera "Agenor Couto de Magalhães", da Sociedade Geográfica Brasileira; Medalha "Pero Vaz Caminha" do Instituto Histórico e Cultural Pero Vaz de Caminha; Medalha "Carlos Gomes" da Sociedade Brasileira de Educação e Integração. Samuel Kerr faleceu em 17 de maio de 2023, aos oitenta e oito anos de idade.

ESTADO DA ARTE

Após um levantamento acerca de pesquisas sobre o maestro Samuel Kerr, foram encontrados alguns trabalhos: uma dissertação de mestrado em música (TEIXEIRA, 2013), dois artigos (RAMOS; TEIXEIRA, 2018; TEIXEIRA, 2021) e dois trabalhos de conclusão de curso (SOARES, 2017; MIRANDA, 2022). Dos cinco trabalhos levantados, quatro abordam questões referentes aos arranjos corais do compositor e um deles faz um recorte temporal ao abordar parte do Acervo Kerr. Paulo Frederico Teixeira analisou um conjunto de arranjos corais e buscou estabelecer possíveis ligações entre a produção e a trajetória artística de Samuel Kerr (TEIXEIRA, 2013). O texto biográfico foi originado não só a partir de pesquisa bibliográfica como também uma entrevista com o maestro, visando apurar os caminhos condutores de sua escrita coral. São apresentados quatorze procedimentos encontrados durante o processo de análise de um conjunto de cento e noventa e nove arranjos. Destes, foram selecionadas cinco peças para uma análise mais detalhada seguindo o referencial de Marco Antônio da Silva Ramos, com o objetivo de relacionar as aplicações dos procedimentos de escrita ao pensamento criativo e pedagógico.

A investigação de Marco Antônio da Silva Ramos e Paulo Frederico Teixeira (2018)

consiste em um recorte da dissertação do segundo autor (TEIXEIRA, 2013), em que é buscado sintetizar alguns pontos da biografia do maestro e apresentado os quatorze procedimentos de criação musical mais utilizados em seus arranjos corais. Em 2021, Paulo Teixeira aprofunda seus estudos sobre o assunto, apresentando um relato de experiência docente acerca da utilização dos arranjos de Kerr como recurso pedagógico no ensino da regência coral em um curso de graduação (TEIXEIRA, 2021). Nessa produção, realiza-se uma reflexão sobre os diversos conteúdos inerentes à disciplina. Através de exemplos musicais, são evidenciadas as características presentes na construção criativa dos arranjos que viabilizam o treinamento, a aprendizagem e a incorporação do conteúdo gestual através de um repertório de música popular.

Já no trabalho de Eloísa Silva Soares (2017), busca-se investigar as possibilidades de desenvolvimento musical para grupos corais iniciantes por meio de um conjunto de arranjos corais de Samuel Kerr. Nesse estudo, é contextualizado o termo arranjo, a história do arranjo coral no Brasil, a relação do canto coral com a educação musical e o pensamento do maestro a respeito da prática coral. A partir da investigação dos processos de composição dos arranjos (ostinato, cânones, tessituras, texto, distribuição de vozes, texturas), esses elementos foram relacionados com o desenvolvimento musical de coros iniciantes.

A pesquisa de João Miranda (2022) apresenta um aprofundamento nas memórias das práticas musicais de Kerr, tendo como objeto principal o seu acervo pessoal. Em uma seção inicial, é discutido a respeito das características de um acervo pessoal, além de trazer um relato sobre a experiência do autor como arquivista musical em uma instituição religiosa. Uma outra seção aborda o trabalho do autor frente ao acervo estudado, levantando questões acerca da amplitude das atividades do maestro. Por fim, nos apêndices, o material listado é constituído por documentos, cartas, programas, notas de programa de Samuel Kerr, compreendido no período entre 1949 e 1993.

A partir dos resultados obtidos do levantamento realizado, observa-se a escassez de trabalhos produzidos que tenham como objeto de pesquisa o acervo de Samuel Kerr, uma vez que a última pesquisa citada aborda uma parte específica do acervo em um período temporal delimitado. Com estimativa de que a trajetória artística do maestro durou mais de sessenta anos, e que ele atuou com diferentes grupos e instituições durante essas décadas, pode-se defender que a dimensão do acervo é significativa, abarcando materiais de pesquisa de grande relevância para a história da prática coral na cidade de São Paulo.

Este estudo pode se fazer ainda mais necessário ao considerar o recente falecimento do autor, visto que a perda de acervos pessoais se torna comum quando a responsabilidade de cuidados com o material não é rapidamente tomada após a impossibilidade do detentor, abrindo brechas para fragmentação dos arquivos e perda de documentos. Neste contexto, os principais problemas que acarretam a perda total ou parcial de acervos musicais pessoais são mudanças de residência, doações, desordem e descaso por parte do autor ou seus herdeiros, falta de valorização dos arquivos por parte de seus proprietários, doações ou vendas "inadequadas", resultando no desconhecimento da existência e localização dos materiais, o que trará problemas de catalogação e difusão (GARCÍA, 2008, p. 393-397).

Considerando a importância histórica-social do trabalho realizado por Kerr, a valorização de sua memória presente no acervo deve ser uma atitude inadiável e de certa urgência, quando levado em conta todas as possíveis variantes que podem fragmentar esse grande conjunto de documentos. Assim, o processo de tratamento, inventariação e digitalização é entendido uma forma eficaz de manter e possibilitar o acesso a todo o conteúdo musical deixado pelo artista. O destaque nos acervos musicais, enquanto amostras do patrimônio histórico-musical local e geral, pode ser um caminho eficaz para a reconexão dos profissionais, estudantes, público e cidadãos com a diversidade musical e cultural de micro e macrossistemas sociais brasileiros. Sendo assim, a difusão online de textos, cursos, programas de divulgação, áudios, vídeos e fontes musicais referentes a cada acervo pode ser um importante estímulo para a implementação dessa reconexão e para evidenciar o interesse público que possuem os acervos musicais do país, de modo que:

> [...] reconhecer a diversidade de manifestações culturais em um âmbito bem mais restrito, porém comum a milhares de núcleos musicais brasileiros, é uma forma de colocar em prática esses ideais e enriquecer as relações das pessoas com o passado e com o presente, pela convivência com a multiplicidade de repertórios, estilos, práticas, gêneros, conjuntos e concepções, e pelo reconhecimento da diversidade enquanto valor essencial da cultura humana (CASTAGNA, 2016, p. 220).

Após a realização de um levantamento prévio, não foram encontrados trabalhos que tratam especificamente desta seção do acervo de Samuel Kerr. Neste sentido, compreende-se que este este estudo abarca um objeto de pesquisa inédito, podendo contribuir com a discussão e divulgação de conteúdos históricos-musicais paulistas e brasileiros por meio dos documentos que retratam a trajetória desse maestro, como também para área de estudos a respeito da prática coral brasileira, principal campo de atuação do artista.

DIAGNÓSTICO

Há diversas terminologias para referir-se ao diagnóstico de um arquivo: identificação, identificação documental, análise situacional, diagnóstico arquivístico, dentre outras. Camargo e Bellotto definem o conceito como:

> Uma análise das informações básicas (quantidade, localização, estado físico, condições de armazenamento, grau de crescimento, frequência de consulta e outras) sobre arquivos, a fim de implantar sistemas e estabelecer programas de transferência, recolhimento, microfilmagem, conservação e demais atividades (CAMARGO; BELLOTTO, 2010, p. 37).

Além da análise das informações básicas proposta pelas autoras, é preciso identificar a documentação produzida e os elementos que permitem essa produção, ou seja, elementos de natureza informacionais, documentais e organizacionais. Outros autores como Cunha e Cavalcanti, ao utilizarem como base a definição clássica do International Council of Archives, defendem *diagnóstico* como:

> O levantamento de informações relativas à quantidade, forma, tipo, localização, condições de conservação, taxa de acumulação, cronologia, frequência de utilização dos documentos e dados similares, a fim de planejar programas de acumulação, eliminação, microfilmagem e outras atividades arquivísticas (CUNHA; CAVALCANTI, 2008, p. 122).

O processo de diagnóstico é um momento fundamental para o pesquisador uma vez que a ferramenta é utilizada com o objetivo de conhecer a situação arquivística da organização ou indivíduo de maneira abrangente a partir da coleta de informações sobre a documentação produzida, seu arquivamento e preservação. Essa etapa também permite a obtenção de dados a respeito das funções, atividades realizadas com aquele material, fluxo informacional e documental, informações que podem ser utilizadas como ponto de partida para proposições de medidas e possíveis soluções de problemas identificados (ALMEIDA; VITORINO, 2018, p. 69, 73). Pode-se salientar a complexidade desse processo, que envolve diferentes etapas e que apresenta características específicas. Essas etapas são analisadas por diferentes autores com base no tipo de informação que se deseja identificar.

O *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística* não apresenta o termo *diagnóstico de arquivo*, sendo *identificação* correspondendo à terminologia que mais se aproxima: "processo de reconhecimento, sistematização e registro de informações sobre arquivos, com vistas ao seu controle físico e/ ou intelectual" (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 104). O termo *identificação* é adotado por Rodrigues (2011, p. 3-4), considerando que trata-se de uma tarefa de pesquisa sobre a gênese do documento de arquivo, desenvolvida no início do tratamento documental para definir requisitos normalizados de planejamento das funções que sustentam o

tratamento técnico documental, seja no momento da produção ou da acumulação (planejamento da produção, classificação, avaliação e descrição), o que envolve estudar analiticamente o documento de arquivo e os vínculos que mantém com o órgão/ indivíduo que o produziu. Neste âmbito, a *identificação* teria início em uma segunda fase do diagnóstico de arquivos, com o levantamento das funções e atividades e os documentos que resultam da realização dessas ações (RODRIGUES, 2011). A análise do vínculo estabelecido entre esses elementos é o momento inicial do processo de informação. Posteriormente, a identificação prevê o aprofundamento do estudo de cada tipo documental, contemplando suas características intrínsecas e extrínsecas.

No diagnóstico de arquivos é necessário construir a sociologia e a história da organização ou indivíduo analisado, ou seja, identificar o histórico, sua missão, seus objetivos, assim como estudar a trajetória de vida das pessoas diretamente ligadas aos documentos. Assim, "deve-se, dentre outras providências, estudar a biografia do responsável e sua inserção na vida social" (LOPES, 1997, p. 57). Para a construção de um panorama da organização atual do arquivo que a ser trabalhado, é preciso levantar, alguns dados essenciais, como a quantidade de documentos, expressas de acordo com regras aceitas universalmente; as características diplomáticas – tipologias documentais – que os individualizam; os conteúdos informacionais genéricos, expressos de modo sintético e hierárquico; as unidades físicas de arquivamento – movelaria – e as embalagens utilizadas; o modo original de arquivamento – classificação, avaliação e descrição – mesmo se empírico e baseado no senso comum; a existência e o modo de uso de tecnologias da informação; as características das instalações e a situação dos acervos no que refere à preservação (LOPES, 2009, p. 160). A partir das discussões teóricas e desses dados coletados é possível obter um conteúdo substancial que permita "fazer a classificação intelectual e a ordenação física, avaliação e a descrição" do arquivo abordado (LOPES, 2009, p. 146), interesses que fazem parte dos objetivos desta dissertação e que sustenta a importância da fase diagnóstica no processo de inventariação.

O Acervo Samuel Kerr estava acondicionado na residência da família, mais precisamente, no sótão do imóvel (Imagens 1 a 4).



Imagem 1 – Acondicionamento original. Fotografia: Maicon Jacinto, 2023.



Imagem 2 – Acondicionamento original. Fotografia: Maicon Jacinto, 2023.

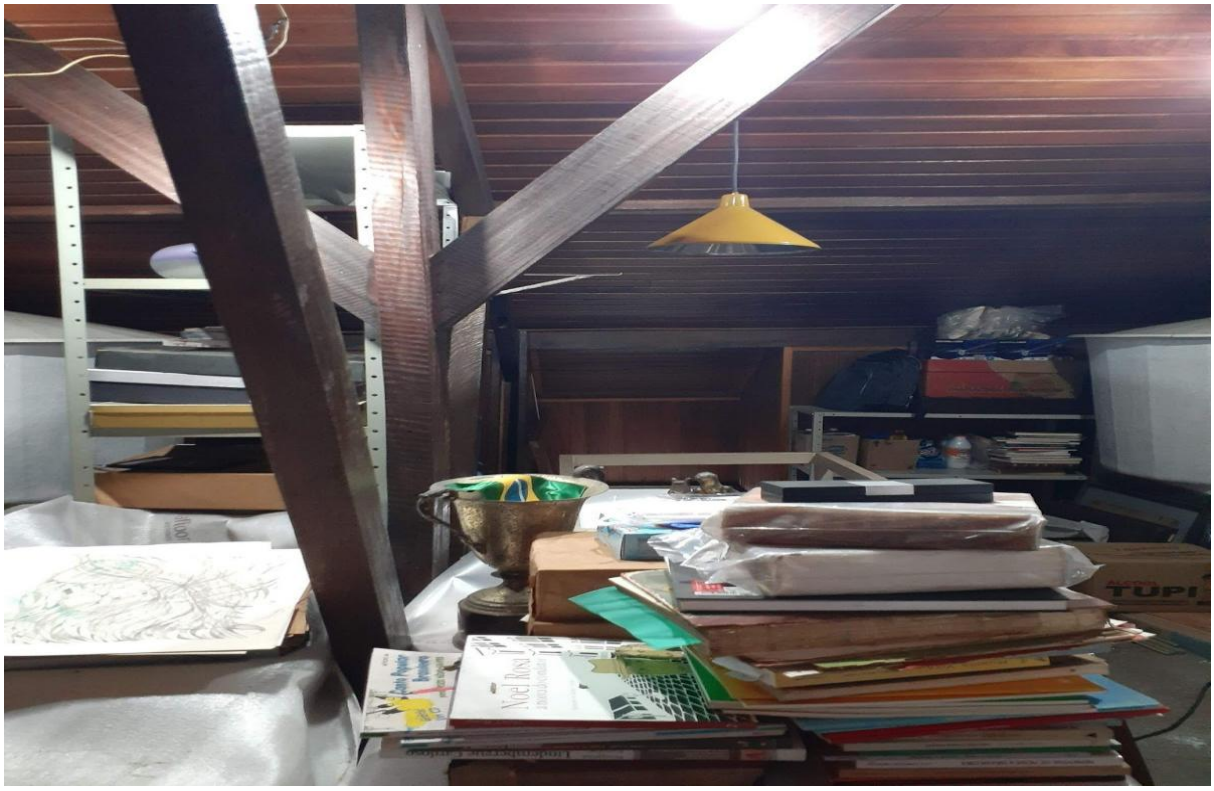


Imagem 3 – Acondicionamento original. Fotografia: Maicon Jacinto, 2023.



Imagem 4 – Acondicionamento original. Fotografia: Maicon Jacinto, 2023.

O acervo de Samuel Kerr foi inteiramente doado pela família ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista. Os documentos que o compõem são de natureza diversa, e incluem livros, partituras, CDs, fitas cassete, programas de concertos, cartas, bilhetes, recortes de jornal, diários pessoais, fotografias, certificados, quadros e materiais de pintura. Após a retirada do local de origem a seção musicográfica, que consiste nas partituras manuscritas e editadas adquiridas pelo músico, os itens foram alocados na sala quarenta e cinco do Instituto de Artes. Apesar da transferência de materiais, os documentos permanecem armazenados em caixas e pastas da mesma maneira que quando em posse de seu detentor, acondicionadas em um armário de metal e no chão da sala (Imagens 5 e 6).



Imagem 5 – Acondicionamento atual. Fotografia: Maicon Jacinto, 2024.



Imagem 6 – Acondicionamento atual. Fotografia: Maicon Jacinto, 2024.

A seção documental, que contém programas de concerto, recortes de jornal, cartas, bilhetes e outros itens, está sendo inventariada por meio do projeto de mestrado de João Marcos Miranda, estudante do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, e também está acondicionada no mesmo local da seção musicográfica. A pesquisa dessa seção do acervo teve início no trabalho de conclusão de curso de Miranda (2022), como já citada anteriormente na seção do estado da arte realizada. Já as seções com os materiais de pintura, quadros, fotografias, CDs, diários pessoais e itens similares estão armazenadas na Biblioteca do Instituto de Artes da mesma universidade, aguardando projetos e iniciativas para seu tratamento.

No que diz respeito ao estado de conservação dos itens, o arquivo encontra-se acomodado de forma razoável em caixas e pastas de diferentes tamanhos e materiais, suportes provenientes do armazenamento original que proporcionaram uma boa conservação dos documentos. Há pouquíssimos casos de documentos rasgados, molhados ou com sujeira extrema que poderiam dificultar a leitura. A grande maioria não está fragmentada. Os objetos de acomodação que não estavam fechados propiciaram a entrada e alojamento de poeira e insetos. Contudo, não foi constatado nenhum documento ilegível por motivos de má conservação. Neste sentido, as condições de armazenamento apresentaram ampla variedade: caixas suspensas de papel, caixas de plástico de diversos tamanhos, caixas de papelão, caixas e pastas polionda, pastas aba elástico de plástico e de polipropileno. A quantidade de documentos da seção musicográfica é de aproximadamente 4,55 metros lineares. O maestro Samuel Kerr iniciou uma organização na seção musicográfica de seu acervo, mas não conseguiu terminá-la, sendo assim, algumas caixas/pastas contém identificações:

- **1. A; B:** Bach; Bartók; Brahms; Braunwieser; Britten; **C:** Cancioneiros e anônimos; Câmara, Marcos; Cozzella, D. (arranjos);
- **2. cont. C:** Carvalho, Dinorá; Correra, Sergio; **D; E:** Estercio Marques; **F:** Fonseca, Carlos Alberto; **G:** Pe. J. Nunes Garcia; Denise Garcia; Gualtieri; Guarnieri, Camargo; **H;**
- **3. cont. H:** Haendel; Hassler; Hindemith; **I; J; K:** Kerr; Kodaly; **L:** Lacerda, Osvaldo;
- **4. cont. L:** Lassus, Orlando; Lozano, F.; **M:** Mahle, Ernst; Mendes, Gilberto; Mignone, Francisco; Monteverdi; **N; O; P:** Palestrina; Penalva;
- **5. cont. P:** Pirani, M.; Des Prés; **R; S:** Schafer; Schutz; Shaw; Stravinsky; Scliar, Esther; Setli, Kiles;
- **9. T; V:** Victoria, Thomas; Villa-Lobos; Villani-Côrtez; **W:** Willy Corrêa; **X, Y, Z;**
- A; Cozzela; Realismo dos Pobres;
- **Arqueologia**; Programas anos 60;
- **Arqueologia I**: Textos, Livros; Partituras;
- **Arqueologia II:** Partituras;
- **Arqueologia IV:** Partituras;
- **Arqueologia V:** Livros, Textos; Partituras;
- **Arranjos de músicas não bras.:** ABC; DEF; GHI; JKL; MNO; PQRS; TUV; W; XYZ; Ave Maria; Marcos Leite; Zilahy; algumas coleções: Fifia, Ana Yara, Pipo;
- **Folclore dos 5 continentes em pastas:** Folclore brasileiro; Folclore por compositores;

- **Instituto Coral e Escola de Música Sacra do Benett** (Sinos, 5 nos e publ.);
- **MPB** vários arranjadores;
- **Música brasileira para órgão**;
- **Natal** Carol;
- **Negro Spiritual**;
- **Pasta cinza** (A3); Partituras em A3;

Em algumas caixas com identificação, os documentos também estão ordenados, sejam por ordem alfabética de sobrenome do compositor, por título de obra ou regiões geográficas. Já outras não contém ordenação, com documentos apenas agrupados por semelhanças temáticas ou sem padrão definido. Também há caixas sem identificação, cujos documentos, em sua maioria, não estão ordenados e nem agrupados por temas, se tratando de itens de natureza diversa, havendo a hipótese de terem sido juntados posteriormente pela família.

AÇÕES REALIZADAS E PROCEDIMENTOS FUTUROS

A seção musicográfica do Acervo Samuel Kerr não está acondicionada da melhor forma como é recomenda pelas referências bibliográficas da arquivologia. Porém, os itens estão mantidos em um ambiente mais controlado do qual se encontrava, uma vez que a sala onde está o acervo não permite que grandes oscilações de temperatura e umidade ocorram, assim como também o acesso é restrito ao manuseio dos documentos, o que diminui as chances de degradação e perda dos documentos durante o processamento.

Foi estabelecida uma parceria com a Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, local onde será acondicionado todo o Acervo Samuel Kerr, que incluiu solicitações para compra de estantes e caixas para guarda dos documentos. A perspectiva é que no próximo ano, em 2025, será possível estabelecer um local minimamente preparado e com os recursos necessários para um bom acondicionamento e salvaguarda dos itens do acervo, contribuindo para sua preservação. Outra colaboração que será realizada com a Biblioteca do Instituto de Artes diz respeito ao inventário que está sendo construído durante a pesquisa, incorporando os dados dos documentos nas plataformas de consulta utilizadas pela biblioteca, o que permite um amplo acesso de interessados ao conteúdo do acervo e, caso seja necessário, a consulta ao documento físico. O empréstimo dos itens não é recomendado, pois se trata do manuseio de documentos únicos.

Como já mencionado, os documentos musicográficos estão bem preservados devido ao bom tratamento de guarda realizado ao longo dos anos pelo maestro Samuel Kerr. Contudo, será necessário realizar a higienização das páginas, escovando os documentos para retirar acúmulo de poeira e resíduos de insetos em poucos casos. A avaliação preliminar constatou que a desinfestação e desinfecção não será necessária, pois não foram identificados casos de animais vivos e nem fungos na documentação. A desmetalização e a retirada de fitas colantes será o procedimento mais comum dessa etapa do processamento.

Podemos definir *classificação* como sendo o processo pelo qual são determinados diferentes grupos ou classes de documentos, levando em consideração suas concepções. A classificação deve abranger todos os documentos do arquivo. Assim, num acervo musical, o resultado do trabalho deve abordar tanto a documentação musical como outros documentos (atas, contas, correspondências, fotografias, programas de concerto, anotações), sem discriminar qualquer item, por mais efêmeros ou supérfluos que possam aparentar (GÓMEZ GONZÁLEZ; 2008, p. 129). Deve-se ressaltar, contudo, que a proposta deste trabalho é classificar os documentos musicográficos do Acervo Samuel Kerr. No entanto, os demais documentos que foram unidos aos musicográficos pelo produtor original, permanecerão juntos a fim de respeitar sua escolha de organização. Para o trabalho de classificação, foi necessária a realização de uma fase preliminar, que se iniciou com um trabalho de campo e consistiu no estudo do indivíduo produtor e dos arquivos em si. A análise dos arquivos exigiu o maior conhecimento possível da sua generalidade, e não apenas dos estritamente musicais. A existência de uma organização prévia dos documentos foi observada com muito cuidado pois esta foi estudada e preservada em sua maior parte.

Segundo Schellenberg (1975, p. 57), para estabelecer uma certa classificação geral em um acervo, podemos levar em conta os seguintes critérios e sistemas:

a) **Funções:** Considerando as atividades e diversas tarefas específicas de cada entidade ou pessoa, poderá ser estabelecida uma classificação obedecendo funções gerais. Por exemplo, a partir dos locais em que os documentos eram comumente utilizados, criando uma ligação com a função que exercia, podendo ser um documento usado em ritos religiosos, contexto acadêmico e educacional, eventos governamentais etc.
b) **Estrutura orgânica:** A partir de determinadas finalidades, cada instituição se estrutura com uma organização específica para funcionar corretamente. Assim, essa instituição pode diretorias facultativas, comissões, delegações, departamentos etc.

c) **Assuntos:** As estruturas são marcadas segundo critérios sistemáticos ou temáticos, em certa medida, externos à organização do próprio detentor do acervo. Não é a opção mais adequada em termos arquivísticos, mas em casos de arquivos que serão consultados frequentemente, a gestão documental baseada nestes critérios muitas vezes torna-se a mais eficaz, modelo que se aproxima muito da ideia de coleção de obras, como costuma acontecer em bibliotecas.

Uma parte significativa do acervo está inserida em uma organização prévia feita por seu produtor, como já apresentada, pode-se observar classificações gerais, como as caixas organizadas apenas por ordem alfabética de sobrenome de compositor, e também, classificações específicas, como as intituladas "Negro Spiritual", "Música brasileira para órgão" etc. com o intuito de facilitar o acesso dos documentos para futuras pesquisas e respeitar as intenções de organização de Samuel Kerr, a opção escolhida para classificação do acervo foi a divisão do arquivo em quatro subseções:

- **Arranjos e composições de Samuel Kerr**, com ordenação em ordem alfabética por título da obra;
- **Música brasileira**: peças de compositores nacionais e/ou relacionados com o país, com ordenação em ordem alfabética por sobrenome do compositor e conseguinte pelo título da obra;
- **Música internacional**: peças de compositores estrangeiros, com ordenação em ordem alfabética por sobrenome do compositor e conseguinte pelo título da obra;
- **Música não identificada**: peças sem autor identificado por estarem incompletas ou não e invólucros, com ordenação em ordem alfabética pelo primeiro campo do inventário a ser completado.

Esta organização ajudará nas etapas de ordenação e descrição, auxiliando na coleta de informações a respeito de cada documento, cujos dados serão colocados numa tabela que comporá o inventário. Neste contexto, evidencia-se a importância de estar nítido no trabalho arquivístico os diferentes tipos de níveis organizacionais, sendo do macro para o micro nível: coleções, seções, subseções, séries e unidades documentais (GONZÁLEZ, 2008, p. 131). O Acervo Samuel Kerr ocupa o nível de coleção, sendo a seção musicográfica a abordada e dividida em subseções, onde os documentos estão agrupados em séries organizadas por nome

do compositor. No caso da subseção "Arranjos e composições de Samuel Kerr", os documentos já estão no nível de unidades documentais.

A codificação do acervo será alfanumérica contínua, ou seja, o código de cada documento conterá a sigla SKM (Samuel Kerr Musicografia); o primeiro número indicará a unidade de arquivamento (Arranjos e composições de Samuel Kerr, Música Brasileira, Música internacional e Música não identificada) que será estabelecida com margens para inclusão de documentos durante o processo de inventariação. Como exemplo, a unidade "Arranjos e composições de SK" se iniciará com o número 01. Já a próxima unidade "Música Brasileira", iniciará com o número 0700. Isto não quer dizer que a primeira unidade terá essa quantidade de documentos, mas trata-se uma estratégia para contemplar todos os documentos sem repetição da numeração. O segundo número da codificação indicará se o documento é único ou se possui mais de um exemplar. Por exemplo, caso houver dois exemplares do primeiro documento de "Música Brasileira", a codificação dos documentos ficará: SKM.0700.01 e SKM.0700.02, respectivamente. O terceiro número da codificação indicará se o documento possui mais de uma obra musical (caso recorrente em coletâneas). Por exemplo, se o primeiro documento da unidade de arquivamento "Música Brasileira" possuir duas obras a codificação ficará SKM.0700.01.01 e SKM.0700.01.02, respectivamente. E se houver uma única música, será atribuído o número 01. Para a fase de descrição do acervo, será adotado como referência inicial para a construção do modelo de inventário a pesquisa realizada por Pedro José Gómez González e Raúl Vicente Baz (2008), onde é defendido que:

> Uma vez implementado um sistema de organização de fundos num arquivo (biblioteca ou centro de documentação), o processo continuará com o trabalho de criação de instrumentos onde somos informados dos documentos que compõem o fundo ou acervo e suas características. Este será o momento da descrição, a fase onde culmina o tratamento arquivístico e documental em termos gerais (GONZÁLEZ; BAZ; 2008, p. 179, tradução nossa)[77].

Isto é, a etapa de descrição do acervo é uma tarefa que tem por objetivo apresentar informações referentes às características físicas e do conteúdo de cada documento, com o intuito de reunir um grupo conciso de dados que irá favorecer o entendimento de cada documento sem a necessidade de ter o documento disponível fisicamente. Esse processo facilita a consulta ao conteúdo dos acervos e proporciona uma agilidade no direcionamento e localização dos objetos de pesquisa. Neste sentido, González e Baz recomendam:

[77] No original, "Una vez implantado un sistema de organización de fondos en un archivo (biblioteca o centro de documentación) el proceso continuará con la labor de crear instrumentos donde se nos informe de los documentos integrantes del fondo o colección y sus características. Éste será el momento de la descripción, fase donde culmina el tratamiento archivístico, o documental en términos generales".

> Ao iniciar qualquer processo de catalogação, será aconselhável realizar trabalhos prévios de padronização de processos e instrumentos. Em suma, tratar-se-á do estabelecimento de critérios que visem a unificação de estruturas de dados uniformes e úteis para a descrição documental (GÓMEZ GONZÁLEZ; BAZ: 2008, p. 179, tradução nossa)[78].

Com base na série de tópicos sugeridos no trabalho de González e Baz (2008) para compor a tabela de descrição, e com adições conforme a necessidade de especificações dos documentos da seção musicográfica do Acervo Samuel Kerr, será proposto uma tabela para descrição do acervo com tópicos referentes tanto a dados a respeito de características do documento como também sobre o conteúdo musical, sendo essas:

- Codificação do documento;
- O número da caixa ou pasta em que o documento atualmente se encontra;
- Autores do documento;
- Título do documento;
- Tipo de documento;
- Técnica de registro do documento;
- Local de edição ou de cópia;
- Editora;
- Copista;
- Data de edição ou de cópia;
- Número da edição;
- Código de catálogo;
- Coleção, série e número;
- Quantidade de folhas ou páginas;
- Procedência de instituições;
- Procedência de pessoas;
- Caixa ou pasta da organização original;
- Anotações manuscritas;
- Observações sobre o documento;
- Autore(a)s da música;
- Autore(a)s: letra;
- Autore(a)s: transcrição ou arranjo;
- Título e subtítulo da música;

[78] No original, “Al iniciar cualquier proceso de catalogación será conveniente, realizar un trabajo previo de normalización de procesos e instrumentos. En resumidas cuentas, se tratará del establecimiento de criterios encaminados a la unificación de estructuras de datos uniformes útiles a la descripción documental”.

- *Incipit textual* (primeiras palavras da letra da música, quando houver texto);
- Idioma do texto da música;
- Data da composição ou primeira estreia;
- Dedicatória da música;
- Ciclo à qual pertence e número;
- Gênero ou estilo;
- Meio de expressão;
- Opus;
- Observações sobre a música;
- Correspondências internas;
- Data de registro das informações na tabela.

Como já mencionado anteriormente, prevê-se uma parceria com a Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista para que as informações coletadas no processo de inventariação do acervo sejam inseridas nas plataformas digitais da biblioteca, visando facilitar a consulta dos interessados em acessar o arquivo. Porém, verifica-se um modelo regido por normas estabelecidas pelos profissionais da biblioteconomia que deverá ser seguido na implantação dos dados nessa plataforma digital, o que acarretará em mudanças na sequência dos tópicos de descrição, podendo algumas das informações levantadas não entrarem no banco de dados ou serem realocadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atualmente ainda faz parte da nossa realidade que músicos, administradores, público e cidadãos não possuem conhecimento ou contato com a diversidade musical presente nos acervos de suas comunidades, recebendo geralmente mais informações vindas da macro-história da música, e não do conteúdo de seus acervos musicais. Podemos, então, voltarmos o olhar às ideias de Jacques Revel (2010) para compreender a existência de micro e macro patrimônios, identificados não exatamente pelo volume de seus acervos, mas pelo significado que possuem em cada âmbito social (microssistemas ou macrossistemas), enriquecidos na medida de sua preservação e de sua potencialidade de reutilização.

A arquivologia musical, como vem sendo denominada no Brasil desde 2003 (CASTAGNA, 2004; 2006; COTTA; BLANCO, 2006), tem como objetivo proporcionar o acesso de músicos, administradores de instituições musicais, público e cidadãos com a diversidade de repertório contido em acervos, na medida em que subsidia a realização de

diferentes atividades e ações que viabilizam o contato com o conteúdo dos acervos musicais (CASTAGNA, 2016, p. 195 e 196).

Infelizmente, na legislação e nos sistemas de governo brasileiro não é corrente o conhecimento de que fontes musicais em fase intermediária ou permanente correspondam aos documentos históricos de interesse local ou nacional, e que seu conteúdo em micro e macrossistemas sociais possuem valor cultural. Este cenário colabora para o aceleramento do descarte das fontes como material sem valor prático e inibe ações mais amplas destinadas à pesquisa musicológica, sobretudo aquela de caráter preservacionista, e à reintegração do seu repertório na atualidade (CASTAGNA, 2016, p. 205). Também, deve-se considerar que não são todos os administradores ou proprietários de acervos musicais (assim como nem todos os pesquisadores) que estão interessados na preservação e/ou na abertura à pesquisa dos documentos, dificultando a investigação musicológica e o usufruto público dos conteúdos, situação que felizmente não se faz presente no acervo Samuel Kerr, uma vez que, a família doou e permitiu o acesso de pesquisadores ao acervo.

A preservação de documentos se faz necessária e urgente na atualidade, uma vez que, há o risco de os arquivos serem extraviados, perdidos ou destruídos pela incompreensão de seu valor e as informações presentes naquelas fontes serem permanentemente perdidas. A conservação dos acervos é um desafio que apresenta dificuldades técnicas, orçamentárias e de responsabilização do trabalho contínuo de preservação, mas também é um ato político capaz de atingir variados âmbitos da sociedade, seja na construção de memórias, na defesa de direitos, identidades e histórias. A revelação de obras, autores, documentos e aspectos da diversidade musical brasileira, geralmente não são abordados nas histórias da música de tendência literária, pois nem sempre são conectadas às fontes das obras às quais se refere.

O conjunto de documentos propostos serão divulgados por meio da arquivologia musical como parte da contribuição artística do maestro Samuel Kerr (CASTAGNA, 2004; 2006; COTTA; BLANCO, 2006). Assim, busca-se reforçar a notabilidade do trabalho desenvolvido por Kerr, incentivando a sua promoção e estudo entre os grupos musicais atuais, instituições, pesquisadores e, deste modo, a valorização da música brasileira composta no último século.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Fabiana Izídio de; VITORINO, Marcia Cristina de Carvalho Pazin. Diagnóstico de arquivos e mapeamento da informação: interlocução da gestão documental com a gestão da informação. *Em Questão*, Porto Alegre, v. 24, n. 3, p. 68-95, 2018. Disponível em: http://dx.doi.org/10.19132/1808-5245243.68-95. Acesso em: 20 mar 2024.

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: https://www.gov.br/conarq/pt-br/centrais-de-conteudo/publicacoes/dicionrio_de_terminologia_arquivistica.pdf. Acesso em: 20 mar 2024.

CAMARGO, Ana Maria de Almeida; BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Dicionário de terminologia arquivística*. São Paulo: Centro de Memória da Educação da FEUSP/FAPESP, 2010.

CASTAGNA, Paulo. Desenvolver a Arquivologia Musical para aumentar a eficiência da Musicologia. *In*: ROCHA, Edite; ZILLE, José Antônio Baêta (Orgs.). *Musicologia[s]*. Barbacena: EdUEMG, 2016. Capítulo 12, p. 191-243.

CASTAGNA, Paulo (Org.). *I Colóquio Brasileiro de Arquivologia e Edição Musical*. Mariana, 2003. Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004, 328 p.

CASTANGA, Paulo. (Coord.). *VI Encontro de Musicologia Histórica*. Juiz de Fora, 2004. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006, 527 p.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. *In*: COTTA, André Guerra; SOTUYO BLANCO, Pablo. *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EdUFBA, 2006. p. 15-38.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. *In*: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo (Orgs.). *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EdUFBA, 2006. Capítulo 1, p. 15-38.

CUNHA, Murilo Bastos da; CAVALCANTI, Cordélia Robalinho de Oliveira. *Dicionário de biblioteconomia e arquivologia*. Brasília: Briquet de Lemos, 2008. 451 p.

DAROZ, Irandi Fernando. *Coral da UNESP*: canto nos recantos do Estado de São Paulo. São Paulo, 2003. 256 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2003.

GONZÁLEZ, Pedro José Gómes. La organización de archivos musicales. *In*: GONZÁLEZ, Pedro José Gómez; GARCÍA, Josefa Montero; BAZ, Raúl Vicente; OLIVEIRA, Luís Hernández (Orgs.). *El archivo de los sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Associación de Archiveros de Castilla y León, 2008. Capítulo 6, p. 123-154.

GONZÁLEZ, Pedro José Gómes; BAZ, Raúl Vicente. Normas de descripción de fondos musicales. *In*: GONZÁLEZ, Pedro José Gómez; GARCÍA, Josefa Montero; BAZ, Raúl Vicente; OLIVEIRA, Luís Hernández (Orgs.). *El archivo de los sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Associación de Archiveros de Castilla y León, 2008. Capítulo 8, p. 177-210.

KERR, Samuel Moraes. *História da atividade musical na Igreja Presbiteriana Unida de São Paulo*: uma fisionomia possível. São Paulo, 2000. 148 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2000. Disponível em: http://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/95118/kerr_sm_me_ia.pdf. Acesso em: 22 mai. 2024.

LOPES, Luís Carlos. *A gestão da informação*: as organizações, os arquivos e a informática aplicada. Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 1997. 143 p.

LOPES, Luís Carlos. *A nova arquivística na modernização administrativa*. 2ª ed. Brasília: Projecto, 2009. 416 p.

MIRADA, João Marcos Lopes de Souza. *O acervo pessoal de Samuel Kerr e o testemunho das suas práticas musicais*. São Paulo, 2022. 135 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

GARCÍA, Josefa Montero. Los archivos musicales familiares y personales. *In*: GONZÁLEZ, Pedro José Gómez; GARCÍA, Josefa Montero; BAZ, Raúl Vicente; OLIVEIRA, Luís Hernández (Orgs.). *El archivo de los sonidos*: la gestión de fondos musicales. Salamanca: Associación de Archiveros de Castilla y León, 2008. Capítulo 17, p. 389-412.

PÉROTIN, Yves. L'administration et les "trois âges" des archives. *Seine-et-Paris*, Paris, n. 20, p. 1-4, 1961.

RAMOS, Marco Antônio da Silva; TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. Samuel Kerr e seus arranjos de música popular brasileira. *Cuadernos*, Mendoza, v. 3, n. 3, p. 1-11, 2018.

Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002997958.pdf. Acesso em: 15 set. 2023.

REVEL, Jacques. *Micro-história, macro-história*: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. Edição [se não for a primeira]. Local de publicação: Editora, ano. Número de páginas. Disponível em [se for o caso]: http://... Acesso em: dia mês abreviado ano.

REVEL, Jacques. Micro-história, macro-história: o que as variações de escala ajudam a pensar em um mundo globalizado. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, v. 15, n. 45, p. 434-590, 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v15n45/03.pdf. Acesso em: 20 set. 2023.

RODRIGUES, Ana Célia. Identificação arquivística: subsídios para a construção teórica da metodologia na perspectiva da tradição brasileira. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, João Pessoa, v. 4, n. 1, p. 1-20, 2011. Disponível em: https://revistas.ancib.org/index.php/tpbci/article/view/206. Acesso em: 21 mar. 2024.

SCHELLENBERG, T. R. *Modern archives*: principles and techiniques. Chicago: University of Chicago, 1975. 263 p.

SOARES, Eloísa Silva. *Os arranjos de Samuel Kerr e a sua aplicação como estratégias para o desenvolvimento musical de grupos iniciantes*. São Paulo, 2017. 118 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2017. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/202937. Acesso em: 15 set. 2023.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. *Samuel Kerr*: um recorte analítico para performance de seus arranjos. São Paulo, 2013. 197 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013. Disponível em: https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/public/consultas/coleta/trabalhoConclusao/viewTrabalhoConclusao.jsf?popup=true&id_trabalho=874995. Acesso em: 15 set. 2023.

TEIXEIRA, Paulo Frederico de Andrade. Os arranjos de Samuel Kerr como ferramenta de ensino da técnica de regência coral na graduação em música. *In*: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 25, 2021. *Anais...* Sem local: Associação Brasileira de Educação Musical, 2021, p. 1-13. Disponível em: http://abemeducacaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/995/public/995-4068-1-PB.pdf. Acesso em: 15 set. 2023.

ENTRE ARQUIVOS E AUSÊNCIAS: A DOCUMENTAÇÃO CORAL E A MEMÓRIA MUSICAL EM JUIZ DE FORA

Jéssica Wisniewski Dias[79]

RESUMO:
Este trabalho dedica-se a realizar um estudo comparativo entre dois corais de meninos cantores de Juiz de Fora: o Mater Verbi, cuja memória é preservada por meio de um arquivo documental formalizado, e o Pequenos Cantores de São Domingos, coral já extinto e com escassa documentação disponível. Fundamentado nos estudos de memória e arquivo de Nora (1993), Assmann (2011), Halbwachs (1990) e Featherstone (2000), além da abordagem de políticas de arquivamento do patrimônio musical brasileiro em Castagna (2022), o estudo examina como o arquivamento pode promover a preservação da memória cultural, enquanto sua ausência pode intensificar o esquecimento de práticas musicais. A pesquisa ressalta os desafios e as possibilidades da documentação para o fortalecimento das memórias sociais a partir das políticas voltadas à preservação musical.

Palavras-chave: Memória musical; Arquivamento; Corais de meninos cantores.

INTRODUÇÃO

A preservação da memória musical está intrinsecamente ligada às práticas de arquivamento e documentação que permitem a sobrevivência do legado cultural de um grupo. No contexto dos corais de meninos cantores em Juiz de Fora, essa questão se torna ainda mais significativa quando se observa a disparidade na conservação de registros entre diferentes conjuntos. Enquanto o coral Mater Verbi se destaca por sua robusta coleção documental, que garante, em partes, a manutenção de sua memória, o Coral Pequenos Cantores de São Domingos – ativo em tempos anteriores – desapareceu quase sem deixar vestígios formais de sua existência. Este trabalho propõe uma reflexão sobre os caminhos que a memória coral pode seguir, abordando como o arquivamento, ou sua ausência, desempenha um papel determinante na preservação e no esquecimento de práticas musicais.

Inicialmente, propõe-se abordar o panorama das práticas musicais de origem religiosa em Juiz de Fora durante o século XX, para que se possa compreender o surgimento dos grupos a serem estudados. A partir da fundação da Diocese de Juiz de Fora em 1924, o processo de Romanização, iniciado ainda no século XIX, intensificou-se com novas dinâmicas, consolidando a separação entre a Igreja Católica e o Estado, reforçando assim a autonomia da Igreja em relação ao poder civil. Esse movimento, pertencente à restauração ultramontana,

[79] Mestre, Universidade Federal de Juiz de Fora, jessicawisnie@gmail.com.

visava submeter as instituições eclesiásticas brasileiras ao controle direto da Santa Sé, promovendo uma centralização doutrinária e disciplinar.

Em Juiz de Fora, a Romanização impactou de forma significativa na estrutura educacional e social. O clero diocesano, ainda que reduzido em número, já exercia considerável influência sobre a sociedade local, utilizando-se dos templos e capelas a fim de alcançar os fiéis e promover a difusão dos ideais romanizadores (AZZI, 2000). A criação de colégios confessionais católicos foi uma das estratégias mais eficazes para disseminar tais princípios. Esses colégios foram fundamentais para moldar a juventude dentro dos parâmetros de sociabilidade católica, não apenas na formação religiosa, mas também na social, oferecendo um contraponto ao avanço de instituições protestantes e laicas. O fortalecimento da educação católica visava criar uma unidade de pensamento entre os fiéis, colocando a Igreja como principal responsável pela formação moral e intelectual da sociedade (ALMEIDA, 2022).

No panorama musical, o processo de Romanização exerceu grande influência sobre o Movimento Ceciliano, ou Restauracionista, que buscava restaurar a dignidade e a pureza da música litúrgica. Alinhado às diretrizes do *motu proprio Tra le sollecitudini* de Pio X, promulgado em 1903, o movimento estabeleceu como pilares musicais da Igreja Católica o canto gregoriano e a polifonia renascentista, reconhecidos por sua simplicidade, universalidade e santidade (DUARTE, 2012). Essa reforma visava eliminar influências operísticas e profanas que haviam permeado as práticas musicais litúrgicas até então, especialmente no Brasil, onde o repertório sacro incorporava elementos estilísticos do teatro e da música sinfônica desde o período colonial (DUARTE, 2016).

Nesse contexto, consolidaram-se os corais de meninos cantores, cuja formação atendia à exigência de exclusividade das vozes masculinas nas liturgias solenes. Os meninos desempenhavam as partes de soprano e contralto, enquanto as vozes adultas executavam os registros graves, uma prática que também refletia o ideal de unicidade e universalização almejado pelo movimento, com forte perspectiva eurocêntrica. No Brasil, a implementação das diretrizes restauristas não foi uniforme, mas contribuiu para o surgimento de práticas locais alinhadas ao movimento (DUARTE, 2016). Em Juiz de Fora, por exemplo, o Movimento Ceciliano culminou na criação de dois corais de meninos cantores: os Pequenos Cantores de São Domingos e o Mater Verbi, que, ao menos inicialmente, seguiam as diretrizes cecilianas em âmbito regional.

O problema de pesquisa que se delineia neste estudo está centrado na relação entre documentação, arquivamento e a preservação da memória musical nas práticas corais dos grupos em questão. No campo musicológico, observa-se que a permanência da memória de grupos musicais está diretamente ligada à existência de registros documentais que garantam sua perpetuação ao longo do tempo. No entanto, a ausência de tais registros pode resultar no apagamento ou esquecimento dessas práticas, afetando tanto o reconhecimento histórico quanto a transmissão da memória. A partir de um estudo comparativo entre o Mater Verbi, cujas atividades são preservadas por meio de um arquivo formal, e os Pequenos Cantores de São Domingos, coral que, embora tenha desempenhado papel relevante no cenário musical local, não deixou registros documentados substanciais, esta investigação busca investigar como as diferenças no processo de arquivamento afetam a construção e manutenção da memória social. Ao explorar os efeitos dessas práticas divergentes, pretende-se lançar luz sobre os desafios impostos pela falta de documentação e, ao mesmo tempo, sobre as oportunidades proporcionadas por arquivos preservados para a transmissão de memória, contribuindo para reflexões mais amplas sobre a preservação cultural em contextos musicais.

A relevância deste estudo reside na sua contribuição ao campo da Musicologia, especialmente no que tange à intersecção entre memória social e práticas musicais locais. Ao abordar a relação entre documentação e preservação da memória de corais de meninos cantores, este trabalho oferece uma análise de como o arquivamento – ou sua ausência – ainda molda e fornece grande influência na forma como tradições são lembradas e perpetuadas no tecido cultural de uma comunidade. Compreender como práticas musicais, aparentemente restritas a contextos locais, estão intrinsecamente conectadas à memória social coletiva e à memória cultural mostra-se fundamental para o desenvolvimento de uma Musicologia que valorize tanto o registro histórico quanto as dinâmicas de esquecimento.

CONTEXTO HISTÓRICO DOS CORAIS DE JUIZ DE FORA

As práticas musicais das ordens Dominicana e do Verbo Divino refletem a diversidade de carismas e missões da Igreja Católica, situando-se em polos complementares no espectro das abordagens litúrgico-musicais. A Ordem Dominicana, com sua ênfase histórica na pregação e no ensino, encontrou no canto gregoriano e na polifonia renascentista elementos que dialogam diretamente com o ideal promovido pelo Movimento Ceciliano. Por outro lado, a Congregação do Verbo Divino, marcada pelo trabalho missionário em contextos multiculturais, desenvolveu práticas de inculturação litúrgica, incorporando elementos musicais das culturas locais em suas

celebrações. Essa abordagem responde às tensões entre universalidade e particularidade que Duarte (2016) analisa, mostrando como o sistema religioso equilibrou a preservação das tradições com a adaptação às realidades locais. Assim, enquanto os dominicanos exemplificam a continuidade das metas cecilianas em sua forma mais ortodoxa, os verbitas representam um desdobramento dessas diretrizes, traduzindo-as em práticas inclusivas e contextualizadas que, embora diferentes em sua execução, convergem no propósito de integrar música, liturgia e espiritualidade.

De acordo com a reportagem da revista *O Cruzeiro* (1955), o Coral Pequenos Cantores de São Domingos, fundado em 1952 em Juiz de Fora, foi resultado do sonho do frei Sebastião Tauzin, então vigário provincial dos dominicanos no Brasil. Sua formação deu-se no ambiente da Escola Apostólica São Domingos, também conhecida como "casa da colina", situada na encosta do Morro do Cristo Redentor, onde viviam setenta e cinco meninos em regime de internato. A escola pré-vocacional, gratuita, acolhia meninos interessados no sacerdócio. Cada aluno assumia um papel dentro da comunidade, contribuindo com atividades como agricultura, marcenaria, pintura, administração ou fotografia. A educação seguia princípios modernos, preparando os alunos para lidar com questões contemporâneas. A formação acadêmica principal ocorria no Colégio Redentor[80], enquanto a escola se concentrava nas disciplinas religiosas.

Ainda segundo o periódico, em 1955, Frei Tomás e Frei André eram os professores de canto, enquanto o grupo era regido pelo próprio provincial, Frei Tauzin. Os concertos do coral e a Sociedade de Amigos dos Pequenos Cantores de São Domingos, destinada ao apoio material da comunidade externa, ajudavam a arcar com as despesas para o funcionamento da escola. Quanto a seu repertório, este abrangia obras variadas, da música de concerto europeia ao canto popular folclórico brasileiro:

> Não são os cantores de Viena, de Leipzig, ou da *Croix de Bois*, mas são nossos, [...], e ótimos num repertório que vai da música sacra à folclórica, "*spirituals*" e canções francesas, do "*Ave Verum*" de Mozart a "*Tutu Marambaia*", de "*Santus*" de Palestrina a "*Au clair de la lune*" e cantigas de ninar (O CRUZEIRO, 1955, p. 24).

Segundo Mercadante (2012), em 1956, o coral realizou sua primeira grande apresentação em São Paulo, sob a regência do frei Tauzin, que organizou quarenta e um recitais até sua partida para a França. A partir de então, o grupo passou a ser dirigido pela professora

[80] Acredita-se que a referência aqui seja ao Colégio Cristo Redentor, atualmente conhecido pela alcunha de Colégio Academia, mesmo local onde foi fundado o coral Mater Verbi.

Clarice Stuckart, enquanto a direção foi assumida pelo frei Eliseu Lopes, com o auxílio do maestro Reginaldo Vilar de Carvalho, que expandiu o repertório e harmonizou canções regionais. O grupo continuou ativo até 1962, contabilizando cento e trinta e oito apresentações em locais prestigiados, como o Teatro Municipal do Rio de Janeiro e a Câmara dos Deputados em Brasília, sendo amplamente divulgado por emissoras de rádio e televisão. O coral encerrou suas atividades em 1966, quando a Ordem Dominicana deixou o prédio onde funcionava a Escola Apostólica São Domingos, por razões até então desconhecidas.

O único registro fonográfico deixado pelos Pequenos Cantores de São Domingos é um documento sonoro capturado de maneira improvisada. Segundo Mercadante (2012), na noite de uma de suas apresentações, o frei Alano Porto de Menezes gravou o recital utilizando um gravador portátil de rolo, preservando assim um momento fugaz da história do coral. Este registro permaneceu guardado por mais de três décadas, até que, em 1989, durante um encontro da Fraternidade Leiga Dominicana em Juiz de Fora, Roberto, diretor do Estúdio Dominicano de São Paulo, mostrou interesse pela fita. Reconhecendo o valor histórico da gravação, ele levou a fita ao estúdio da gravadora e transferiu o conteúdo para o formato vinil, resultando no lançamento do *long play Pequenos cantores de São Domingos* (Figura 1). Este disco não apenas perpetuou as vozes dos meninos cantores, mas também ofereceu uma janela para a memória de uma prática coral singular, caracterizada pela diversidade de repertório e pela excelência artística, consolidando o impacto do coral na memória cultural da música sacra e coral brasileira[81].

O coral Mater Verbi foi fundado em 1953 pelo Padre José Maria Wisniewski, da Congregação do Verbo Divino, nas dependências do Colégio Academia de Comércio, também mantido pela mesma congregação. Apesar de, como explanado anteriormente, a Congregação Verbita não ter seguido os padrões cecilianos de maneira uniforme, o coral Mater Verbi mostra-se como um exemplo atípico. Durante sua formação musical e religiosa, Wisniewski teve um contato direto com compositores e padres vinculados à prática restaurista, o que proporcionou a inspiração inicial para o coral, alicerçado nas diretrizes do Movimento Ceciliano. Tal vivência consolidou seu desejo de estabelecer um coro de meninos cantores. Estruturado inicialmente para atividades internas, como celebrações religiosas e eventos comemorativos do Colégio Academia, o coral seguiu uma formação e estrutura semelhantes às dos Pequenos Cantores de São Domingos, mas logo expandiu sua atuação. A partir dos anos 1970, o grupo começou a se

[81] O mesmo também se encontra digitalizado. Disponível em: https://recreiominhacidade.blogspot.com/2012/05/pequenos-cantores-de-sao-domingos.html. Acesso em: 24 out. 2024.

destacar no cenário nacional, projetando Juiz de Fora e seu patrimônio musical em um contexto mais amplo. Ainda em atividade, já tendo passado por diversos regentes e formações, o grupo é considerado o segundo coral de meninos cantores mais antigo do Brasil.



Figura 1 – Capa do disco Pequenos Cantores de São Domingos.

A trajetória do Mater Verbi foi marcada pela preservação do repertório litúrgico, ampliando-o para incluir composições do próprio fundador. Segundo Dias (2021), Wisniewski, um compositor prolífico, produziu mais de oitenta obras de cunho litúrgico, que incluíam desde missas e salmos até arranjos vocais em latim e português. Esses trabalhos, como evidencia Dias (2024), refletem a transição musical entre o pré e o pós-Concílio Vaticano II, quando Wisniewski também fundou a Federação Nacional dos Meninos Cantores do Brasil. Esse órgão nacional visava unificar e valorizar a prática de corais de meninos em um contexto de tradição

litúrgica, apoiando-se na tradição europeia da Federação Internacional de Meninos Cantores, iniciada por Monsenhor Maillet ainda em décadas anteriores, e do grupo precursor *Petits Chanteurs à la Croix de Bois*.

A obra fonográfica do coral Mater Verbi inclui cinco álbuns (Figura 2), sendo dois *lon plays* e três CDs, lançados ao longo de sua trajetória. O primeiro *long play*, de 1984, foi gravado sob a regência de Otávio Garcia e apresenta um repertório de obras sacras influenciadas pelo Movimento Ceciliano. Em 1991, sob a regência de Fernando Vieira, o segundo *long play* diversifica o repertório com músicas sacras, renascentistas e canções folclóricas brasileiras, enfatizando a identidade cultural do coral. O primeiro CD data do início da década de 1990 e o segundo, lançado em 1997, traz novamente composições sacras e cecilianas, adaptadas para o novo formato digital. Já em 2002, o terceiro CD, ainda sob regência de Vieira, foca principalmente em canções brasileiras.

A obra material e imaterial do coral Mater Verbi constitui um marco na memória cultural de Juiz de Fora e na música litúrgica brasileira. Sua produção fonográfica, junto ao arquivo preservado nas dependências do Colégio Academia, representa um testemunho vivo da memória cultural da cidade e da comunidade escolar. Esse legado permite que gerações presentes e futuras acessem um patrimônio musical que dialoga profundamente com a identidade musical local e com as tradições preservadas pelo coral.

MEMÓRIA, ARQUIVAMENTO, LEMBRANÇA E ESQUECIMENTO

Nos estudos sobre preservação e transmissão de identidades e memórias, os conceitos de arquivo, memória social e memória cultural assumem papéis centrais na compreensão das dinâmicas de construção e manutenção de coletivos e práticas ao longo do tempo. O arquivo configura-se como uma coleção organizada de documentos das mais variadas naturezas, que atuam enquanto registros de memória de uma instituição, grupo ou indivíduo. Mais do que um repositório físico, o arquivo pode ser compreendido, no contexto dos estudos de memória, como um “lugar de memória”, conforme proposto por Nora (1993). Ele permite resgatar e, sobretudo, reativar experiências, práticas e identidades que dialogam com o passado e se perpetuam no presente. Esse processo de preservação não apenas guarda o conteúdo cultural, mas ativa um movimento de produção de identidade, em que a memória documentada e as vivências que se desdobram no tempo se inter-relacionam, construindo-se mutuamente (FRITH, 1996).



Figura 2 – Fotografia retirada do primeiro álbum do coral Mater Verbi, sob a regência do padre José Maria Wisniewski, no ano de 1962.

A memória social, por sua vez, compreende um conjunto de lembranças e experiências individuais que são coletivamente partilhadas, constituindo o que Halbwachs (1990) definiu como o processo coletivo de recordação. Essa memória é formada e consolidada pela participação dos indivíduos em uma comunidade, onde práticas culturais, eventos e recordações são continuamente reforçados, estabelecendo uma coesão social em torno de vivências compartilhadas. A memória social não se mantém necessariamente por meio de documentação formal, mas pela vivência comum, pelos relatos e pela comunicação cotidiana, que conectam os indivíduos a um senso de pertencimento e continuidade coletiva.

Por outro lado, a memória cultural, conforme desenvolvida nos estudos de Assmann (2011), difere ao tratar-se de uma memória mais estruturada e duradoura, formalmente preservada por meio de "mediadores culturais" como arquivos, museus, monumentos, textos e práticas ritualísticas. A memória cultural se sustenta através de registros e preservações oficiais, permitindo que práticas, símbolos e identidades sejam transmitidos e mantidos mesmo além das experiências diretas e dos contextos imediatos de uma geração específica. Esse tipo de memória é fundamental para consolidar tradições numa perspectiva histórica, em que a preservação de documentos e artefatos se torna essencial para assegurar a continuidade de elementos identitários de uma cultura. Diferentemente da memória cultural, a memória comunicativa caracteriza-se pela transmissão principalmente oral, sustentada pelas lembranças compartilhadas entre indivíduos que vivenciaram ou testemunharam diretamente um mesmo evento ou período. Assmann (2011) define essa forma de memória como "presente" e de curta duração, pois tende a se restringir a três ou quatro gerações, dependendo do relato de testemunhas diretas ou indiretas. Por sua natureza fragmentada e vulnerável ao esquecimento, a memória comunicativa frequentemente se dispersa ao longo do tempo, especialmente quando se afasta dos contextos familiares ou comunitários que favorecem sua continuidade e vivacidade.

Cabe observar, no entanto, que a tradição oral também desempenha papel essencial em culturas ou contextos onde o acesso a documentos é limitado ou onde a escrita e os arquivos formais não foram historicamente valorizados, sendo prática comum em sociedades ágrafas, nas quais o saber, a história e as memórias são transmitidas de geração em geração por meio de relatos, mitos e rituais. A transmissão oral permite a preservação de identidades culturais e de valores coletivos; no entanto, ela não oferece a mesma estabilidade ou continuidade que os arquivos formais. Em uma sociedade onde os registros documentais assumem o papel de "garantidores" da memória, a tradição oral não é suficiente para assegurar uma transmissão uniforme, sendo mais suscetível a modificações, interpretações e ao esquecimento, especialmente quando se afasta da experiência vivida.

A análise sobre a cultura do arquivamento, em Featherstone (2000), corrobora essas questões ao destacar o papel central do arquivo na tentativa de estabilizar e perpetuar a memória. A sociedade contemporânea vive um fenômeno que pode ser caracterizado como uma "febre de arquivo", traduzida em um desejo quase compulsivo de registrar cada detalhe da vida cotidiana e, assim, conferir aos registros documentais um estado de superioridade como fontes de memória. No entanto, observa-se que tal fenômeno traz implicações e desafios significativos,

pois, ao mesmo tempo em que os arquivos formalizam e fixam memórias, também delimitam e direcionam o que será lembrado e o que será esquecido. A necessidade de seleção, inerente ao processo arquivístico, evidencia que a memória construída por meio de documentos formais carrega, inevitavelmente, um caráter de incompletude e subjetividade, moldada tanto pelas escolhas e intencionalidades dos arquivistas quanto pelas restrições físicas e operacionais dos repositórios.

Além disso, ao contrastar o registro documental com a tradição oral, percebe-se que o arquivamento atende a uma busca por permanência, enquanto a oralidade, com sua natureza fluida e adaptável, representa uma memória em constante movimento, vulnerável às mudanças e ao esquecimento. Essa dualidade evidencia um paradoxo: ao confiar excessivamente nos arquivos, há o risco de a cultura relegar a memória oral a um lugar secundário e menos confiável, promovendo uma perda de dinamicidade e participação na construção da memória social. Em última análise, tanto a memória cultural documentada quanto a comunicativa enfrentam dilemas distintos, mas complementares, sobre o que permanece e o que se transforma ao longo do tempo, gerando debates sobre as formas e os limites de garantir a continuidade identitária e cultural.

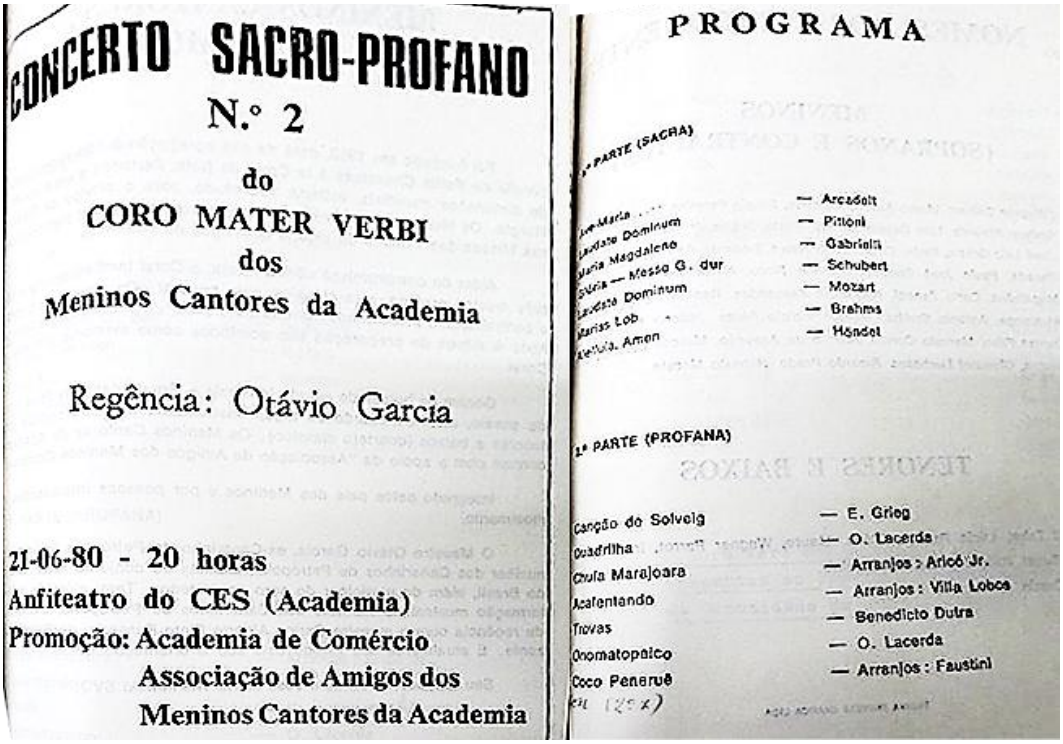
No contexto musical, os arquivos não apenas preservam a história e as práticas de instituições como corais e orquestras, mas contribuem ativamente para a construção das identidades musicais desses grupos e de seus participantes, moldando como indivíduos e coletivos se percebem e se projetam ao longo do tempo (FRITH, 1996). A música, enquanto prática identitária e social, atua em um espaço entre a experiência subjetiva e a coletiva, promovendo a identificação entre os membros de um grupo e fortalecendo o pertencimento a partir da vivência e da transmissão do repertório. A existência de um arquivo musical reforça essa continuidade, pois ao preservar registros de performances, partituras e eventos, permite que as gerações futuras se conectem à tradição musical de modo concreto e integrado ao seu próprio tempo, assegurando que a identidade do grupo se reatualize constantemente dentro de novos contextos culturais.

ESTUDO COMPARATIVO: MATER VERBI E PEQUENOS CANTORES DE SÃO DOMINGOS

O arquivo do coral Mater Verbi, preservado nas dependências do Colégio Academia em Juiz de Fora, constitui um acervo amplo e diverso que desempenha um papel essencial na manutenção da memória institucional e musical do grupo. O arquivo inclui manuscritos e

edições de partituras e arranjos, abrangendo obras compostas pelo padre José Maria Wisniewski, peças de compositores restauristas, além de edições e arranjos de música brasileira e de música de concerto. Esse material é cuidadosamente preservado para assegurar a continuidade da prática coral, tanto do repertório ceciliano e litúrgico, de maneira geral, quanto da música folclórica brasileira, que caracteriza o coral Mater Verbi. Além disso, o acervo possui uma coleção de programas de concertos e crônicas (Figura 3), os quais registram cronologicamente as apresentações do grupo em eventos internos e externos, detalhando repertórios executados, locais e datas, evidenciando assim a evolução do coral no cenário musical regional e nacional.

Gravações em diversos formatos – *long* plays, CDs, fitas de rolo e VHS (Figuras 4 e 5) – documentam as performances do coral ao longo das décadas, capturando interpretações específicas e destacando o crescimento musical e a adaptação a novos contextos litúrgicos e culturais. Essas gravações, já em parte digitalizadas, possuem relevância histórica, visto que possibilitam o estudo comparativo das práticas interpretativas do coral ao longo do tempo, ao mesmo tempo que facilitam o acesso público ao seu repertório. A presença de documentos audiovisuais complementares, como fotografias de ensaios, celebrações e viagens, agregam ainda mais a este acervo, permitindo uma abordagem visual da memória do grupo.


CONCERTO SACRO-PROFANO
N.º 2
do
CORO MATER VERBI
dos
Meninos Cantores da Academia

Regência: Otávio Garcia

21-06-80 - 20 horas
Anfiteatro do CES (Academia)
Promoção: Academia de Comércio
Associação de Amigos dos
Meninos Cantores da Academia

PROGRAMA

1ª PARTE (SACRA)

Ave-Maria — Arcadelt
Laudate Dominum — Pitoni
Maria Magdalena — Gabrielli
Gloria — Messa G. dur — Schubert
Laudate Dominum — Mozart
Mariae Lob — Brahms
Aleluia, Amen — Händel

2ª PARTE (PROFANA)

Canção do Solveig — E. Grieg
Quadrilha — O. Lacerda
Cruia Marajoara — Arranjos: Aricó Jr.
Acalentando — Arranjos: Villa Lobos
Trovas — Benedicto Dutra
Onomatopaico — O. Lacerda
Coco Pererê — Arranjos: Faustini

Figura 3 – Exemplo de programa de concerto presente no arquivo, extraído do segundo volume da crônica.

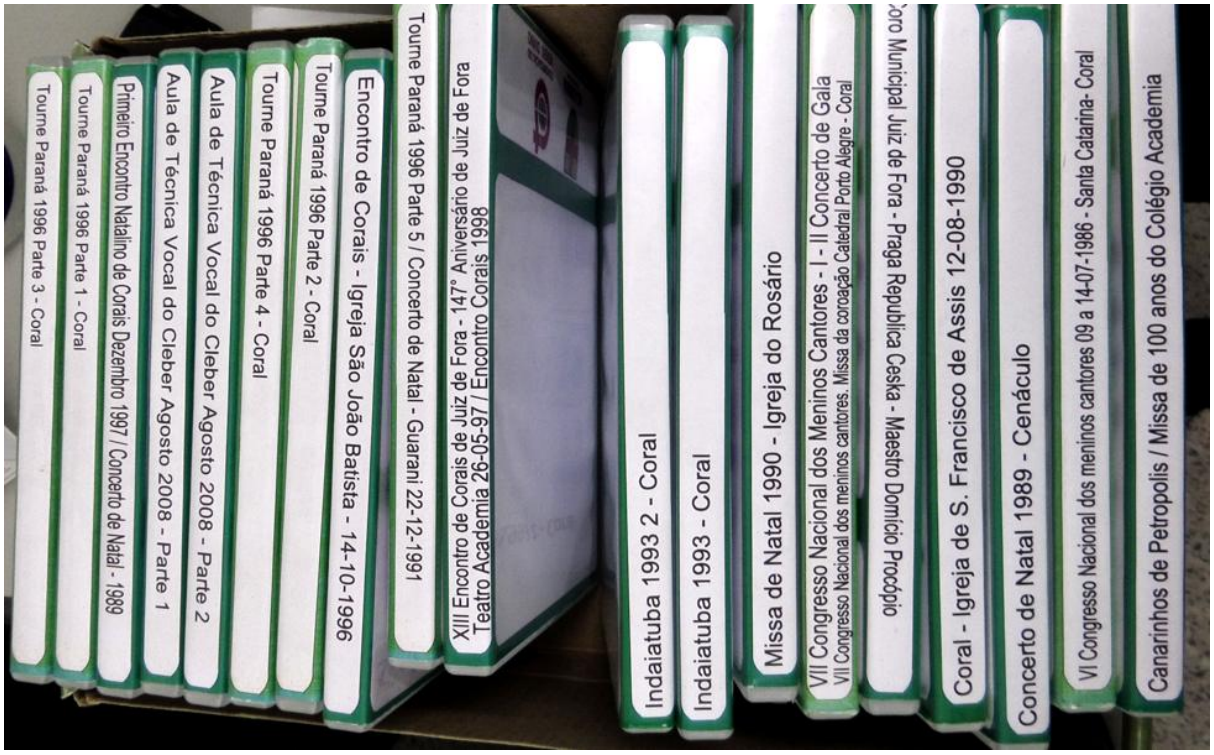


Figura 4 – Parte dos vídeos em formato de VHS digitalizados para DVD, exemplificando a preocupação e os esforços locais para com a documentação e preservação.



Figura 5 – Caixa com fitas de rolo contendo gravações de ensaios do grupo.

Portanto, o arquivo não apenas preserva a herança musical do coral Mater Verbi, mas também funciona como um recurso pedagógico e de pesquisa para novos regentes e cantores, que podem acessar as práticas e tradições do coral. Ao reunir documentos escritos, sonoros e visuais, este possibilita uma continuidade viva das práticas musicais e litúrgicas, conectando gerações passadas e futuras e permitindo que a identidade e a história do Mater Verbi sejam transmitidas e contextualizadas dentro de novos cenários musicais e sociais.

Para o grupo Pequenos Cantores de São Domingos, a prática de preservação documental mostra-se limitada, diferentemente do que se observa com o Mater Verbi. Até o momento desta pesquisa, o material disponível sobre o grupo restringe-se a reportagem de 1955 da revista *O Cruzeiro*, o programa de concerto no teatro Cultura Artística, os testemunhos online e a gravação digitalizada. A escassez de registros e a ausência de iniciativas voltadas à preservação sugerem que esses fatores contribuíram para o esquecimento da memória do grupo. Um exemplo significativo é o próprio edifício que abrigava a Escola Apostólica São Domingos, conhecida como "casa da colina" e sede do coral. Após o encerramento das atividades da escola, a edificação foi utilizada pela Clínica São Domingos, dedicada ao tratamento psiquiátrico, até 2013, quando foi fechada devido à precariedade estrutural. Em 2015, relatou-se um incêndio no prédio e, desde então, o mesmo permanece abandonado, reforçando o desamparo da memória associada ao coral e à instituição que o originou.



Imagem 6 – Imagem da Escola Apostólica São Domingos vista do alto, na década de 1950.



Imagem 7 –Edificação onde funcionou a Escola Apostólica São Domingos em 2014.

Hoje, a memória do grupo ressurge em relatos nostálgicos, como aqueles encontrados em blogs e outras fontes pessoais, que compartilham lembranças fragmentadas dos frades dominicanos e de suas práticas na comunidade escolar e religiosa. A ausência de registros oficiais, como partituras ou gravações organizadas, contribui para uma memória mais difusa, que depende dos testemunhos orais e de lembranças subjetivas. Em termos de memória cultural, o coral de São Domingos ocupa um espaço mais frágil no imaginário coletivo, simbolizando uma tradição que foi esquecida ou incorporada de forma simbólica na história da cidade.

Ao comparar os dois grupos, nota-se como a continuidade da memória social pode ser moldada pela existência ou ausência de arquivos organizados. Segundo Assmann (2011), a preservação formal de materiais contribui para uma memória compartilhada e mais duradoura, como no caso do Mater Verbi, enquanto a falta de tais registros, como ocorreu com os Pequenos Cantores de São Domingos, deixa um legado mais dependente da memória comunicativa, ou seja, das lembranças individuais que se perdem com o tempo. Dessa forma, os arquivos não apenas preservam a memória, mas definem o lugar que os grupos ocupam no imaginário cultural de Juiz de Fora.

Nesse contexto, o jogo entre lembrança e esquecimento torna-se um eixo central para compreender a permanência ou dissolução das memórias de ambos os grupos. Como ressalta Halbwachs (1990), a memória coletiva é dinâmica e se reconstrói continuamente, influenciada por aquilo que é registrado e pelo que se deixa de lado. No caso do Mater Verbi, o arquivo atua como uma ancoragem sólida contra o esquecimento, acumulando registros que reiteram e amplificam seu legado. Já para o coral São Domingos, a ausência de tal suporte formal torna sua memória mais instável, sujeita ao apagamento, um processo que Nora (1993) sugere ser inevitável quando não há um "lugar de memória" que perpetue tais lembranças por maior período de tempo.

O jogo entre lembrança e esquecimento, portanto, é mediado pela materialidade dos arquivos e pelas práticas culturais de preservação, evidenciando o papel crucial das estruturas formais na definição do que será resguardado para o futuro. Ao selecionar o que é registrado e preservado, o arquivo exerce uma influência decisiva sobre o que se mantém vivo na memória coletiva e o que se dilui, como adverte Featherstone (2000), no esquecimento cultural. Assim, a trajetória do Mater Verbi representa uma memória resguardada e acessível, enquanto a dos Pequenos Cantores de São Domingos exemplifica as limitações e vulnerabilidades de uma memória que, sem ancoragem documental, torna-se frágil e passível de desaparecer das narrativas locais.

ARQUIVAMENTO E SOBREVIVÊNCIA DA MEMÓRIA MUSICAL

A gestão de acervos musicais no Brasil, segundo Castagna (2022), encontra barreiras substanciais devido à variedade e dispersão dos itens que os compõem – desde partituras e gravações até instrumentos e materiais iconográficos. Essa diversidade, distribuída por múltiplas instituições e coleções pessoais, gera uma fragmentação que dificulta a implementação de processos de preservação padronizados, deixando muitos acervos sem uma política clara de conservação e acesso. O sistema normativo que regulamenta esses processos, estabelecido desde a década de 1990, prioriza a organização e o funcionamento de arquivos, museus e bibliotecas, mas os acervos musicais raramente são contemplados integralmente, ficando à margem de uma estrutura normativa que desconsidera suas particularidades. Essa situação é agravada pela escassez de especialistas em música atuando nas áreas de preservação, o que enfraquece a construção de políticas públicas direcionadas às especificidades musicais.

Os casos dos corais Mater Verbi e Pequenos Cantores de São Domingos exemplificam as consequências dessa lacuna institucional. Enquanto o Mater Verbi conta com um acervo

organizado que, além de conter partituras e gravações, constitui um verdadeiro "lugar de memória", os Pequenos Cantores de São Domingos, sem um sistema formal de preservação, caem na dependência da memória social e comunicativa. Em ambos os casos, observa-se que o arquivamento desempenha um papel fundamental na sustentação de memórias culturais: o Mater Verbi, com seu acervo, fortalece sua posição como símbolo de uma tradição duradoura, enquanto os Pequenos Cantores, sem registros formais, permanecem com uma memória dispersa, sujeita ao apagamento ao longo do tempo.

A análise desses grupos ressalta a necessidade de uma abordagem mais abrangente para a preservação musical, conforme proposto por Castagna (2022). A diversidade dos itens em um acervo musical exige estratégias de arquivamento que considerem as três dimensões do conhecimento musical – ôntica, epistêmica e documental –, cada uma com especificidades distintas. A dimensão ôntica, ligada ao fenômeno musical em si, traz à tona o valor das performances como componentes integrais do patrimônio. A dimensão epistêmica, por sua vez, compreende as codificações e gravações musicais, as quais, embora imateriais, precisam ser sistematicamente documentadas para evitar a perda do conteúdo interpretativo e histórico de cada prática musical. Por fim, a dimensão documental refere-se ao suporte físico que assegura a fixação material dessas informações, seja em partituras manuscritas, gravações ou outros registros formais. Essa abordagem integrada permitiria que acervos como os do Mater Verbi fossem ainda mais completos e ressonantes, incorporando não apenas documentos escritos, mas também registros documentados das práticas e interpretações que configuram sua identidade cultural.

Para corais contemporâneos e futuros projetos de preservação musical, as lições extraídas desses casos sublinham a importância de políticas públicas que favoreçam a criação de acervos multidimensionais, englobando tanto os registros materiais quanto as práticas performativas e culturais que caracterizam o patrimônio imaterial. A implementação de uma política inclusiva e estruturada pode auxiliar grupos em contextos locais a estabelecer parcerias com instituições culturais, universidades e associações, que viabilizem projetos de digitalização e arquivamento de registros e que promovam uma memória musical mais coesa e menos vulnerável ao esquecimento.

Assim, para o futuro da preservação musical, torna-se imperativo um esforço coordenado de valorização e documentação das práticas musicais, em sintonia com as dimensões abordadas por Castagna (2022). Ao integrar estratégias colaborativas e recursos

institucionais, será possível criar acervos que não apenas documentem a produção musical, mas também perpetuem a experiência cultural e social dos grupos musicais em suas comunidades. No contexto de Juiz de Fora, essas ações podem fortalecer o papel dos corais como elementos culturais significativos e fomentar uma política de preservação que reflita a pluralidade do patrimônio musical brasileiro.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Rosiléa Archanjo de. O catolicismo juiz-forano impresso nas páginas d'O Lampadário. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 19, n. 2, p. 115-131, 2022. Disponível em: https://periodicos.ufjf.br/index.php/sacrilegens/article/view/37781. Acesso em: 30 out. 2024.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação*: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Unicamp, 2011. 456 p.

AZZI, Riolando. *Sob o báculo episcopal*: a Igreja Católica em Juiz de Fora (1850-1950). Juiz de Fora: Centro da Memória da Igreja de Juiz de Fora, 2000. 324 p.

CASTAGNA, Paulo. Acervos musicais em políticas públicas e institucionais de gestão de acervos. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, p. 159-172, 2022. Disponível em: https://seer.unirio.br/revistadebates/article/view/12612. Acesso em: 03 nov. 2024.

CASTAGNA, Paulo. As três dimensões do patrimônio musical: uma teoria em progresso. *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 14-45, 2022. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/lh/article/view/47605. Acesso em: 14 nov. 2024.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Música e ultramontanismo*: possíveis significados para as opções composicionais nas missas de Fúrio Franceschini. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2012. 200 p. Disponível em: http://www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/364796.pdf. Acesso em: 18 jun. 2024.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Rupturas e continuidades na música litúrgica católica do presente no Brasil: restauração, esquecimento e recriação da memória musical. *Opus*, Vitória, v. 22, n. 1, p. 339-362, 2016. Disponível em: https://www.anppom.com.br/revista /index.php/opus/article/view/375. Acesso em: 16 nov. 2024.

FEATHERSTONE, Mike. Archiving cultures. *British Journal of Sociology*. Londres, v. 51, n. 1, p. 161-184, 2000. Disponível em: https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1468-4446.2000.00161.x. Acesso em: 30 out. 2024.

FRITH, Simon. Music and identity. *In*: HALL, Stuart; GAY, Paul du (Orgs.). *Questions of cultural identity*. Londres: Sage, 1996. Capítulo 7, p. 108-127 Disponível em: https://6jornadesmusicologia.files.wordpress.com/2013/04/simon-frith.pdf. Acesso em: 06 mar. 2024

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. 2ª ed. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990. 192 p.

MERCADANTE, Armando Sérgio. *Pequenos Cantores de São Domingos*: recital no Maracananzinho. *In*: *Blog Recreio das Gerais*. 6 mai. 2012. Disponível em: https://recreiominhacidade.blogspot.com/2012/05/pequenos-cantores-de-sao-domingos.html. Acesso em: 20 out. 2024.

MERCADANTE, Armando Sérgio. Escola Apostólica São Domingos: lembrança dos frades dominicanos em Juiz de Fora-MG. *In*: *Blog Recreio das Gerais*. 30 mar. 2012. Disponível em: https://recreiominhacidade.blogspot.com/2012/03/lembranca-dos-frades-dominicanos-em.html. Acesso em: 20 out. 2024.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, v. 10, 1993, p. 7-28. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101. Acesso em: 15 out. 2024.

O CRUZEIRO. Os pequenos cantores de São Domingos. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 3, 1955. Disponível em: https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&Pesq=%22os%20pequenos%20cantores%20de%20s%C3%A3o%20domingos%22&pagfis=95192. Acesso em: 30 out. 2024.

PIO X, Papa. Sobre a música sacra. *In*: *Motu proprio Tra le sollecitudini*. Disponível em: http://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html. Acesso: 15 jan. 2021.

PAULO VI, Papa. Constituição *Sacrosanctum concilium*. sobre a sagrada liturgia. Roma, 1964. Disponível em: https://www.vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/documents/vat-ii_const_19631204_sacrosanctum-concilium_po.html. Acesso em: 22 jun. 2024.

A *MISSA BREVE* DE MARCOS PORTUGAL: INFLUÊNCIAS E CONSIDERAÇÕES LITÚRGICAS

Henrique Coe[82]

RESUMO:
Composta em 1824, a *Missa breve* de Marcos Portugal é uma obra marcante do repertório musical brasileiro do século XIX. Escrita para solistas, coro e orquestra, a obra apresenta influência da chamada Primeira Escola de Viena. Nesse contexto, este trabalho tem como objetivo evidenciar aspectos dessa influência vienense, assim como apresentar considerações litúrgicas sobre a obra com base em documentos eclesiais.

Palavras-chave: *Missa breve*; Marcos Portugal; Primeira Escola de Viena; Música sacra; Liturgia; Documentos eclesiais.

INTRODUÇÃO

Nascido em Lisboa, Marcos António da Fonseca Portugal (1762-1830), também conhecido por *Marco Portogallo*, chegou ao Brasil em 1811, tendo sido convocado por Dom João VI. Tinha o título de Mestre de Suas Altezas Reais e, em 1820, recebeu a Comenda da Ordem de Cristo (Marques, 2012). Marcos Portugal desempenhou importante trabalho como compositor, especialmente junto à Capela Real:

> Nos estatutos da Capela Real (Título VI, § IX) estão enumeradas as cerimónias litúrgicas de música e respectivos efectivos instrumentais utilizados, para um total de mais de duzentas cerimónias por ano. As funções de primeira ordem e as mais importantes funções de segunda ordem, assim como aniversários e exéquias reais e outras celebrações de relevância sociopolítica, contavam com a presença obrigatória da Família Real. Para todos estes eventos Marcos Portugal produziu um importante corpus de obras, seja música inteiramente nova, seja novas versões de música composta para a Basílica de Mafra (MARQUES, 2012, p. 25).

A *Missa breve* de Marcos Portugal foi composta em 1824. O estilo de composição de Marcos Portugal apresenta grande influência do estilo de música da época na Europa, principalmente da Primeira Escola de Viena, formada por obras de Haydn, Mozart e Beethoven. Essa influência é notória na *Missa breve*, escrita para solistas, coro e orquestra. Com efeito, as chamadas missas orquestrais ou missas clássicas vienenses são tipicamente escritas para solistas e coro acompanhados por orquestra (MAHRT, 2009, p. 4).

Além da beleza da música e do uso do texto apropriado, a adequação de uma composição musical ao uso litúrgico também depende de outros fatores. Entre esses fatores, há questões específicas, como as rubricas de uma determinada liturgia, assim como princípios

[82] Doutor, Universidade de Toronto, hgcoe@hotmail.com

gerais, notadamente a exclusão da profanidade. Esse princípio da exclusão de elementos profanos é mencionado em documentos eclesiais há muitos séculos, por exemplo, nos Concílios de Milão em 1565 e de Toledo em 1566, assim como em documentos do século XX (COE, 2019, p. 5). Por *profano*, entende-se aquilo que não pertence ao templo; literalmente, *pro* significa "diante de" e *fano* significa "templo" (HARPER, 2020).

Tendo em vista o contexto histórico no qual a obra foi escrita, este trabalho investiga a influência da Primeira Escola de Viena na *Missa breve* de Marcos de Portugal. Ademais, estuda-se questões relativas à adequação ou não da obra à liturgia, levando em consideração que muitas das normas litúrgico-musicais pertinentes foram explicitadas *a posteriori*.

A INFLUÊNCIA DA PRIMEIRA ESCOLA DE VIENA

Inicialmente, o termo Escola de Viena foi utilizado por Kiesewetter em 1834 para se referir a obras de Franz Joseph Haydn (1732-1809) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791); posteriormente, também foram incluídas obras de Ludwig van Beethoven (1770-1827) e por vezes obras de Franz Peter Schubert (1797-1828) (PENTREATH, 2020). Trata-se da música erudita elaborada principalmente na Áustria no período do Classicismo (1750-1820).

A primeira notável influência vienense na *Missa breve* de Marcos de Portugal é a instrumentação, tendo sido escrita para solistas SCTB, coro e orquestra. Essa prática se tornou habitual no período Barroco e se consolidou no Classicismo. Como exemplos, pode-se citar a *Missa brevis Sancti Joannis de Deo* Hob. XXII:7 de Haydn, a *Missa brevis* em ré maior K. 194 de Mozart e a *Missa solemnis* op. 123 de Beethoven. Essas missas orquestrais contrastam com as escritas para coral a capela no período medieval e no Renascimento. É o caso, por exemplo, da *Messe de Notre Dame* de Machaut e da *Missa papae Marcelli* de Palestrina, ambas para coral a capela. Em particular, o estilo de Palestrina tornou-se modelo no Ocidente (BURCKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2010, p. 233), tendo sido citado num documento eclesial sobre música sacra de grande importância chamado *Tra le sollecitudini* do Papa Pio X. A *Missa breve* de Marcos Portugal, conforme editoração de Antônio Campos (PORTUGAL, 2011?), é escrita para a seguinte instrumentação:

- 2 flautas;
- 1 oboé;
- 2 clarinetas em si bemol;
- 2 fagotes;

- 2 trompas em fá;
- 2 trompetes em si bemol;
- 1 trombone;
- Tímpanos;
- Solistas: soprano, contralto, tenor e baixo;
- Coro: soprano, contralto, tenor e baixo;
- Violinos I;
- Violinos II;
- Violas;
- Violoncelos;
- Contrabaixos.

Devido à sua duração relativamente longa, não obstante o nome, a *Missa breve* de Marcos Portugal subdivide partes da missa em diferentes movimentos. Essa subdivisão é característica de missas compostas no período Barroco e no Classicismo. De fato, na liturgia, o "Gloria in excelsis Deo" é um texto único:

> Gloria in excelsis Deo.
> Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis.
> Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
> Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.
> Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens.
> Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
> Qui tollis peccata mundi, miserere nobis.
> Qui tollis peccáta mundi, suscipe deprecationem nostram.
> Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.
> Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe.
> Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen (GUÉRANGER, 2011).

No entanto, na *Missa breve*, o texto do "Gloria in excelsis Deo" é dividido em cinco movimentos (Tabela 1).

Tabela 1 – Divisão em cinco movimentos do texto do "Gloria in excelsis Deo" na *Missa Breve* de Marcos Portugal, conforme a editoração de Antônio Campos (PORTUGAL, 2011?)

Movimento do "Gloria"	**Texto**
Gloria in excelsis Deo	Gloria in excelsis Deo. (gloria, Deo, gloria) Et in terra pax hominibus bonæ voluntatis. (pax) Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.
Gratias agimus tibi	Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam.

Movimento do "Gloria"	Texto
Domine Deus	Domine Deus, Rex cœlestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite Jesu Christe. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris.
Qui tollis peccata mundi	Qui tollis peccata mundi, miserere nobis. Qui tollis peccáta mundi, suscipe deprecationem nostram.
Qui sedes ad dexteram Patris	Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. (miserere) Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris. Amen.

No total, incluindo a subdivisão das partes, a *Missa breve* tem doze movimentos para cinco partes do Ordinário da Missa (Tabela 2). O Ordinário da Missa consiste nos textos que fazem parte de quase todas as missas, diferentemente do Próprio, que são textos específicos a uma liturgia (COE, 2022, p. 48-49).

Tabela 2 – Movimentos da *Missa Breve* de Marcos Portugal conforme a editoração de Antônio Campos (PORTUGAL, 2011?)

Movimento	Parte da missa
I. Kyrie Eleison	Kyrie
II. Gloria in excelsis Deo	Gloria in excelsis Deo
III. Gratias agimus tibi	
IV. Domine Deus	
V. Qui tollis peccata mundi	
VI. Qui sedes ad dexteram Patris	
VII. Credo in unum Deum	Credo
VIII. Et incarnatus est	
IX. Et resurrexit	
X. Sanctus	Sanctus
XI. Benedictus	
XII. Agnus Dei	Agnus Dei

No que concerne à instrumentação, a influência barroca na *Missa breve* de Marcos Portugal é semelhante à influência da Primeira Escola de Viena, não obstante a evolução dos instrumentos do Barroco ao Classicismo. No entanto, considerando-se o estilo da obra, percebe-se que a influência vienense é mais importante do que a barroca. Com efeito, a periodização ou divisão da melodia em frases e períodos, assim como a harmonia com mudanças de acordes menos frequentes que no Barroco, são características típicas da música do Classicismo (BURCKHOLDER; GROUT; PALISCA, 2010, p. 479-480). Essas características estão bastante presentes na *Missa breve*. Por exemplo, a parte do coro nos compassos 10-13 do "Kyrie", em andamento *Andante*, apresenta um fraseado periodizado (Figura 1).



Figura 1 – "Kyrie" da *Missa breve*, compassos 13 a 15 (PORTUGAL, [2011?]).

CONSIDERAÇÕES SOBRE A ADEQUAÇÃO LITÚRGICA

Desde o *organum* paralelo medieval, a polifonia foi gradualmente introduzida na liturgia. As experimentações dos compositores levaram a reflexões sobre a adequação ou não das obras a várias vozes na liturgia, que foram regulamentadas posteriormente em concílios e em documentos papais. Assim, de maneira geral, as normas específicas para o uso litúrgico da polifonia foram elaboradas *a posteriori*, ainda que algumas normas poderiam ser deduzidas como princípios antes de serem explicitadas.

Caso semelhante é o das missas orquestrais vienenses. Apesar de algumas normas relevantes em relação à música litúrgica já estarem explicitadas na metade do século XVIII, outras foram explicitadas posteriormente. Além disso, mesmo as normas já explicitadas não necessariamente eram muito conhecidas. Dessa forma, deve-se ter em mente que as considerações sobre a adequação litúrgica aqui apresentadas não necessariamente eram evidentes na época em que Marcos Portugal escreveu a *Missa breve*. Diante disso, quatro pontos serão analisados em relação à adequação litúrgica: 1) os instrumentos utilizados; 2) os solos e a associação com a ópera; 3) a duração; e 4) o texto.

Os instrumentos utilizados

Em 1749, foi publicada a encíclica *Annus qui hunc* do Papa Bento XIV, apresentando uma reflexão e normas relativas ao uso de instrumentos na liturgia. Nessa encíclica, alguns instrumentos foram permitidos e outros proibidos na liturgia (BENTO XIV, 1749, AQH 11). Há divergências na tradução do nome desses instrumentos. No entanto, analisando diferentes traduções, pode-se deduzir que o órgão, instrumentos de corda friccionada e o fagote foram permitidos, enquanto tímpanos, trompetes e flautas, entre outros, foram proibidos (CASTAGNA, 2011, p. 14-23). O documento também diz que as orquestras com estilo grave (sério) poderiam ser toleradas nos locais onde o seu uso já fosse estabelecido (BENTO XIV, 1749, AQH 13). Pode-se concluir, então, que as orquestras que foram toleradas na liturgia em meados do século XVIII seriam orquestras de cordas, órgão e fagote (CASTAGNA, 2011, p. 24). É possível, porém, que Marcos Portugal não tivesse conhecimento da encíclica *Annus qui hunc*.

No início do século XX, o Papa Pio X escreveu o *Motu proprio Tra le sollecitudine* sobre a música sacra. O documento explica que "a música própria da Igreja é a música meramente vocal", mas permite o uso do órgão, além de permitir o uso de outros instrumentos

com o consentimento especial do Ordinário (PIO X, 1903, TLS 15). O documento também proíbe o uso de alguns instrumentos, como o tambor e o piano, e permite com cautela o uso de instrumentos de sopro:

> É proibido, na Igreja, o uso do piano bem como o de instrumentos fragorosos, o tambor, o bombo, os pratos, as campainhas e semelhantes.
> É rigorosamente proibido que as bandas musicais toquem nas igrejas, e só em algum caso particular, com o consentimento do Ordinário, será permitida uma escolha limitada, judiciosa e proporcionada ao ambiente de instrumentos de sopro, contanto que a composição seja em estilo grave, conveniente e semelhante em tudo às do órgão (PIO X, 1903, TLS 19-20).

A *Missa breve* de Marcos Portugal, assim como as missas orquestrais vienenses, foi escrita entre a encíclica *Annus qui hunc* e o *motu proprio Tra le sollecitudine*. Como visto anteriormente, a instrumentação da *Missa breve* inclui solistas e coral SCTB, instrumentos de sopro, tímpanos e instrumentos de corda. De acordo com a encíclica *Annus qui hunc*, os tímpanos e os instrumentos de sopro utilizados na *Missa breve*, com exceção do fagote, não seriam adequados. Em relação ao *motu proprio Tra le sollecitudine*, posterior à composição da missa, poder-se-ia argumentar que o uso dos instrumentos de sopro não estaria em desacordo com o *motu proprio* se utilizados ocasionalmente numa catedral ou basílica, por exemplo; no entanto, os tímpanos não seriam adequados.

Os solos e a associação com a ópera

Muitas das missas orquestrais do Classicismo foram encomendadas para a liturgia, mostrando a intenção do compositor do uso litúrgico da obra (HOGAN, 1976, p. 19). Um argumento comum contra o uso dessas missas na liturgia é a semelhança ao estilo operístico. De fato, a semelhança é considerável, em particular o uso dos solos vocais. Por outro lado, Hogan (1976, p. 21) argumenta que muitas das missas de Mozart foram escritas antes de suas óperas mais famosas. O autor exemplifica sua argumentação dizendo que a *Missa de coroação* foi escrita antes da ópera *As bodas de Fígaro* e que, então, seria a ária "Dove sono" da ópera que soaria como o solo de soprano do "Agnus Dei" da missa.

No entanto, a questão dos solos e da associação com a ópera levantou questões sobre a adequação das missas orquestrais vienenses na liturgia. No início do século XX, portanto depois de essas missas serem escritas e tocadas na liturgia por várias décadas, o Papa Pio X tratou da questão dos solos no *motu proprio Tra le sollecitudine*, indicando que, apesar de não totalmente excluídos, os solos não deveriam ser longos, mantendo o estilo coral:

> Excetuadas as melodias próprias do celebrante e dos ministros, que sempre devem ser em gregoriano, sem acompanhamento de órgão, todo o restante canto litúrgico faz parte do coro dos

> levitas. Por isso, os cantores, ainda que leigos, realizam, propriamente, as funções de coro eclesiástico, devendo as músicas, ao menos na sua maior parte, conservar o caráter de música de coro. Não se entende com isto excluir, de todo, os solos; mas estes não devem nunca predominar de tal maneira que a maior parte do texto litúrgico seja assim executada; deve antes ter o caráter de uma simples frase melódica e estar intimamente ligada ao resto da composição coral (PIO X, 1903, TLS 12).

Levando-se em consideração as instruções do *motu proprio Tra le sollecitudine*, pode-se concluir que muitos dos solos da *Missa breve* de Marcos Portugal são relativamente longos. Como exemplo, pode-se citar o solo de soprano de cerca de trinta compassos no movimento "Qui tollis peccata mundi" do "Gloria in excelsis Deo". Esses solos eram típicos das Missas orquestrais compostas na época, anteriores à publicação do *motu proprio*.

A duração

Outra questão a respeito da adequação ou não à liturgia de muitas missas orquestrais é a sua relativa longa duração, embora haja missas orquestrais com duração mais curta. Pio X (1903, TLS 22-23) aponta que a música para o *Gloria* e para o *Credo*, "segundo a tradição gregoriana, deve ser relativamente breve" e que a liturgia não pode estar dependente da música. A menção ao *Gloria* e ao *Credo* provavelmente se dá devido ao fato de essas partes da missa, tradicionalmente cantadas, terem textos relativamente longos. No entanto, o princípio da duração relativamente breve da música litúrgica, de acordo com o momento da liturgia, se aplica para toda a missa. Não há um limite específico para a duração das partes da missa, mas sim a referência do canto gregoriano, tendo em mente que uma polifonia costuma ser mais longa do que um canto gregoriano. Para melhor entender se a duração do "Gloria" da *Missa breve* de Marcos Portugal teria ou não uma duração razoável segundo o que foi dito no parágrafo anterior, pode-se comparar gravações desta com gravações da missa gregoriana conhecida por *Missa VIII* ou *Missa de angelis* e com gravações da *Missa Papae Marcelli* de Palestrina, pois suas polifonias foram elogiadas por Pio X (1903, TLS 4) (Tabela 3).

Tabela 3 – Duração do "Gloria" na *Missa breve* de Marcos Portugal, na *Missa de angelis* e na *Missa papae Marcelli* de Palestrina

Missa	**Duração na gravação 1**	**Duração na gravação 2**
"Gloria" da *Missa de angelis* (canto gregoriano)	2 min 50 s	3 min 10 s
"Gloria" da *Missa papae Marcelli* (Palestrina)	5 min 20 s	5 min 30 s
"Gloria" da *Missa breve* (Marcos Portugal)	14 min 40 s	15 min 10 s

Apesar da pequena amostra, pode-se considerar o "Gloria" gregoriano com duração de cerca de três minutos e o de Palestrina com duração inferior a seis minutos. Já o da *Missa breve* tem duração quase três vezes maior do que o de Palestrina. Apesar de não haver uma duração máxima explicitamente regulamentada, pode-se considerar o "Gloria in excelsis Deo" da *Missa breve* de Marcos Portugal como sendo demasiadamente longo para a liturgia, tendo em vista o canto gregoriano e o modelo de polifonia de Palestrina.

O texto

Em relação ao texto, Pio X (1903, TLS 9) determinou que "o texto litúrgico tem de ser cantado como se encontra nos livros aprovados, sem posposição ou alteração das palavras, sem repetições indevidas, sem deslocar as silabas, sempre de modo inteligível". Não se pode alterar o texto litúrgico. Em relação às repetições, a repetição de uma frase ou de uma palavra antes de começar a seguinte é prática comum na polifonia sacra, inclusive nas obras de Palestrina, que, como vimos, foram elogiadas no mesmo documento (PIO X, 1903, TLS 4). Porém, essas repetições não podem ser indevidas, o que inclui não haver posposição de palavras, ou seja, as palavras não podem estar fora da ordem do texto.

No entanto, no caso da *Missa breve* de Marcos Portugal, conforme a editoração de Antonio Campos, há algumas posposições de palavras. Por exemplo, após cantar-se "Gloria in excelsis Deo", há repetição das palavras "gloria, Deo, gloria", sem o "in excelsis" entre "gloria" e "Deo". Outros exemplos estão indicados entre parênteses na Tabela 2, apresentada anteriormente.

Há também posposição de palavras no "Credo", com a palavra "credo", do início do texto aparecendo antes de "Et incarnatus est" e no final do texto, após a palavra "Amen". Ocorre também alteração de palavra no "Credo". Na frase "Et in Spiritum Sanctum, Dominum et vivificantem: qui ex Patre, Filioque procedit", ao invés de "Filioque" está "et Filio", embora imediatamente depois venha a palavra "Filioque".

Ainda no "Credo", a palavra "sanctam" está escrita sem a letra "c", mas isso provavelmente é um erro de digitação na edição. O mesmo acontece com a palavra "exspecto", faltando a letra "s", enquanto a palavra "resurectionem" aparece com duas letras "s". Já no "Benedictus", há outra posposição de palavra, com a palavra "Benedictus" aparecendo entre "venit" e "in nomine".

CONCLUSÃO

Desde sua chegada ao Brasil, Marcos Portugal foi um compositor de grande importância no cenário nacional. A *Missa breve* de 1824 demonstra sua capacidade artística, assim como a influência da música europeia de seu tempo, em particular a influência da chamada Primeira Escola de Viena. Com efeito, a instrumentação, a duração, a divisão das partes da missa em movimentos e o estilo geral da obra indicam a influência vienense, não obstante particularidades de cada obra. Ressalta-se, no entanto, que essa influência não diminui a originalidade do compositor.

Em relação à adequação ou não da *Missa breve* à liturgia, deve-se ter em mente o contexto da época. A encíclica *Annus qui hunc* já havia sido publicada; porém, é possível que Marcos Portugal não conhecesse essa encíclica. Além disso, o *motu proprio Tra le sollecitudine* só seria publicado décadas depois. Pode-se concluir que a instrumentação utilizada não é a mais adequada à liturgia, especialmente o uso dos tímpanos, mas que o uso de orquestras na liturgia não é totalmente proibido. Em relação aos solos, muitos podem ser considerados relativamente longos, apesar de típicos da época, anterior à publicação do *motu proprio*.

A duração das partes da missa também pode ser considerada excessivamente longa para a liturgia, tendo como base a duração dos mesmos textos no canto gregoriano e na polifonia de Palestrina. Em relação a esse ponto, para se ter uma melhor referência sobre a duração de polifonias sacras, é recomendado um estudo comparativo mais aprofundado entre várias gravações de diferentes missas de Palestrina.

Em relação ao texto, em sua maioria se mostra adequado, sendo utilizados os textos litúrgicos em grego (*Kyrie*) e em latim (demais partes da *Missa breve*). No entanto, há alguns casos de inadequação com posposição de palavras no “Gloria in excelsis Deo”, no “Credo” e no “Benedictus”, além da alteração de uma palavra no “Credo”, apesar de que a palavra em questão aparece logo em seguida.

REFERÊNCIAS

BENTO XIV. *Encílica “Annus qui hunc”*. Roma, 14 fev. 1749. Disponível em: https://www.vatican.va/content/benedictus-xiv/it/documents/enciclica--i-annus-qui-hunc--i---19-febbraio-1749--nell--8217-im.html. Acesso em: 16 nov. 2024.

BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude Victor. *A history of western music*. 8ª ed. Nova Iorque: W. W. Norton & Company, 2010. 986 p.

CASTAGNA, Paulo. O estabelecimento de um modelo para o acompanhamento instrumental da música sacra na Encílica Annus qui hunc. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n. 4, p. 1-31, 2011.

COE, Henrique Gomes. *La méthode Coe de théorie musicale*. Lévis: Les Productions d'Oz, 2022. 144 p.

COE, Henrique Gomes. *Sacred music principles*: an analysis of Osvaldo Lacerda's Missa Ferial and of João Guilherme Ripper's Gloria Concertato. 71 f. Projeto (Doutorado em Música). Faculdade de Música, Universidade de Toronto, Toronto, 2019. Disponível em: https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/105151. Acesso em: 14 nov. 2024.

GLORIA. Gravado por Oxford Camerata sob direção de Jeremy Summerly. [S. l.]: NAXOS of America, 29 abr. 1992. 1 vídeo (5 min 36 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Cryw1ZqA0rc. Acesso em: 16 nov. 2024.

GLORIA VIII (De Angelis). Gravado por Choeur de Moines Bénedictins de l'Abbaye Santo Domingo de Silos. [Santo Domingo de Silos: Éditions Jade], [2010]. 1 vídeo (2 min 57 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Ny5s89sqf5A. Acesso em: 16 nov. 2024.

GUÉRANGER, Prosper (Ed.). *The daily missal and liturgical manual, with verspers for sundays and feasts*: from the edition typical of the roman missal and breviary, 1962. Londres: Baronius, 2011.

HARPER, Douglas. Profane. *In*: HARPER, Douglas. *Online Etymology Dictionary*. Lancaster, 2020. Disponível em: https://www.etymonline.com/word/profane. Acesso em: 14 nov. 2024.

HOGAN, Richard M. Viennese classical masses: sacred or secular? *Sacred Music*, Saint Paul, v. 103, n. 2, p. 18-23, 1976.

MAHRT, William. Viennese classical masses? *Sacred Music*, Richmond, v. 136, n. 4, p. 3-5, 2009.

MARCOS Portugal Missa Breve Ligia Amadio OSN-UFF. Gravado por Orquestra Sinfônica Nacional (UFF), sob direção de Ligia Amadio e Coral Brasil-Ensemble (UFRJ), sob direção de Maria José Chevitarese com os solistas Carol McDavit, Luciana Costa e Silva, Marcos Thadeu

e Marcelo Coutinho. Rio de Janeiro, 2008. 1 vídeo (17 min 23 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=AHlXM_OzMCQ. Acesso em: 16 nov. 2024.

MARQUES, António Jorge. Marcos Antônio Portugal. *In*: PACHECO, Alberto (Coord.). *Dicionário biográfico Caravelas*. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012. 34 p. Disponível em: https://www.yumpu.com/pt/document/view/16639529/marcos-portugal-caravelas-nucleo-de-estudos-da-historia-da-. Acesso em: 15 nov. 2024.

MISSA Breve – Marcos Portugal. Gravado por Orquestra do Theatro São Pedro e Coral Jovem do Estado sob direção de Ricardo Kanji e preparação vocal de Marília Vargas. São Paulo, 8 mai. 2022. 1 vídeo (18 min 24 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zqUkdkOc2oU. Acesso em: 16 nov. 2024.

MISSA de angelis – Gloria. Gravado por Schola Gregoriana Mediolanensis sob a direção de Giovanni Vianini. Milão: Rusty Records, 1 jan. 1993. 1 vídeo (3 min 15 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8fPUzyLvyN8. Acesso em: 16 nov. 2024.

PALESTRINA: Missa Papae Marcelli – Gloria. Gravado por Coro della Cappella Musicale Pontificia Sistina sob a direção de Massimo Palombella. Vaticano: Deutsche Grammophon GmbH, 7 out. 2016. 1 vídeo (5 min 22 s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gaHw8CBOrUQ. Acesso em: 16 nov. 2024.

PENTREATH, Rosie. What even is the Viennese School, and why do classical music people say it? *Classic FM*, Londres, 23 out. 2020. Disponível em: https://www.classicfm.com/discover-music/first-viennese-school-classical/. Acesso em: 14 nov. 2024.

PIO X. *Motu proprio "Tra Le Sollecitudini"*. Vaticano, 22 nov. 1903. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html. Acesso em: 16 nov. 2024.

PORTUGAL, Marcos. *Missa breve* (1824). Editoração: Antônio Campos. Rio de Janeiro: Musica Brasilis, 2011?. Partitura. 104 p. Disponível em: https://musicabrasilis.org.br/pt-br/partituras/marcos-portugal-missa-breve/. Acesso em: 15 nov. 2024.

A MÚSICA SACRA DOS AFRODESCNDENTES E ESCRAVIZADOS NO MARANHÃO DO SÉCULO XIX: CONTROLE SOCIAL E RESITÊNCIA

Daniel Ferreira Santos[83]
Regina Amaral[84]
Oziel Seles Silva[85]

RESUMO:
Este trabalho examina a contribuição dos músicos afrodescendentes escravizados para a vida religiosa e cultural do Maranhão no século XIX, utilizando como fontes principais notícias de jornais e documentos administrativos. Adotando uma metodologia histórico-documental, esta pesquisa revela como, em um contexto colonial e escravista, a Igreja Católica não apenas incorporava músicos afrodescendentes em suas práticas, mas também os posicionava em papéis musicais de destaque, embora limitados pelas hierarquias sociais. São analisados dois estudos de caso, documentados, respectivamente, pelo *Farol Maranhense* e pelo *O Argo da Lei*, os quais demonstram que a música sacra, fortemente influenciada pela tradição europeia, coexistia com práticas afrodescendentes. Esses registros evidenciam o sincretismo cultural visível no uso de instrumentos como a segarrega e a matraca que, inicialmente eram associadas a ritos litúrgicos de origem portuguesa, mas foram adaptadas às celebrações afro-brasileiras, como o bumba-meu-boi, revelando a capacidade de reinvenção cultural das comunidades afrodescendentes.

Palavras-chave: Musicologia Histórica; Música sacra no Maranhão; Decolonialismo.

INTRODUÇÃO

Este estudo analisa a influência dos músicos afrodescendentes e escravizados na vida religiosa e cultural do Maranhão do século XIX. Com base em fontes documentais e jornais locais, explora-se como, em um contexto colonial, essas práticas musicais se tornaram arenas de controle social e resistência. A pesquisa destaca o papel da música nas celebrações religiosas e cívicas, expondo as complexas interações entre cultura, poder e resistência no Maranhão colonial do século XIX.

A presente investigação insere-se em um projeto de doutorado em andamento dedicado a examinar os principais aspectos da atividade musical no Maranhão entre 1821 e 1850. A metodologia envolve a compilação e análise minuciosa de práticas musicais, compreendidas como as formas de concepção e execução documentadas em periódicos, legislações e relatos de viajantes da época. Assim, busca-se ampliar a compreensão da música como elemento

[83] Doutorando, Universidade Estadual Paulista, df.santos@unesp.br.
[84] Doutoranda, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, regina.amaral@unioeste.br.
[85] Doutorando, Universidade Estadual Paulista, oziel.s.silva@unesp.br.

fundamental na história cultural maranhense, destacando seu papel na conformação do tecido social e nas dinâmicas culturais da província ao longo do período estudado.

Para exemplificar essa complexidade, esta pesquisa analisa dois relatos presentes, respectivamente, nos jornais *O Argos da Lei* e *Farol Maranhense*, que ilustram as contradições nas relações sociais, raciais e culturais do Maranhão colonial. Esses registros revelam como a música era utilizada como ferramenta de controle social sob a influência da Igreja Católica e, simultaneamente, como instrumento de resistência e expressão cultural para os músicos afrodescendentes. De acordo com Chartier (2002), a imprensa oitocentista não apenas informava, mas também moldava percepções, sendo uma ferramenta para legitimar normas sociais e refletir as dinâmicas de poder locais. Nesse contexto, o registro de eventos musicais nas páginas desses jornais revela a maneira como a sociedade maranhense valorizava a música como expressão cultural e sua utilização como mecanismo de controle social.

Outra abordagem fundamental nesta pesquisa diz respeito a *colonialidade do poder*, definida por Aníbal Quijano (2000), como uma hierarquia global sustentada pela codificação das diferenças raciais, que posicionou os povos colonizados em condições de inferioridade. No Maranhão oitocentista, a música sacra europeia emergiu como uma dessas ferramentas de legitimação do poder colonial. Ao incorporar músicos afrodescendentes e escravizados em suas práticas litúrgicas, a Igreja transformava o talento desses indivíduos em uma extensão da dominação cultural e social, reforçando as hierarquias preexistentes (QUIJANO, 2000, p. 534).

Este estudo visa, assim, preencher lacunas na compreensão do impacto dos músicos afrodescendentes no Maranhão do século XIX, oferecendo uma perspectiva que articula religião, poder e cultura. Ao enfatizar os jornais como fontes essenciais, a pesquisa contribui para uma compreensão mais aprofundada das práticas musicais afrodescendentes no Brasil imperial, demonstrando como esses registros podem esclarecer as complexas interações entre opressão e resistência na música sacra e popular da época.

METODOLOGIA E SELEÇÃO DE FONTES DOCUMENTAIS

Esta pesquisa utilizou uma abordagem histórico-documental, analisando periódicos publicados no Maranhão entre 1821 e 1850, disponíveis na Hemeroteca Digital Brasileira. Esse período contempla o início e a consolidação da imprensa maranhense, permitindo investigar o papel da música na sociedade local através das práticas de músicos afrodescendentes relatadas em jornais.

No processo de seleção das fontes, foram encontrados cento e um periódicos e jornais que circularam no Maranhão durante o período estabelecido. Para garantir que a amostra fosse representativa, aplicou-se uma triagem criteriosa, considerando fatores como frequência de publicação, longevidade do periódico, relevância das matérias e presença de referências à prática musical. Com base nesses critérios, foram selecionados vinte e sete jornais considerados de maior relevância para o século XIX maranhense, de modo a maximizar a representatividade e expressividade dos dados coletados.

A coleta de dados envolveu uma consulta sistemática aos periódicos selecionados e a transcrição diplomática de todas as informações relacionadas à música. Após essa coleta, os dados foram categorizados para identificar a natureza das ocorrências. A classificação utilizada neste estudo organizou as práticas musicais em cinco categorias principais: “Prática musical”, “Ensino musical”, “Músicos”, “Materiais de música” e “Legislação sobre música”. Cada uma dessas categorias abrange diferentes aspectos da vida musical do Maranhão no século XIX, oferecendo um panorama abrangente da diversidade de contextos em que a música se manifestava na sociedade colonial. Para facilitar a análise, utilizou-se o tabelamento das transcrições das notícias, permitindo uma visualização que evidenciasse a diversidade de práticas e usos da música no Maranhão oitocentista. Esse sistema de classificação permitiu não apenas a sistematização dos dados, mas também a compreensão das diferentes funções sociais, culturais e políticas da música na região.

A categoria “Músicos” merece especial destaque para este estudo, pois ela categorizou os indivíduos de acordo com suas funções e identidades. Essa classificação permitiu analisar a diversidade de origens e papéis dos músicos, revelando a presença significativa de músicos afrodescendentes e escravizados. A inclusão de músicos escravizados nessa categoria foi particularmente reveladora, pois destacou não só as oportunidades limitadas de visibilidade, mas também a função de controle social exercida sobre esses indivíduos. Dessa forma, a categoria “Músicos” evidencia como o reconhecimento de suas habilidades coexistia com a subordinação, elucidando as dinâmicas de poder e resistência presentes na música sacra e popular da época.

Este trabalho, portanto, se debruça sobre esses documentos para discutir o papel dos músicos afrodescendentes e escravizados na vida religiosa e cultural do Maranhão, abordando as tensões entre controle e resistência. Ao analisar registros históricos e interpretá-los sob a

ótica da teoria decolonial, pretendemos trazer à tona uma análise mais complexa da relação entre música, poder e cultura no Maranhão oitocentista.

A MÚSICA SACRA DOS AFRODESCENDENTES E ESCRAVIZADOS NO MARANHÃO DO SÉCULO XIX

Durante o início do século XIX, a população escravizada no Maranhão superava a de homens e mulheres livres, o que impactou fortemente a estrutura social, econômica e cultural da província (COSTA, 2018). Esse contexto consolidou uma hierarquia rígida, com os afrodescendentes ocupando posições subalternas enquanto a elite branca detinha o controle político e religioso.

Cecílio (2014) descreve a Igreja Católica no Brasil Colonial e Imperial como um espaço essencial para a formação musical de afrodescendentes, oferecendo a músicos negros e escravizados um contexto onde podiam desenvolver e expressar suas habilidades. Na Fazenda de Santa Cruz, por exemplo, os jesuítas mantinham uma instituição semelhante a um conservatório, voltada ao ensino de música para negros, o que possibilitava a esses músicos a integração na vida litúrgica e social. A importância dessa formação refletiu-se também em Minas Gerais, onde, no final do século XVIII, a capitania contava com uma ampla presença de músicos afrodescendentes, incluindo organistas e instrumentistas habilidosos que atuavam em cerimônias religiosas. Documentos históricos, como o relato do ouvidor de Sabará em 1806, mencionam um "preto escravo" que tocava órgão no Santuário do Caraça, destacando a habilidade e o reconhecimento desses músicos mesmo em um contexto de subordinação (CECÍLIO, 2014, p. 245). Essas iniciativas, muitas vezes sob o controle das ordens religiosas, revelam como a Igreja funcionou como um espaço tanto de opressão quanto de preservação cultural, oferecendo aos músicos afrodescendentes um caminho de expressão musical e resiliência.

A presença de músicos afrodescendentes e escravizados na música sacra no Maranhão durante o século XIX expõe as tensões e contradições da sociedade colonial, marcada pela exploração do talento musical de indivíduos subalternos enquanto esses eram privados de direitos básicos de humanidade. No caso maranhense, as práticas musicais não estavam isentas das hierarquias raciais e sociais, funcionando ao mesmo tempo como mecanismos de controle e como espaços limitados de expressão e reconhecimento. A contribuição desses músicos para a vida religiosa e musical das igrejas na região foi notável, embora muitas vezes invisibilizada pelas narrativas tradicionais que tendem a privilegiar as elites brancas.

Dois episódios específicos que evidenciam essa dinâmica se destacam: o relato de um organista escravizado que tocava na Igreja de Santo Antônio e o caso de um menino mulato tocador de segarrega durante a Semana Santa. Ambos os casos revelam a dualidade da música como instrumento de controle e de resistência, explorando as relações entre poder, religião e as práticas musicais afro-brasileiras sob a perspectiva da teoria decolonial.

A CONDIÇÃO DO ORGANISTA ESCRAVIZADO NA IGREJA DE SANTO ANTÔNIO, EM SÃO LUÍS (1825)

Um relato publicado pelo jornal *O Argos da Lei* em 1825 descreve a performance de um organista escravizado na Igreja de Santo Antônio, em São Luís (Figura 1). Apesar de tocar o órgão com "destreza e bom gosto", esse músico permanecia acorrentado, destacando a contradição entre o reconhecimento de seu talento e sua condição subalterna. O caso ilustra o uso da música pela sociedade colonial como instrumento de controle, mas também evidencia a resistência simbólica dos afrodescendentes, que se expressavam apesar das restrições. O relato de um leitor com o pseudônimo "Um Qualker amigo da Musica", publicado sob a forma de uma carta ao editor do jornal, denuncia o tratamento degradante de um organista escravizado que, mesmo tocando com destreza e perfeição em uma cerimônia religiosa, era mantido acorrentado:

> Sr. Redactor do Argos.
> Rogo-lhe o favor de transcrever na sua folha estes meus reparos, que foi obrigado a escrever, levado do zelo pela Religiaõ[sic] e pelos bons costumes. He [sic] muito que tinha tençaõ [sic] de encommadal-o [sic] com a presente correspondecia [sic]; mas as occupaççoes [sic] que me embaração [sic], foraõ [sic] parte para se naõ [sic] concluir esta. Entrando na quinta feira maior, na Igreja de S. Antonio, fiquei maravilhado da destreza e bom gosto com que se tocava o orgaõ[sic] no templo; e certa pessoa que me ficava próxima, informou-me que era hum [sic] homem escravo quem tocava com tanta perfeição: procurei conhecer de vista a este taõ [sic] excellente musico, a quem a fortuna havia reduzido a tão duro estado; e qual foi o meu pasmo quando com elle de ferros nos pés, como costumaõ[sic] estar os malfeitores da morada do Crime? Confesso-lhe que, apezar [sic] da tolerancia [sic] que tenho para com todos os cultos, e do respeito que consagro á Religião Christan [sic], de baixo de quaesquer [sic] modificações ou reformas que tenha experimentado, o meu primeiro ímpeto foi o de detestar o catholicismo, que inspirava huma acção tão escandalosa aos ministros do altar; mas huma [sic] reflexão madura se succedeu ao fogo da indignação que me assaltou: conheci que o espirito de mansidaõ [sic], de humildade, taõ [sic] recommendado pelas obras primas dos catholicos [sic], e por Christo nosso divino mestre, nada tinha de commum com os erros dos homens, que tudo torcem para maus fins (O ARGOS DA LEI, 1825, p. 2-4).

Ao descrever sua experiência ao entrar na Igreja de Santo Antônio na Quinta-feira Santa, dia que, segundo a tradição católica, marca o início dos eventos que antecedem a crucificação de Jesus Cristo, o autor expressa seu espanto ao descobrir que o excelente músico que tocava o órgão era um homem escravizado, com "ferros nos pés, como costumam estar os malfeitores da morada do crime" (O ARGOS DA LEI, 1825, p. 2). O encontro com esse músico escravizado, ao mesmo tempo admirado por seu talento e brutalizado por sua condição social,

gerou uma profunda indignação no observador, que inicialmente sentiu vergonha da fé que professava ao ponto de "detestar o catholicismo", por permitir tal acontecimento. Entretanto, uma reflexão posterior o levou a distinguir entre os ensinamentos religiosos cristãos e os "erros dos homens", que deturpavam os preceitos da fé para justificar a opressão (O ARGOS DA LEI, 1825, p. 2-3).



Figura 1 – Igreja, Convento e Seminário de Santo Antônio. O convento, localizado ao lado da igreja, foi inaugurado em 1625. A igreja, em estilo neoclássico, foi aberta aos fieis em 1867.

Um ponto importante é rica carga simbólica e histórica da Igreja de Santo Antônio, espaço profundamente marcado pela tradição católica e pelo discurso religioso. Esse é o mesmo local onde, em 1654, o padre Antônio Vieira supostamente proferiu o famoso "Sermão de Santo Antônio aos Peixes", um dos discursos mais emblemáticos do período colonial. Nesse sermão, Vieira utilizou a metáfora dos peixes para criticar a corrupção, a ganância e a hipocrisia dos colonizadores, denunciando as injustiças praticadas contra os indígenas e criticando a exploração econômica e social. Sua fala revelava as tensões entre os ideais cristãos e a prática colonialista, refletindo uma visão crítica que permanece relevante ao analisarmos as contradições da fé e da opressão.

A presença de um organista escravizado na mesma Igreja de Santo Antônio, séculos depois, reafirma as contradições que Vieira já denunciava, agora aplicadas ao contexto da escravidão. A cena documentada pelo jornal *O Argos da Lei*, em 1825, reitera o uso do espaço

sagrado como palco de tensões sociais, onde o talento e a espiritualidade dos afrodescendentes eram reconhecidos e explorados, mas onde também persistia a subjugação e a violação de seus direitos humanos. Assim, o mesmo púlpito que abrigou as críticas de Vieira à opressão colonial ressurge, na cena do organista acorrentado, como um símbolo da permanência de injustiças, agora direcionadas à população escravizada de origem africana. Essa continuidade de opressão e resistência na Igreja de Santo Antônio pode ser entendida como um poderoso testemunho das tensões entre a doutrina cristã e as práticas sociais que a contradiziam.

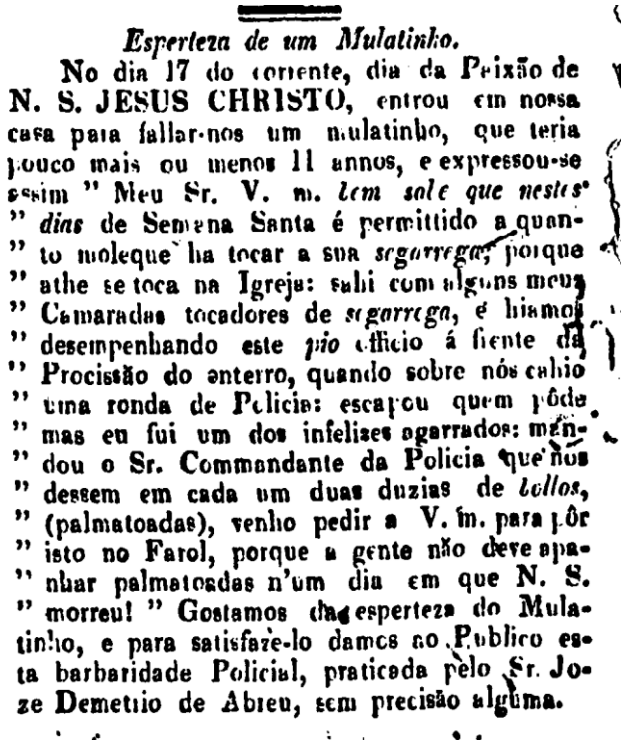
Um relato semelhante é citado por Cecílio (2014) sobre o organista escravizado do Convento de Nossa Senhora da Penha, em Vila Velha, Espírito Santo, que destaca o papel vital dos músicos afrodescendentes e escravizados na estrutura religiosa do Brasil colonial. Segundo documentos do arquivo franciscano, esse organista escravizado atuou por anos no Santuário do Convento, o que não apenas indica a existência de um órgão de tubos no local, mas também evidencia o papel central desses músicos em cerimônias religiosas. Cecílio (2014) aponta que, mesmo sob a opressão da escravidão, músicos afrodescendentes desenvolviam habilidades refinadas, atingindo um status de "verdadeiros mestres" (CECÍLIO *apud* RÖWER, 1957, p. 222). Esse cenário evidencia uma contradição poderosa: embora ocupassem uma posição de prestígio musical e detivessem conhecimentos elitizados, como tocar o órgão e dirigir a música litúrgica, esses músicos permaneciam subordinados e acorrentados, representando a complexa interseção entre talento, reconhecimento e opressão no período colonial.

O SINCRETISMO CULTURAL E A "ESPERTEZA DO MULATINHO" TOCADOR DE SEGARREGA

Após o relato do organista escravizado, outro episódio documentado no Maranhão ilustra a complexa relação entre música e controle social no contexto colonial. Em 1829, o *Farol Maranhense* (Figura 2) noticiou a participação de um jovem mulato de cerca de onze anos que tocava um instrumento popular, a segarrega, durante uma procissão da Semana Santa. Esse instrumento é pertence ao grupo dos idiofones e é conhecido por diferentes nomes. Com raízes nas tradições musicais portuguesas, esse instrumento é composto por um cabo e uma roda dentada que, ao ser friccionada, produz um som rítmico e grave, semelhante ao reque-reque (OLIVEIRA, 1982).

Em Portugal, especialmente em regiões como Braga e Arouca, a segarrega possui um papel tradicional nas procissões da Semana Santa, conferindo um tom de solenidade e penitência às celebrações religiosas (OLIVEIRA, 1982, p. 55). A introdução desse instrumento em uma

procissão maranhense sugere uma apropriação cultural e um sincretismo que reflete as influências portuguesas adaptadas ao contexto afrodescendente na qual discutiremos adiante.



Esperteza de um Mulatinho.

No dia 17 do corrente, dia da Paixão de N. S. JESUS CHRISTO, entrou em nossa casa para fallar-nos um mulatinho, que teria pouco mais ou menos 11 annos, e expressou-se assim " Meu Sr. V. m. *tem sole que nestes* " *dias* de Semana Santa é permittido a quanto moleque ha tocar a sua *segarrega*, porque " athe se toca na Igreja: sahi com alguns meus " Camaradas tocadores de *segarrega*, e hiamos " desempenhando este *pio* officio á frente da " Procissão do enterro, quando sobre nós cahio " uma ronda de Policia: escapou quem pôde " mas eu fui um dos infelizes agarrados: mandou o Sr. Commandante da Policia que nos " dessem em cada um duas duzias de *bollos*, " (palmatoadas), venho pedir a V. m. para pôr " isto no Farol, porque a gente não deve apanhar palmatoadas n'um dia em que N. S. " morreu! " Gostamos da esperteza do Mulatinho, e para satisfaze-lo damos ao Publico esta barbaridade Policial, praticada pelo Sr. Joze Demetrio de Abreu, sem precisão alguma.

Figura 2 – Notícia sobre o tocador de segarrega na procissão da Semana Santa. Farol Maranhense, São Luíz, n. 81, p. 258, 18 abr. 1829.

A notícia intitulada "Esperteza de um Mulatinho", publicada no jornal *Farol Maranhense* em 18 de abril de 1829, evidencia também aspectos sociais, culturais e de controle social presentes no Maranhão no início do século XIX. O episódio narra a queixa do menino que, junto com seus amigos, foi punido com "duas dúzias de bolos, ou seja, palmadas, pelas mãos do comandante da polícia local, José Demetrio de Abreu" (FAROL MARANHENSE, 1829, p. 358). A indignação do jovem se dá não apenas pela agressão física em si, mas pelo fato de a punição ter ocorrido no contexto da Semana Santa. Ao expressar essa indignação ao jornal, questiona a legitimidade da punição, afirmando: "a gente não deve apanhar palmatoadas n'um dia em que N. S. morreu!" (FAROL MARANHENSE, 1829, p. 358). Sua argumentação revela uma compreensão crítica do contexto religioso e do papel das autoridades, uma resistência verbal à opressão, ecoando a noção de que as práticas punitivas estavam em desacordo com os valores cristãos celebrados durante a Semana Santa.

Enquanto o caso do organista escravizado expunha a brutalidade de manter um músico talentoso acorrentado, este episódio evidencia a repressão sistemática dos afrodescendentes e das

classes populares, mesmo em momentos de religiosidade pública. A atitude repressiva do comandante da polícia, pode ser vista como um reflexo da ordem colonial que buscava disciplinar e controlar os corpos afrodescendentes em todos os aspectos da vida cotidiana, incluindo as expressões musicais e culturais. O pedido do menino para que o episódio fosse publicado no *Farol Maranhense* indica uma compreensão instintiva da imprensa como ferramenta de denúncia e protesto. Ele usa o contexto religioso e o sentimento de injustiça para argumentar contra a punição que sofreu, revelando uma consciência sobre o uso do espaço público e as práticas de controle impostas pela polícia. Essa denúncia também aponta para o papel da imprensa na época como um veículo de mediação entre o poder e a população, expondo as ações das autoridades e permitindo certo grau de escrutínio público. Assim, esse relato é significativo ao trazer à tona algumas das tensões entre as práticas culturais populares e a autoridade policial da época. A Semana Santa, tradicionalmente um período de intensa religiosidade nos anos do Brasil colonial e imperial, era marcada por procissões e outras manifestações públicas de fé. Nelas, elementos da cultura popular, como a música e os instrumentos rudimentares, muitas vezes se misturavam aos rituais oficiais. A segarrega, um instrumento percussivo simples, aparece aqui como símbolo dessa mistura entre o sagrado e o profano, sendo utilizado para acompanhar o cortejo fúnebre de Cristo.

RESSONÂNCIAS DA LITURGIA NA CULTURA POPULAR: A SEGARREGA E A MATRACA

A utilização da segarrega, um instrumento de caráter popular que foi integrado às práticas religiosas europeias, está permeada em um processo de sincretismo que transcende a música sacra e permeia toda a cultura maranhense. O termo *segarrega*, ou *cega-rega*, refere-se a conjunto de idiofones de fricção com características similares às matracas (Figura 3).



a b c

Figura 3 – Instrumentos idiofônicos que compartilham o mesmo princípio organológico: **a)** segarrega, **b)** matraca de procissão e **c)** matraca maranhense.

Utilizada em procissões religiosas, especialmente por músicos afrodescendentes como demonstrado no *Farol Maranhense*, a segarrega apresenta semelhanças sonoras e estruturais

com a matraca, principal instrumento do bumba-meu-boi. Esse paralelo sugere que, ao longo do tempo, a técnica de execução e o princípio sonoro da segarrega podem ter sido incorporados ao bumba-meu-boi, integrando elementos da música afro-brasileira ao repertório popular maranhense. Esse possível processo de adaptação reflete a riqueza da tradição musical afrodescendente, onde um instrumento originalmente usado em práticas religiosas foi ressignificado, contribuindo para a identidade sonora e cultural das festividades maranhenses. A música afrodescendente no Brasil, mesmo quando integrada às práticas dominantes como as cerimônias religiosas, carregava elementos de resistência e recriação (SANDRONI, 2001, p. 215). Os músicos escravizados e afrodescendentes não apenas absorviam a música europeia, mas a reinterpretavam, incorporando elementos de suas próprias tradições culturais.

Desconhece-se qual o tipo de instrumento, relatado pelo jornal *Farol Maranhense*, foi utilizado pelo jovem afrodescendentes na procissão da Semana Santa. Contudo, pode-se referir a qualquer um dos idiofones demonstrados na Figura 3. A semelhança sonora e estrutural entre esses instrumentos e a utilização da segarrega em procissões religiosas sugerem que, músicos afrodescendentes podem ter adaptado ou modificado a segarrega e seus métodos de execução para as celebrações populares. No entanto, sabemos que a matraca de procissão possui fortes raízes na tradição católica portuguesa e ainda é usada em celebrações religiosas no Brasil, sendo comuns em cidades históricas mineiras como São João del-Rei. Seu uso ritualístico e simbólico ressoa com o caso da segarrega que, em 1829, foi tocada na procissão no Maranhão pelo jovem afrodescendente. Por outro lado, o Bumba-meu-boi, com sua forte conexão com as raízes culturais afrodescendentes e indígenas no Maranhão, utiliza a matraca como seu principal instrumento, demonstrando a adaptação e ressignificação do mesmo princípio construtivo no contexto das festas populares.

Ernesto Veiga de Oliveira (1982) corrobora com esse pensamento em sua obra sobre os instrumentos populares portugueses mencionando que instrumentos como maracas, relas, zaclitracs, trambonelas e cegarregas, originalmente utilizados na liturgia da Semana Santa, muitas vezes passaram a ser incorporados também em contextos mais festivos e irreverentes, como o Carnaval, a Serração da Velha, Assuadas e brincadeiras populares. Após cumprirem suas funções religiosas, esses instrumentos eram reaproveitados para gerar barulho e diversão, ilustrando uma transição do uso solene para o profano. Esse processo demonstra um interessante fenômeno de adaptação e ressignificação cultural, onde objetos inicialmente destinados a rituais religiosos se tornam centrais em manifestações populares e seculares. Esses instrumentos, inicialmente trazidos pela tradição católica europeia, foram incorporados e adaptados pela

cultura afrodescendente no Maranhão, demonstrando como um símbolo religioso pode ser reinterpretado em um novo contexto cultural. A presença da matraca maranhense no Bumba-meu-boi é um exemplo de sincretismo cultural, onde as sonoridades de luto e devoção se transformam em celebração e resistência, refletindo a complexidade e a riqueza da identidade cultural afro-brasileira no Maranhão.

MÚSICA AFRODESCENDENTE COMO ESPAÇO DE CONTROLE E RESISTÊNCIA NO MARANHÃO COLONIAL

As matérias publicadas no *O Argos da Lei* de 19 de abril de 1825 e no *Farol Maranhense* de 18 de abril de 1829, que relatam respectivamente a performance do escravo organista na Igreja de Santo Antônio e a "Esperteza de um Mulatinho" durante a Semana Santa, dialogam profundamente com as questões sociais, culturais e raciais, especialmente à luz da teoria da decolonialidade. Ambas expõem as contradições presentes em uma sociedade marcada pela desigualdade racial e pela imposição de valores coloniais, ao mesmo tempo que revelam o espaço da música e da cultura como instrumentos de controle e resistência das populações marginalizadas.

O relato sobre o escravo organista na Igreja de Santo Antônio (O ARGOS DA LEI, 1825) permite considerar a coexistência de dois aspectos paradoxais: a exaltação da habilidade musical de um homem escravizado e a sua condição de escravo. Ao ser descrito como alguém que tocava o órgão com "destreza e bom gosto" mas ao mesmo tempo mantido "de ferros nos pés", a matéria destaca a capacidade do sistema colonial de explorar os talentos e habilidades dos escravizados para servir aos interesses das instituições religiosas e sociais, sem nunca reconhecer-lhes plena humanidade.

Tanto o relato do organista escravizado quanto o episódio do "mulatinho" tocador de segarrega revelam a música como um espaço de disputa e resistência no Maranhão colonial. A partir da perspectiva teórica de Aníbal Quijano, a música, assim como outras expressões culturais, era um campo de negociação entre as classes dominantes e os subalternos (QUIJANO, 2000). Enquanto a música sacra servia aos interesses das elites coloniais, os músicos afrodescendentes, ao dominarem essas práticas, encontravam formas de subverter, resistir e negociar sua própria condição social.

No caso do organista escravizado, sua habilidade técnica e sua participação nas cerimônias religiosas ofereciam uma visibilidade que, embora limitada, subvertia as normas de

desumanização impostas pela sociedade escravista. Ao dominar um instrumento complexo e altamente valorizado, esse músico escravizado se posicionava em um espaço de protagonismo, mesmo que sua condição de cativo fosse constantemente reafirmada por sua invisibilidade social. Por outro lado, o tocador de segarrega na procissão exercia uma forma mais explícita de resistência, utilizando a música popular para desafiar as normas culturais e religiosas impostas pelas elites.

A música transcendia seu papel estético e litúrgico desses contextos, sendo utilizada como uma arena de disputa por reconhecimento, dignidade e liberdade. Conforme sugere Mignolo (2011), os colonizados frequentemente utilizavam os próprios instrumentos de dominação, como a música e a religião, para contestar as hierarquias coloniais e afirmar sua própria identidade cultural. O organista escravizado e o "mulatinho" tocador de segarrega exemplificam como os músicos afrodescendentes no Maranhão colonial negociavam e desafiavam as narrativas coloniais às quais eram subjugados.

Podemos considerar a música como uma forma de resistência ativa, na qual os músicos afrodescendentes, mesmo em condições adversas, preservaram suas tradições e influenciaram a cultura local. Através da música, eles exerceram uma forma de agência cultural, que transcendia os limites impostos pela escravidão e pelo colonialismo, deixando um legado que continuaria a influenciar a cultura maranhense nas décadas seguintes. A análise decolonial permite reconhecer como a própria estrutura musical, importada da Europa e centralizada nas práticas religiosas, funcionou como um aparelho de controle social e racial e, ao mesmo tempo, traz à tona a forma como a música oferecia uma via limitada de visibilidade e reconhecimento para indivíduos marginalizados.

CONCLUSÃO

Um episódio relatado pelo *Farol Maranhense* em 1829 revela o sincretismo cultural e a resistência simbólica dos afrodescendentes. Um jovem mulato de onze anos tocava a segarrega, um instrumento popular de raízes portuguesas, em uma procissão da Semana Santa. A prática de tocar esse idiofone em rituais católicos ilustra a adaptação de elementos religiosos europeus às tradições afro-brasileiras, criando uma identidade cultural única que desafiava o controle colonial. Ao desenvolver habilidades e ocupar posições de prestígio musical, como organistas, os músicos afrodescendentes e escravizados transformavam-se em agentes de resistência e de preservação de suas identidades culturais. Além disso, a pesquisa revela o sincretismo cultural como forma de resistência entre os músicos afrodescendentes. A utilização

de instrumentos de percussão como a segarrega em procissões bem como seu paralelo com a matraca de procissão católica, sugere um processo de adaptação e ressignificação que se estendeu para celebrações populares como o Bumba-meu-boi. Observamos como a possível ressignificação dos idiofones, transcenderam o contexto sacro, integrando-se ao Bumba-meu-boi e outras manifestações populares, onde ganharam novas funções e significados. Esse fenômeno de adaptação cultural, no qual as práticas religiosas são absorvidas e transformadas em símbolos da identidade popular, demonstra a resiliência e a criatividade das comunidades afrodescendentes que preservaram suas tradições ao mesmo tempo em que respondiam às influências da cultura europeia.

Por fim, sob a perspectiva da colonialidade do poder, conforme discutido por Aníbal Quijano, a música sacra europeia foi utilizada como ferramenta de dominação, relegando as manifestações culturais afrodescendentes a papéis secundários e subordinados. No entanto, a persistência desses músicos em introduzir elementos culturais próprios nas celebrações revela uma agência cultural que ressignificava essas práticas como formas de autoafirmação e resistência, configurando a música como um espaço de tensão e de preservação identitária. Assim, este estudo se soma à valorização da diversidade musical e ao entendimento das práticas culturais afrodescendentes no Brasil, destacando a riqueza e a resiliência de tradições que continuam a ecoar e moldar a identidade nacional.

REFERÊNCIAS

CECÍLIO, Handel Pinto da Silva. *A arte organística nos mosteiros beneditinos do Brasil colonial e imperial*: seus órgãos, organistas e organeiros. 530 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

CHARTIER, Roger. *A história cultural*: entre práticas e representações. Lisboa: Memória e Sociedade, 2002.

COSTA, Yuri Michael Pereira. Sociedade e escravidão no Maranhão do século XIX. *Revista Brasileira de História & Ciências Sociais*, Rio Grande, v. 10, n. 20, p. 241-161, 2018.

FAROL MARANHENSE. Esperteza de um Mulatinho. São Luís, n. 81, p. 358, 18 abr. 1829. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/749486/147. Acesso em: 10 set. 2025.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of Western Modernity*: global futures, decolonial options. Durham: Duke University Press, 2011. 458 p.

O ARGOS DA LEI. Sr. Redactor do Argos. São Luís, n. 30, p. 2-4, 19 abr. 1825. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/749486/147. Acesso em: 10 set. 2025.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulberkian, 1982. 526 p.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *Nephanda: Views from South*, Durham, v. 1, n. 3, p. 533-580, 2000.

RÖWER, Basílio. *Páginas de história franciscana no Brasil*: esboço histórico de todos os conventos e hospícios fundados pelos religiosos franciscanos da província da Imaculada Conceição do Sul do Brasil, desde 1591 a 1758, e das aldeias de índios administradas pelos mesmos religiosos desde 1692 a 1803. 2ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1957. 661 p.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 331 p.

RENATA E TATIANA BRAUNWIESER NO BRASIL: O LEGADO DE DUAS MULHERES PARA A MUSICOLOGIA HISTÓRICA BRASILEIRA

Regina Amaral[86]
Daniel Ferreira Santos[87]

RESUMO:
Esta investigação mostra, a partir de uma pesquisa musicológica e arquivística, um panorama histórico da família Braunwieser no Brasil, tendo como objeto de estudo Tatiana e Renata Braunwieser, duas mulheres cujo legado artístico influenciou a consolidação do cenário musical brasileiro do início do século XX, principalmente a partir da fundação da Sociedade Bach de São Paulo, em 1935. Por meio de uma revisão sistemática de literatura, foram encontrados trabalhos sobre as diversas atividades artísticas de Martin Braunwieser, mas há ainda uma lacuna na literatura em relação às que foram desenvolvidas pela sua filha, Renata, e sua esposa, Tatiana, essa última sendo uma das fundadoras da Sociedade Bach de São Paulo e responsável pela divulgação da obra de Bach no Brasil e sua interpretação. Assim, esta pesquisa busca contribuir com os estudos musicológicos, principalmente no que se refere à historiografia das práticas corais brasileiras, das quais essas duas personalidades estiveram intrinsecamente relacionadas.

Palavras-chave: Pesquisa arquivística; Família Braunwieser; Sociedade Bach de São Paulo.

INTRODUÇÃO

A família Braunwieser, constituída pelo casal Martin e Tatiana e a filha Renata Braunwieser, teve grande importância na consolidação das práticas corais em terras brasileiras no século XX. A partir de uma revisão sistemática de literatura, levantamos os trabalhos de cunho biográfico e acadêmico que abordam, em sua quase totalidade, a vida de Martin Braunwieser. Martin atuou tanto como maestro, compositor e arranjador, quanto como professor, etnomusicólogo e, juntamente com sua família empreendedor cultural, na fundação da Sociedade Bach de São Paulo em 1935.

O musicólogo Alexandre Bispo foi orientando do maestro Martin Braunwieser ao longo de sua graduação em Licenciatura em Música pela Faculdade de Música e Educação Artística do Instituto Musical de São Paulo. Por ter estabelecido um contato tão próximo, Bispo foi o responsável pelo material mais abrangente sobre a biografia de Braunwieser, que culminou no livro *Martin Braunwieser: nova objetividade, humanismo clássico e as tradições musicais do*

[86] Doutoranda, Universidade Estadual do Oeste do Paraná, regina.amaral@unioeste.br.
[87] Doutorando, Universidade Estadual Paulista, df.santos@unesp.br.

Oriente e do Ocidente na pedagogia e na criação artística (BISPO, 1991), sendo também, o primeiro autor a tratar sobre o músico.

Álvaro Carlini (1994, 2000), musicólogo e historiador, abordou o músico tanto em sua dissertação *Cante la que gravam ca: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938* (CARLINI, 1995) quanto em sua tese *A viagem na viagem: maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938): diário e correspondências à família* (CARLINI, 2000), sendo que nesse segundo trabalho o autor enfocou a participação de Braunwieser em uma expedição etnográfica. Outro material sobre o mesmo assunto e também de autoria de Álvaro Carlini são as transcrições de entrevistas feitas diretamente a Martin Braunwieser (CARLINI, 1997), nas quais o músico descreveu, pormenorizadamente, como se deram as gravações e os registros de canções folclóricas com cantadores do nordeste brasileiro e o que fora feito com o material coletado. Atualmente, a Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural de São Paulo conta com um projeto que permite a navegação multimídia pelos documentos digitalizados da Missão de Pesquisas Folclóricas, no qual estão disponíveis duzentas e oitenta e cinco melodias populares coletadas em 1938 por Martin Braunwieser e transcritas para o pentagrama musical por Camargo Guarnieri.

Jean Goldenbaum foi o primeiro a catalogar as obras de Martin Braunwieser. Entretanto, o catálogo possui uma lacuna entre as peças indexadas pelos números de opus sessenta e um a setenta que, de acordo com o índice remissivo, são majoritariamente peças corais e vocais (GOLDENBAUM, 2006). Goldenbaum também discorreu sobre Braunwieser em sua tese de doutorado (GOLDENBAUM, 2012), na qual o correlaciona com outros músicos de origem austro-suíço-germânica que também tiveram uma grande influência no cenário musical brasileiro do século XX, como Hans-Joachim Koellreuter, Ernst Widmer, Anton Walter Smetak e Bruno Kiefer.

Ana Paula Gabriel e Susana Igayara Souza teceram um paralelo entre Braunwieser e Furio Franceschini, regente italiano atuante na cidade de São Paulo, principalmente durante a primeira metade do século XX, enfocando as práticas interpretativas dos dois regentes quanto à *Paixão segundo São João* de Johann Sebastian Bach. Em seu artigo intitulado *A criação coral de Martin Braunwieser (1901-1991): arranjos do folclore brasileiro*, Gabriel e Souza (2018) traz o único trabalho que aborda peças escritas por Braunwieser, *De manhã* e *Algodão*, dois arranjos corais para uso escolar.

Os trabalhos mais recentes são a dissertação de mestrado intitulada *A Sociedade Bach como propagadora de arte e cultura na cidade de São Paulo (1935-1977)*, em que Oziel Silva (2022) traz uma pesquisa histórico-documental sobre a Sociedade Bach de São Paulo, e a dissertação intitulada *Produção Vocal de Martin Braunwieser: obras e suas fontes no Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga* (AMARAL, 2023), a qual abordou Martin Braunwieser a partir de sua produção vocal. Nesta última, foram analisados os arranjos e composições de Martin Braunwieser encontradas no arquivo pessoal do maestro presente no Centro Cultural São Paulo a partir da interação de duas vertentes complementares: as obras e as fontes a elas relacionadas. Essa dissertação traz uma catalogação do *corpus* das fontes analisadas, inserida como anexo da pesquisa.

A revisão sistemática de literatura permitiu considerar que, embora haja uma quantidade significativa de trabalhos que permeiam temas relacionados ao músico Martin Braunwieser, que mostram suas múltiplas atividades profissionais quanto educador, professor, etnomusicólogo, pesquisador e regente, o aspecto profissional e as contribuições de Tatiana e Renata Braunwieser ainda não foram exploradas, não havendo uma única publicação relacionadas diretamente a essas personalidades. Dessa forma, o presente trabalho aborda, a partir de uma pesquisa musicológica documental, o legado artístico dessas duas mulheres, cuja atuação foi fundamental no estabelecimento das práticas corais aqui no Brasil.

A RELEVÂNCIA DA PESQUISA HISTÓRICA E MUSICOLÓGICA SOBRE A PARTICIPAÇÃO DE MULHERES NO DESENVOLVIMENTO DO CONTEXTO MUSICAL BRASILEIRO

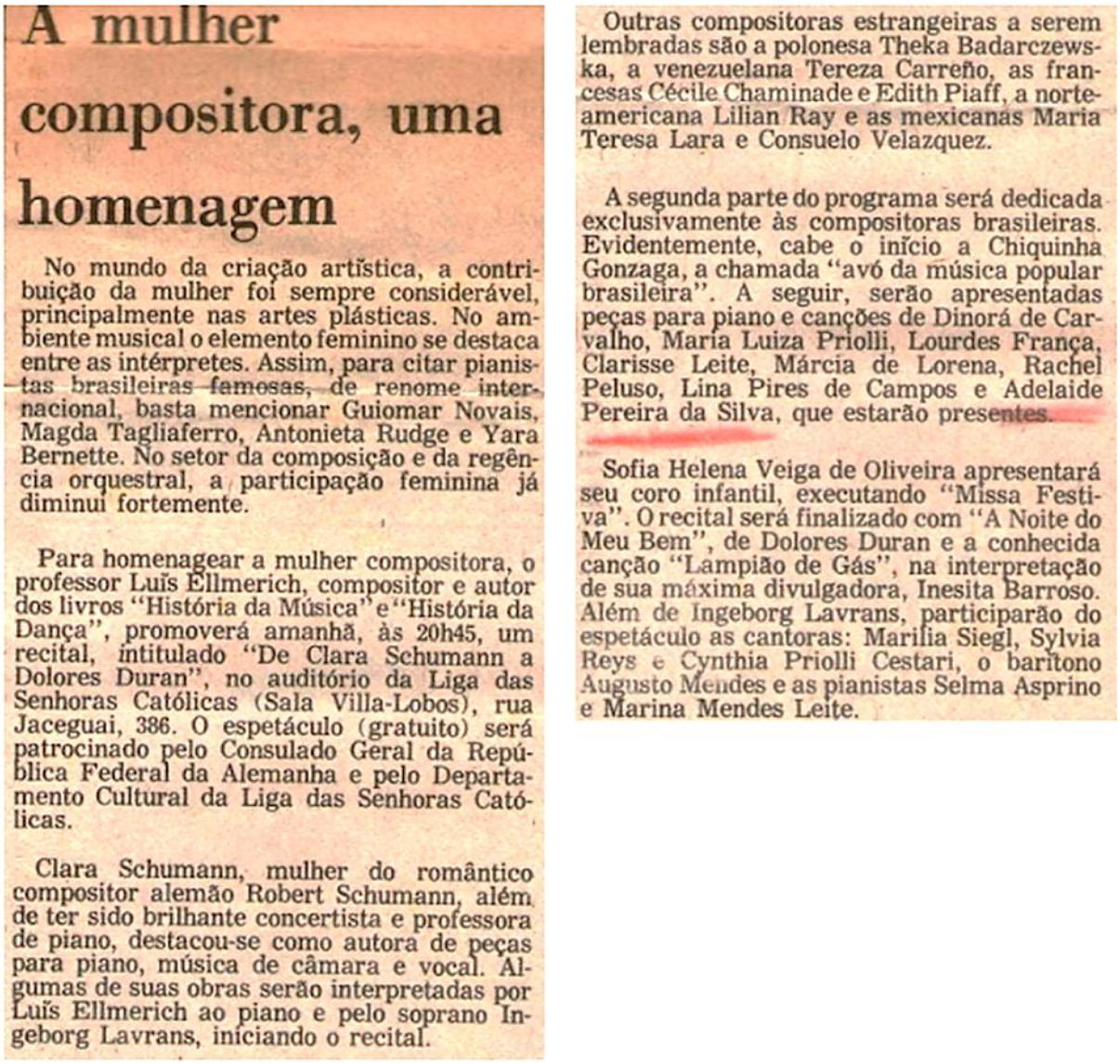
A inserção da participação feminina, principalmente, no que se refere a um posicionamento cultural foi gradativo (SILVA, 2018). O trabalho de Nilcéia Baroncelli (2018)[88] traz informações biográficas, musicográficas bem como a localização de fontes suficientes que mostram os caminhos que as mulheres percorreram, musicalmente e sistematicamente, para atingir seus objetivos musicais de forma eficiente:

[88] Foi realizada uma breve revisão de literatura no âmbito de trabalhos acadêmicos que abordassem direta ou indiretamente a temática da figura feminina no cenário artístico brasileiro. Alguns dos trabalhos encontrados e sugeridos para uma leitura completar são: Tania Mello Neiva (2006) – *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea* (2006); Eliane Maria de Almeida Monteiro da Silva (2008) – *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor* (2008); Carla Crevelanti Marcílio (2009) – C*hiquinha Gonzaga e o Maxixe* (2009), Rita de Cassia Monteiro (2015) – *Compositoras brasileiras e processo de criação musical: uma análise aplicada à musicologia de gênero*; Juliana Delborgo Abra Olivato (2016) – *Maria Helena Rosas Fernandes: catálogo comentado da obra completa e fases composicionais*.

> Essa publicação contabiliza cento e sessenta e oito biografias de compositoras brasileiras. Esta obra consigna compositoras de música erudita e popular, nacional e internacional, [...] onde são relacionadas biografias em ordem alfabética. Assim, o objetivo principal deste livro é a indicação de repertório composto, não necessariamente repertório publicado (desde que seja comprovado). [...] a intenção de trazer à tona – a público – o repertório musical composto por mulheres (BARONCELLI, 1987, p. 7-8).

No cenário musical brasileiro desde o final do século XIX, destacam-se algumas mulheres de grande expressividade, por exemplo, Chiquinha Gonzaga (1847-1935), pianista e compositora, considerada a primeira maestrina brasileira em um período em que, culturalmente, a sociedade estava repleta de conceitos androcêntricos (ROCHA, 1986, p. 64). Outros exemplos incluem Joaquina Maria da Conceição Lapa, conhecida como Lapinha, considerada a primeira cantora lírica contralto negra do Brasil e que viveu entre os séculos XVIII-XIX; Camila Maria da Conceição (1873), cantora lírica; Lucília Guimarães Villa-Lobos (1886-1966), pianista, regente de coral, compositora e professora, primeira esposa de Heitor Villa-Lobos (1887-1959); as pianistas e professoras Liddy Chiaffarelli Mignone (1891-1961), Magdalena Tagliaferro (1893-1986) e Guiomar Novaes (1895-1979); Carmem Gomes (1900-1955), cantora lírica; Dinorá de Carvalho (1905-1980), pianista, compositora e professora; Bidu Sayão (1906-1999), cantora lírica; Oneyda Alvarenga (1911-1984), pianista, crítica musical e folclorista, sendo esta uma área de destaque em sua carreira; Cleofe Person de Mattos (1913-2002), musicóloga e regente; Eunice Catunda (1915-1990), pianista, compositora, regente e professora; Ester Scliar (1926-78), pianista, compositora, regente e professora; Angélica Faria (1957-), compositora; Edna D'Oliveira (1964-) e Edineia de Oliveira (1969-), cantoras líricas – consideradas de grande importância no cenário brasileiro na atualidade (SILVA, 2018).

Uma reportagem da *Folha de São Paulo – Folha Feminina*, datada de outubro de 1964, aborda a temática de mulheres na música (Figura 1), relatando como o piano foi um instrumento que possibilitou a integração mais rápida da mulher no meio musical, seguido do canto e, mais tarde, dos demais instrumentos. As outras funções musicais foram indicadas como exercidas posteriormente, mas não deixaram de apontar figuras femininas emblemáticas. Assim, a figura feminina emerge como uma educadora musical no âmbito residencial para, posteriormente, ser inserida na educação básica e de música "mais além, exercer uma atividade profissional performática, ocupando [...] posição cultural de relevo (SILVA, 2018, p. 19, 22). Veremos nas próximas seções desta pesquisa que este foi o caso de Tatiana Braunwieser, uma mulher estrangeira que foi uma empreendedora cultural em terras brasileiras.



A mulher compositora, uma homenagem

No mundo da criação artística, a contribuição da mulher foi sempre considerável, principalmente nas artes plásticas. No ambiente musical o elemento feminino se destaca entre as intérpretes. Assim, para citar pianistas brasileiras famosas, de renome internacional, basta mencionar Guiomar Novais, Magda Tagliaferro, Antonieta Rudge e Yara Bernette. No setor da composição e da regência orquestral, a participação feminina já diminui fortemente.

Para homenagear a mulher compositora, o professor Luís Ellmerich, compositor e autor dos livros "História da Música" e "História da Dança", promoverá amanhã, às 20h45, um recital, intitulado "De Clara Schumann a Dolores Duran", no auditório da Liga das Senhoras Católicas (Sala Villa-Lobos), rua Jaceguai, 386. O espetáculo (gratuito) será patrocinado pelo Consulado Geral da República Federal da Alemanha e pelo Departamento Cultural da Liga das Senhoras Católicas.

Clara Schumann, mulher do romântico compositor alemão Robert Schumann, além de ter sido brilhante concertista e professora de piano, destacou-se como autora de peças para piano, música de câmara e vocal. Algumas de suas obras serão interpretadas por Luís Ellmerich ao piano e pelo soprano Ingeborg Lavrans, iniciando o recital.

Outras compositoras estrangeiras a serem lembradas são a polonesa Theka Badarczewska, a venezuelana Tereza Carreño, as francesas Cécile Chaminade e Edith Piaff, a norte-americana Lilian Ray e as mexicanas Maria Teresa Lara e Consuelo Velazquez.

A segunda parte do programa será dedicada exclusivamente às compositoras brasileiras. Evidentemente, cabe o início a Chiquinha Gonzaga, a chamada "avó da música popular brasileira". A seguir, serão apresentadas peças para piano e canções de Dinorá de Carvalho, Maria Luiza Priolli, Lourdes França, Clarisse Leite, Márcia de Lorena, Rachel Peluso, Lina Pires de Campos e Adelaide Pereira da Silva, que estarão presentes.

Sofia Helena Veiga de Oliveira apresentará seu coro infantil, executando "Missa Festiva". O recital será finalizado com "A Noite do Meu Bem", de Dolores Duran e a conhecida canção "Lampião de Gás", na interpretação de sua máxima divulgadora, Inesita Barroso. Além de Ingeborg Lavrans, participarão do espetáculo as cantoras: Marília Siegl, Sylvia Reys e Cynthia Priolli Cestari, o barítono Augusto Mendes e as pianistas Selma Asprino e Marina Mendes Leite.

Figura 1 – *Folha de São Paulo – Folha feminina*, São Paulo, 6 out. 1964, p. 3.

PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS: A PESQUISA ARQUIVÍSTICA E DOCUMENTAL

Com a finalidade de encontrar mais informações a respeito de Tatiana e de Renata Braunwieser, foi realizada uma investigação arquivística e documental que utilizou como fonte diferentes tipos de registros, como registros iconográficos, cartas, jornais, fotografias, anotações, entre outros (SEVERINO, 2010, p. 122) e documentos musicográficos, onde incluem-se manuscritos de partituras das obras, esboços, exercícios e projetos composicionais não concluídos (NOGUEIRA, 2012, p. 8). Para isso, mapeamos acervos que de alguma forma se relacionassem com o objeto de pesquisa.

Por meio do maestro Sergio Chnee, sobrinho neto de Martin Braunwieser, foi obtida a informação de que os documentos da Sociedade Bach de São Paulo e do maestro Martin Braunwieser foram por ele mesmo doados ao acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga localizada nas instalações do Centro Cultural São Paulo[89]. A maior parte do arquivo já estava organizado em pastas e outra parte dos documentos estava em fase de catalogação. As correspondências, notas e programas de concertos estavam todos acessíveis à pesquisa. Sob a sigla CMB (Coleção Martin Braunwieser) tivemos acesso a: CMB 00001 – Documentos; CMB 00002 – Programas musicais; CMB 0003 – Matéria jornalística; CMB 00005 – Correspondência (pasta 1); CMB 00006 – Correspondência (pasta 2); CMB 00007 – primeiro documento da SBSP, datado do dia de sua fundação em 21 de março de 1935; CMB 00008 – Recibos de 1939-1945, Impostos de renda de 1970-1978; CMB 00009 – livro de atas com cento e cinquenta e nove páginas constando na primeira página um termo de abertura datado de 8 de abril de 1940 e nas últimas páginas o registro da última assembleia da entidade, realizada em 26 de maio de 1977; CMB 00013 e 00066 – Documentos Históricos Críticos.

O segundo acervo consultado foi o acervo particular do maestro Sergio Chnee, que está localizado na residência dos pais do maestro e é constituído basicamente de partituras, sendo que muitas pertenciam à Sociedade Bach de São Paulo, além de outras tantas para piano, orquestra e óperas. Dentre as partituras para piano encontramos a partitura utilizada por Tatiana Braunwieser na execução da *Sonata* (1924) de Igor Stravinsky[90] em São Paulo, no dia 3 de dezembro de 1930. Do material da Sociedade Bach de São Paulo constam no acervo as partituras manuscritas de vários corais protestantes de Bach traduzidos para o português, alguns dos quais foram publicados numa edição na década de 1960. Constam no acervo as traduções da *Paixão segundo São Mateus*, BWV 244, e *Paixão segundo São João*, BWV 245, além de edições alemãs de várias cantatas, algumas com trechos traduzidos à mão para o português, além de partes instrumentais transcritas para orquestra.

O terceiro Acervo consultado está localizado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEBUSP). Trata-se do acervo Mário de Andrade. Foram consultados onze documentos, todos programas de concertos da Sociedade Bach de São Paulo pertencentes a Mário de Andrade, atualmente preservados no acervo. Além das consultas aos acervos, um dos autores deste

[89] Os documentos do acervo se encontram em boas condições de conservação, sendo monitorados por Pergy N. Grassi, que é também a responsável por orientar os pesquisadores durante as consultas.
[90] Igor Stravinski (1882-1971) nasceu em Oranienbaum, na Rússia. O compositor, que também era pianista e maestro, escreveu, dentre as suas obras mais conhecidas, *A sagração da primavera* (1913).

trabalho recebeu, por e-mail de Álvaro Carlini, alguns documentos da Sociedade Bach de São Paulo. Segundo Carlini os documentos lhe foram doados por Ludmila Kipman Chnee e foram prontamente disponibilizados para serem utilizados nesta pesquisa. De acordo com Vany Borges (1993, p. 61), "Tudo quanto se diz ou se escreve, tudo quanto se produz e se fabrica pode ser um documento histórico". Assim, as diversas fontes encontradas nos acervos como jornais, fotos, programas de concerto e documentos administrativos foram estudadas e as fontes que abordassem direta ou indiretamente nosso objeto de pesquisa foram utilizadas e foram fotografadas com a devida autorização para consulta e possível inserção na pesquisa.

O CASAL BRAUNWIESER

Tatiana Kipman, irmã de Demétrio, partiu da Rússia por ocasião da Revolução, se mudou sucessivamente entre países, como Alemanha, Itália (onde estudou com Edoardo Millo e Feliz Petyrek) e Grécia. Martin Braunwieser, por sua vez, teve sua formação em Salzburgo (Áustria), sua cidade natal. No Mozarteum de Salzburg estudou flauta, violino, viola e com o professor Bernhard Paumgartner (1987-1971) estudou matérias teóricas. Após um período na Eslovênia, Martin Braunwieser se tornou docente do Conservatório Estatal de Música de Atenas, Grécia.



Figura 2 – Tatiana Braunwieser.

Martin Braunwieser e Tatiana Kipman se conheceram na Grécia. Segundo Ludimila Chnee (2021), após o casamento, optaram por mudarem-se para o Brasil. José da Veiga Oliveira, em uma homenagem à Tatiana Braunwieser por ocasião da morte da artista em 1988, escreveu numa coluna do *Jornal da Tarde* que a razão da vinda do casal ao Brasil teria se dado devido os "atritos políticos entre Grécia e Turquia", o que teria tornado "perigosa a permanência do casal Braunwieser naquele país" (OLIVEIRA, 1988, p. 4). Trata-se da Guerra Greco-turca (1919-1922), evento responsável pela maior transferência populacional forçada do século XX. As conturbações desse conflito acirraram a rivalidade entre os dois países, deixando marcas em ambas as sociedades. No entanto, o interesse do casal Martin e Tatiana Braunwieser pelo Brasil teria se dado também em razão da audição de peças musicais referentes ao país. Alexandre Bispo afirmou que "Foi através da divulgação de Saudades do Brasil em círculos antroposóficos europeus que Martin e Tatiana Braunwieser ganharam especial fascinação pelo Brasil" (BISPO, 1991, p. 102). A visão que Martin Braunwieser passou a ter do Brasil foi também influenciada pela divulgação do maxixe brasileiro no contexto europeu. Além das questões musicais, o casal teria sido atraído ao Brasil por questões "extramusicais, ou seja, à visão do país em círculos impregnados de espiritualidade de cunho esotérico" (BISPO, 1991, p. 102). A causa decisiva da mudança, entretanto, foi política e em 1928 Martin e Tatiana Braunwieser chegaram ao Brasil.

Para se estabelecerem em terras brasileiras, Martin e Tatiana Braunwieser se dirigiram para Bragança Paulista, município do interior de São Paulo, onde iniciaram suas atividades artísticas. Entretanto as limitações do campo artístico cultural da cidade levaram o casal a optar por não fixar residência na região bragantina e contactar o circuito cultural da capital paulistana. Assim, a mudança do casal se deu por meio de Tatiana Braunwieser que "passou a ter contatos com os representantes do pequeno círculo russo local, atividade essa registrada nas folhas da comunidade" (BISPO, 1991, p. 114).

TATIANA BRAUNWIESER E SUA ATIVIDADE MUSICAL EM SÃO PAULO

De acordo com Rocha,

> [...] somente com a invasão dos pianos-fortes, que logo apareciam em quase todos os lares (até nos semi-cultos), elas [as mulheres] puderam se desenvolver mais intensamente na arte musical, pois como a educação feminina era toda realizada dentro do lar, as mocinhas da época, além do bordado, aprender francês, tocavam agora piano, aprendiam canto, e apresentavam-se em festas e reuniões familiares. Muitas delas seguiram mais à frente, e começaram a compor, inicialmente, valsas e modinhas que executavam nesses "saraus" (ROCHA, 1986, p.15-16).

Assim, o piano se tornou o instrumento mais tocado pelas mulheres. A partir dessa atividade, muitas delas tiveram projeção internacional, o que significa que, aprendendo esse instrumento, adquiriram e atraíram mais prestígios ao país do que aqueles conquistados pelo sexo oposto (ROCHA, 1996). Conforme Silva,

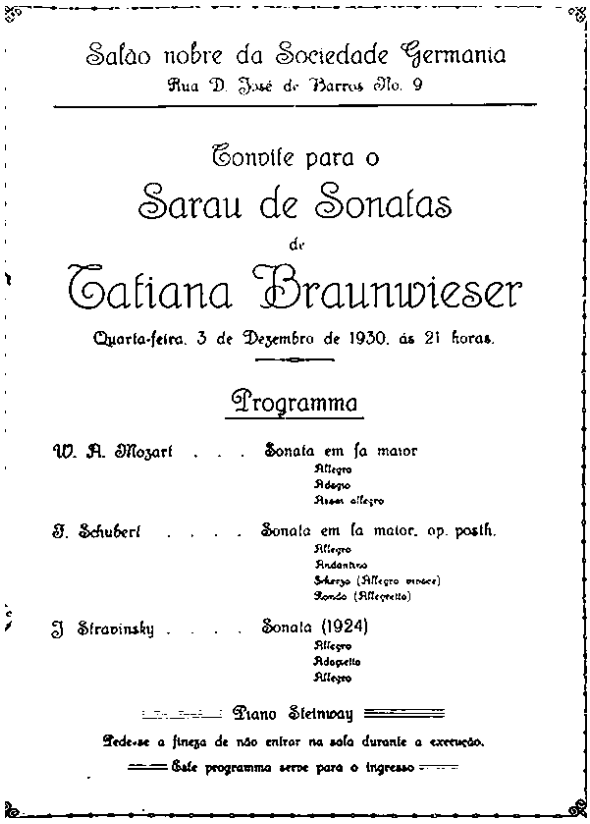
> [...] o piano foi o instrumento que possibilitou a integração mais rápida da mulher no meio musical, seguido do canto e, mais tarde, dos demais instrumentos. As outras funções musicais foram exercidas bem depois, mas não deixaram de apontar figuras femininas emblemáticas (SILVA, 2018, p. 22).

Da mesma maneira ocorreu com Tatiana Braunwieser. Residindo em São Paulo, o casal Braunwieser desenvolveu diversas atividades artísticas, passando a atrair a atenção da crítica nos jornais da capital. Segundo uma notícia publicada em 19 de agosto de 1931 no *Diário Nacional*,

> Dona Tatiana Braunwieser, bem como o seu marido, se vêm exceptuando na vida musical paulistana, pelo interesse excepcional dos concertos que realizam. Realmente agora esse distinto casal de artistas é um dos elementos musicais em torno do qual gravita quase tudo o que se faz de mais sério e mais raro na música de câmara entre nós (DIÁRIO NACIONAL *apud* BISPO, 1991, p. 130).

A pianista se destacaria no meio artístico de São Paulo participando de vários saraus no salão nobre da Sociedade Germânica e também em teatros (Figura 3). Em suas apresentações, se destacaria como divulgadora da obra de Igor Strawinsky (Figura 4) (BISPO, 1991, p. 114). Juntamente com Lavinia Viotti, Tatiana Braunwieser se apresentou em diversos programas com repertório para dois pianos, recebendo boas referências da crítica.

Além de pianista de concerto, Tatiana desenvolveu atividades como professora de piano (Figura 5) e promoveu audição dos seus alunos em espaços importantes para a cultura musical da cidade de São Paulo. Em sua atividade pedagógica, dedicou-se seriamente a capacitar seus alunos utilizando-se de materiais referenciais, realizando, inclusive, uma tradução para o português do método *Como devemos estudar piano* (Figura 6), de Karl Leimer-Gieseking (1946). No prefácio deste livro, Tatiana Braunwieser demonstrou seu vasto conhecimento da literatura especializada, se admirando de, até aquele momento, ser pouco conhecido "o esplêndido trabalho" de Antônio de Sá Pereira, *Ensino moderno do piano*.



Salão nobre da Sociedade Germania
Rua D. José de Barros No. 9

Convite para o
Sarau de Sonatas
de
Tatiana Braunwieser

Quarta-feira, 3 de Dezembro de 1930, ás 21 horas.

Programma

W. A. Mozart . . . Sonata em fa maior
Allegro
Adagio
Assai allegro

F. Schubert . . . . Sonata em fa maior, op. posth.
Allegro
Andantino
Scherzo (Allegro vivace)
Rondo (Allegretto)

I. Stravinsky . . . . Sonata (1924)
Allegro
Adagietto
Allegro

Piano Steinway

Pede-se a fineza de não entrar na sala durante a execução.

Este programma serve para o ingresso

Figura 3 – Programa de sarau em que Tatiana Braunwieser apresentou a *Sonata* de Igor Stravinsky

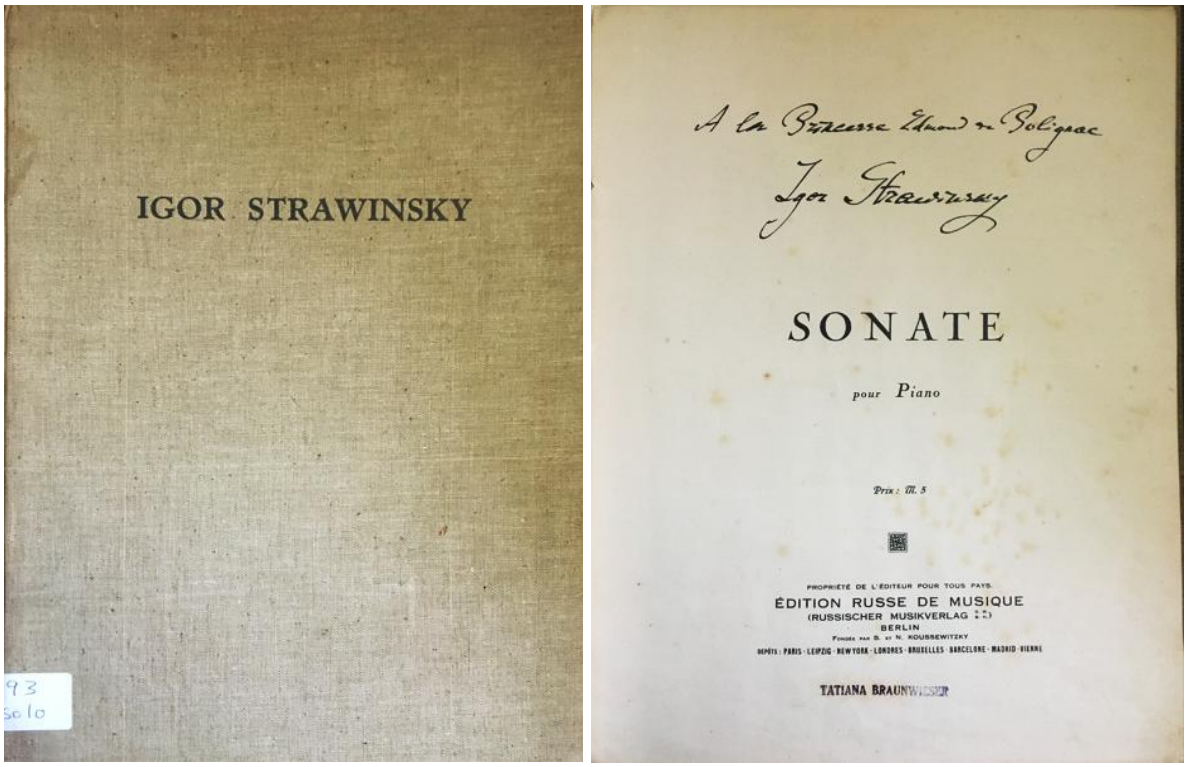


Figura 4 – Capa e contracapa da *Sontata para piano*, de Igor Stravinsky, utilizada por Tatiana Braunwieser na estreia da obra em São Paulo. Acervo particular de Sérgio Chnee.


SALÃO GOMES CARDIM
DO
CONSERVATORIO DRAMATICO E MUSICAL
SÃO PAULO ◆ AVEN. SÃO JOÃO, 369

CONVITE PARA A

AUDIÇÃO DOS ALUMNOS
DA PROF. TATIANA BRAUNWIESER

SEXTA-FEIRA, 9 DE NOVEMBRO DE 1934 ÁS 20,30 HORAS

Figura 5 – Convite para audição dos alunos da professora Tatiana Braunwieser. Acervo Martin Braunwieser, do Centro Cultural São Paulo.

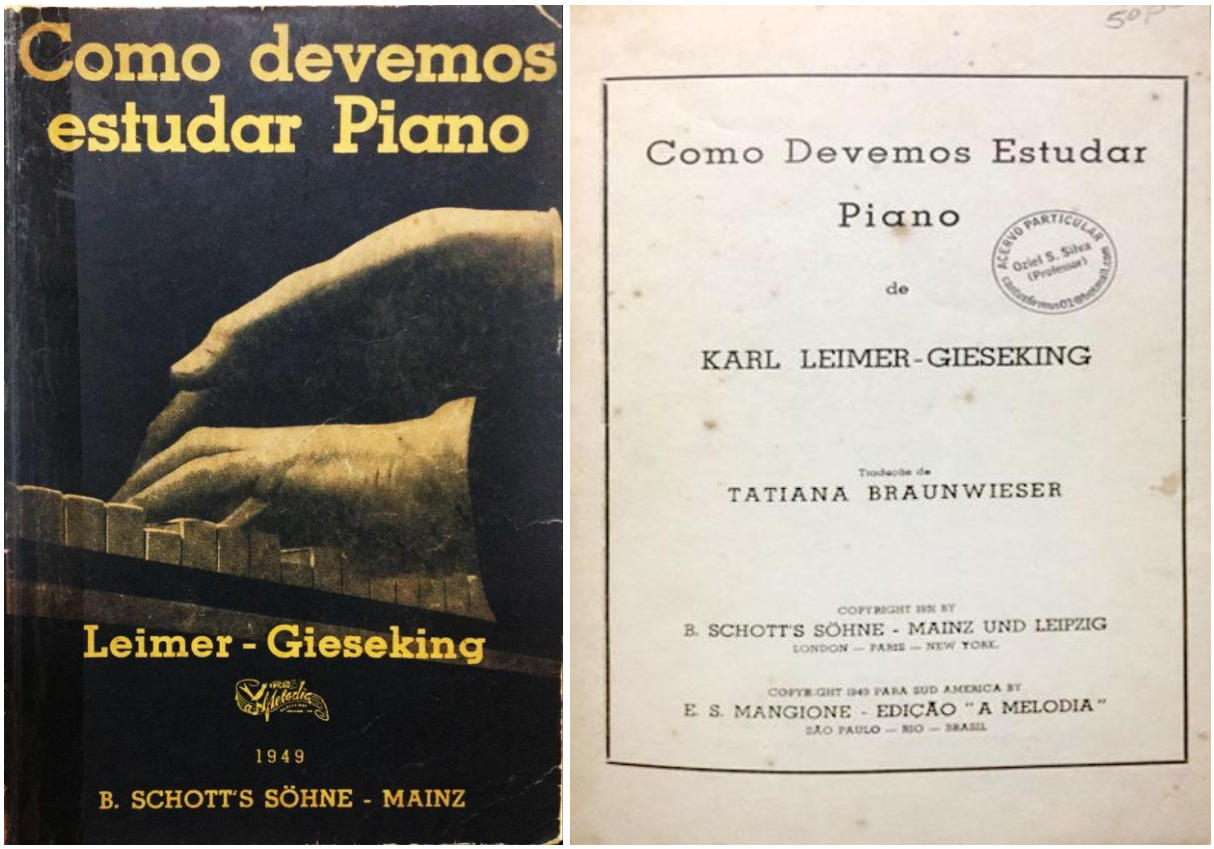
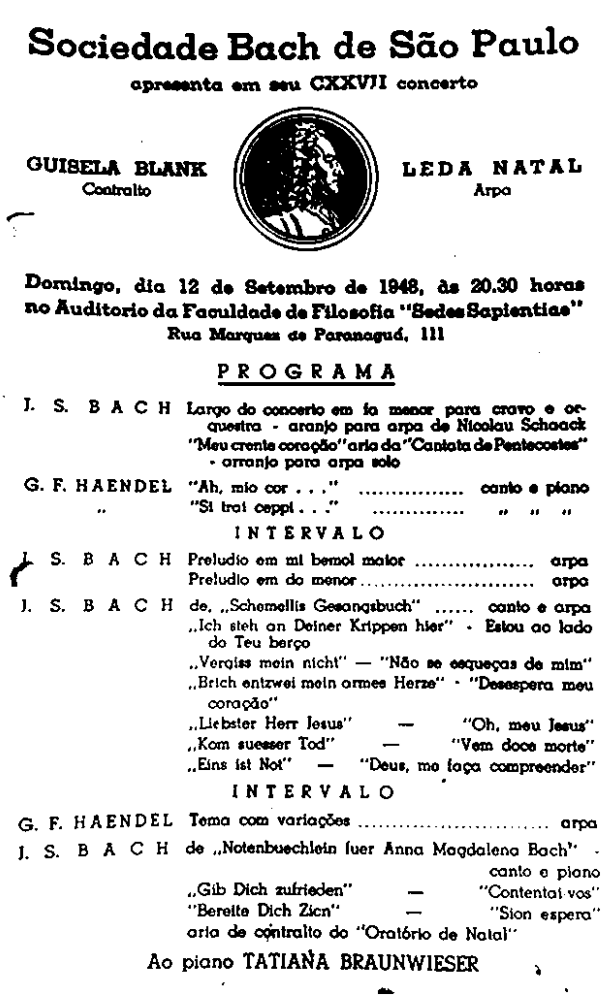


Figura 6 – Capa e contracapa do livro *Como devemos estudar* piano, de Karl Leimer-Gieseking (1949), traduzido por Tatiana Braunwieser. Acervo particular de Oziel Seles Silva.

TATIANA BRAUNWIESER E A SOCIEDADE BACH DE SÃO PAULO

A Sociedade Bach de São Paulo foi fundada por um grupo de amigos que, reunidos ao redor da música de Johann Sebastian Bach, decidiram difundir a obra deste compositor e contemporâneos na cidade de São Paulo. O início das atividades dessa entidade se deu em 1935 e teve como protagonistas, dentre outros, o casal Braunwieser. No que se refere ao papel de Tatiana Braunwieser nessa instituição, suas contribuições abrangem as diversas áreas da entidade, desde musicista a questões administrativas.

Como pianista, são muitas as referências da atuação de Tatiana nos programas da Sociedade Bach de São Paulo. Atuando como pianista solo (Figura 7), em duetos (principalmente com Lavinia Viotti) ou em grupos de câmara, o número de peças apresentadas por Tatiana na entidade a destaca como uma artista capaz e com um repertório eclético, abrangente.



Sociedade Bach de São Paulo

apresenta em seu CXXVII concerto

GUISELA BLANK
Contralto

LEDA NATAL
Arpa

Domingo, dia 12 de Setembro de 1948, às 20.30 horas
no Auditorio da Faculdade de Filosofia "Sedes Sapientiae"
Rua Marques de Paranaguá, 111

PROGRAMA

J. S. BACH — Largo do concerto em fa menor para cravo e orquestra - arranjo para arpa de Nicolau Schoack
"Meu crente coração" aria da "Cantata de Pentecostes" - arranjo para arpa solo

G. F. HAENDEL — "Ah, mio cor . . ." ..... canto e piano
" — "Si trat ceppi . . ." ..... " " "

INTERVALO

J. S. BACH — Preludio em mi bemol maior ..... arpa
Preludio em do menor ..... arpa

J. S. BACH — de „Schemellis Gesangsbuch" ..... canto e arpa
„Ich steh an Deiner Krippen hier" - Estou ao lado do Teu berço
„Vergiss mein nicht" — "Não se esqueças de mim"
„Brich entzwei mein armes Herze" - "Desespera meu coração"
„Liebster Herr Jesus" — "Oh, meu Jesus"
„Kom suesser Tod" — "Vem doce morte"
„Eins ist Not" — "Deus, me faça compreender"

INTERVALO

G. F. HAENDEL — Tema com variações ..... arpa

J. S. BACH — de „Notenbuechlein fuer Anna Magdalena Bach" - canto e piano
„Gib Dich zufrieden" — "Contentai-vos"
"Bereite Dich Zion" — "Sion espera"
aria de contralto do "Oratório de Natal"

Ao piano TATIANA BRAUNWIESER

Figura 7 – Programa de concerto da Sociedade Bach de São Paulo. Acervo Martin Braunwieser, do Centro Cultural São Paulo.

A atuação de Tatiana Braunwieser como crítica musical introduziu o público de São Paulo a audições de obras de Johann Sebastian Bach ainda pouco conhecidas pelos paulistanos. Muito voltada às questões de espiritualidade, Tatiana via na obra desse compositor uma profundidade ímpar, espiritual, algo de valor que deveria ser conhecido e divulgado:

> Que é necessário, pois, para que alguém se sinta profundamente comovido ao ouvir a música de Bach? Sem hesitar, respondemos: uma alma crente, cheia de devoção para o divino, o grande, o belo – um espírito susceptível de se curvar perante os milagres da natureza e capaz de acreditar que existem forças e poderes maiores do que os do homem (CMB – BACH, Tatiana Braunwieser, sem data).

Quanto à interpretação da obra de Johann Sebastian Bach, Tatiana Braunwieser militou em prol de uma maior compreensão da obra do desse compositor. Era objetivo da Sociedade Bach de São Paulo que as obras de Bach fossem devidamente estudadas a fim de se evitar os vícios da estética romântica muito em voga na cidade de São Paulo de então:

> Existem duas correntes exageradas; uma que não admite em Bach nem um pouco de sentimento. Procura executar tudo não só severa, como também secamente, não admitindo o uso do pedal nem "crescendo" ou "diminuendo" nos instrumentos, tocando e cantando tudo de começo ao fim no mesmo andamento e alcançando com tudo isso o efeito de estudos técnicos. A outra corrente, que procura fazer a música de Bach mais acessível, mais agradável e sentimental aproxima-se na sua execução do estilo dos românticos, fazendo "rubatos", usando muito pedal, cantando e tocando com "portamentos" etc. Os dois extremos não podem absolutamente nos transmitir aquilo que o mestre quis dizer com as suas músicas e que nunca deixará de impressionar e comover, sendo interpretado com fidelidade por um conhecedor (CMB – BACH, Tatiana Braunwieser, sem data).

Como apoiadora incondicional da Sociedade Bach de São Paulo, Tatiana não mediu esforços para divulgar os objetivos e as atividades da entidade. Sua busca incessante por apoio financeiro e reconhecimento lhe custaram muito esforço e sua indignação quanto ao pouco (ou quase nenhum) suporte encontrado numa cidade em pleno crescimento econômico e diversidade cultural lhe marcaram profundamente. Sua luta pode ser notada nos documentos da instituição que integram o acervo Martin Braunwieser:

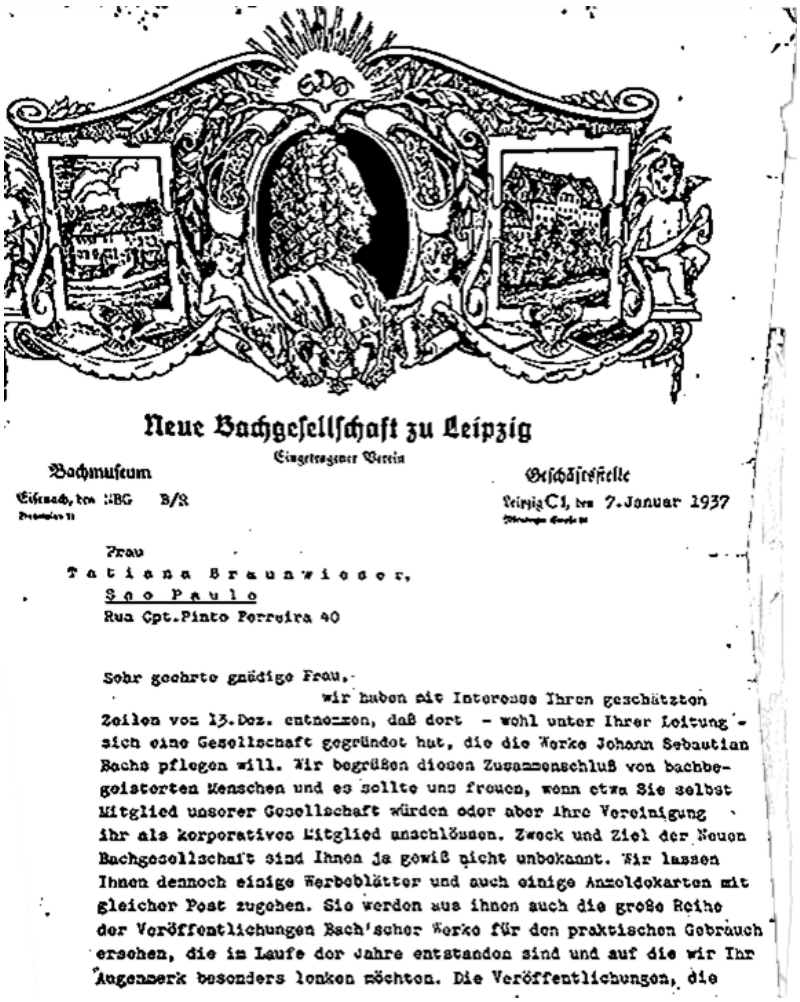
> Desde que existe a Sociedade Bach de São Paulo, ouvem-se clamores de toda parte: esses cabeçudos diretores artísticos; que teimosia é a deles querer apresentar sempre e exclusivamente Bach; o público já está saturado desta música exclusiva, o público quer ouvir coisas diferentes e mais acessíveis; e chovem "palpites" de acordo com o Paladar musical de cada um: uns dizem – porque não aceitam nos programas Mozart, pois não é também divino? Outros: – precisa tocar também Beethoven e Chopin, pois é isso que o público gosta; ainda outros suspeitam falta de patriotismo, não querendo os diretores apresentar obras de compositores nacionais. Perdemos vários bons e valiosos amigos por causa desta "teimosia". [...] Os amigos que pensam que incluindo nos programas Chopin, ou música afro-americana, ganhar-se-ia público maior – enganam-se. O público que vai aos concertos da Sociedade, vai porque sabe que ouvirá algo de novo para ele. Talvez um tanto severo, incompreensível nas primeiras audições, mas belo, novo e salutar. Chopin ou Beethoven esses públicos podem ouvir em outras organizações musicais, outros concertos, rádios etc. Contudo Cantatas de Bach, Missas, Paixões, Oferenda Musical, Arte da Fuga – nunca, ou quase nunca. Para apresentar essas maravilhas foi fundada a Sociedade Bach de São Paulo (CMB – Tatiana Braunwiser para uma reunião da SBSP no dia 13 de janeiro de 1961).

Tatiana Braunwieser não se limitou às condições impostas pela pouca repercussão da entidade em São Paulo. Convicta de que a iniciativa era de valor, buscou apoio em entidades internacionais, inclusive da Sociedade Bach de Leipzig (Figura 8):

> Prezada senhora, Tivemos interesse em saber pelas suas estimadas falas de 13 de dezembro que ali foi fundada uma sociedade – provavelmente sob sua liderança – que deseja preservar as obras de Johann Sebastian Bach. Damos as boas-vindas à esta associação de pessoas entusiasmadas com Bach e ficaríamos felizes se a senhora se tornasse membro da nossa sociedade ou se ingressasse com sua associação como membro corporativo. O propósito e o objetivo da *Nova Sociedade de Bach* certamente não são desconhecidos para a senhora. No entanto, iremos deixá-lo ver alguns folhetos publicitários e também a grande série de publicações de obras de Bach para uso prático, que foram criadas ao longo dos anos e para as quais gostaríamos de chamar a sua atenção [...] (tradução nossa).

Como coralista, Tatiana Braunwieser esteve presente e atuante, cantando e ministrando cursos sobre a música coral de Johann Sebastian Bach. Defendia a existência de um corpo estável, um coro permanente, que pudesse desenvolver suas atividades sem interrupção e que conhecesse profundamente a obra desse compositor. Por questões financeiras as atividades do coro foram, por vezes, interrompidas, o que muito a preocupava. Essa postura de Tatiana em relação ao coro pode ser observada por meio de cartas recebidas ou enviadas, nais quais evidencia-se as dificuldades da Sociedade Bach de São Paulo (Figura 9) em manter o grupo em ação.

Residentes e culturalmente ativos, Martin e Tatiana Braunwieser tiveram duas filhas, Tamara Maria (1933-1957) e Renata Braunwieser (1938-1987). Infelizmente a saúde das filhas do casal foi instável e a primeira filha faleceu ainda jovem devido a problemas cardíacos. Renata (Figura 10), entretanto, dedicou parte importante dos seus quarenta e nove anos às atividades da Sociedade Bach de São Paulo, seguindo, quase que como um "sacerdócio", o exemplo de seus pais. Além de ter estudado violino com professores como Angelo di Napoli e Alexandre Schaffman, Renata estudou viola na Europa e diplomou-se em regência pela Academia Mozarteum de Salzburg. Sua carreira como musicista foi multifacetada, destacando-se como violista (inclusive, em 1968, foi aprovada no Teatro Municipal num concurso para violistas, a partir do qual passou a integrar a orquestra do Teatro), professora (quatro anos consecutivos convidada para lecionar no Curso Internacional de Música de Curitiba) e regente, regendo com êxito o coro da Sociedade Bach de São Paulo em concertos com orquestra apresentando cantatas de Johann Sebastian Bach.



Neue Bachgesellschaft zu Leipzig

Eingetragener Verein

Bachmuseum

Eisenach, den [illegible] B/R

Geschäftsstelle

Leipzig C1, den 7. Januar 1937

Frau

Tatiana Braunwieser,

São Paulo

Rua Cpt. Pinto Ferreira 40

Sehr geehrte gnädige Frau,

wir haben mit Interesse Ihren geschätzten Zeilen von 13. Dez. entnommen, daß dort - wohl unter Ihrer Leitung - sich eine Gesellschaft gegründet hat, die die Werke Johann Sebastian Bachs pflegen will. Wir begrüßen diesen Zusammenschluß von bachbegeisterten Menschen und es sollte uns freuen, wenn etwa Sie selbst Mitglied unserer Gesellschaft würden oder aber Ihre Vereinigung ihr als korporatives Mitglied anschlössen. Zweck und Ziel der Neuen Bachgesellschaft sind Ihnen ja gewiß nicht unbekannt. Wir lassen Ihnen dennoch einige Werbeblätter und auch einige Anmeldekarten mit gleicher Post zugehen. Sie werden aus ihnen auch die große Reihe der Veröffentlichungen Bach'scher Werke für den praktischen Gebrauch ersehen, die im Laufe der Jahre entstanden sind und auf die wir Ihr Augenmerk besonders lenken möchten. Die Veröffentlichungen, die

Figura 8 – Carta da Sociedade Bach Leipzig à Tatiana Braunwieser, em 07 de janeiro de 1937.



Figura 9 – Coro da Sociedade Bach de São Paulo, em 1958. Acervo Martin Braunwieser, do Centro Cultural São Paulo.



Figura 10 – Renata Braunwieser. Acervo Martin Braunwieser, do Centro Cultural São Paulo.



Figura 11 – Homenagem da Ordem dos Músicos do Brasil a Renata Braunwieser. Acervo Martin Braunwieser, Centro Cultural São Paulo.

Após os tempos de complementação de seus estudos musicais na Europa (1959-1963), Renata Braunwieser retornou ao Brasil e assumiu várias atividades na Sociedade Bach de São Paulo. Assim como Tatiana Braunwieser, Renata atuou como dirigente, divulgadora e musicista da entidade. Foi a partir da década de 1960 que se dedicou de maneira mais direta, experimentando as mesmas dificuldades vividas nas décadas anteriores por sua mãe. Renata reconhecia que daquele momento em diante sua atuação deveria ser diferenciada, uma vez que a própria sociedade havia passado por profundas mudanças devido a divulgação das novas tecnologias. Se antes o acesso às obras de Johann Sebastian Bach se dava quase exclusivamente por meio dos concertos da Sociedade Bach de São Paulo, agora, por meio de gravações em discos e aparelhos, além da televisão, as pessoas podiam conhecer a obra do compositor.

Apesar das novidades e mudanças sociais ocorridas na segunda metade do século XX, Renata se revelou uma mulher de forte personalidade, lutando incansavelmente em prol dos objetivos da Sociedade Bach de São Paulo. Sob sua supervisão, a instituição finalmente realizou uma publicação dos *10 corais para côro misto* (Figura 12), de Bach, que traz o texto original em alemão e a tradução em português. Publicado pela editora Irmãos Vitale, a publicação é um testemunho do que almejava a entidade: a divulgação da obra de Johann Sebastian Bach, neste caso, de corais.

Sob a direção de Renata Braunwieser, a Sociedade Bach de São Paulo manteve suas atividades até 1977 em um alto nível artístico, apresentando obras consagradas pela tradição de música instrumental europeia. Segundo Oziel Silva (2022), dentre as obras apresentadas pela instituição, constam nos programas: “os Concertos Brandenburgueses [BWV 1046-1051], o ciclo dos Concertos para Piano [BWV 1052-1058] (duas vezes), o ciclo das Sonatas para Flauta e Piano [BWV 1030-1035] (três vezes), as Sonata para Violoncelo e Piano [BWV 1029], Concertos para Violino [BWV 1041, 1042, 1052], a Arte da Fuga [BWV 1080], a Oferenda Musical [BWV 1079] e uma boa parte do repertório pianístico”. Nos últimos anos de existência da Sociedade Bach de São Paulo, um prêmio de reconhecimento foi conferido a entidade (Figura 13), oferecido pela “Associação Paulista dos Críticos Teatrais e Musicais legou à entidade o Prêmio de Conjunto Instrumental de 1970, pela interpretação dos Concertos de Brandenburgo” (SILVA, 2022, p. 54).



Figura 12 – Capa de *10 corais para côro misto*, com revisão de Renata Braunwieser. Acervo particular de Oziel Seles Silva.



Figura 13 – Prêmio de Conjunto Instrumental, em 1970, pela interpretação dos *Concertos de Brandemburgo*. Acervo Martin Braunwieser, do Centro Cultural São Paulo.

CONCLUSÃO

A partir de uma pesquisa musicológica nas fontes arquivísticas consultadas, este estudo permitiu aprofundar um panorama histórico da família Braunwieser no Brasil, contextualizando a atuação de Tatiana e Renata no meio cultural da capital paulista, especialmente na Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977). Ambas atuaram em diferentes frentes: como professoras, tendo contribuído para a formação de muitos músicos brasileiros; como artistas, divulgando obras instrumentais de compositores importantes da tradição ocidental (como Johann Sebastian Bach e Igor Stravinsky) e obras vocais (corais de Bach); como promotoras de atividades culturais que enriqueceram o circuito musical de São Paulo. Neste sentido, inseriram o Brasil no movimento cultural do século XX de divulgação da obra de Bach. As publicações (livro e álbum de partituras), os textos críticos da obra do compositor (arquivados no Acervo Martin Braunwieser) e a atuação como artistas e professoras foram apresentadas nesta investigação

com o propósito de contribuir para a historiografia da música brasileira, lançando um olhar para nomes que, apesar de culturalmente relevantes, não foram cuidadosamente estudados.

Trabalhos mais abrangentes sobre a atuação de Tatiana e Renata Braunwieser e seu impacto no meio cultural de São Paulo ainda necessitam de serem publicados. Além da família, outras mulheres artistas aparecem com muita frequência nos documentos da Sociedade Bach de São Paulo cujas contribuições ainda carecem de maior estudo.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Regina. *A produção vocal de Martin Braunwieser*: obras e suas fontes no Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga. 193 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2023.

BARONCELLI, Nilcéia. *Mulheres compositoras*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1987. 331 p.

BISPO, Alexandre Antônio. *Martin Braunwieser*: espiritualismo, nova objetividade, humanismo clássico e as tradições musicais do Oriente e do Ocidente na pedagogia e na criação artística. Musices Aptatio, 1991.

BISPO, Alexandre Antônio. Contextos franco-alemães no Movimento Bach e suas extensões no Brasil. *Revista Brasil-Europa*, v. 120, n. 5, 2009. Disponível em: http://www.revista.brasil-europa.eu/120/SchweitzerBach.html. Acesso em: 30 maio 2024.

BISPO, Alexandre Antônio. Sob o signo de Bach: início das intenções entre o Brasil e a Europa na Johanneskantorei de Lüneburg em 1974. *Revista Brasil-Europa*, v. 147, n. 3, 2014. Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/147/Brasil-emLueneburg_1974.html. Acesso em: 30 maio 2024.

BISPO, Alexandre Antônio. A Bach-Bewegung nos seus elos com Salzburg em São Paulo e as Bachianas Brasileiras. Relendo carta de H. Villa-Lobos à Sociedade Bach de São Paulo à luz de diferentes correntes de pensamento: Philipp Spitta (1801-1859) e Bernhard Paumgartner (1887-1971). *Revista Brasil-Europa*, v. 169, n. 4, 2017. Disponível em: http://revista.brasileuropa.eu/169/Bachbewegung_e_Bachianas_Brasileiras.html. Acesso em: 30 maio 2024.

BISPO, Alexandre Antônio. O movimento Bach da Áustria ao Brasil através da Grécia nos seus sentidos renovadores nos anos posteriores à Primeira Guerra Mundial – um marco: concerto

pela presença de Felix Petyrek (1892-1951) em Atenas em 1926. *Revista Brasil-Europa*, v. 170, n. 13, 2017. Disponível em: http://revista.brasil-europa.eu/170/Bach_em_Atenas.html. Acesso em: 30 maio 2021.

BORGES, Vany Pacheco. *O que é História*. 2ª ed. Tatuapé: Brasiliense, 1993. 84 p.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *Cante la que gravam ca*: Mário de Andrade e a missão de pesquisas folclóricas de 1938. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. *A viagem na viagem*: maestro Martin Braunwieser na missão de pesquisas folclóricas do Departamento de Cultura de São Paulo (1938) – diário e correspondências à família. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. A Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977). *Informativo Carlos Gomes*, a. 1, n. 3, p. 7-8, 1995. Disponível em: https://www.academia.edu/40788335/. Acesso em: 30 maio 2021.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. Apóstolos de Bach em São Paulo. *ARTEunesp*, São Paulo, v. 13, p. 119-132, 1997.

CARLINI, Álvaro Luiz Ribeiro da Silva. Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (1944-1976): histórico das entidades. *In*: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3, 2005, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005, p. 1-11.

GABRIEL, Ana Paula dos Anjos; SOUZA, Susana Cecília Igayara. A criação coral de Martin Braunwieser (1901-1991): arranjos do folclore brasileiro. *Revista Cuadernos*, San Juan, v. 3, n. 3, p. 108-116, 2016. Disponível em: https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002921078.pdf. Acesso em: 26 out. 2024.

GOLDENBAUM, Jean Marco Arendt. *Catálogo das composições musicais de Martin Braunwieser*: o processo e o produto. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

HISTÓRIA EM REVISTA. A Revolução Russa. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1994, p. 72-73.

ROCHA, Eli Maria. *Nós, as mulheres*. Edição da Autora, 1986. 140 p.

ROCHA, Ilana Peliciari. *Imigração internacional em São Paulo*: retorno e reemigração, 1890-1920. 176 f. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 2010. 304 p.

SILVA, Oziel Seles. *A Sociedade Bach como propagadora de arte e cultura na cidade de São Paulo (1935-1977)*. 93 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2022.

SILVA, Valdemir. *Edição e catálogo comentados das obras não publicadas da compositora Adelaide Pereira da Silva*. 238 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2018.

AS PARTES DE UM POSSÍVEL TODO: ELEMENTOS DA ORGANIZAÇÃO SOCIAL DA ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE ATRAVÉS DE UM BREVE ESTUDO DE CASO – A TRANSIÇÃO DO CARGO DE DIRETOR-REGENTE ENTRE LUIZ BAPTISTA LOPES E JOÃO FELICIANO DE SOUZA EM 1907

Lucas Rodrigues de Freitas[91]
Mariana Alves de Araújo[92]

RESUMO:

A história da Orquestra Lira Sanjoanense, corporação musical em atividade desde o século XVIII na cidade mineira de São João del-Rei, ainda permanece em relativa obscuridade do ponto de vista da sua organização social. O presente estudo visa elucidar alguns elementos dessa organização através de um singelo recorte: o ano de 1907. Esse ano figura como um dos mais importantes na história contemporânea da orquestra, demarcando a transição da liderança da corporação até então nas mãos do maestro Luiz Baptista Lopes para o seu sucessor, João Feliciano de Souza, no cargo de diretor-regente. Através de atas e recibos provenientes do monumental arquivo da corporação e das notícias publicadas pela imprensa local, foi analisado o momento da transição de direção da Lira Sanjoanense como um evento multissignificado, evidenciando, através dos princípios da etnomusicologia enquanto área da musicologia, a forma como a orquestra se reconhecia enquanto instituição e como seus assuntos internos eram recebidos pela sociedade de então.

Palavras-chave: Lira Sanjoanense; Sociabilidade; Música e sociedade.

INTRODUÇÃO

Entre os meses de março e abril de 1907, a "Sociedade Musical Orquestra Lyra Sanjoanense" sofreu um duro golpe em sua liderança. O seu diretor-regente e maestro, Luiz Baptista Lopes, se encontrava terrivelmente enfermo. Na ata de reunião extraordinária da orquestra, ocorrida em 26 de março de 1907, consta que o secretário *ad hoc* Laudelino de Sousa convocou todos os músicos para tratarem da questão da liderança da orquestra, "em vista do precário estado de saúde julgado já desesperador do bom e estimado Maestro Luiz Baptista Lopes" (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907a). A figura do maestro é muitíssimo merecedora de atenção por parte da historiografia da música, da cultura e sobretudo da musicologia.

[91] Doutorando, Universidade Federal de Juiz de Fora, lucasrodrigues.ufsj@gmail.com. Bolsista CAPES-CNPq.
[92] Mestranda, Universidade Federal de São João del-Rei, marianaalves.hist@gmail.com.

Nascido em São João del-Rei em 25 de agosto de 1854, Luiz Baptista Lopes se notabilizou por ser um homem sensivelmente coerente com o fazer artístico do seu tempo. Escultor, encarnador de imagens, imaginário e músico. Em seu registro de óbito, não faltavam epítetos elogiosos à sua pessoa: "provecto músico", "artista de gosto" (CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, 1906, f. 9r-9v). Tais elogios não se limitavam àqueles pertencentes ao seu meio, mas também se estendiam à opinião pública expressada através dos periódicos da época, além das inúmeras manifestações de estima e enaltecimento à sua pessoa por parte das instituições musicais da velha urbe (CINTRA, 1982, p. 406). Em suma, Lopes era um homem de "qualidades" e dotado de polivalência artística, o que possibilitou sua inserção dentro de uma sociedade marcadamente escravista e pautada pelos mecanismos de distinção social e pelo status racial.

Aliás, é preciso reafirmar que Luiz Baptista Lopes foi fruto de uma família que certamente conheceu a escravidão. Através do seu talento e predisposição ao mundo das artes, sobretudo da música, Lopes pôde se afirmar e obter prestígio numa sociedade que naturalmente o relegaria a um status inferior. Mulato[93], filho do também músico e professor Ireno Baptista Lopes e de Rita Maria de Jesus Lopes,

> Luiz Baptista Lopes cresceu num ambiente musical. Seu pai, o músico da Lyra Sanjoanense e professor Irênio Baptista Lopes, com certeza encaminhou-o nos primeiros passos do aprendizado da música, o que aproxima a história da família Lopes à dos Miranda, ou seja, ao transformar a música em estratégia familiar de inserção social, a família passou a adquirir uma marca de diferenciação ao se dedicar ao ofício musical (COELHO, 2014, p. 141).

Embora tenha falecido pobre, sem deixar bens consideráveis e quando em vida possuía condição semelhante à do seu pai, o que implica em reconhecer que não houve uma ascensão econômica considerável de uma geração para a outra, Luiz Baptista Lopes conquistou, como salienta Eduardo Lara Coelho, um "espaço social pelo prestígio" através do seu talento como músico, seja na composição seja no ofício de instrutor musical através da sua atuação na Orquestra Lira Sanjoanense, com pelo menos vinte e cinco anos ocupando o cargo de diretor-regente da corporação (COELHO, 2014, p. 143).

Luiz Baptista Lopes se apresenta, à luz do contexto histórico tratado, como uma figura cuja trajetória individual se choca frontalmente às expectativas de vida da imensa maioria dos mulatos da época, com ascendentes familiares que com toda certeza conheceram o cativeiro,

[93] Embora tenhamos ciência que o termo *mulato* seja um termo em disputa, por seu aparente teor racista, preferimos mantê-lo seguindo como critério o respeito à historicidade da palavra e seu uso no contexto histórico tratado: o século XIX.

numa sociedade essencialmente escravagista e pautada, como dissemos (e não custa repetir) pelos mecanismos da distinção. Contudo, embora a trajetória de Baptista Lopes desperte interesse por suas particularidades, a música foi certamente um campo onde se tensionavam os limites de aceitação da população negra por parte da população branca e as elites dentro da sociedade escravagista do século XIX. Não à toa, o musicólogo Francisco Curt Lange cunhou o termo *mulatismo musical* ao se referir à expressiva (e quase hegemônica) participação de negros escravizados, libertos, pardos e mulatos no fazer musical da América Portuguesa[94]. Os negros, sobretudo os mestiços, tiveram participação vital na construção da música principalmente em Minas Gerais, sendo São João del-Rei um exemplo cristalino disso. Nesse contexto, a Orquestra Lira Sanjoanense serviu como elemento facilitador para a conquista de dignidade social por parte dos seus membros. Considera-se que esse caráter foi fortalecido ainda mais através da atuação do maestro Luiz Baptista Lopes à frente da corporação, possivelmente a figura que mais contribuiu para a institucionalização da orquestra como um verdadeiro lar, uma irmandade musical que conquistou prestígio, fama e estabilidade, qualidades que se estendiam aos seus membros.

Antes de partirmos para o estudo de caso, cabe aqui comentar brevemente um aspecto teórico-metodológico. Este trabalho é, categoricamente, uma pesquisa histórica com fontes arquivísticas. Longe de pensar questões sobre música, busca-se compreender como um coletivo de músicos, como a Orquestra Lira Sanjoanense, se projetava e se consolidava como elemento próprio da cultura de uma determinada comunidade: nesse caso, São João del-Rei. A música funcionou como um instrumento de ascensão social e serviu como elemento facilitador da conquista por prestígio numa sociedade em que a lógica da distinção regulamentava as relações humanas. Por isso, o questionamento a ser feito é: como se dava a inserção social da orquestra na sociedade são-joanense nesse período, principalmente em relação ao papel dos diretores-regentes, e qual a importância destes na manutenção da corporação?

[94] De acordo com Leoni (2010, p. 109), "o argumento de Curt Lange vinculando a cor dos compositores à "identidade nacional" de sua produção, que ele chamava de "mulatismo musical", somados à regionalidade do enfoque, conseguiu, entretanto, abrir portas para pesquisas sobre o passado musical. Ao colocar como mantenedores dessa tradição um grupo que tinha características não só de identidade regional, mas também nacional provocou um aumento no interesse em se estudar a música na Colônia".Importante destacar os problemas inerentes ao termo *mulatismo musical*, que não leva em consideração todo o aparato violento da colonização e que sob a ótica da época em que foi cunhada por Curt Lange, possuiria aspectos tidos como positivos e/ou benéficos no processo de mestiçagem. Para uma abordagem crítica do termo, ver: ROSA, Hudson Ditherman Francisco. *Curt Lange*: implicações socio-raciais do termo "mulatismo musical". 117 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

Partindo de um estudo de caso e com um recorte temporal correspondente ao ano de 1907, buscou-se interpretar a Orquestra Lira Sanjoanense pelo ponto de vista da etnomusicologia, ou seja, buscando entender "as comunidades culturais de todo o mundo [...] analisando seus contextos socioculturais" (NATTIEZ, 2020, p. 417). Com base nesse princípio, através de periódicos locais e de documentos administrativos, esta investigação visou compreender aspectos considerados relevantes para se pensar a trajetória e a organicidade dessa orquestra, como a questão racial e seu senso de coletividade, características que possivelmente vêm de um lastro histórico anterior e que se materializam no período estudado.

TEMPESTADE E ÍMPETO: A TRANSIÇÃO DE DIRETORIA

Como demonstrado na introdução deste estudo, em março de 1907, o então diretor-regente Luiz Baptista Lopes se encontrava irremediavelmente enfermo. Os músicos então resolveram se reunir para decidir os rumos da orquestra e considerar quem poderia assumir o encargo tão vital e tão importante para a vida institucional e musical da corporação. É importante destacar que a função de diretor-regente nem sempre foi algo estável. Na longa história da Orquestra Lira Sanjoanense, a documentação remanescente é por vezes confusa nesse aspecto específico, onde diretor e regente se apresentam como funções que são exercidas separadamente. Contudo, as duas funções parecem ter se fundido ao longo do tempo, se transformando e por fim se amalgamando dentro da longa duração.

Não é exagero dizer que Luiz Baptista Lopes levou muito a sério sua função de dirigir a orquestra, envolvendo-se inclusive em querelas com outras corporações musicais da cidade. É o caso, à guisa de ilustração, da celeuma entre o músico e Martiniano Ribeiro Bastos em torno da disputa pelo exercício da música nas festividades da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte no ano de 1899. De acordo com a documentação remanescente, Martiniano Ribeiro Bastos (na época à frente da corporação musical que levaria seu nome) deixou registrado nas atas da confraria[95] que o então regente da Orquestra Lira Sanjoanense, Luiz Baptista Lopes, possuía um conflito pessoal com o vigário paroquial da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Pilar da época, e por isso, não poderia dar a já "tradicional assistência musical" às festividades da Boa Morte e Assunção naquele ano[96]. Por esse aparente motivo, o conjunto não fez música nas festividades da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte em 1899, sendo substituída pela

[95] Martiniano Ribeiro Bastos exerceu a função de secretário da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte, sendo sucedido por Luiz Baptista Lopes em 1905.
[96] Tivemos a oportunidade de ler a documentação em sua íntegra para a presente pesquisa. Essa passagem também foi trabalhada pelo historiador Eduardo Lara Coelho (2014, p. 146-147).

orquestra "do" Ribeiro Bastos[97]. Em resposta, por meio de ata, Luiz Baptista Lopes registrou um protesto afirmando ser caluniosa a afirmação de Martiniano Ribeiro Bastos, desmentindo, portanto, o suposto engano e colocando à disposição da confraria e do vigário os "valorosos préstimos da Lira" (CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE, 1857, f. 57r-57v). A celeuma pode parecer, à primeira vista, apenas um registro das inúmeras querelas que envolviam as duas corporações ao longo da sua história, mas por outro lado demonstra a estratégia de Baptista Lopes em não manchar a "boa fama e a honra da orquestra", mancha essa que também – por uma consequência lógica – poderia se estender ao seu regente. Em termos institucionais, a orquestra se viu impedida de prestar os serviços de música à principal festa da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte, possivelmente impactando as finanças da corporação (considerando que as irmandades pagavam, mediante o estabelecimento de um termo de ajuste de música ou contrato, os serviços prestados pela orquestra) e no próprio soldo dos músicos, que na época ainda recebiam pelo seu ofício[98].

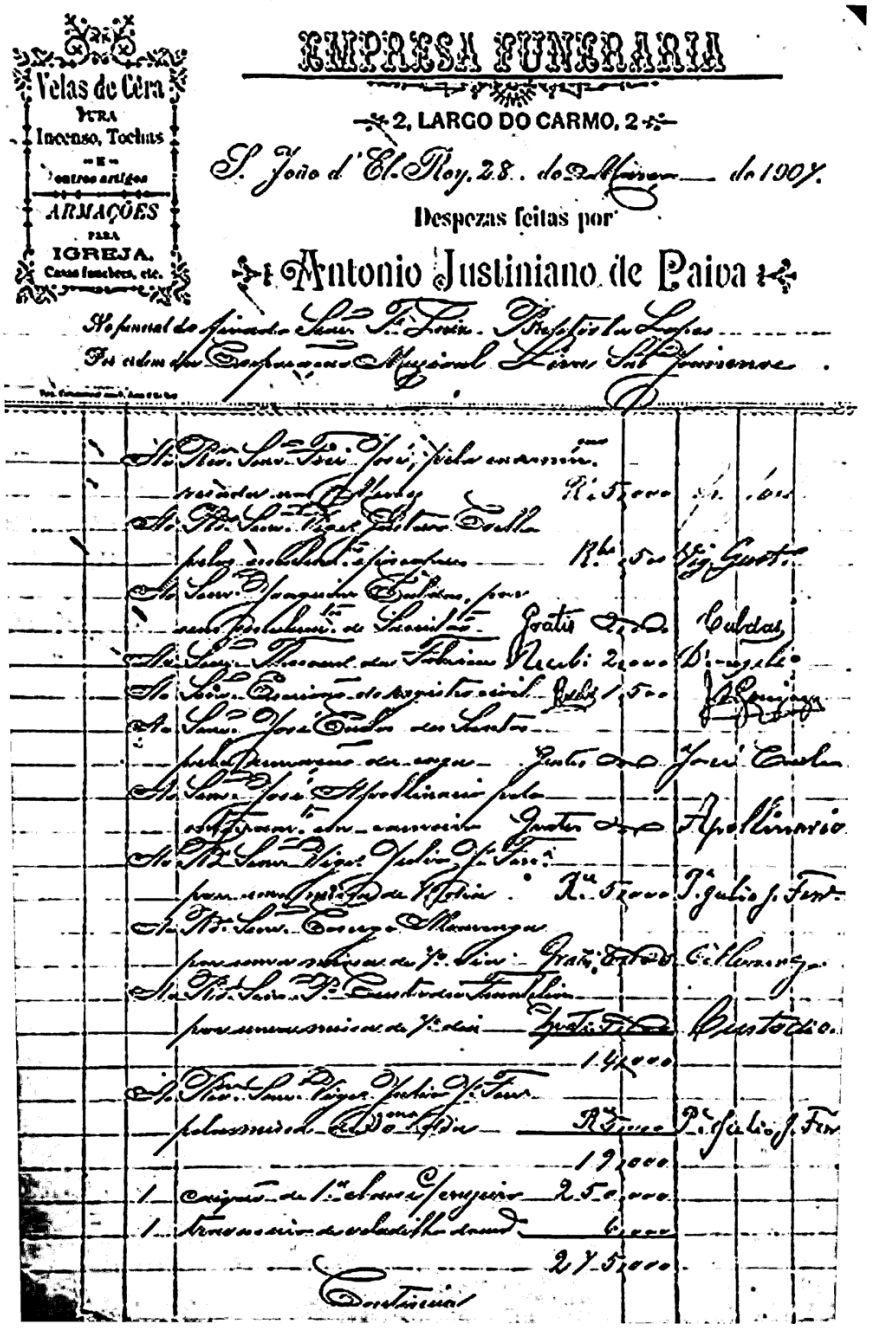
Ainda em relação ao falecimento de Luiz Baptista Lopes, na ata de 26 de março de 1907, foi decidido que, após o "fatal desenlace", se encomendasse ao "virtuoso regente" o caixão de primeira classe (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907a). Nesse caso, o caixão seria encomendado pela própria orquestra. À primeira vista parece se tratar de uma excepcionalidade, contudo, ao consultarmos os documentos da Orquestra Lira Sanjoanense, foi possível encontrar diversas ordens de sepultamento para músicos da corporação, assim como a ordem funerária do próprio Luiz Baptista Lopes (Figura 1). Numa análise comparativa, observou-se que para os demais músicos da orquestra, o comum era se ofertar – à custa da corporação – caixões de terceira classe, mais baratos. Esse fato incomum[99] permitiu considerar que a orquestra possuía, enquanto instituição, uma preocupação social com os seus músicos, não provendo somente pagamento pelo fazer musical, mas também zelando por sua dignidade em caso de falecimento. Essa prática é semelhante a das associações religiosas de leigos que, além de prover aos seus irmãos o bem-estar espiritual e posição social, se preocupava principalmente com os momentos

[97] A nomeação da orquestra como sendo "do" Ribeiro Bastos se deu, pela tradição local, da seguinte maneira: reza o costume que as orquestras não possuíam nome próprio, sendo identificadas como espécie de "propriedade" do diretor-regente em atuação no momento. O nome Orquestra Ribeiro Bastos apenas se solidificou após a morte do próprio maestro, como homenagem à sua longeva atuação frente à corporação.

[98] São vários os dados registrados pelos documentos que indicam pagamentos pelos atos de música. Os livros de despesas da Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte, por exemplo, indicam vários valores pagos à Orquestra Lira Sanjoanense pelos serviços musicais.

[99] Embora considerado incomum, é plenamente possível que as outras corporações musicais de São João del-Rei tivessem como hábito realizar os funerais de seus músicos, ficando à cargo delas as despesas pelo enterro, música fúnebre etc.

fúnebres, concedendo-lhes exéquias, enterro e sepultura[100]. Na ausência de irmandades próprias para músicos em São João del-Rei, a orquestra tomou para si uma espécie de espirito associativo, o que talvez fizesse jus ao termo *sociedade*, que foi justamente adotado no estatuto formulado por Luiz Baptista Lopes em 1882.


EMPRESA FUNERARIA

Velas de Cera PURA Incenso, Tochas -E- outros artigos

ARMAÇÕES PARA IGREJA. Casas funebres, etc.

2, LARGO DO CARMO, 2

S. João d'El-Rey, 28. de Março de 1907.

Despezas feitas por

Antonio Justiniano de Paiva

Figura 1 – Despesas para o funeral de Luiz Baptista Lopes em 1907. Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense.

[100] Esse espírito associativo era recorrente entre as associações religiosas de leigos em Minas Gerais entre os séculos XVIII e XIX, prática que adentrará – guardadas as devidas proporções temporais – o século XX (BOSCHI, 1986).

A propósito, outro elemento digno de nota acerca da organização social da corporação empreendida por Luiz Baptista Lopes é a adoção do nome "Lyra Sanjoanense", definido oficialmente no estatuto formulado em 1882 (FONSECA, 2022, p. 131). Além de elaborar o nome, Lopes também foi o responsável por confeccionar um símbolo que englobava a própria formação histórica da orquestra: o estandarte da Lira Sanjoanense, confeccionado em 1889[101]. No estandarte, além de ostentar uma lira (símbolo que materializa o nome da orquestra) encontra-se, "enlaçados por uma coroa de louros", os nomes dos vários regentes da corporação, que partem de Joaquim José de Miranda a Carlos Alves, predecessor de Luiz Baptista Lopes. O estandarte, bento em missa solene e levado em pequena procissão acompanhada de "garbosa banda à residência do diretor-regente", teve a cerimônia registrada nos jornais *Arauto de Minas* (Figura 2) e *Gazeta Mineira*, em edição de março de 1889, este último periódico destacando uma velada rivalidade entre o diretor-regente e Martiniano Ribeiro Bastos (COELHO, 2014, p. 145).

Lyra S. Joannense.—Esta sociedade musical, dirigida pelo habil e intelligente professor Luiz Baptista Lopes apresentou-se no dia 31 do mez findo uniformisada em grande gala e dirigio-se as 8 e meia horas da manhã a egreja de N. S. do Rozario, onde solemnemente procedeu-se á benção do seo estandarte, pelo vigario da freguezia.

Depois desta ceremonia abanda, encorporada desfilou pelo Largo do Rozario tocando festiva e ruidosa marcha até a egreja do Carmo, afim de effectuar na missa e rezoura que deviam ter logar no mesmo templo.

O estandarte da *Lyra S. Joannense* é de setim encarnado, com franjas e borlas de ouro, dominando o centro o emblema da sociedade, que consiste em uma lyra bordada com filagranas de ouro.

Por entre varios instrumentos, habilmente desenhados, se lêem os nomes dos primeiros directores, desde José Joaquim de Miranda até Carlos José Alves.

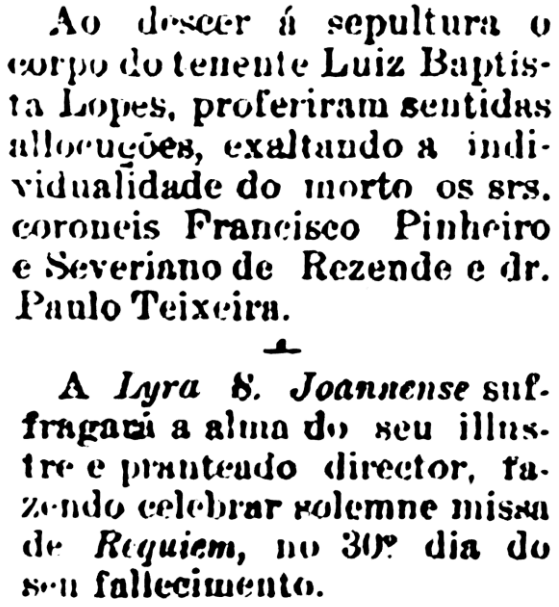
Em um livro aberto entrelaçado por uma corôa de louros, figuram os nomes de notaveis compositores mineiros, desde A. dos Santos até Presciliano Silva.

A confecção deste estandarte é devida ao talento artistico do nosso digno conterraneo Luiz Baptista Lopes.

Figura 2 – *Arauto de Minas*, São João del-Rei, a. 13, n. 3, 04 abr. 1889, p. 2.

[101] Importante destacar que o estandarte, confeccionado por Luiz Baptista Lopes, possui um caráter de homenagem e um elemento de construção identitária da corporação (PEREIRA, 2023).

Nesse contexto, como uma figura tão imprescindível para a história da orquestra como Luiz Baptista Lopes poderia ser substituído? Quem seria o seu sucessor? O diretor-regente faleceu em 28 de março de 1907, data em que a orquestra realizou uma reunião, com ata lavrada, informando aos músicos o óbito e convocando-os a prestarem suas homenagens ao "estimado diretor-regente" (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907b). A morte do maestro não foi apenas sentida no seio do conjunto musical, mas também na própria sociedade são-joanense da época. Considerando que havia se passado apenas dezenove anos do fim da escravidão (e que a velha urbe ainda possuía traços muito marcantes do seu passado escravista), o destaque conferido ao maestro na imprensa local (Figura 3) possibilitou uma compreensão mais aprofundada da relevância de Luiz Baptista Lopes em relação aos músicos de seu período pelo prestígio social que alcançou.



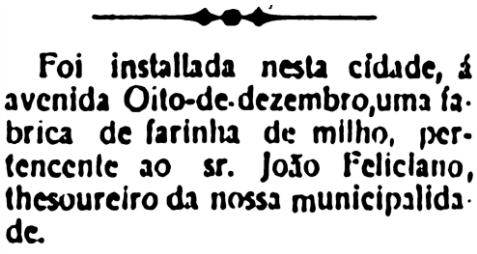
Ao descer á sepultura o corpo do tenente Luiz Baptista Lopes, proferiram sentidas allocuções, exaltando a individualidade do morto os srs. coroneis Francisco Pinheiro e Severinno de Rezende e dr. Paulo Teixeira.

A *Lyra S. Joannense* suffragará a alma do seu illustre e pranteado director, fazendo celebrar solemne missa de *Requiem*, no 30º dia do seu fallecimento.

Figura 3 – *O repórter*, São João del-Rei, a. 3, n. 10, 14 abr. 1907, p. 2.

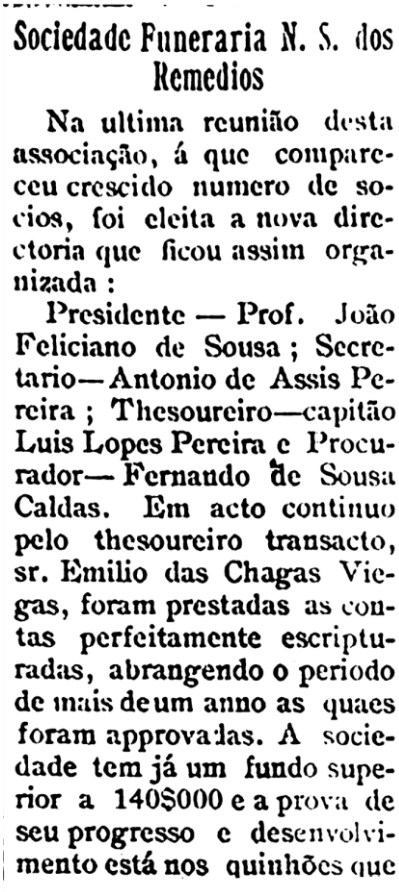
Passado o período de luto, a orquestra se reuniu na casa do então secretário, Laudelino de Souza Caldas, para deliberar sobre a eleição do novo diretor-regente. Nesse contexto, destaca-se uma expectativa notável entre os músicos da orquestra, sendo imperioso o peso da função e principalmente o encargo de substituir "o nunca esquecido mestre e amigo, tão prematuramente extinto" maestro Luiz Baptista Lopes. Conforme a ata da reunião, o único integrante da orquestra que estava à altura do cargo "cujo nome se supunha ser o único que representava a vontade de todos" era João Feliciano de Souza (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907c).

Músico de denotada sensibilidade, João Feliciano de Souza se despontava como um dos grandes nomes da arte musical de São João del-Rei em sua época[102] e que, assim como Luiz Baptista Lopes, possuía um caráter também polivalente em termos de ofício. Além de músico, foi também professor de idiomas, proprietário de uma escola, de uma fábrica de farinha de milho e também presidente de uma sociedade funerária. Nos periódicos de inícios do século XX, são encontrados diversos anúncios sobre suas variadas atividades profissionais (Figuras 4 e 5).



Foi installada nesta cidade, á avenida Oito-de-dezembro, uma fabrica de farinha de milho, pertencente ao sr. João Feliciano, thesoureiro da nossa municipalidade.

Figura 4 – *A tribuna*, São João del-Rei, a. 6, 31 out. 1920, p. 2.



Sociedade Funeraria N. S. dos Remedios

Na ultima reunião desta associação, á que compareceu crescido numero de socios, foi eleita a nova directoria que ficou assim organizada:

Presidente — Prof. João Feliciano de Sousa; Secretario — Antonio de Assis Pereira; Thesoureiro — capitão Luis Lopes Pereira e Procurador — Fernando de Sousa Caldas. Em acto continuo pelo thesoureiro transacto, sr. Emilio das Chagas Viegas, foram prestadas as contas perfeitamente escripturadas, abrangendo o periodo de mais de um anno as quaes foram approvadas. A sociedade tem já um fundo superior a 140$000 e a prova de seu progresso e desenvolvimento está nos quinhões que

Figura 5 – *O repórter*, a. 3, n. 24, 29 jun. 1907, p. 2.

[102] O nome do músico João Feliciano de Souza foi frequentemente associado à virtudes de delicadeza, sensibilidade e modéstia tanto na imprensa sanjoanense da época como nos primeiros estudos sobre a sua pessoa, a exemplo dos escritos de Gerardo da Silva e Souza (1976).

No âmbito da seleção de um novo diretor-regente, destaca-se a mobilização em torno da escolha de João Feliciano de Souza. A ata de 07 de abril de 1907 é reveladora em muitos aspectos sobre como ocorreria essa escolha. Para os músicos, João Feliciano havia sido "recomendado pelo pranteado e saudoso mestre", ou seja, o músico havia sido recomendado pelo próprio Luiz Baptista Lopes em vida, e possuía "todos os requisitos para ser bom regente" (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907c). Uma vez escolhido pelos integrantes da orquestra, os músicos se dirigiram para a residência de João Feliciano a fim de lhe saudar como o novo diretor-regente e lhe prestar as homenagens costumeiras. Ao chegarem à casa de João Feliciano,

> [...] tomando a palavra o Ilm. Augusto Mourão declarou ao mesmo Ilm. o motivo de sua presença naquella casa acompanhado de todos os seus collegas, fasendo-lhe ver ao mesmo tempo que seus collegas estavam satisfeitissimos com a bella acquisição que fiseram e que confiados na amisade e fidelidade de seu bom amigo e collega, hoje Director acclamado, estavam certos de que a Sociedade "Lyra Sanjoanense" tomaria um impulso invencivel, por achar a frente da mesma um homem que, alem de possuir um caracter pouco vulgar, reunia em si dotes essenciaes para um bom Director (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907c).

A análise das informações presentes na ata apontou que a escolha por João Feliciano ocorreu de maneira clara, unânime e pautada em suas qualidades pessoais. Uma escolha dessa natureza, partindo de uma corporação musical como a Orquestra Lira Sanjoanense, significava prestígio e, principalmente, ascensão social. Pontuar essa questão é importante pois cabe assinalar que, assim como Baptista Lopes, João Feliciano era mulato ou pardo (Figura 6). Nascido em 29 de outubro de 1861, embora homem livre, presume-se que seus ancestrais próximos foram cativos e posteriormente alcançaram a alforria. Sua educação e formação intelectual se deu, de acordo com as palavras de Antônio de Lara Resende (coevo a João Feliciano), graças ao apadrinhamento do padre Antônio da Costa Machado, um dos maiores oradores do Império (SOUZA, 1976). Nesse sentido, João Feliciano se destacava como homem de letras, professor talentoso e exímio músico, configurando-se como um candidato à altura para conduzir a orquestra. Contudo, para a surpresa dos músicos do conjunto, João Feliciano declinou o convite, agradecendo a honraria, apresentando "motivos ponderosos e mais do justificáveis para sua recusa ao lugar de Director effectivo" (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907c). Em ato contínuo, a ata registra ainda:

> [...] Disse mais que, como sempre, seria um companheiro assíduo e que mesmo tomaria sob sua responsabilidade a regencia da Orchestra, mas quanto ao lugar de Director effectivo não poderia assumir visto que estava certo de não poder cumprir as responsabilidades inherentes a esse cargo, em vista das ocupações que tem e da escasses de tempo [...] (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907c).



Figura 6 – João Feliciano de Souza. Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense.

João Feliciano de Souza possuía muitas atividades profissionais, argumento que justificou a recusa ao cargo oferecido. Descrito nos periódicos do período como sendo um homem essencialmente "modesto", considera-se que a recusa à função de diretor-regente se relaciona a uma possível tentativa de fuga aos holofotes. Contudo, os integrantes da orquestra não se dariam facilmente por vencidos, formando no mesmo dia uma comissão para deliberar sobre o assunto e com o intuito de conseguir o definitivo aceite do músico. Essa informação é significativa, pois evidencia como a orquestra mobilizava a sociedade são-joanense da época em seus assuntos internos, e demonstra sua influência, alcance e prestígio. A comissão foi formada por músicos da orquestra (que no momento assumiam a liderança provisória da corporação) e algumas personalidades consideradas "ilustres" da cidade na época (Tabela 1). Neste contexto, destaca-se que quatro dos membros da comissão não eram sócios da corporação e correspondiam a pessoas alheias à instituição. De acordo com a própria orquestra, tratava-se de pessoas que "[...] mostravam-se sempre e em qualquer emergencia, promptos, com a maior boa vontade, para prestarem seus serviços em prol da mesma sociedade [...]" (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907c), indicando que o zelo pela instituição não se limitava apenas a seus integrantes, mas também contemplava admiradores externos.

Tabela 1 – Comissão formada pela Orquestra Lira Sanjoanense em abril de 1907

Nome	Ocupação
Fernando de Souza Caldas	Músico e secretário da orquestra
Antônio Firmino Dornellas Cherubino Garcia Nogueira	Músico da orquestra
Augusto Mourão	Músico e tesoureiro da orquestra
Gustavo Ernesto Coelho	Sacerdote católico e professor
Antônio Justiniano de Paiva	[Ignorado]
João Baptista Maciel	[Ignorado]
José de Carvalho Campos	[Ignorado]

Embora essas quatro personalidades cuja ocupação era desconhecida (cujo conhecimento de suas atividades possibilitaria inferir o nível de influência), considera-se que fossem pessoas importantes pelo menos para os membros da orquestra. Entre eles, porém, temos a figura do monsenhor Gustavo Ernesto Coelho, responsável pela criação de instituições educacionais e de saúde na cidade e teria o poder de persuadir João Feliciano a aceitar o encargo. E assim o foi de fato. Na assembleia geral de eleição da diretoria, ocorrida em 08 de abril de 1907, a comissão informou aos músicos reunidos sobre o sucesso em mediar a situação e que conseguira o definitivo aceite de João Feliciano de Souza para o cargo de diretor-regente. Em ata, foi registrado um desejo do próprio João Feliciano, que em sua eleição ocorresse uma "[...] votação livre e espontânea [...]" e que por esse motivo "[...] havia deixado de comparecer a reunião para de certo modo não tolher a liberdade de seus companheiros [...]" (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907d).

A unanimidade da votação seria então mais uma vez reforçada e por fim, se encontrava eleito João Feliciano de Souza como diretor-regente, mantendo ainda nos cargos os antigos secretário e tesoureiro da época de Luiz Baptista Lopes. Tendo em vista que a eleição envolveu personalidades da cidade, conclui-se que a notícia tenha se espalhado pela velha urbe. No dia 14 de abril de 1907 João Feliciano tomou posse da diretoria da Orquestra Lira Sanjoanense, com uma cerimônia ocorrida na Rua Dr. João Mourão, na residência do então secretário Fernando de Souza Caldas (ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE, 1907, e)[103]. A posse foi noticiada pela imprensa da cidade, tornando-se, portanto, fato registrado e considerado

[103] Destaca-se que a vida social da orquestra se dividia em dois locais principais: os eventos administrativos eram sediados na residência do então secretário; já para os ensaios rotineiros, de acordo com a documentação remanescente no arquivo da orquestra, se utilizava uma residência na atual Rua Maria Teresa, no centro de São João del-Rei. A Orquestra Lira Sanjoanense só adquiriu uma sede própria a partir na gestão do diretor-regente Pedro de Souza, filho de João Feliciano de Souza.

significativo o suficiente para ganhar uma nota e ainda um breve comentário de aprovação (Figura 7).

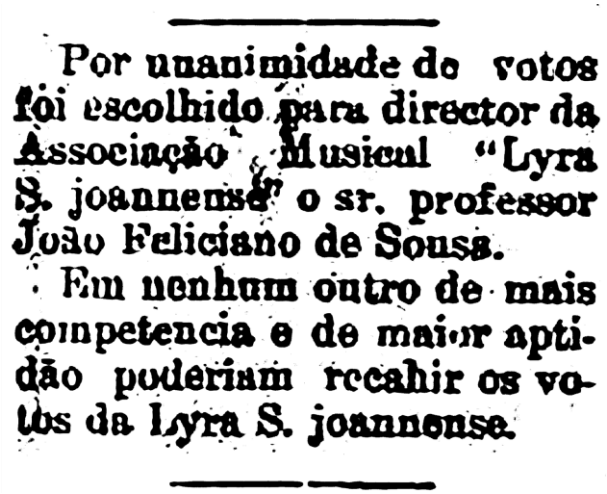
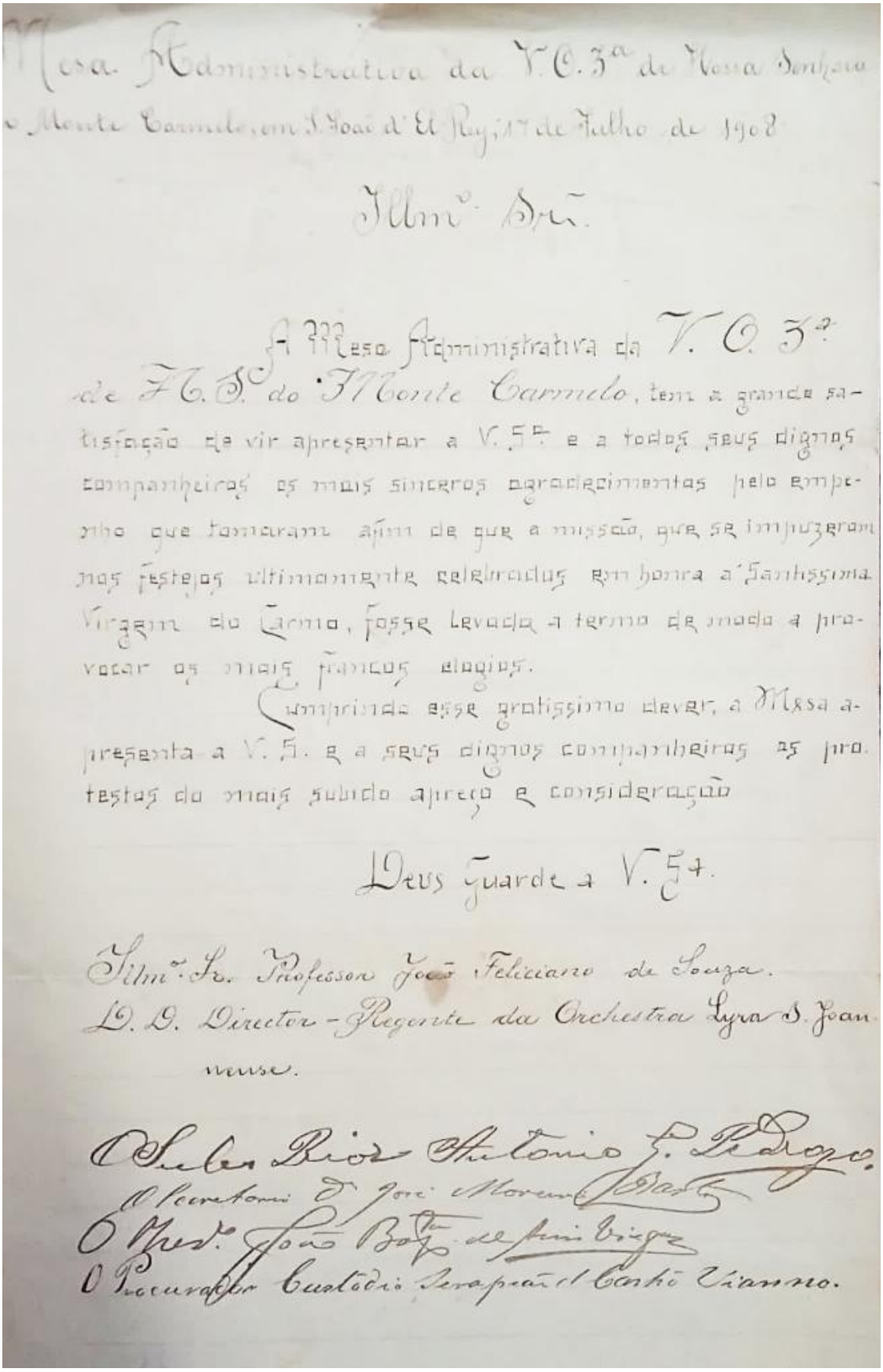

Por unanimidade de votos foi escolhido para director da Associação Musical "Lyra S. joannense" o sr. professor João Feliciano de Sousa.
Em nenhum outro de mais competencia e de maior aptidão poderiam recahir os votos da Lyra S. joannense.

Figura 7 – *O repórter*, a. 3, n. 10, 14 abr. 1907, p. 1.

João Feliciano de Souza ocupou o cargo de diretor-regente até o ano de sua morte, em 1924. Foi sucedido na direção da orquestra por Fernando de Souza Caldas, até então o secretário da corporação e, à época, o nome possivelmente mais aparente tendo em vista ter sido secretário e acompanhado a trajetória da Orquestra Lira Sanjoanense nas gestões de Luiz Baptista Lopes e João Feliciano. Por fim, a direção da orquestra foi transmitida em 1949 para seu filho, Pedro de Souza, outro músico de importância seminal para a história contemporânea da orquestra.

Sobre o período da direção de João Feliciano de Souza, infelizmente os documentos remanescentes silenciam. Ou melhor, pouco sobrou de documentação que possa elucidar ou testemunhar algo do seu tempo. As esparsas informações apontam o brilhantismo desse músico, confirmando sua habilidade e seu talento como regente. Numa correspondência endereçada à direção da orquestra, enviada pela mesa administrativa da Ordem Terceira do Carmo de São João del-Rei aos 17 de julho de 1908 (Figura 8), a mesa apresenta à João Feliciano e

> [...] aos seus dignos companheiros os mais sinceros agradecimentos pelo empenho que tomaram afim de que a missão que se impuzeram nos festejos ultimamente celebrados em honra á Santissima Virgem do Carmo, fosse levada a termo de modo a provocar os mais francos elogios [...] (ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO, 1908).



Mesa Administrativa da V.O.3ª de Nossa Senhora do Monte Carmo em S. Joaõ d'El Rey, 17 de Julho de 1908

Illmº Snr.

A Mesa Administrativa da V. O. 3ª de N. S. do Monte Carmo, tem a grande satisfação de vir apresentar a V. Sª e a todos seus dignos companheiros os mais sinceros agradecimentos pelo empenho que tomaram afim de que a missão, que se incumbiram nos festejos ultimamente celebrados em honra a Santissima Virgem do Carmo, fosse levada a termo de modo a provocar os mais francos elogios.

Cumprindo esse gratissimo dever, a Mesa apresenta a V. S. e a seus dignos companheiros as protestas do mais subido apreço e consideração

Deus guarde a V. Sª.

Illmº Sr. Professor João Feliciano de Souza.
D. D. Director-Regente da Orchestra Lyra S. Joannense.

O Juiz Prior Antonio J. Pedroso
O Secretario José Moreira Dias
O Thes.r João Bapta. de Assis Braga
O Procurador Custodio Serapião do Carmo Vianna.

Figura 8 – Carta da Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo para a Orquestra Lira Sanjoanense, 17 jul. 1908. Acervo da Orquestra Lira Sanjoanense.

Dessa correspondência, percebe-se como João Feliciano de Souza conquistou os valorosos préstimos da ordem terceira por ocasião da música feita na festa de Nossa Senhora do Carmo naquele ano. Essa "louvação" por parte das associações religiosas de leigos era comum, sendo encontradas tanto nos periódicos quanto nas cartas emitidas por essas entidades. Esses elogios frequentemente dizem respeito à execução das obras musicais, mas também podem ser lidos como homenagens às personalidades relevantes da cidade. Neste sentido, o elogio aos membros significava também um elogio à orquestra, e vice-versa.

Para além disso, a carência de informações que possam abranger o período de direção de João Feliciano de Souza impossibilitou uma análise aprofundada, porém considera-se que sua direção manteve o legado de seus predecessores, e a reputação da já consagrada "Sociedade Musical Orquestra Lyra Sanjoanense".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo de caso investigado foi crucial na compreensão do contexto de formação institucional da Lira e sua introdução no século XX. Esse período foi marcado pela chegada de ideais modernos de forma avassaladora, numa sociedade são-joanense marcada por costumes vistos como tradicionais, e cujo constante conflito direcionou tomadas de decisão dentro da orquestra. A atitude de Luiz Baptista Lopes em manufaturar um estandarte e oficializar o nome do conjunto musical indica exatamente essa tensão com o moderno, uma tentativa de instituir uma memória da entidade diante de um mundo em aceleradas mudanças, e claro, uma maneira de garantir a continuidade das suas atividades no futuro.

A colocação no estandarte do nome dos fundadores, a formalização do nome da corporação, a compra de caixões para os músicos e a mobilização de indivíduos externos aos integrantes da orquestra na escolha de João Feliciano de Souza são também exemplos dessa tentativa de marcar a perenidade da orquestra no tempo caminhando para sua institucionalização, e a escolha de diretores-regentes que rezam por esse legado muito pode revelar sobre como os membros desejavam construir a história da instituição, como a viam no presente, e que orquestra almejavam para o futuro.

REFERÊNCIAS

A TRIBUNA, São João del-Rei, a. 6, 31 out. 1920. 4 p. Escritório Técnico em São João del-Rei do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Cx. 55.

ARAUTO DE MINAS, a. 13, n. 3, 04 abr. 1889. 4 p. Hemeroteca Digital Brasileira – Fundaão Biblioteca Nacional.

BOSCHI, Caio César. *Os leigos e o poder*: irmandades leigas e política colonizadora em Minas Gerais. São Paulo: Ática, 1986. 254 p.

CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. Óbitos, v. 3. Registro paroquial, São João del-Rei, 1906. Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, A-XV (Óbitos) – N. 04.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei***.** 2ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982. 558 p.

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

CONFRARIA DE NOSSA SENHORA DA BOA MORTE. Atas e deliberações de mesa. Documento administrativo, São João del-Rei, 1857. Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei, Cx. 2, N. 09, 199 f.

FONSECA, Modesto Flávio Chagas. O arquivo musical da Orquestra Lira Sanjoanense no tempo da Companhia de Muzica. *LaborHistórico*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 127-139, 2022.

LEONI, Aldo Luiz. Historiografia musical e hibridação racial. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 23, n. 2, p. 95-119, 2010.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Etnomusicologia. *Revista Música*, São Paulo, v. 20, n. 2, p. 417-434, 2020.

O REPÓRTER, São João del-Rei, a. 3, n. 10, 14 abr. 1907. 4 p. Biblioteca Municipal Baptista Caetano d'Almeida.

O REPÓRTER, São João del-Rei, a. 3, n. 24, 29 jun. 1907. 4 p. Biblioteca Municipal Baptista Caetano d'Almeida.

ORDEM TERCEIRA DE NOSSA SENHORA DO CARMO. Carta à João Feliciano de Souza. Correspondência, São João del-Rei, 1908. Orquestra Lira Sanjoanense, sem código.

ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. Ata do dia 26 de março de 1907. Documento administrativo, São João del-Rei, 1907b. Orquestra Lira Sanjoanense, sem código.

ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. Ata do dia 28 de março de 1907. Documento administrativo, São João del-Rei, 1907b. Orquestra Lira Sanjoanense, sem código.

ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. Ata do dia 07 de abril de 1907. Documento administrativo, São João del-Rei, 1907c. Orquestra Lira Sanjoanense, sem código.

ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. Ata do dia 08 de abril de 1907. Documento administrativo, São João del-Rei, 1907d. Orquestra Lira Sanjoanense, sem código.

ORQUESTRA LIRA SANJOANENSE. Ata do dia 14 de abril de 1907. Documento administrativo, São João del-Rei, 1907e. Orquestra Lira Sanjoanense, sem código.

PEREIRA, João Pedro Resende. A construção da memória de fundação da Orquestra Lira Sanjoanense nas comemorações do seu bicentenário. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 6, 2023, São João del-Rei. *Anais...* São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2023, p. 266-279.

ROSA, Hudson Ditherman Francisco. *Curt Lange*: implicações sociorraciais do termo "mulatismo musical". 117 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2021.

SOUZA, Gerardo da Silva e. Maestro major João Feliciano de Souza. *Bicentenário da Orquestra Lira Sanjoanense*. São João del-Rei, 1976, p. 1. Material impresso, não publicado. Arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense.

SOUZA, Gerardo da Silva e. Maestro major 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, p. 1-3.

JOGOS NO PARQUE INFANTIL DOM PEDRO II, DE DINORÁ DE CARVALHO: CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRODUÇÃO E ESTUDOS PRELIMINARES PARA A EDIÇÃO MUSICAL

Caio Csizmar Soares Lourenço[104]
Tadeu Moraes Taffarello[105]

RESUMO:
Em 1940, a compositora Dinorá de Carvalho publicou pela editora Irmãos Vitale a peça para piano solo *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*. Para esta composição, a autora criou também partituras orquestrais inéditas em suas publicações. Os objetivos do presente estudo são: 1) contextualizar esta produção composicional; 2) descrever as fontes documentais localizadas; 3) empregar uma análise comparativa dos conteúdos das fontes documentais. A metodologia empregada foi a análise comparativa das fontes documentais a fim de determinar as versões e variantes da peça. Como resultados finais, percebeu-se a existência de três versões e uma variante para esta obra. Além disso, pretende-se que o estudo empreendido possa fundamentar a edição das partituras orquestrais desta peça musical da compositora.

Palavras-chave: Música brasileira; Dinorá de Carvalho; Orquestra; Edição musical; Arquivos musicais.

INTRODUÇÃO

A obra *Jogos no parque infantil Dom Pedro II* foi uma composição de Dinorá de Carvalho elaborada para piano solo e publicada pela editora Irmãos Vitale em 1940. Esta peça é composta por quatro movimentos, a saber: "O canto da Cunuri", "Os apuros do coelhinho", "Alegria dos pássaros" e "Besouros irrequietos". Para esta obra, a autora criou também partituras orquestrais, inéditas em suas publicações, cujos documentos musicais puderam ser localizados na Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea (CDMC) da Universidade Estadual de Campinas. A análise destas fontes documentais demonstrou que se trata de quatro versões e uma variante para a mesma peça.

Dessa maneira, propõe-se como objetivos desta investigação: 1) contextualizar esta produção composicional em relação à biografia da autora e ao contexto social e político da cidade de São Paulo na década de 1940; 2) descrever as fontes documentais localizadas para esta produção composicional; 3) empregar uma análise comparativa das fontes documentais para delimitar as versões e variantes disponíveis para esta obra. Como desdobramentos

[104] Graduando, Universidade Estadual de Campinas, lorenco.caio@hotmail.com, bolsista FAPESP, processo 24/06270-4.
[105] Doutor, Universidade Estadual de Campinas, tadeumt@unicamp.br.

possíveis da pesquisa, espera-se que, futuramente, este estudo possa fundamentar uma edição e publicação da partitura orquestral da peça.

A metodologia empregada foi a análise comparativa das fontes documentais. Os critérios estabelecidos foram o estado de conservação dos documentos, os números de compassos perceptíveis, a instrumentação das partituras orquestrais e a determinação das partes instrumentais faltantes.

BIOGRAFIA DA AUTORA

Dinorá de Carvalho, nascida Dinorah Gontijo de Carvalho no dia primeiro de junho de 1895 em Uberaba, Minas Gerais, foi uma pianista e compositora brasileira. Com grande importância em ambas as proficiências na música de concerto e como professora na formação de jovens músicos no Brasil durante o século XX, começou cedo sua jornada como artista, tendo o apoio de seu pai, Vicente Gontijo, que atuava como músico amador. A família da compositora, que residiu em Uberaba até o ano de 1904, se transferiu para a cidade de São Paulo após o falecimento de Vicente. Na nova cidade, Dinorá passou a ingressar naquele momento, por volta dos dez anos de idade, o Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Neste lugar, estudou piano com Maria Lacaz Machado e Carlino Crescenzo (CARVALHO, 2022).

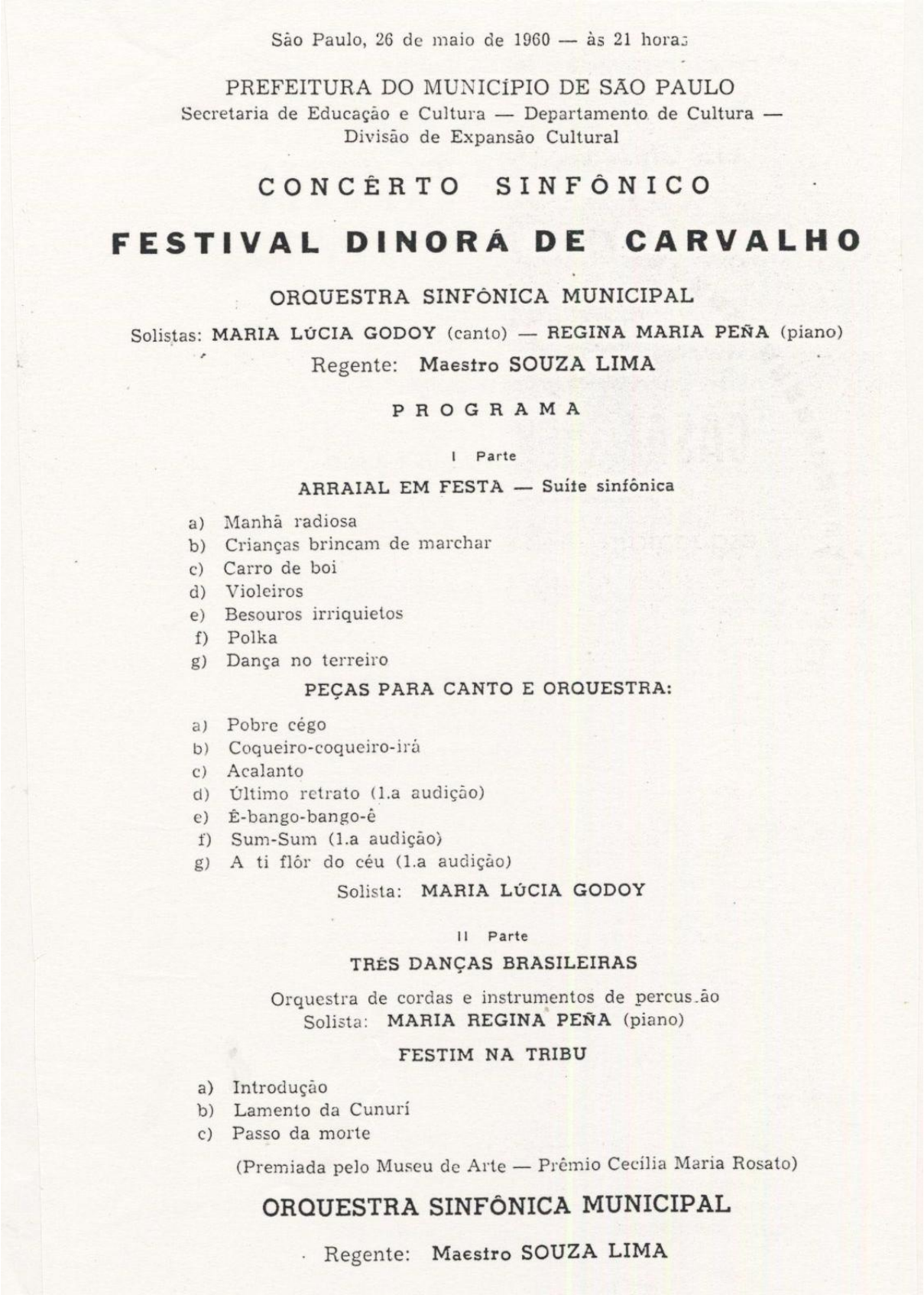
Na classe do Conservatório, Dinorá foi colega de sala de Mário de Andrade, que mais tarde seria um grande incentivador de suas composições e para quem também a própria compositora dedicaria diversos manuscritos ao longo da vida. Na década de 1910, ainda frequentando as aulas, compôs suas primeiras peças e passou a incluir suas obras como parte integrante de seus próprios recitais de piano, estreando-as em diversas ocasiões. Em 1917, se formou no conservatório com a nota máxima (CARVALHO, 2022). Como resultado de sua atuação como instrumentista nos anos formativos, obteve em 1922 uma bolsa de estudos de vinte contos de réis para estudar na França, concedida pelo Governo do Estado de Minas Gerais. Ao se estabelecer em Paris, teve aulas com o pianista húngaro Isidor Philipp até o ano de 1924, retornando posteriormente ao Brasil.

Em terras brasileiras, Dinorá estreou sua peça *Sertaneja*, aclamada por Mário de Andrade e, a partir de 1929, com o incentivo deste, começou a estudar composição, inicialmente com Lamberto Baldi (professor de composição de Camargo Guarnieri) e posteriormente com Martin Braunwieser e Ernst Mehlich. À medida que se aperfeiçoou como pianista e

compositora, durante a década de 1930, tornou-se uma figura de notoriedade. Atuou como professora e colunista em diversos jornais e fundou a Orquestra Feminina São Paulo, tornando-se a primeira mulher a dirigir uma orquestra no Brasil. Em 1939, foi nomeada inspetora federal no Conservatório Dramático e Musical, mesmo local onde estudou.

Sua produção no período das décadas de 1940 e 1950 se tornou prolífica, com peças estreadas em diversos festivais e apresentações, o que se intensificou sobretudo após se tornar membro fundador da cadeira número quatorze da Academia Brasileira de Música. Este período converge com o crescimento das explorações harmônicas, rítmicas e timbrísticas em suas peças, se aproximando paulatinamente da música não tonal. Sempre homenageada por alunos, regentes e outros compositores, no ano de 1960 trouxe à execução no Theatro Municipal de São Paulo mais uma edição do Festival Dinorá de Carvalho (Figura 1). Com participação da Orquestra Sinfônica Municipal e regência do maestro Souza Lima, neste ano, foram apresentadas as obras *Arraial em festa* – suíte sinfônica, *Peças para canto e orquestra*, *Três danças brasileiras* e *Festim na tribo* (premiada pelo Museu de Arte com o prêmio Cecília Maria Rosato).

As décadas subsequentes foram marcadas pelo prestígio em um âmbito de premiações, com condecorações nacionais de grande relevância. Neste contexto, Dinorá de Carvalho recebeu os seguintes prêmios de melhor obra pela Associação Paulista de Críticos de Arte: em 1969, por sua obra *Contrastes*; em 1971, por *Salmo XXII*; e em 1977, pela *Sonata n°1 - Quedas do Iguaçu* e por sua missa *De profundis*. Um catálogo de suas obras indica que a produção da compositora está estimada em mais de cento e sessenta partituras, com diversas peças para piano solo, canções para canto e piano, duos com piano, peças para coro *a capella*, peças para orquestra sinfônica, peças cênicas, dentre outras (FERREIRA, 1977).



São Paulo, 26 de maio de 1960 — às 21 horas

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO
Secretaria de Educação e Cultura — Departamento de Cultura —
Divisão de Expansão Cultural

CONCÊRTO SINFÔNICO

FESTIVAL DINORÁ DE CARVALHO

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Solistas: MARIA LÚCIA GODOY (canto) — REGINA MARIA PEÑA (piano)

Regente: Maestro SOUZA LIMA

PROGRAMA

I Parte

ARRAIAL EM FESTA — Suíte sinfônica

a) Manhã radiosa
b) Crianças brincam de marchar
c) Carro de boi
d) Violeiros
e) Besouros irriquietos
f) Polka
g) Dança no terreiro

PEÇAS PARA CANTO E ORQUESTRA:

a) Pobre cégo
b) Coqueiro-coqueiro-irá
c) Acalanto
d) Último retrato (1.a audição)
e) Ê-bango-bango-ê
f) Sum-Sum (1.a audição)
g) A ti flôr do céu (1.a audição)

Solista: MARIA LÚCIA GODOY

II Parte

TRÊS DANÇAS BRASILEIRAS

Orquestra de cordas e instrumentos de percussão
Solista: MARIA REGINA PEÑA (piano)

FESTIM NA TRIBU

a) Introdução
b) Lamento da Cunurí
c) Passo da morte

(Premiada pelo Museu de Arte — Prêmio Cecília Maria Rosato)

ORQUESTRA SINFÔNICA MUNICIPAL

Regente: Maestro SOUZA LIMA

Figura 1 – Programa de concerto do Festival Dinorá de Carvalho, em 1960. Coleção Dinorá de Carvalho da Universidade Estadual de Campinas.

JOGOS NO PARQUE (INFANTIL) DOM PEDRO II – HISTÓRIA E CONTEXTOS

Várias produções de Dinorá de Carvalho não puderam ser localizadas no catálogo da compositora (FERREIRA, 1977). A Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas, entretanto, salvaguarda documentos musicais produzidos pela autora dentre os quais encontram-se peças não listadas no catálogo criado em 1977. Uma dessas produções pode ser vista nas partituras orquestrais e partes instrumentais de *Jogos no parque Dom Pedro II*, sendo catalogados sob o código DC008, com uma abundância de manuscritos de diferentes partituras orquestrais e partes instrumentais da peça. Para esse título, o catálogo de obras (FERREIRA, 1977) aponta para a existência da versão para piano publicada pela Irmãos Vitale em 1940 com o título *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*. Contudo, não é certo que a peça tenha sido composta nesse mesmo ano, pois não há informação na publicação referida.

A diferença entre os títulos das partituras orquestrais e partes instrumentais presentes no Centro de Documentação de Música Contemporânea e da versão para piano publicada pela Irmãos Vitale é a presença do adjetivo "infantil" em referência ao nome do parque. Na versão para piano, diferentemente de outras peças para o instrumento que também possuem correspondentes em versões orquestrais, o catálogo não aponta a existência de transcrições ou orquestrações para a obra. Relacionada a esta produção, o catálogo traz também uma entrada separada para o movimento "Alegria dos pássaros", sem mencionar o título dos demais movimentos.

Na Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo há um exemplar da publicação para piano solo doada por Dinorá a Mário no Natal de 1943. Nesse documento, consta uma dedicatória "A Nicanor Miranda" intencionada pela compositora (SANTOS, 1995, p. 214). Miranda era um estudioso da importância do lúdico e do brincar como parte integrante da formação da criança. Foi autor, por exemplo, do livro *200 jogos infantis*, no qual são descritos diversos jogos e brincadeiras que auxiliam a criança, por meio de atividades lúdicas, no aprendizado. Nota-se, paralelamente, que o título *Jogos no parque infantil Dom Pedro II* tem conexão direta também com a atuação política de Nicanor Miranda em parceria com Mário de Andrade. Entre os anos de 1935 a 1938, este último foi diretor do Departamento de Cultura e de Recreação da prefeitura da capital paulista. Nesse departamento, Nicanor Miranda assumiu a função de chefe da Divisão de Educação e Recreio (BERTO; FERREIRA NETO; SCHNEIDER, 2009). Andrade e Miranda foram os

idealizadores e tiveram papel central na implantação de parques infantis no município, voltados à educação não-escolar de crianças de famílias operárias (FARIA, 1999). Os parques tinham a finalidade de "trazer ao conhecimento da criança os elementos da vida física, moral e intelectual, sob forma exclusivamente recreativa" (MIRANDA, 1936, p. 95).

No início dos anos de 1930, havia sido instituído um *playground* no já existente Parque Dom Pedro II (CUNHA, 2018). A partir desse equipamento público, o Parque Infantil Dom Pedro II (Figura 2) foi o primeiro parque infantil implementado dentro do programa idealizado por Mário de Andrade e Nicanor Miranda. Ele foi oficializado no ano de 1935. Infelizmente, o parque infantil não existe mais nos dias atuais, tendo cedido espaço à urbanização ocorrida na região. Ele era localizado onde atualmente se encontra a estação de metrô Dom Pedro II.



Figura 2 – Joguinho no Parque Infantil Dom Pedro II. Fotografia de B. J. Duarte ([1940?]). Acervo fotográfico do Museu da Cidade de São Paulo.

Ana Lúcia Faria, analisando a atuação de Mario de Andrade frente ao Departamento de Cultura e de Recreação da prefeitura de São Paulo, em especial sobre a criação dos parques infantis, reconhece que:

> A pesquisa sobre o nosso folclore realizada pelo poeta-educador "300-350" [Mário de Andrade] e a diversidade étnica brasileira consistiam o principal fundamento dessa experiência

> educacional na qual as crianças reviviam as tradições populares e, através da arte e dos jogos tradicionais infantis, tinham a possibilidade de ser criança, de viver a especificidade dessa fase da vida (FARIA, 1999, p. 60).

A experiência da criação dos parques infantis visava que a vivência educativa das crianças ocorresse por meio de atividades lúdicas, jogos, competições e aulas, de modo que se faziam constantes as rodas educativas e reuniões. Martin Braunwieser, um dos professores de composição de Dinorá de Carvalho, foi um dos agentes educacionais nos parques, o que pode ser visto em um depoimento em 1985 por Vitalina, ex-professora da Escola Municipal de São Paulo:

> Nós recebíamos material nas reuniões, além de exemplos e sugestões. Por exemplo, roda cantada ele [o Maestro Braunwieser, conselheiro de educação musical] dava uma e a gente pesquisava para ampliar o repertório. Era preciso trabalhar com todas as turmas, com números diferentes de acordo com as faixas etárias, adequando o trabalho. E, nessas atividades, ele fazia muita questão que se desenvolvesse o folclore brasileiro porque era um ardoroso amante do Brasil. Dava-se muita música folclórica, cantigas de roda e se fazia muita questão das bandinhas rítmicas. Alguns instrumentos a gente recebia, outros a gente construía com latinhas de fermento, cabo de vassoura, tampinha, casca de coco. Nesta bandinha, a gente era orientada para incluir até os pequenininhos, porque era todo um trabalho de desenvolvimento rítmico. A gente ensinava a letra das canções, ritmava e as crianças iam falando. Também desenvolvíamos [*sic*] a percepção auditiva e a linguagem, dentro da Educação Musical. O maestro fazia questão que a gente não aceitasse que dissessem que "ensinávamos musiquinhas", por causa do trabalho que estava por trás (OLIVEIRA, 1985).

A partir desse depoimento, foi possível analisar a importância que era dada aos princípios educacionais e à formação cultural das crianças nos parques infantis. O folclore, sempre presente, era também território de aprendizado musical e de práticas instrumentais. Estes fatores fortalecem a possível identificação de Dinorá de Carvalho com o local e seus ideais, tendo ela também sido educadora de jovens instrumentistas e exibido apreço pelo folclore, além de ter tido conexões com Mário de Andrade, Nicanor Miranda e Martin Braunwieser.

Esta contextualização do Parque Infantil Dom Pedro II durante as décadas de 1930 e 1940 traz à tona o título da peça de Dinorá de Carvalho, cuja versão para piano – publicada em 1940 como *Jogos no parque infantil Dom Pedro II* – inclui o termo *infantil* no título, enquanto os manuscritos das partituras orquestrais e partes instrumentais não incluem este termo. Os nomes dos movimentos se mantêm os mesmos em todas as instâncias: "O canto da Cunuri", "Os apuros do coelhinho", "Alegria dos pássaros" e "Bezouros irriquietos". A inclusão ou não do termo *infantil* poderia ser um fator a se considerar na publicação de uma edição das partituras orquestrais, embora se mostre relevante pelos motivos históricos, políticos, biográficos e conceituais aqui apresentados.

Em relação às performances da versão para piano, periódicos de época apontam que, mesmo sendo uma peça em quatro movimentos, a apresentação integral em um só concerto não pôde ser averiguada, sendo possível verificar apenas a execução de alguns movimentos em ocasiões separadas. Um dos exemplos é a crítica que diz respeito à performance do movimento "Alegria dos pássaros" pela compositora em um recital na cidade do Rio de Janeiro em 1949. Relatada pelo catálogo de obras da compositora (FERREIRA, 1977), esse evento foi noticiado pelo periódico *Jornal de Notícias*, em sua edição do dia 05 de outubro de 1949, com a crítica de Esther Chamma:

> Com um absoluto sucesso artístico, foi realizado (a convite da Prefeitura do Distrito Federal, no Teatro Municipal, no dia 25 de setembro) um recital de composições da insigne artista, de personalidade invulgar, Dinorá de Carvalho, que com esse concerto se integrou entre os nossos maiores compositores nacionais (CHAMMA, 1949).

Chamma ainda comenta especificamente sobre o movimento: "'Alegria dos pássaros' muito fina e sensível, com achados de sonoridades pianísticas realmente felizes" (Chamma, 1949). O catálogo, que possui entrada individual para este movimento especificamente (informando ainda que, tal performance em 1949 pela autora no Teatro Municipal do Rio de Janeiro-RJ marcou, de fato, a sua estreia), não evidencia que o movimento "Os apuros do coelhinho" da versão para piano também foi estreado, com uma performance feita no dia 31 de outubro de 1950 pela pianista Regina Maria Peña. O jornal *Correio Paulistano*, em sua edição do dia 5 de novembro de 1950, relatou que:

> A terceira parte, dedicada aos autores brasileiros, foi apresentada dentro do mesmo elevado plano estetico [*sic*] das anteriores, destacando-se a justa e graciosa interpretação dada à peça – **"Os apuros do Coelhinho"**, de Dinorah de Carvalho, autêntico crômo [*sic*] musical, espirituoso pela originalidade de sua concepção, sugestivo pelo colorido e pelo trabalho de sua harmonização (MELLO, 1950, p. 2, destaque nosso).

Este mesmo movimento também foi performado, subsequentemente, em 29 de maio de 1954 pela pianista Ana Maria Lambert:

> Na Biblioteca Infantil, à rua General Jardim, 485, depois de amanhã, às 16 horas, Ana Maria Lambert Bom, a pequena pianista de 7 anos de idade e que tem sido bastante aplaudida nas suas apresentações, voltará a oferecer às crianças de São Paulo mais um recital de piano. A irradiante pianista, que vem se revelando pelas suas aptidões, é aluna da professora Dinorá de Carvalho e para essa apresentação programou: [...] Dinorá de Carvalho - a) Cuco; **b) Os apuros do Coelhinho** (PEQUENA, 1954, p. 4, destaque nosso).

Em relação às estreias das partituras orquestrais, o que se pôde averiguar é que o movimento "Besouros irrequietos" constituiu um dos movimentos da peça *Arraial em festa* – suíte sinfônica, performada no Festival Dinorá de Carvalho em 1960 (Figura 1). Não foram

averiguadas outras menções de quaisquer movimentos de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*.

FONTES PRIMÁRIAS PARA ANÁLISE

As fontes primárias da obra a serem utilizadas no presente estudo encontram-se na Coleção Dinorá de Carvalho do CDMC/Unicamp (Tabela 1). Na sequência, os diversos manuscritos foram analisados comparativamente com o objetivo de determinar as versões e variantes existentes. Os critérios estabelecidos foram o estado de conservação dos documentos, os números de compassos e a instrumentação das partituras orquestrais.

Tabela 1 – Manuscritos e publicações disponíveis para *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho na Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas

Código	Descrição
DC008A	Título: Jogos no parque Dom Pedro II – 4 movimentos. Manuscrito composto por seis páginas. Partitura orquestral incompleta contendo o início do primeiro movimento, "O canto da Cunuri", compassos 1 a 15, e o que parece ser o final do movimento, compassos 47 a 58, com alguma(s) página(s) extraviada(s) no meio. Além disso, há os compassos 16 a 26 do movimento "Besouros irrequietos". A instrumentação requerida para este manuscrito é flautim (sem indicação de notas a serem tocadas), flautas I e II, oboé I e II, corne inglês, clarinetes em si bemol I e II, fagotes I e II, trompas em fá I, II, III e IV, tímpanos, caixa grande, pratos, triângulo (sem indicação de notas a serem tocadas), tambor (sem indicação de notas a serem tocadas), chocalho, reco-reco (sem indicação de notas a serem tocadas) e cordas. Escrita a caneta, parece ser uma partitura orquestral mais finalizada.
DC008B	Título: "O canto da Cunuri". Manuscrito composto por dezessete páginas. Partitura orquestral completa, contendo "O canto da Cunuri", compassos 1 a 57; "Os apuros do coelhinho", compassos 1 a 20 (inclui trechos de repetição escritos por extenso); "Alegria dos pássaros", compassos 1 a 14 (inclui trechos de repetição escritos por extenso); e "Bizouros irriquietos [*sic*]", compassos 1 a 46. A instrumentação requerida é flautim, flautas I e II, oboés I e I, corne inglês, clarinetes em si bemol I e II, fagotes I e II, trompas I, II, III e IV, trompetes em dó I e II, trombones I, II e III, tuba, tímpanos, caixa grande, tam-tam, tambor, triângulo, reco-reco, chocalho, *glockenspiel* (apenas para o terceiro e quarto movimentos), harpa (apenas para o terceiro movimento) e cordas. Escrita a lápis, parece ser um manuscrito menos finalizado, apesar de estar completo. Em relação ao documento anterior, DC008A, apresenta uma orquestração ampliada.

Código	Descrição
DC008C	Título: Sem título e “III Alegria dos pássaros”. Manuscrito composto por seis páginas. Partitura orquestral incompleta, contendo compassos 18 ao 40 do movimento “Os apuros do coelhinho”; compassos 1 ao 15 do movimento “Alegria dos pássaros”; e compassos 11 ao 31 de “Besouros irrequietos”. A instrumentação requerida é flautim, flautas I e II, oboés I e II, clarinetes em si bemol I e II, fagotes I e II, trompas I, II, III e IV, trompetes em dó I e II, trombones, tuba, triângulo, caixa, reco-reco, chocalho, tambor e cordas. Escrita a lápis, parece ser um manuscrito finalizado, apesar de não aparentar ser a caligrafia de Dinorá de Carvalho.
DC008D	Título: Bezouros irriquietos [*sic*] (primeiros violinos e contrabaixos) e Besouros irrequietos (violoncelos) Diversos manuscritos, todos com uma página. Partes instrumentais de primeiros violinos (quarto movimento – papel); violoncelos (quarto movimento – papel vegetal); contrabaixos (quarto movimento – papel vegetal). Todas as partes contêm sessenta compassos. Cópia na qual há correções anotadas a lápis. Documento completo para o quarto movimento e instrumentos disponíveis.
DC008E	Título: Jogos no parque D. Pedro II Diversos manuscritos. Partes instrumentais: flautim (para os quatro movimentos); oboés I e II (para os quatro movimentos – cópia autorizada, contém visto da compositora); triângulo (para os quatro movimentos); violinos I (para os quatro movimentos); violas (para os quatro movimentos); Documentos completos em sua maioria, apesar de faltar alguns instrumentos em relação às partituras encontradas.
DC008F	Título: Besouros irrequietos. Manuscrito composto por uma página redigida no *recto* e *verso*. Partitura orquestral incompleta, rasgada, contendo dos compassos 49 ao 60 de “Besouros irrequietos”. A instrumentação aparente na folha é constituída de flautim, flautas, oboés, corne inglês, clarinetes em si bemol, fagote, trompas I, II, III e IV, trompete em dó e trombones. Por estar rasgada ao meio, faltam os demais instrumentos, notadamente percussão e cordas. Escrita a lápis, com sobreposição de escrita a caneta preta em alguns locais. Possui a marcação de página “9”.
DC065	Título: Jogos no parque infantil D. Pedro II Diversas cópias e originais. Partitura da versão para piano publicada em 1940 pela Irmãos Vitale. Contém os quatro movimentos (completo). Contém anotações sobre a estreia do terceiro movimento (Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1949) e, em uma das versões, há correções de notas feitas para o terceiro movimento. No quarto movimento, consta uma dedicatória da autora.

ETAPAS DE ANÁLISE COMPARATIVA

Primeira etapa: estados de conservação

Ao abordar as diferentes documentações de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, a existência de uma série de especificidades sob cada item tornou-se imediatamente perceptível. A particularidade mais evidente pode ser vista nos diferentes níveis de completude e conservação de cada material. Partindo desta noção, para que se possa haver uma maior compreensão da natureza individual de cada documento, uma primeira etapa de análise qualitativa e comparativa neste âmbito se mostrou relevante.

Tomando como referência inicial a partitura orquestral presente em DC008A, por exemplo, ainda que a partitura apresente uma aparência mais finalizada e refinada ao nível da caligrafia, com uma escrita à tinta e uma qualidade robusta do papel – apesar de conter manchas nos cantos das folhas, resultadas do estado de conservação (Figura 3) – a documentação se encontra incompleta, com os movimentos “Os apuros do coelhinho” e “Alegria dos pássaros” integralmente faltantes. Os outros movimentos, “O canto da Cunuri” e “Besouros irrequietos”, se encontram apenas parcialmente presentes, estando também incompletos. Neste item, foi possível identificar uma preocupação com a organização visual dos sistemas, mantendo uma notação concisa e uma precisão nas indicações de performance, além de exibir um controle sistemático e premeditado na apresentação geral da visualidade da partitura. Isto pode ser um indicativo que este material já se propunha a ser utilizado em performance, sem rasuras ou correções evidentes.

Já a partitura orquestral presente em DC008B, se comparada a DC008A, aparenta um menor nível de refinamento na caligrafia, apresentando uma escrita à lápis e uma organização de informações visuais menos metódica. Foi possível identificar um considerável número de sobreposições de informações escritas, que permitem considerar que não ocorreu a intenção de ser uma cópia final, se aproximando de uma aparência de manuscrito composicional autógrafo a ser posteriormente copiado. Ainda assim, o texto documento não apresenta rasuras, quebras de sequencialidade, escrita em fragmentos isolados ou materialidade incompleta, o que sugere que esse item se intencionava para além de somente um rascunho. Embora exiba um frágil estado de conservação, DC008B contém todos os movimentos em sua integridade, além de ser inteiramente legível.

Na partitura orquestral do item DC008C, também escrito a lápis, é possível notar um

estado de conservação similar ao de DC008A, com uma qualidade robusta do papel, maior refinamento da organização visual e com notações concisas ao nível de indicações de performance. Entretanto, da mesma forma que DC008A, a documentação se apresenta incompleta, não contendo o movimento "O canto da Cunuri" e possuindo os outros movimentos incompletos. O documento apresenta letras de ensaio.

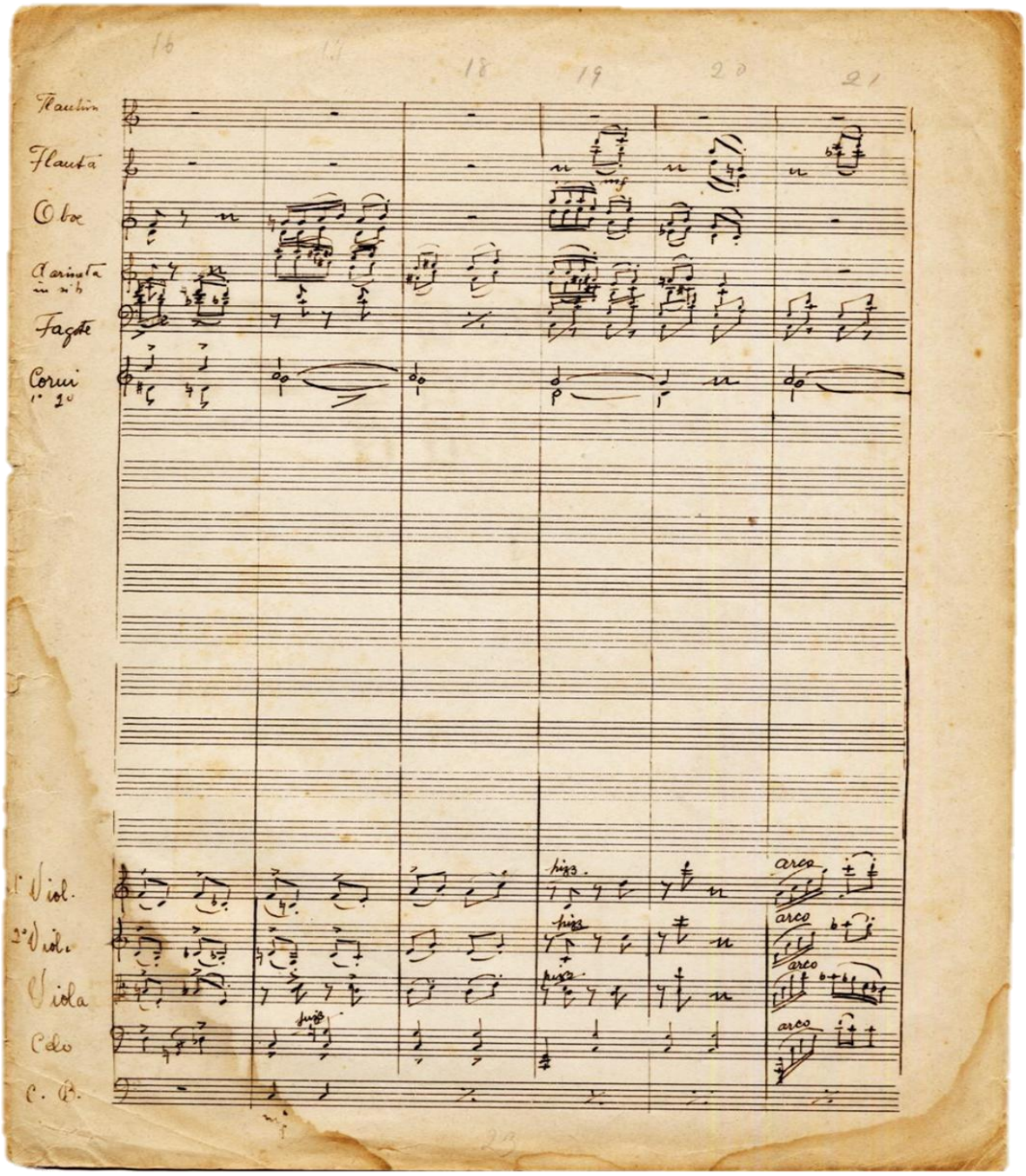


Figura 3 – Terceira página do manuscrito de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho, código DC008A. Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas.

O documento DC008D, por sua vez, contém três partes instrumentais: primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos, com todas as partituras em bom estado de conservação e com a escrita feita à tinta. Apresenta integralmente o movimento "Besouros irrequietos" sem, no entanto, apresentar o algarismo de numeração "IV" antecedendo o título, informação que se faz presente para o mesmo movimento em outros documentos. A parte de primeiros violinos possui anotações a lápis, possivelmente feitas por algum instrumentista. As partes de violoncelos e contrabaixos, copiadas em papel vegetal, se mantêm virtualmente intactas ao nível de conservação, sem anotações a lápis. No âmbito do nível de completude, não constam indicações de que haveria movimentos faltantes para este documento, aparentando serem estas partes instrumentais de uma partitura orquestral isolada, somente de "Besouros irrequietos". Sabe-se que o papel vegetal era utilizado para gerar matrizes para cópias heliográficas. Desta maneira, é possível que as partes dos violoncelos e contrabaixos presentes tenham sido usadas para a impressão ou distribuição entre os respectivos naipes em uma apresentação musical. Ainda que contendo partes instrumentais únicas, essa fonte apresenta ausência de outras partes instrumentais esperadas.

Em sequência, ao se verificar o item DC008E, uma particularidade surgiu ao nível da completude da documentação. Esse item apresenta não somente um exímio estado de conservação, mas uma diversidade de partes presentes, contendo partes completas para flautim, oboés I e II, triângulo, violas e primeiros violinos. O documento aparenta ter partituras em cópias definitivas para performance (em termos de notação, apresentação do material e visualidade geral da partitura), exibindo marcações de "visto" feitas pela compositora. Essas marcações foram frequentes nos itens nas quais Dinorá de Carvalho aprovou o resultado do trabalho feito por copistas, o que permite classificar o documento como uma cópia autorizada. O movimento "Besouros irrequietos", que neste item apresenta andamento em "semínima = 96", apresenta o andamento apenas dos primeiros violinos escrito em rasura "semínima = 86". Outra especificidade é que a parte de triângulo é feita em um papel diferente das outras, escrita em uma partitura que inicialmente era uma cópia à mão de *Sarabande* de Jean-Baptiste Lully (possivelmente pelo mesmo copista). Marcas de ensaio puderam ser identificadas em vermelho nas partes de triângulo, nos primeiros violinos e nas violas.

O documento DC008F, por fim, demarca um estado de conservação com o maior número de desafios dentre todos os documentos de DC008. Apresenta uma folha rasgada ao meio, com apenas a metade superior do papel presente. Possui sistemas escritos no *recto* e no *verso* da folha, tendo no canto superior direito da frente inscrita a numeração de página de

número “9”. Contém somente os compassos 49 ao 60 do movimento “Besouros irrequietos”, com poucos instrumentos visíveis, e uma escrita a lápis com sobreposição a caneta preta em alguns locais.

Segunda etapa: número de compassos

Para além do estado de conservação, considerou-se necessário empreender uma segunda etapa de análise comparativa, na qual foram comparados os números de compassos dos diferentes documentos (Tabela 2). A partir da elaboração de uma tabela comparativa, foi possível notar uma proximidade na quantidade de compassos entre a maioria das partituras orquestrais e partes instrumentais. As pequenas diferenças presentes se deram, em grande parte dos casos, pelo fato de Dinorá de Carvalho escrever por extenso a duração do último acorde do movimento nas partituras orquestrais, ao invés de utilizar a fermata como na versão para piano. Isto pode ser visto, por exemplo, em “O canto da Cunuri”, que contém cinquenta e sete compassos na versão para piano e cinquenta e oito na partitura orquestral de DC008A. A motivação para isto é que o acorde final é sustentado por dois compassos nas partituras orquestrais, enquanto na versão para piano apresenta fermata.

Tabela 2 – Contagem de compassos e estados de completude

Movimentos	**Piano solo**	**Partituras orquestrais e partes instrumentais**					
	DC065	DC008A Partitura orquestral. variante de DC008C	DC008B Partitura orquestral	DC008C Partitura orquestral de DC008E	DC008D Partes instrumentais de DC008F	DC008E Partes instrumentais de DC008C	DC008F Partitura orquestral de DC008D
O canto da Cunuri	1-57	1-15; 47-58	1-57	-	-	1-58	-
Os apuros do coelhinho	1-21	-	1-40 (ritornello no c. 19)	18-40	-	1-40 (flautim 1-39)	-
Alegria dos pássaros	1-42	-	1-42	1-15	-	1-43	-
Besouros irriquietos	1-46	16-26	1-46	11-31	1-60	1-46 (flautim e violas 1-45)	49-60

Legenda: ■ Documentação completa; ■ Documentação completa, mas possui partes instrumentais faltantes; ■ Documentação incompleta.

Uma especificidade na contagem de compassos foi identificada no documento DC008E, que apresentou trinta e nove compassos do movimento “Os apuros do coelhinho” na parte do flautim, enquanto as demais partes apresentam quarenta. A mesma ocorrência foi encontrada

nos primeiros violinos e oboés no movimento “Besouros irrequietos”, que nestas partes possui quarenta e cinco compassos, enquanto nas partes de flautim e violas possui quarenta e seis. Essas diferenças podem ser atribuídas como possíveis erros de cópia. Tal hipótese pode ser verificada, por exemplo, no compasso trinta e sete de “Besouros irrequietos” dos primeiros violinos, letra de ensaio D. Comparando-se com o mesmo compasso na parte das violas, por exemplo, nos violinos, o copista erroneamente notou essa instância como sendo um compasso de quartenário no lugar de dois compassos de binários (Figura 4). Assim, a subsequente contagem geral de compassos pode ser vista sendo feita a partir desse erro, deduzindo então a numeração total de compassos de quarenta e seis para quarenta e cinco.



Figura 4 – Erro de cópia na parte de primeiros violinos no movimento “Besouros irrequietos” de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho, código DC008E. Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas.

Outra particularidade foi identificada nos documentos DC008D e DC008F: sendo partes instrumentais e partitura orquestral isoladas de “Besouros irrequietos”, contém sessenta compassos. Essa diferença é substancial se comparada com a média de quarenta e seis compassos para o mesmo movimento em outros documentos. Em uma análise preliminar do material, ao se comparar a parte dos primeiros violinos em DC008D com a versão para piano em DC065, foi possível encontrar as mesmas figuras em determinadas instâncias, mas em compassos diferentes. Um exemplo é a única barra dupla do movimento, que aparece no compasso trinta na versão para piano em DC065 e no compasso trinta e seis em DC008D. Em ambas, o mesmo material está presente no compasso, com as figuras dos violinos (Figura 5) apresentando a mesma dinâmica *ff*, os mesmos ritmos, articulações e as mesmas notas superiores das figuras da versão para piano (Figura 6). A hipótese é que a compositora, nessa partitura orquestral, tenha adicionado materiais entre os compassos presentes na versão para

piano, expandindo as ideias ou até mesmo utilizando repetições escritas. Futuramente, pretende-se que a percepção dessas diferenças seja aprofundada em novos estudos.



Figura 5 – Barra dupla na parte de primeiros violinos no movimento "Besouros irrequietos" de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho, código DC008D. Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas.



Figura 6 – Barra dupla na versão para piano do movimento "Besouros irrequietos" de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho, código DC065. Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas.

Desta maneira, as análises comparativas realizadas indicaram uma consistência geral entre o número de compassos nos documentos de diferentes itens, exceto por DC008D e DC008F, que se distinguem como partituras isoladas do movimento. Além disso, a inscrição da página de número "9" em DC008F (e o *verso*, consequentemente, a décima página) corrobora para o fato de que essas foram partituras únicas do movimento, com o movimento sendo uma peça individual, tendo em vista que, quando parte de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, o movimento aparece somente por volta das páginas 23 e 27, apresentando o algarismo "IV" no título. Ainda assim, essa numeração ocorreu também na partitura orquestral em DC008B, na qual Dinorá de Carvalho elencou no rodapé da partitura qual a numeração da página dentro daquele movimento específico sempre incluindo o número de página geral do

documento ao topo. “Besouros irrequietos”, mesmo neste sistema, foi escrito somente na oitava página em DC008B.

Ademais, ressalta-se a homogeneidade na numeração de compassos por sistema ao longo de um movimento, em todas as partituras, de modo que haja consistentemente entre seis e oito compassos por sistema em todos os documentos.

Terceira etapa: instrumentação de partituras orquestrais

Para uma terceira etapa de análise, procedeu-se ao exame da instrumentação de cada documento com base na comparação entre partituras orquestrais, disponíveis em DC008A, DC008B, DC008C e DC008F.

A instrumentação em DC008A conta com flautim (sem indicação de notas a serem tocadas), flautas I e II, oboé I e II, corne inglês, clarinetes em si bemol I e II, fagotes I e II, trompas em fá I, II, III e IV, tímpanos, caixa grande, pratos, triângulo (sem indicação de notas a serem tocadas), tambor (sem indicação de notas a serem tocadas), chocalho, reco-reco (sem indicação de notas a serem tocadas) e cordas. Entretanto, destaca-se a possibilidade de a instrumentação dessa partitura orquestral ter sido maior, tendo em vista que a compositora não expôs todos os instrumentos nos sistemas e que constam páginas faltantes no documento.

Já em DC008B, a instrumentação conta com flautim, flautas I e II, oboés I e II, corne inglês, clarinetes em si bemol I e II, fagotes I e II, trompas em fá I, II, III e IV, trompetes em dó I e II, trombones I, II e III, tuba, tímpanos, caixa grande, tam-tam, tambor, triângulo, reco-reco, chocalho, *glockenspiel* (para o terceiro e quarto movimentos), harpa (apenas para o terceiro movimento) e cordas. Se comparada com as informações disponíveis em DC008A, esse documento possui instrumentos a mais, com a existência de trompetes em dó, trombones, tuba, tam-tam, *glockenspiel* e harpa.

Para o documento DC008C, a instrumentação disponível na fonte é de flautim, flautas I e II, oboés I e II, clarinetes em si bemol I e II, fagotes I e II, trompas em fá I, II, III e IV, trompetes em dó I e II, trombones, tuba, caixa, triângulo, tambor, chocalho, reco-reco e cordas. Da mesma forma que o item DC008A, Dinorá de Carvalho não expôs todos os instrumentos nos sistemas. Se comparada a DC008A, a fonte DC008C possui formação similar, embora DC008A apresente a existência de tímpanos e corne inglês a mais, enquanto DC008C possui trompetes em dó, trombones e tuba a mais. Ambas as partituras orquestrais podem ser comparadas dos compassos dezesseis ao vinte e seis de “Besouros irrequietos”, uma vez que é

a única seção presente em ambas as partituras orquestrais. Nesta comparação, foi possível constatar que a instrumentação disponível se mantém a mesma em ambas para os compassos em questão, embora haja duas diferenças na orquestração. A primeira é que DC008A não utiliza as trompas III e IV do compasso dezesseis ao vinte e um, constando apenas no compasso vinte e dois, enquanto DC008C apresenta ambas as trompas III e IV com díades já no décimo sexto compasso. A segunda diferença é que DC008A não apresenta cordas nos compassos vinte e dois ao vinte e seis, enquanto DC008C apresenta as cordas integralmente nesses mesmos compassos.

Por fim, o documento DC008F possui instrumentação incompleta, demonstrando a existência apenas de flautim, flautas, oboés, corne inglês, clarinetes em si bemol, fagote, trompas I, II, III e IV, trompete em dó e trombones. É possível que essa partitura orquestral se aproximasse em instrumentação da formação completa de DC008B, de modo que todos os outros instrumentos estejam faltantes.

Quarta etapa: partes instrumentais faltantes a partir de comparação do material

Para proceder à análise dos documentos faltantes nos itens que possuem partes instrumentais (DC008D e DC008E), foi necessária uma comparação entre o conteúdo dos materiais, para que se pudesse averiguar de quais partituras orquestrais foram extraídas as partes instrumentais e, assim, saber os instrumentos possivelmente faltantes.

No caso de DC008D – cujas únicas partes instrumentais disponíveis são as de primeiros violinos, violoncelos e contrabaixos – foi possível identificar que, de fato, essas partes instrumentais foram extraídas da partitura orquestral de DC008F. A começar pelo número de compassos específico de ambas, que é diferente de outras partituras orquestrais como previamente demonstrado, o documento DC008D apresenta também outras similaridades com DC008F, mesmo que as cordas não estejam visíveis na partitura. Uma das principais semelhanças está na ocorrência dos mesmos eventos e figuras rítmicas em ambas as partes instrumentais de DC008D e na partitura orquestral de DC008F nos mesmos compassos, embora em diferentes instrumentos. Isto pode ser visto no caso dos fortíssimos no compasso 59, com quatro semicolcheias e uma semínima com marcações de tenuto (o que pode ter sido interpretado erroneamente como uma marcação de ritardando pelo copista em DC008D na parte de primeiros violinos, que apresenta o escrito *rit.* em rasura), e finalizando em uma mínima no compasso 60. Estas construções estão presentes tanto nos instrumentos de DC008F (Figura 7) quanto nas partes de DC008D (Figura 8). Ademais, os violoncelos em DC008D (Figura 8)

executam as mesmas notas que o fagote em DC008F, o sexto instrumento na partitura orquestral, em clave de fá (Figura 7). Essas indicações permitem considerar que este seria um momento de dobras, comparação esta que, já pelo número de compassos 59 e 60, não seria possível de ser feita entre DC008D ou DC008F e outros itens que contenham "Besouros irrequietos".

No caso de DC008E, que possui partes instrumentais para flautim, oboés I e II, triângulo, violinos I e violas, a simples comparação do número de compassos com outros documentos não revela correspondências por si só, tendo em vista que não possui nenhuma singularidade específica como no caso de DC008D. Para analisar quais partes instrumentais estariam faltando, uma análise mais profunda dos materiais se faz relevante.



Figura 7 – Compassos finais em DC008F de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho. Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas.



Figura 8 – Compassos finais dos violoncelos em DC008D de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho. Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas.

Ao analisar a parte de primeiros violinos, instrumento que demarca presença no maior número de documentos diferentes, foi possível descartar a correspondência destes com os primeiros violinos de DC008D e DC008F, sobrando assim os itens DC008A, DC008B e DC008C. Começando por DC008A, em uma comparação nos compassos possíveis de se verificar, averiguou-se uma correspondência quase total entre a materialidade de ambas as documentações, salvo pelas diferenças em algumas instâncias, como na existência de ritmos diferentes em ambas as partituras no compasso 47 de "O canto da Cunuri", com as figuras em tercinas de DC008C e DC008E aparecendo como semicolcheias em DC008A. Há também mordentes nas primeiras notas dos compassos 53 a 54 de "O canto da Cunuri" em DC008A que não estão em DC008E, assim como um *rallentando* no compasso 55 e outras diferenças de dinâmicas e agógica. A maior diferença identificada entre DC008A e DC008C foi a inexistência das cordas dos compassos 22 a 26 de "Besouros irrequietos" em DC008A, integralmente presente em DC008C.

Já a parte de flautim não pode ser comparada com DC008A, tendo em vista que DC008A aponta a existência do instrumento na partitura orquestral, mas não apresenta páginas nas quais apareçam informações para o instrumento. Os oboés, por sua vez, puderam ser comparados com DC008A, já que neste documento podem ser vistos do décimo primeiro ao décimo quarto compassos de "O canto da Cunuri", assim como tendo uma fermata no compasso final do movimento, e podem ser vistos também nos compassos dezesseis ao vinte de "Besouros irrequietos". A correspondência em ambas as instâncias ocorreu de forma quase integral, salvo por um *crescendo* no primeiro tempo do décimo terceiro compasso em "O Canto da Cunuri", existente em DC008E e inexistente em DC008A.

Para a parte de violas em DC008E, em comparação com DC008A, também se mantém quase integralmente equivalente, salvo por um *staccato* nas segundas colcheias das figuras no décimo oitavo compasso de "Besouros irrequietos" em DC008A, assim como a inexistência das cordas dos compassos 22 ao 26 do mesmo documento.

No caso da parte de triângulo, em DC008E há um *tacet* em "O canto da Cunuri". Durante o décimo sexto ao vigésimo segundo compassos de "Besouros irrequietos", a parte em DC008E apresenta notas a serem tocadas, não presentes em DC008A. Portanto, não é possível apontar alguma equivalência, e só é possível saber da existência do instrumento em DC008A ao colocá-lo nos sistemas em "O canto da Cunuri", ainda que não haja relação de notas a serem tocadas nas páginas presentes.

Em uma comparação entre as partes orquestrais de DC008E e partitura orquestral de DC00B, a diferença do flautim, oboés, triângulo, primeiros violinos e violas se demonstra praticamente integral. Como exemplo, pode-se tomar os primeiros violinos em DC008B, em "O canto da Cunuri", que se inicia no compasso 11, fazendo a mesma melodia principal presente na mão direita na versão para piano solo em DC065. A melodia se estende até o compasso 14 nos violinos, retornando posteriormente do 23 ao 43. Já em DC008E, a melodia principal aparece nos primeiros violinos pela primeira vez somente a partir do compasso 27, constando até então figuras de adorno e acompanhamento que não estão na parte para piano em sua grande maioria. Ambos DC008B e DC008E evidentemente partem dos mesmos materiais da versão para piano, mas são orquestrados diferentemente, com diferentes funções e agenciamentos na orquestração, de modo que DC008B apresenta uma relação material mais literal com a versão para piano, e DC008E toma maiores liberdades de orquestração.

Quando comparados, os materiais e notações das partes instrumentais de primeiros violinos, violas, primeiro e segundo oboé e flautim de DC008E apresentaram correspondência integral, em todos os mínimos detalhes, com DC008C. Não há quaisquer diferenças, mesmo em dinâmicas, *crescendi*, *rallentandi*, acentos e articulações, e ambos são os únicos itens cujos documentos apresentam letras de ensaio (sobretudo, nos mesmos locais). A parte do triângulo, por outro lado, embora também conste letras de ensaio, não possui equivalência geral com DC008C. Ela corresponde integralmente somente no movimento "Os apuros do coelhinho", mas não aparece em "Alegria dos pássaros" e "Besouros irrequietos" em DC008C. Ao comparar com o documento DC008E, verifica-se que a parte do triângulo deveria possuir notas também nestes dois últimos movimentos, porém as mesmas não aparecem na partitura orquestral correspondente. A hipótese levantada é que esta parte pode ter sido feita para a mesma partitura orquestral, mas posteriormente à escrita inicial da grade, possivelmente já no contexto de performance.

Um detalhe a ser apontado é a indicação de andamento em “Besouros irrequietos” nos documentos nos quais essa indicação pode ser visualizada, isto é, quando o primeiro compasso está presente. Na versão para piano, o andamento aparece como “Com alegria”. Em DC008B, mesmo com o primeiro compasso presente, não há indicação de andamento. Em DC008D, há apenas “Allegro”. Por fim, em DC008E, consta como andamento “semínima = 96”.

DELIMITANDO VERSÕES E VARIANTES

Pela análise comparativa empregada, foi possível compreender que as semelhanças e diferenças localizadas entre as partituras orquestrais e as partes instrumentais disponíveis nos documentos localizados de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II* apontam para uma não correspondência dos itens de DC008E com DC008B, sendo DC008B uma versão mais próxima à versão para piano. Já o documento DC008A não se configura inteiramente como uma nova versão, mas como uma variante de DC008C e DC008E, mantendo com estas várias semelhanças. DC008D e DC008F se apresentaram como uma versão isolada de “Besouros irrequietos”. Neste contexto, portanto, a partir destas análises comparativas, foi possível delinear a existência de três versões e uma variante em DC008 (Tabela 3).

Tabela 3 – Versões de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho na Coleção Dinorá de Carvalho do Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas

Formação	**Versão 1**	**Versão 2**	**Versão 3**	**Variante da versão 3**
Partituras orquestrais	DC008B	DC008F	DC008C	DC008A
Partes instrumentais	-	DC008D	DC008E	-

As características de cada versão podem ser sintetizadas da seguinte maneira:

1. **Versão 1**: Possui um exímio nível de completude, sendo a versão materialmente mais completa, com a orquestração integralmente disposta e visível e os movimentos integralmente presentes. Tem uma constante literalidade no agenciamento dos materiais na orquestração, transcrevendo de maneira idêntica a materialidade da versão original de piano solo para a orquestra, além de possuir a mesma contagem de compassos. Apresenta uma organização visual e notação assistemática, à lápis, com caráter de manuscrito a ser posteriormente copiado, ou seja, uma versão não ainda intencionada para performance imediata. Corresponde à maior orquestração aparente dentre os itens.

2. **Versão 2:** Possui a maior escassez de documentação dentre as versões, uma vez que tenha partes instrumentais faltantes. A partitura orquestral se apresenta incompleta e rasgada. Conta somente com o movimento "Besouros irrequietos", contendo sessenta compassos, que difere dos quarenta e seis de outras versões. Não consta o algarismo "IV" normalmente presente na nomenclatura do mesmo movimento em outros documentos. Se configura como uma versão isolada de "Besouros irrequietos", sem os demais movimentos de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*. Possui, também, uma literalidade nos materiais em relação à versão para piano, embora apresente maiores liberdades que na versão 1.

3. **Versão 3:** Possui exímio nível de completude e finalização para os documentos presentes, apresentando uma visualidade de partituras em estágio de performance. Apresenta na orquestração maior liberdade criativa, com figuras inventadas para além da versão original para piano. Verificam-se partes instrumentais faltantes, que podem ser parcialmente extraídas das partituras orquestrais, mas não integralmente completadas. É a única a possuir o andamento "semínima = 96" para "Besouros Irrequietos".

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir deste estudo, foi possível apontar a riqueza histórica e material da obra *Jogos no parque infantil Dom Pedro II*, de Dinorá de Carvalho, a se basear na abundância de documentações disponíveis para a peça no Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas. A partir da correlação entre itens, foi também possível abordar a genealogia da obra e sua cronologia dentro da produção da compositora, tendo em vista que os documentos não apresentam datas e não foram publicados.

Levando em consideração as características de finalização, completude, visualidade, sistematização e literalidade dos materiais, a hipótese é que a versão 1 (DC008B) tenha sido a primeira a ser completada, traduzida diretamente a partir da versão para piano, com aparência de manuscrito composicional não intencionado para performance direta. A versão 2 (DC008F e DC008D), feita posteriormente, apresenta "Besouros irrequietos" de maneira isolada, da qual possivelmente corresponde à versão presente em *Arraial em festa – suíte sinfônica*, performada no Festival Dinorá de Carvalho em 1960, possivelmente a única versão executada em público. A versão 3 (DC008C e DC008E), com maior nível de detalhamento entre todas, aparenta ter sido a versão mais finalizada e posterior, com a variante DC008A antecedendo DC008C cronologicamente pela ausência de determinados materiais cruciais e estruturais.

Desta forma, o presente estudo das diversas versões orquestrais de *Jogos no parque infantil Dom Pedro II* possibilitou visualizar suas especificidades e entender a obra pela sua importância e constância na carreira de Dinorá de Carvalho. Por um lado, se o nível de completude de todos os itens presentes não permitiu um trabalho direto de cópia, a abundância de materiais e as análises presentes proporcionou fundamentar uma sistematização de futuras edições das versões orquestrais para publicação de modo a ampliar a disseminação da obra dessa compositora dentro do repertório orquestral nacional.

No atual estágio da pesquisa, acreditamos que uma edição genética que disponibilize a obra em suas diferentes versões criadas em diferentes momentos da história – ou seja, as versões 1 e 3, individualmente – seja altamente relevante. A versão 1 se beneficiaria ao ser editada a partir da metodologia do melhor texto, e a versão 3 ao ser completada a partir da metodologia do texto-base (FIGUEIREDO, 2017). A versão 2, por ser isolada, escassa e fragmentada de "Besouros irrequietos" – que também possui estrutura musical diferente das outras versões – poderá ser utilizada como fonte de referência para a compleição da orquestração do movimento na versão 3. Desta forma, uma proposta de publicação poderia ser realizada a partir da exibição conjunta de ambas as versões editadas, a saber, versão 1 e versão 3, sendo esta trabalhada também com os textos da versão 2 e da variante da versão 3.

REFERÊNCIAS

BERTO, Rosianny Campos; FERREIRA NETO, Amarílio Ferreira; SCHNEIDER, Omar. Parques infantis e colônias de férias como espaços/tempos de educação da infância (1930-1940). *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 12, n. 1, p. 1-12, 2009. Disponível em: https://revistas.ufg.br/fef/article/view/4860. Acesso em: 01 abr. 2024.

CARVALHO, Flávio Cardoso de. *A contribuição dos periódicos na pesquisa bibliográfica sobre Dinorá de Carvalho*. 138 f. Tese (Professor Titular). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2022. Disponível em: https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/35731. Acesso em: 09 abr. 2024.

CHAMMA, Esther. Dinorá de Carvalho. *Jornal de Notícias*, São Paulo, ed. 01058, p. 7, 05 out. 1949. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/583138/10820. Acesso em: 01 abr. 2024.

CUNHA, Humberto Pereira da. *De escola de saúde a parque infantil*: Santos (1931-1952). 122 f. Dissertação (Mestrado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Católica de Santos, Santos, 2018.

DUARTE, B. J. Joguinho no Parque Infantil Dom Pedro II. [1940?]. *In*: SESC SÃO PAULO. *Várzea, parque, viadutos a história do Parque Dom Pedro II*. Disponível em: https://issuu.com/sescsp/docs/af_sesc-pq-dom-pedro_miolo_vers_o-web/s/16304213. Acesso em: 13 mar. 2024.

FARIA, Ana Lúcia Goulart de. A contribuição dos parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil. *Educação & Sociedade*, v. 20, n. 69, p. 60-91, 1999. Disponível em: https://doi.org/10.1590/S0101-73301999000400004. Acesso em: 09 abr. 2024.

FERREIRA, Paulo Affonso de Moura (Org.). *Dinorá de Carvalho*: catálogo de obras. São Paulo: Vitale, 1977.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX: teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2017. 359 p.

MELLO, I. Recital da pequena pianista Regina Maria Peña. *Correio Paulistano*, São Paulo, ed. 29012, p. 2, 05 nov. 1950. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/090972_10/3994. Acesso em: 09 abr. 2024.

MIRANDA, Nicanor. Plano inicial da Seção de Parques Infantis. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 20, p. 95-98, 1936.

PEQUENA pianista. *Diário da Noite*, São Paulo, ed. 09015, p. 4, 27 maio 1954. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/093351/31226. Acesso em: 09 abr. 2024.

SANTOS, Lucivan dos. Presença de Dinorá de Carvalho (1895-1980) no acervo de Mário de Andrade. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 39, p. 205-214, 1995.

TAFFARELLO, Tadeu Moraes; PASCOAL, Maria Lúcia; CARVALHO, Flávio Cardoso de. Coleção Dinorá de Carvalho do acervo CDMC: histórico e constituição. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 27, 2017, Campinas. *Anais*... Campinas: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2017. p. 1-11.

OLIVEIRA, Z. M. R. Dos parques infantis às escolas municipais de educação infantil: um caminho de cinquenta anos. *Revista Escola Municipal*, São Paulo, a. 18, n. 13, p. 22, 1985.

SÃO PAULO [Município]; Secretaria de Educação e Cultura. *Festival Dinorá de Carvalho* – Destaque no Festival Dinorá de Carvalho. Programa de concerto, São Paulo, 1960.

A FLAUTA ORQUESTRAL NO REPERTÓRIO SACRO DO SÉCULO XIX DA REGIÃO DE SÃO JOÃO DEL-REI (MG): TRAÇOS COMPOSICIONAIS E PRÁTICAS DE PERFORMANCE EM OITO OBRAS[106]

Antonio Carlos Guimarães[107]

Fausto Borém[108]

RESUMO:

O presente estudo investiga o repertório da flauta orquestral no século XIX na região do Campo das Vertentes, Minas Gerais, focado em oito obras sacras para coro e orquestra que ainda hoje fazem parte da cultura e prática religiosa de São João del-Rei, Minas Gerais, e redondezas. Um total de oito obras, sendo seis destas compostas por José Maria Xavier e duas outras compostas por Marcos dos Passos Pereira e Francisco Manuel da Silva, respectivamente, foram analisadas. Os resultados mostram traços composicionais e práticas de performance comuns aos três compositores. Identifica-se a necessidade de uma edição de performance e um aprofundamento em questões organológicas sobre o uso de flautas de sistema simples. Finalmente, destaca-se o dilema entre a utilização de flautas de sistema simples com um pequeno número de músicos participantes há cerca de dois séculos atrás em contraponto a utilização da flauta moderna com o sistema Boehm e o grande número de músicos nas performances de hoje.

Palavras-chave: Flauta brasileira no século XIX; Repertório sacro para flauta; Música no Brasil imperial; Padre José Maria Xavier; Francisco Manuel da Silva; Marcos dos Passos Pereira.

INTRODUÇÃO

Devido ao período de exploração do ouro no Brasil no século XVIII e a forte agricultura e comércio durante o século XIX (COELHO, 2011), a região que circunda a atual cidade de São João del-Rei, Minas Gerais, experimentou uma grande promoção da música através do incentivo das associações religiosas de leigos (FONSECA; GUIMARÃES, 2023). Em um perímetro de aproximadamente dois mil quilômetros surgiram cinco orquestras[109], dentre as quais a Lira Sanjoanense (1776) e a Ribeiro Bastos (1840) estão entre as mais antigas

[106] A primeira versão deste artigo foi publicada primeiramente em inglês como "Initial remarks on the 19th-century orchestral flute in the sacred repertory in the region of São João del Rei (MG), Brazil: compositional and performance practices" no XXXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (GUIMARÃES; BORÉM, 2024).

[107] Doutor, Universidade Federal de São João del-Rei, acguima@ufsj.edu.br.

[108] Doutor, Universidade Federal de Minas Gerais, faustoborem@gmail.com.

[109] As cinco orquestras centenárias do Campo das Vertentes são: Orquestra Lira Sanjoanense (criada em 1776) e Orquestra Ribeiro Bastos (criada em 1840) ambas em São João del-Rei; Orquestra Lira Ceciliana (criada em 1858) na cidade de Prados; Orquestra Ramalho (criada em 1860) em Tiradentes e Orquestra Mater Dei (criada em c.1850) em Resende Costa.

instituições orquestrais das três Américas (VIEGAS, 1987, p. 55). Nesta concentração de atividades musicais, se destaca a figura do padre José Maria Xavier (1819-1887), que compôs músicas sacras para a maioria das celebrações religiosas da região de São João del-Rei (VIEGAS, 1987, p. 60). É interessante mencionar que o padre usou a flauta como instrumento solista em seis obras[110] que ainda são tocadas anualmente nas festas católicas locais (CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, 1997): a *Novena do Carmo* (184?), as *Matinas de Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo* (1866), o *Hino de Nossa Senhora das Mercês* (1867), a *Novena de São Sebastião* (1869), as *Matinas de Santa Cecília* (18??) e a *Antífona de São João Evangelista* (18??). Além dele, outros dois nomes aparecem no grupo de compositores que escreveram partes orquestrais especiais para flauta. O compositor e violinista sanjoanense Marcos dos Passos Pereira (?-1879) foi diretor e maestro da Orquestra Lira Sanjoanense entre 1854 e 1855 (VIEGAS, 1987, p. 55). Deixou uma pequena produção de obras sacras, mas de grande importância (SCALZO; NUCCI; SÁVIO, 2012), como a *Novena de Nossa Senhora da Boa Morte* em que escreveu um solo de flauta muito elaborado na antífona *Maria Mater gratiae*, que foi selecionada para este estudo. Quanto ao carioca Francisco Manuel da Silva (1795-1865), não se sabe se ele chegou visitar São João del-Rei, mas o trânsito de suas partituras foi notório entre o Rio de Janeiro (centro de poder e cultura brasileiro nos tempos colonial e imperial) e as cidades mineiras ricas em minerais (HAZAN, 1999, p. 106). De fato, é possível encontrar algumas de suas obras no arquivo da Orquestra Ribeiro Bastos (NASCIMENTO, 2018), entre elas a antífona *Tota pulchra es Maria*. Essa peça é de fato atribuída a Francisco Manuel da Silva e apresenta um solo de flauta que também está incluído neste estudo. O primeiro autor desta pesquisa tem participado da Orquestra Ribeiro Bastos como flautista por mais de quarenta anos e coordenou anteriormente uma pesquisa documental nos arquivos das cinco orquestras mencionadas, que revelaram e preservaram não apenas as partituras manuscritas de todas as peças mencionadas, mas várias flautas históricas e sua iconografia.

Nesta investigação, a nossa intenção é fornecer subsídios interpretativos para esses solos de flauta combinando dados de análise de partituras, práticas históricas de performance e questões de natureza organológica. Posteriormente, os resultados deverão subsidiar estudos de natureza pedagógica aplicados à performance e ensino da flauta transversal. Utilizamos a terminologia dos três níveis de organização musical para a música católica dos séculos XVIII e XIX propostos por Castagna (2004): *unidade cerimonial* identifica a cerimônia ou serviço

[110] As datas das composições são apresentadas por Aluízio José Viegas em Passos (2003).

religioso e a música escrita para ele, como a *Novena de Nossa Senhora do Carmo*; *unidade funcional* designa cada um dos textos de uma unidade cerimonial e a música escrita para eles, como o "Domine" da *Novena de Nossa Senhora do Carmo*; e *seção* indica o texto e a música correspondentes aos trechos menores dentro de uma unidade funcional. Por exemplo, "Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto" é uma seção de "Domine ad adjuvandum", que é uma unidade funcional da unidade cerimonial chamada *Novena de Nossa Senhora do Carmo*.

A FLAUTA NA *NOVENA DE NOSSA SENHORA DO CARMO* DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

"Gloria Patri et filio et Spiritui Sancto" é uma seção da unidade funcional "Domine" presente na *Novena de Nossa Senhora do Carmo*. Em andamento *Andante*, a flauta paira do começo ao fim sobre o coro e a orquestra. José Maria Xavier destaca essa proeminência de várias maneiras (Figura 1), utilizando a flauta do início ao final da seção. Mas, ao contrário do que se espera em uma obra focada na parte vocal, a flauta não se presta à função de preparar a entrada do coro, como seria de se esperar em um ritual católico, cujo objetivo principal é comunicar o texto aos ouvidos do público. Ao contrário, a flauta aparece como solista, com figurações rítmicas rápidas, basicamente formadas de semicolcheias e fusas, combinando *legato*, *staccato* e *marcato* em padrões que acentuam o segundo tempo e evitam acentuar o primeiro e quarto tempos (os tempos fortes do compasso binário composto), como aparece nos três primeiros compassos. Tudo isso lembra uma peça instrumental virtuosística (letras "a" e "b" da Figura 1).

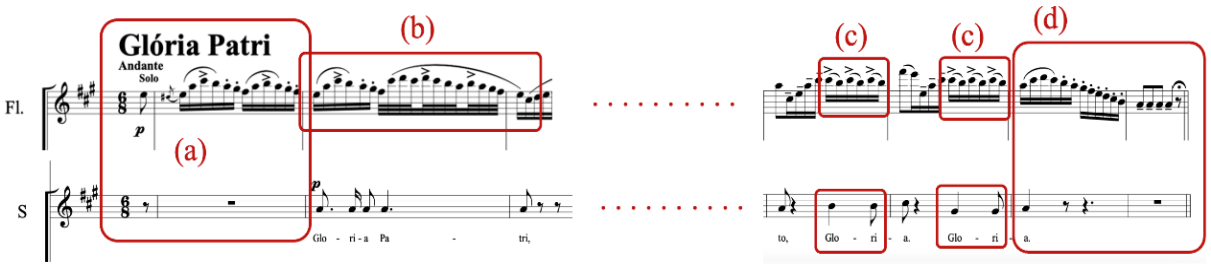


Figura 1 – Predominância da flauta sobre o texto do "Gloria Patri" da *Novena de Nossa Senhora do Carmo*, de José Maria Xavier (2014a). Legenda: (a) instrumentação apenas com a flauta na frase de abertura, (b) articulação virtuosística, (c) apojaturas de *marcato* sobre a palavra principal do texto, e (d) instrumentação apenas com a flauta na frase de encerramento.

Nos compassos 9 e 10 (letra "c" da Figura 1), a figura insistente de duas semicolcheias ligadas com um *marcato* no segundo tempo cria uma tensão que se resolve com um salto para

um fá#$_5$, a nota mais aguda de toda a seção. Essas figurações acontecem sobre a palavra "gloria", criando um forte binômio texto-som que está relacionado à intenção de destacar a magnificência da Trindade católica: o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Após o coro finalizar o texto, a flauta, que estava usando apenas seu registro agudo, encerra sozinha a seção com uma escala descendente para o registro grave até a nota lá$_3$ (letra "d" da Figura 1). Essa construção composicional aponta que o padre estava ciente das características acústicas da flauta cônica de sistema simples usada na época. Provavelmente tinha em mente o som muito delicado e pouco ressonante no registro grave como uma qualidade do instrumento para favorecer a expressão musical.

A FLAUTA NA ANTÍFONA "TOTA PULCHRA ES MARIA" DA *NOVENA DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO*, ATRIBUÍDA A FRANCISCO MANUEL DA SILVA

Francisco Manuel da Silva compôs a antífona na forma ABA', usando o compasso ternário simples, e o andamento *Lento* (SILVA, 2014, p. 52-63). A seção A, que abrange os vinte e sete primeiros compassos, é composta para um soprano solista cantando uma linha melódica lírica e delicada em dó maior, apoiada por acompanhamento de cordas. No décimo segundo compasso, a flauta, em *mezzo forte*, reage às palavras do soprano em dinâmica *piano* ("[...] tota pulchra es, Maria [...]") com uma linha melódica virtuosística, de natureza florida e alegre (compasso 12 da Figura 2). O caráter contrastante de júbilo do solo de flauta pode ser relacionado aos estados de ânimo e alegria, que são inerentes ao texto de "Tota pulchra es Maria"[111]. Na Seção B (compassos 27 a 46), a linha da flauta se junta a uma grande linha em uníssono tocada pelos sopros, cordas agudas e coro ao cantar a letra "Tu, gloria Jerusalem [...]". A seção A' (que abrange os compassos 46 a 78) retorna à mesma instrumentação e textura da seção A com o texto "Oh Maria, virgo prudentíssima [...]".

[111] *Tota Pulchra es, Maria* (Toda Bela sois, Maria) / *Et macula originalis non est in te* (E a mancha original não há em ti) / *Tu, Gloria Ierusalem* (Tu, Glória de Jerusalém) / *Tu, Laetitia Israel* (Tu, Alegria de Israel) / *Tu, honorificentia populi nostril* (Tu, Honra do nosso povo) / *Tu, advocata peccatorum* (Tu, Advogada dos pecadores) / *O Maria* (Ó Maria) / *Virgo Prudentissima* (Virgem Prudentíssima) / *Mater Clementissima* (Mãe Clementíssima) / *Ora pro nobis* (Rogai por nós) / *Intercede pro nobis* (Intecedei por nós)m / *ad Dominum Iesum Christum* (ao Senhor Jesus Cristo).



Figura 2 – A flauta virtuosística e alegre em *mezzo forte* reage à letra do soprano em *piano* ("[...] tota pulchra es, Maria [...]"), cujo solo apresenta seis recorrências do um motivo insistente (compassos 12 a 17) na antífona da *Novena de Nossa Senhora da Conceição*, de Francisco Manuel da Silva (2014).

Nos sete últimos compassos (compassos 72 a 78), o compositor dirige a escuta dos ouvintes para a flauta novamente, trazendo de volta o grupeto ornamental recorrente que apareceu na primeira entrada da flauta (compasso 13 da Figura 2). Se o motivo se repete seis vezes no início da antífona, sempre no primeiro tempo de cada compasso ao longo de seis compassos (compassos 13 a 18), Francisco Manuel da Silva condensa essa recorrência no final da obra concentrando três vezes nos dois compassos apenas (compassos 72 e 74; letra "a" da Figura 3). Essa redundância é outro exemplo de binômio texto-som de Silva para expressar a reafirmação do clima de celebração da alegria inerente ao texto. Nos compassos 76 a 78, o compositor fecha a peça com um dramático *diminuendo*, reforçado por um *morrendo* de caráter operístico (letra "b" da Figura 3).



Figura 3 – Recapitulação das seis recorrências do motivo insistente de forma condensada (a), e encerramento de maneira dramática (b) na antífona "Tota pulchra es Maria" da *Novena de Nossa Senhora da Conceição*, de Francisco Manuel da Silva (2014).

A FLAUTA EM "GAUDET EXERCITUS" DAS *MATINAS DO NATAL* DO PADRE XAVIER

Em um estudo recente sobre o uso de instrumentos de sopro nas composições do padre José Maria Xavier, Adhemar Campos Neto (2022) concluiu que a flauta, o clarinete e o pistom (também chamado de *cornet*) quando orquestrados em blocos de uníssono, ou oitavas duplas, ou texturas homofônicas, ou quase homofônicas acontecem em 63% de suas cinquenta e oito composições. Os instrumentos deste trio de sopros também aparecem como duetos ou, ainda, como instrumentos solistas tanto em papéis de acompanhamento quanto de protagonista. Essa mesma pesquisa também concluiu que a flauta de sistema simples[112], a clarineta de treze chaves e o pistom usados pelo compositor foram ignorados e substituídos por instrumentos modernos por intérpretes e maestros no século XX. A nova flauta[113] do sistema Boehm e o trompete que substituiu o pistom são instrumentos mais brilhantes e com sonoridades poderosas, e essa é a provável razão para essa mudança de instrumentação, já que houve um aumento significativo de instrumentos acompanhantes da orquestra de cordas.

Além disso, considerando a necessidade de instrumentos de sonoridades mais intensas, existe a tradição histórica das orquestras do campo das vertentes de aceitarem um número crescente de integrantes, muito devido a um componente social. Ainda hoje, os músicos amadores são bem-vindos para participar e desenvolver um vínculo social com as orquestras centenárias de São João del Rei. O resultado do trio de instrumentos modernos traz um efeito desequilibrado no resultado sonoro de orquestração. Com base em nossa experiência tocando esta música na flauta Boehm moderna, o flautista pode compensar essa mudança de orquestração e escolher não usar vibrato e tocar mais suave do que o indicado na partitura. Esta questão organológica merece um estudo comparativo entre os dois tipos de flauta (sistema simples *versus* sistema Boehm) na música do padre José Maria Xavier. A Figura 4 mostra o contraste repentino e simultâneo de instrumentação (redução de três para dois instrumentos) e dinâmica (*ff* para *p*) desse compositor, preparado por pausas acusticamente significativas nos compassos 36 ao 41 de "Gaudet exercitus" das *Matinas do Natal*.

[112] As flautas de sistema simples, que são cônicas e feitas de madeira, eram utilizadas na Europa e no Brasil desde início do século XVIII até ao início do século XX. Tinham inicialmente apenas uma chave, mas as novas demandas musicais do Romantismo motivaram o aumento de seu número. Entre os vários modelos presentes no século XIX, os mais comuns eram os de quatro e cinco chaves. Mesmo com esse aprimoramento, a sonoridade e a afinação das notas ainda eram desiguais, o que tornou algumas tonalidades mais exequíveis que outras em cada tipo de instrumento.

[113] O sistema de flauta Boehm, criado em 1847, possui mecanismos e características acústicas que permitem que o instrumento seja tocado em qualquer tonalidade com a mesma sonoridade e afinação.



Figura 4 – Instrumentação e contraste repentino de dinâmica (*ff* para *p*) nos compassos 36 a 41 em "Gaudet exercitus" das *Matinas do Natal*, de José Maria Xavier (2014b), com a utilização da flauta de sistema simples do século XIX.

A FLAUTA NO *HINO DE NOSSA SENHORA DAS MERCÊS* DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

Neste hino, José Maria Xavier explora as capacidades virtuosísticas da flauta e, ao mesmo tempo, cria um espaço para a criatividade do intérprete. A indicação do andamento *Lento* "a 6 temp" talvez tenha sido uma adição do copista à partitura, mas pode também indicar a tradição de realizar uma peça em um ritmo mais relaxado. Além disso, o primeiro compasso traz elementos que sugerem um andamento *ad libitum*. No final desse compasso, há uma *volata* que funciona como uma anacruse para o segundo compasso (letra "d" da Figura 5), e que é marcada como *piacere*, o que também indica uma interpretação mais livre para o início do *Hino da Novena das Mercês*. No entanto, a maneira como a *volata*, que é composta por muitas notas, foi notada, torna-se confusa para o intérprete, pois oculta o padrão duas mais oito do grupo de dez semifusas. Assim, em uma edição de performance[114] desta peça, sugerimos explicitar uma ênfase na terceira nota da *volata* (a nota dó#), que é o ponto de virada da frase para o contorno melódico ascendente.

No que diz respeito à sua articulação, sugerimos variar a marcação *legato* original com um *parlando* semi-*staccato* (letra "c" da Figura 5), o que poderia adicionar ainda mais expressividade e expectativa à performance. Essa expectativa poderia ser aplicada também à articulação da primeira nota da peça, um sol_5 (letra "a" da Figura 5). Este sol em semicolcheia funciona como uma anacruse que precede outro sol_5, que se torna uma nota longa (uma mínima pontuada) ainda mais longa com a fermata. Aqui, sugerimos ao flautista aumentar a ênfase já presente na notação de José Maria Xavier, expandindo ao máximo a duração e expressividade desta nota aguda por meio de um *enflé*. O *enflé* é um efeito sonoro que atenua o ataque de uma

[114] O modelo de EdiP (Edição de Performance), proposto por Borém (2015), busca preservar a qualidade *urtext* dos manuscritos, mostrando as interferências do editor (correções, desambiguações e sugestões) entre colchetes.

nota, depois gradualmente aumenta e diminui a sua intensidade durante a fase de sustentação de seu envelope sonoro. Esta prática, que vem desde o Barroco, foi provavelmente absorvida na região de São João del-Rei naquela época. O trânsito de músicos entre a cidade natal do padre José Maria Xavier e o Rio de Janeiro foi historicamente importante (VIEGAS, 1987, p. 14-15) e pode ter possibilitado acesso à literatura e à cultura de realização da música, muito perceptível no repertório operístico e nos tratados musicais.

Em seguida, há um grande salto descendente de décima primeira (uma oitava mais uma quarta) chegando a um trinado (letra "b" da Figura 5), que poderia ser realizado de várias maneiras pelo intérprete, para trazer ao hino o clima de um recitativo de ópera. Finalmente, este trecho traz duas outras joias composicionais. Primeiro, no segundo compasso, o fraseado *ossia* dos dois grupos de fusas (letra "e" da Figura 5) evita elegantemente a articulação nas cabeças dos tempos. Depois, no compasso 3, o intérprete deve ter em mente que a sequência ascendente de grupetos (letra "f" da Figura 5) poderia fazer parte de um concerto de flauta.

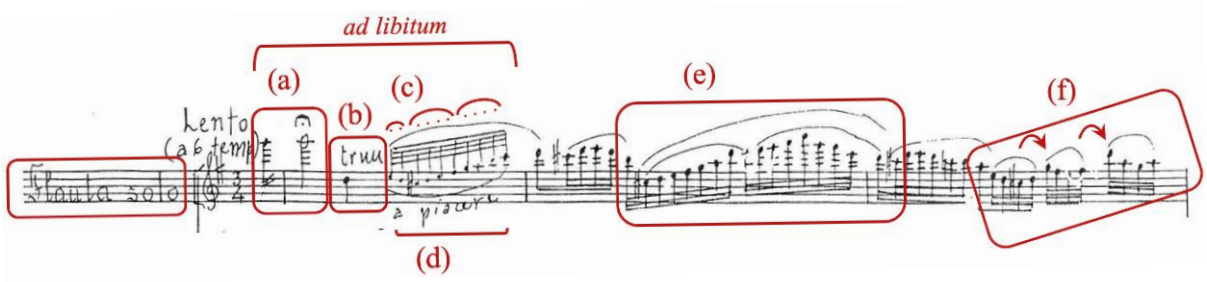


Figura 5 – A escrita virtuosística para flauta nos três primeiros compassos do *Hino da Novena das Mercês*, de José Maria Xavier (2006). Legenda: (a) anacruse seguida de fermata, (b) trinado após salto descendente de décima primeira, (c) ênfase sugerida na terceira nota da *volata* (nota dó#) e articulação semi-*staccato parlando* (d) um "*a piacere*" sugerindo *ad libitum* operístico com notação de difícil leitura, (e) frase de dezesseis notas em *ossia* evitando articulação nas cabeças dos tempos do compasso ternário simples e (f) sequência melódica semelhante a um concerto para flauta.

A Figura 6 mostra um trecho de escrita virtuosística combinando uma variedade de padrões de articulação com passagens escalares e arpejadas. Isto fornece ao flautista a oportunidade de interpretar a música de maneira mais pessoal. No quarto compasso (letra "a" da Figura 6), a sequência de grupetos com ligaduras oportuniza ao flautista a chance de enfatizar, como numa obra solística, a primeira semicolcheia de cada grupeto. Isto pode ser feito com acréscimos sutis de dinâmica e uma realização rítmica um pouco mais longa. José Maria Xavier foi muito cuidadoso ao escrever uma variedade de articulações na parte da flauta

desse hino. Esta observação é corroborada por Adhemar Campos Neto, que analisou muitos manuscritos autografados e concluiu que o compositor é consistente em anotar cuidadosamente articulações, andamentos e indicações de dinâmica em suas partituras (CAMPOS NETO, 2022). Por exemplo, no compasso 5 (letra "b" da Figura 6), uma sequência de notas ligadas duas a duas assemelha-se à figura retórica do "suspiro" de Manheim, na qual o flautista pode obter esse efeito sonoro apoiando-se na primeira nota e encurtando e tocando mais suavemente a segunda nota de cada grupo. Além disso, no sexto compasso (letra "c" da Figura 6), aparece uma sequência de três escalas ascendentes de oitava, que ocorrem na mediante, na dominante e na tônica de sol maior, procedimento que faz parte do vocabulário musical recorrente na música virtuosística para flauta do século XIX e nos métodos da época. Essas três escalas são acompanhadas pelas cordas com colcheias esparsas nas cabeças de cada tempo dos compassos, o que dá ao flautista espaço para certa liberdade rítmica e maior expressividade, especialmente se o maestro utilizar um andamento flexível.

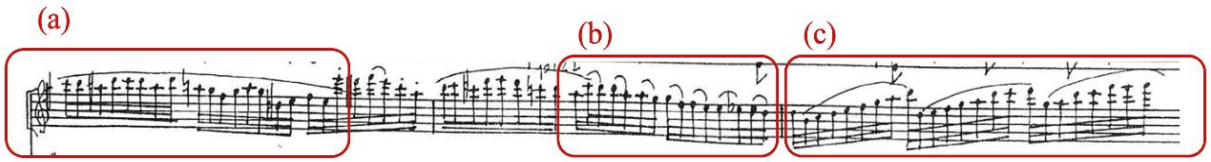


Figura 6 – Escrita virtuosística para flauta nos compassos 4 a 6 do *Hino da Novena das Mercês*, de José Maria Xavier (2006). Legenda: (a) frase de 18 notas, (b) figura retórica "suspiro" de Manheim (c) sequência de escalas ascendentes típica de métodos de flauta.

Nos compassos 7 e 8, José Maria Xavier constrói um impulso para a cadência nos compassos 9 e 10 que finaliza o solo instrumental da flauta que, ao mesmo tempo, prepara a entrada do cantor solista. Esta passagem revela o conhecimento refinado do compositor em relação à escrita idiomática para flauta ao apresentar uma sequência de figurações com material melódico típico de música virtuosística para esse instrumento. A passagem começa uma sequência de fusas descendentes no registro agudo da flauta (letra "a" da Figura 7), as quais têm um padrão de articulação que se tornou muito recorrente no Classicismo: duas notas ligadas seguidas de duas notas em *staccato*. Essa sequência é seguida por um trinado no registro médio e cuja realização é explicitada na notação (letra "b" da Figura 7). Esse trinado se conecta a uma escala cromática de fusas (letra "c" da Figura 7), que repousa em dois trinados cadenciais sobre as notas sol_5 e $fá\#_5$ antes de se resolverem na tônica (letra "d" da Figura 7). Finalmente, fica claro que, nesse trecho virtuosístico, ao fazer uma grande pausa na orquestra no oitavo

compasso sob a escala cromática da flauta, José Maria Xavier cria um espaço de grande liberdade rítmica e expressividade para o flautista.



Figura 7 – Escrita idiomática para flauta no *Hino da Novena das* Mercês, de José Maria Xavier (2006), nos compassos 7 a 10. Legenda: (a) sequência de padrão de articulação do Classicismo, (b) trinado escrito, (c) escala cromática ascendente e (d) cadência com dois trinados.

Em uma pesquisa documental recente no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense, foram identificadas cinco fontes manuscritas desse hino: 1) uma partitura completa em manuscrito original autografado pelo compositor, datada de 1864; 2 e 3) dois conjuntos distintos de cópias de partes copiadas por Ireno Batista Lopes, sem data, possivelmente do final do século XIX; 4) um conjunto de cópias de partes copiado por Brígido, datado de 1910; 5) um conjunto de cópias das partes copiado por Aluízio José Viegas, de 1968. Além disso, foram localizadas uma cópia da partitura completa digitalizada por Aluízio Viegas, que foi utilizada como um apêndice na dissertação de Maria Salomé de Resende Viegas (2006). As partes de flauta nas fontes anteriores à cópia de Aluízio José Viegas de 1968 são difíceis de ler, pois as fusas se apresentam de forma amontoada e as pautas estão muito próximas umas das outras. Apesar da cópia de Viegas feita em 2006 ser cuidadosamente notada, a versão da partitura completa apresenta alguns problemas na notação, como erros de silabação e pausa (Figura 8). Portanto, uma edição de performance da peça poderia não apenas fornecer uma notação correta e uma leitura mais fácil, mas também destacar características composicionais para ajudar na construção de uma interpretação mais condizente com a época.

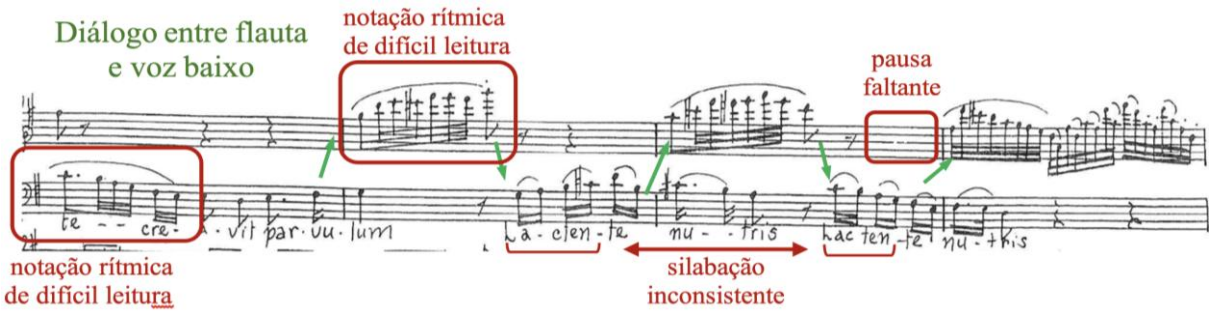


Figura 8 – Textura de dueto com diálogo entre voz baixo e flauta, e problemas de notação (legibilidade, silabação e falta de pausa) nos compassos 15 a 18 do *Hino da Novena das Mercês*, de José Maria Xavier (2006).

A FLAUTA NA "JACULATÓRIA" DA *NOVENA DE SÃO SEBASTIÃO* DE JOSÉ MARIA XAVIER

A Orquestra Lira Sanjoanense, conjunto musical da qual o padre José Maria Xavier foi ativo como compositor e multi-instrumentista (clarinetista e violista, pelo menos), teve também uma banda de sopros durante a segunda metade do século XIX (VIEGAS, 1982, p. 59). Assim, a familiaridade desse músico com os instrumentos de sopro pode tê-lo ajudado a explorar suas sonoridades e combinações. A Figura 9 mostra um trecho da jaculatória da *Novena de São Sebastião* no qual normalmente haveria uma esperada homofonia com o dobramento à oitava entre flauta e clarineta. Entretanto, o compositor deixa notas longas a cargo da clarineta, e permite a flauta fugir desse dobramento com escalas descendentes em semicolcheias (letra "b" da Figura 9).

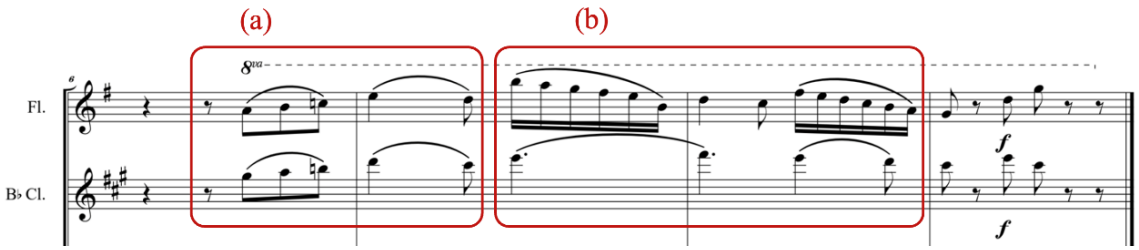


Figura 9 – Dobramento (a) e interrupção do dobramento (b) entre flauta e clarineta nos compassos 6 a 9 da jaculatória da *Novena de São Sebastião*, de José Maria Xavier (2022).

A FLAUTA NO "LARGO" DA ANTÍFONA *MARIA MATER GRATIAE* DE MARCOS DOS PASSOS PEREIRA

Nessa antífona, Marcos dos Passos Pereira escreve um solo de flauta similar ao estilo de José Maria Xavier, com o mesmo efeito da flauta flutuando sobre a orquestra e o coro em

escrita homofônica. No entanto, a instrumentação é muito mais densa que a de Xavier. Neste "Largo", Pereira faz uso de clarineta, fagotes, trompa, trompete e oficleide. A linha da flauta, apresentada principalmente na terceira oitava em fusas, é muito rica em passagens escalares cromáticas, trinados e articulações variadas. Em princípio, usando essa orquestração muito mais pesada, seria necessária uma flauta com volume de som suficiente para se projetar sobre a orquestra e o coro. Marcos dos Passos Pereira visitou o Rio de Janeiro várias vezes durante a segunda metade do século XIX para ali trabalhar como violinista (VIEGAS, 1987, p. 64). Mendes (2019) indica que, nessa mesma época, ambas as flautas (de sistema simples e a flauta de sistema Boehm) eram usadas no Rio de Janeiro. Essas duas informações nos levam a crer que Marcos dos Passos Pereira provavelmente estava em contato com a flauta de Boehm e a usou em sua antífona. Isso aponta para a necessidade de estudos de organologia mais profundos sobre a inclusão do sistema simples e Boehm na região de São João del-Rei.

A escrita para flauta de Marcos dos Passos Pereira exige um alto grau de proficiência técnica para expressar os elementos virtuosos de sua música. Primeiro, o flautista deve buscar apuro na emissão sonora e controle de dedilhado na terceira oitava do instrumento. Ali, o trinado no fá#$_5$ (letra "a" da Figura 10) deve ser tocado com um grande controle de velocidade para sublinhar o caráter calmo da peça. Além disso, algumas passagens (letras "b" e "c" da Figura 10) exigem ataques claros e nuances de articulações variadas, como o "suspiro" de Manheim, que são habilidades difíceis de se obter na terceira oitava da flauta. Finalmente, o colorido de passagens melódicas cromáticas (letra "d" da Figura 10), também na terceira oitava, deve ser tocada com ação controlada dos dedos para produzir um *legato* perfeito e o efeito flutuante da linha da flauta sobre a orquestra e o coro.

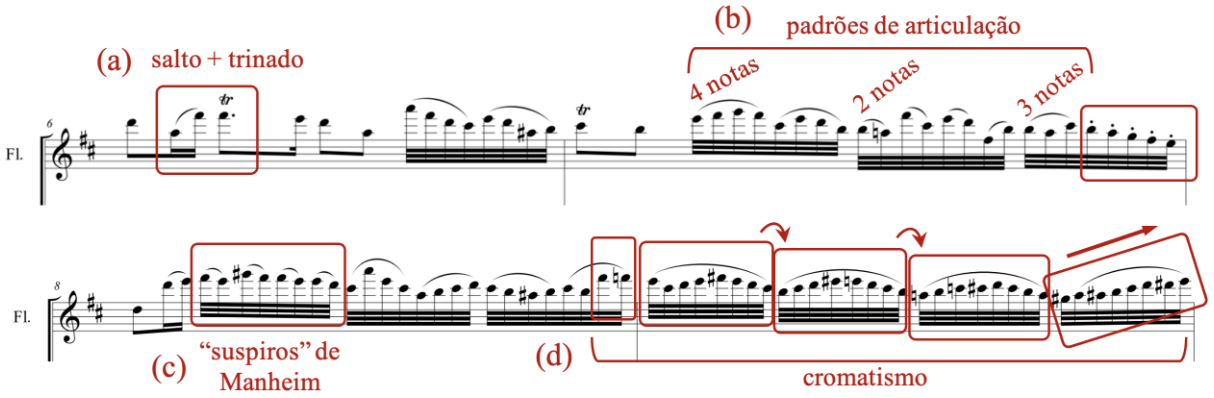


Figura 10 – Escrita virtuosística nos compassos 6 a 9 do "Largo" de *Maria Mater gratiae*, de Marcos dos Passos Pereira (2020). Legenda: (a) trinado após salto, (b) padrões variados de articulação, (c) "suspiro" de Manheim e (d) cromatismos.

A FLAUTA NAS *MATINAS DE SANTA CECÍLIA* DO PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

No "Responsório IV" (também chamado de "Celicio Cecília") das *Matinas de Santa Cecília*, José Maria Xavier integra a flauta solo em uma textura orquestral mais rica quando o comparamos com outros solos abordados anteriormente neste estudo. É interessante notar que ele escreve o solo de flauta (Figura 11) em mi bemol maior, que é uma tonalidade[115] menos natural para a flauta de sistema simples do que as tonalidades usadas para outros solos (como em sol maior, ré maior e lá maior). Isso pode indicar que o compositor buscou uma tonalidade para encaixar melhor os outros instrumentos de sopro que dialogam com a flauta. Essa textura orquestral mais rica aparece no segundo compasso, após uma introdução rítmica nas cordas. A linha de solo de flauta apresenta uma variedade de ritmos e é acompanhada pelas cordas com um padrão rítmico típico de um acompanhamento de ária. O solo de flauta é respondido pela clarineta e trompete (originalmente um pistom), enquanto o coro apresenta o texto em uma escrita homofônica. Ao mesmo tempo em que a flauta solo perde sua proeminência nas *Matinas de Santa Cecília*, há uma interação mais rica com os outros instrumentos orquestrais.



Figura 11 – Variedade de texturas e ritmos no acompanhamento da flauta solo pelo coro homofônico em "Celicio Cecília" nos três primeiros compassos do "Responsório IV" das *Matinas de Santa Cecília*, de José Maria Xavier (2019).

[115] Os orifícios da flauta de sistema simples formam uma escala diatônica natural de ré maior. Portanto, tocar em mi bemol maior exige o uso de dedilhados mais complexos, como o dedilhado em forquilha.

A FLAUTA NA *ANTÍFONA DE SÃO JOÃO EVANGELISTA* DE PADRE JOSÉ MARIA XAVIER

O “Iste est Joannes” da *Antífona de São João Evangelista* foi escrito em compasso binário composto com figurações que lembram barcarolas sobre águas ondulantes e tranquilas. Em seus primeiros oito compassos, José Maria Xavier explora um colorido tímbrístico delicado (Figura 12). Primeiro, ele emparelha a flauta e a primeira seção de violino com a mesma melodia em dinâmica *piano* nos quatro primeiros compassos para preparar a entrada do coro. Então, nos compassos 5 a 8, ele retira os primeiros violinos da melodia para tocar o acompanhamento em cordas duplas e deixa a flauta ondular sua linha sobre o coro homofônico, também em dinâmica sutil e estacionária.



Figura 12 – Colorido timbrístico no “Iste est Joannes” da *Antífona de São João Evangelista*, de José Maria Xavier (2015), nos compassos 1 a 8. Legenda: (a) emparelhando entre flauta e primeiros violinos com a mesma melodia em dinâmica *piano*, e (b) a melodia como acompanhamento para o coro homofônico.

CONCLUSÃO

Neste estudo em que a flauta se destaca na orquestração da música sacra para coro e orquestra no século XIX na região de São João del-Rei, focamos em oito obras de três compositores: José Maria Xavier, Marcos dos Passos Pereira e Francisco Manuel da Silva.

Neste contexto, foram analisadas as características composicionais e textuais deste repertório selecionado e discutidas algumas de suas questões de práticas de performance.

As edições elaboradas para os exemplos musicais deixaram clara a necessidade de edições de performance completas de todas as obras, a fim de corrigir erros de notação e ambiguidades, sugerir possíveis opções de performance, proporcionar mais conforto na leitura das partituras e adicionar informações históricas e acústicas sobre os instrumentos e sobre o número de músicos para realizar as obras de maneira melhor historicamente informada.

No que diz respeito às questões organológicas da flauta, percebemos a necessidade de uma pesquisa experimental com análise de intensidade e envelope sonoro em espectrogramas de sons dos diversos tipos de flautas para tornar este repertório mais inclusivo. Assim, estudar a mecânica, intensidade e timbre dos instrumentos utilizados na época de José Maria Xavier, tanto das flautas de sistema simples com uma ou cinco chaves (modelos restaurados disponíveis), quanto da flauta de Boehm usada atualmente, podem fornecer dados úteis na escolha dos instrumentos de acordo com a instrumentação e acústica disponíveis.

REFERÊNCIAS

BORÉM, Fausto. Reflexos editoriais das práticas de performance: as lições e modinhas de Lino José Nunes (1789-1847). *Debates*, Rio de Janeiro, n. 14, p. 52-74, 2015.

CAMPOS NETO, Adhemar. *A flauta transversal, a clarineta e o piston na obra musical do padre José Maria Xavier*. 96 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2022.

CASTAGNA, Paulo. Níveis de organização na música católica dos séculos XVIII e XIX. *In*: COLÓQUIO BRASILEIRO DE ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1, 2003. *Anais*... Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004, p. 1-31.

CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. *Piedosas e solenes tradições de nossa terra*, v. 1: a Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. 1ª ed. São João del-Rei: Paróquia de Nossa Senhora do Pilar, 1982. 272 p.

COELHO, Eduardo Lara. *Coalhadas e rapaduras*: estratégias de inserção social e sociabilidade de músicos negros em São João del-Rei, século XIX. 180 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; GUIMARÃES, Antonio Carlos. A música na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar. *In*: DÂNGELO, André; BRASILEIRO, Vanessa; ARAÚJO, Carlos Magno de (Orgs.). *Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del Rei*: 300 anos. Belo Horizonte: Escola de Arquitetura da UFMG, Laboratório Interpretar Arquitetura, 2023, p. 199-204.

GUIMARÃES, Antonio Carlos; BORÉM, Fausto. Initial remarks on the 19th-century orchestral flute in the sacred repertory in the region of São João del Rei (MG), Brazil: compositional and performance practices. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 34, Salvador. *Anais*... Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2024, p. 1-16.

HAZAN, Marcelo Campos. *The sacred works of Francisco Manoel da Silva* (1795-1865). 515 f. Tese (Doutorado em Música). Departamento de Musicologia, The Catholic University of America, Washington, 1999.

MENDES, André dos Santos. *A história da flauta transversal na capital do império brasileiro (1822 a 1859)*: uma pesquisa hemerográfica. 212 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2019.

NASCIMENTO, Simonne. *Listagem de fontes musicais do arquivo musicográfico da Orquestra Ribeiro Bastos* – São João del-Rei / MG. Inventário. São João del-Rei: Orquestra Ribeiro Bastos, 2018.

PEREIRA. Marcos dos Passos. *Maria Mater gratiae*. Coro e Orquestra. Partitura. Editoração de Rafael Sales Arantes, Três Corações, 2020. 19 p. Disponível em: https://imslp.org/wiki/Maria_Mater_Gratiae_(Pereira%2C_Marcos_dos_Passos). Acesso em: 01 ago. 2023.

SCALZO, Marília; NUCCI Celso; SÁVIO Eugênio. *Uma história de amor à música.* São Paulo: BEÎ Comunicação, 2012. 290 p.

SILVA, Francisco Manuel da. *Novena de Nossa Senhora da Conceição*. Partitura. Editoração de Simonne Fonseca e Romeu Rabelo. São João del Rei: Orquestra Ribeiro Bastos / SESC Partituras, 2014. 63 p.

VIEGAS, Aluízio José. Música Mineira do Século XIX. *In*: SEMINÁRIO SOBRE A CULTURA MINEIRA, 3, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura / Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982, p. 19-43.

VIEGAS, Maria Salomé de Resende. *O solo de flauta do IV Responsório das Matinas de Natal do padre José Maria Xavier*: aspectos musicológicos, estéticos e interpretativos. 66 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

VIEGAS, Aluízio José. Música em São João del-Rei – de 1717 até 1900. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de São João del-Rei*, São João del-Rei, v. 5, p. 53-65, 1987.

XAVIER. Padre José Maria. *Novena das Mercês*. Parte de flauta. Cópia de Aluízio Viegas, São João del Rei, 1968. São João del-Rei: Orquestra Lira Sanjoanense. p. 4.

XAVIER. José Maria. Novena das Mercês. Partitura. *In*: VIEGAS, Maria Salomé de Resende. *O solo de flauta do IV Responsório das Matinas de Natal do padre José Maria Xavier*: aspectos musicológicos, estéticos e interpretativos. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006. p. 45-65.

XAVIER. Padre José Maria. *Novena de Nossa Senhora do Carmo*. Partitura. Editoração de Simonne Fonseca e Romeu Rabelo. São João del Rei: Orquestra Ribeiro Bastos / SESC Partituras. 2014a. p.77.

XAVIER. Padre José Maria. *Matinas de Natal de Nosso Senhor Jesus Cristo*. Partitura. Editoração de Simonne Fonseca e Romeu Rabelo. São João del Rei: Orquestra Ribeiro Bastos / SESC Partituras, 2014b. 157 p.

XAVIER. Padre José Maria. *Antiphona de São João Evangelista*. Partitura. Editoração de Willer Silveira. Tiradentes: Orquestra Ramalho, 2015. 11 p.

XAVIER. Padre José Maria. *Novena de São Sebastião*. Partitura. Editoração de Rafael Sales Arantes, São João del-Rei, 2022. 63 p. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/49/IMSLP762490-PMLP1208675-00_-_Novena_de_S%C3%A3o_Sebasti%C3%A3o_-_PJMX.pdf. Acesso em: 01 ago. 2023.

XAVIER. Padre José Maria. *Matinas de Santa Cecília*. Partitura. Editoração de Rafael Sales Arantes, São João del-Rei, 2019. 132 p. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/eb/IMSLP571563-PMLP906722-Matinas_de_Sta_Cec%C3%ADlia_-_PJMX.pdf. Acesso em: 25 fev. 2024.

OS SONHOS BUCÓLICOS DE MARIA HELENA ROSAS FERNANDES: EDIÇÃO MUSICAL DE *DREAMS* PARA VIOLÃO SOLO E PARA DUO DE VIOLÕES

Mariana Duarte da Silva[116]
Tadeu Moraes Taffarello[117]

RESUMO:
Este trabalho é uma proposta de edição para a obra *Dreams*, escrita para duo de violões e violão solo de Maria Helena Rosas Fernandes. Os objetivos, para além da edição, são a difusão do trabalho da compositora e o melhor entendimento de sua obra. Para a versão de duo de violões, a metodologia de edição foi a edição crítica, com a comparação entre os manuscritos para as duas versões. Já a metodologia de edição empregada na versão para solo de violão foi a edição interpretativa, trazendo modificações consideradas relevantes para os intérpretes. Os resultados obtidos foram a edição das cinco seções da obra em uma versão para duo de violões e uma para violão solo.

Palavras-chave: Maria Helena Rosas Fernandes; Edição interpretativa; Edição crítica.

INTRODUÇÃO

Dreams é uma obra composta pela compositora Maria Helena Rosas Fernandes (nascida em 1933) que dispõe de uma versão para violão solo e uma versão para duo de violões. Ambas as versões possuem cinco seções:

1. Rodopiando com os ventos;
2. Dançando com as estrelas;
3. Chorando com os pingos de chuva;
4. Brincando de amor com a lua;
5. Sonhando com a lagoa dourada.

As duas versões mantêm semelhanças estruturais e de conteúdos musicais. A versão para duo foi criada primeiro, enquanto a versão para violão solo parece ter sido criada a partir da junção, em um único instrumento, das vozes existentes na versão para duo.

Para contextualizar essa produção, foi elaborada uma biografia da autora com ênfase na estreia e em algumas das características musicais da peça *Dreams*. Na sequência, a investigação se voltou para questões editoriais, abordando as fontes utilizadas e a metodologia empregada,

[116] Graduanda, Universidade Estadual de Campinas, m242609@dac.unicamp.br. Bolsista IC/CNPq.
[117] Doutor, Universidade Estadual de Campinas, tadeumt@unicamp.br.

bem como questões interpretativas do violão, buscando destacar o uso de dedilhados e as alterações propositais implementadas no processo de edição. Por fim, desenvolveu-se um aparato crítico com a comparação entre as versões das fontes utilizadas para a edição.

DREAMS NA PRODUÇÃO COMPOSICIONAL DE MARIA HELENA ROSAS FERNANDES

Maria Helena Rosas Fernandes é uma compositora nascida em Brazópolis, Minas Gerais, em dia 8 de julho de 1933. Em tenra idade, iniciou seus estudos ao piano com sua mãe, que era pianista amadora. A compositora graduou-se em piano no Conservatório de Música da cidade mineira de Itajubá em 1958 (NEIVA, 2006, p. 144). Maria Helena entrou no curso superior de piano do Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro. Entre 1966 e 1977 foi aluna do curso livre de composição de Osvaldo Lacerda (1927-2011), ao mesmo tempo que se aperfeiçoou ao piano com Souza Lima (1898-1982) (NEIVA, 2006, p. 147). Além desses professores, Maria Helena teve aulas com o maestro Robert Pratt, José Antônio Rezende de Almeida Prado e com Hans J. Koellreutter.

A pesquisadora Juliana Delborgo Abra Olivato realizou uma investigação sobre a obra de Maria Helena Rosas Fernandes. Dentre os resultados obtidos, foi feita a catalogação de setenta e duas peças que incluem as formações de "instrumento solo, coro *a capella*, duos, trios, quartetos, quintetos, conjuntos de câmara, peças para voz e instrumentos, obras orquestrais, para banda sinfônica e óperas" (OLIVATO, 2016, p. 23). *Dreams* é a única peça para violão indicada por Olivato que foi composta para duo de violões, escrita em 2001, e para violão solo, em 2004. O manuscrito da versão para violão solo indica que a revisão da mesma foi feita pelo violonista Clayton Vetromilla, conforme apontado no subitem "fontes utilizadas na edição".

Ainda conforme a autora, *Dreams* teve sua estreia em 2007 com a versão para duo no Museu de Ciências da Terra, no Rio de Janeiro, tendo sido tocada pelos violonistas Clayton Vetromilla, autor da revisão da versão solo, e Miguel de Laquilla, com participação da bailarina Amanda Paiva (OLIVATO, 2016). Essa informação conflita com o que se encontra no manuscrito da versão para duo, o qual traz o violonista Bartolomeu Wiese como intérprete do violão II na estreia. Entretanto, na edição do dia 3 de outubro de 2007 do *Jornal do Brasil*, há uma biografia do violonista Miguel de Laquilla que, à época, era orientado por Vetromilla, na qual é possível confirmar a participação destes intérpretes na estreia da obra:

> [O violonista Miguel de Laquilla] atualmente faz bacharelado em violão pela mesma universidade [UniRio], com a orientação do professor Clayton Vetromilla, e se dedica a

> atividades em música de câmara. Também integra um duo com Clayton Vetromilla, com quem estreou a obra *Dreams*, para dois violões e bailarina, da compositora Maria Helena Rosas Fernandes (ROCHA, 2007, p. 7).

A participação de uma bailarina na execução da peça não foi prescrita pela partitura, a qual indica a formação apenas para duo de violões. Não há no manuscrito nenhuma indicação cênica, o que pode indicar que a coreografia possa ter sido criada pela própria bailarina que participou da estreia.

Retornando aos aspectos musicais, o caráter e as partes da peça são indicados da seguinte maneira por Juliana Delborgo Abra Olivato:

> A peça conta com cinco partes curtas, que soam como pequenas peças e a temática é sobre a natureza, sendo: 1) Rodopiando com os ventos; 2) Dançando com as estrelas; 3) Chorando com os pingos da chuva; 4) Brincando de amor com a lua; 5) Sonhando com a lagoa dourada. A compositora dá um tratamento cromático à obra e utiliza dissonâncias como sétimas paralelas. Apesar dos elementos musicais dissonantes a obra tem um caráter leve, conforme descrito nos títulos das partes. Cada parte apresenta um material distinto (repetição de notas, acordes, arpejos, cromatismo) (OLIVATO, 2016, p. 168).

Ao analisar as seções da peça, percebe-se que as sétimas paralelas descritas por Juliana Delborgo Abra Olivato são possíveis de serem percebidas em “Rodopiando com os ventos”, entre os compassos treze e quatorze.

A EDIÇÃO

As fontes utilizadas na edição de *Dreams* se encontram no Centro de Documentação de Música Contemporânea da Universidade Estadual de Campinas. No acervo, os manuscritos apresentam a seguinte correspondência: MHRF00017 – *Dreams* para versão de duo de violões; e MHRF00018 – *Dreams* para versão de violão solo (Tabela 1).

Durante o trabalho com as duas versões escritas para *Dreams*, duas metodologias de edição foram utilizadas: a edição crítica e a edição interpretativa. Segundo Carlos Alberto Figueiredo, a edição crítica pode ser descrita como:

> [...] aquela que investiga e procura registrar a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas fontes que transmitem a obra a ser editada. Sendo essencialmente musicológica, baseia-se em várias fontes, mas também pode ser baseada em uma única fonte (FIGUEIREDO, 2014, p. 82).

Tabela 1 – Conteúdo e quantidade de páginas dos manuscritos utilizados para a edição de *Dreams*, de Maria Helena Rosas Fernandes

Documento	Conteúdo	Páginas
MHRF00017	Capa contendo nome da obra, partes e duração	1
	Folha de rosto contendo nome da obra, sua formação, quantidade de partes, nome dos músicos e da bailarina	1
	Cinco seções musicais: 1. Rodopiando com os ventos 2. Dançando com as estrelas 3. Chorando com os pingos da chuva 4. Brincando de amor com a lua 5. Sonhando com a lagoa dourada	10 1 2 2 2 3
MHRF00018	Capas duplicadas contendo nome da obra e sua formação	2
	Folha de rosto contendo nome da obra, partes, duração e nome do revisor Clayton Vetromilla	1
	Folha de rosto contendo nome da obra e sua quantidade de partes em inglês	1
	Cinco seções musicais: 1. Rodopiando com os ventos 2. Dançando com as estrelas 3. Chorando com os pingos da chuva 4. Brincando de amor com a lua 5. Sonhando com a lagoa dourada	14 2 3 3 3 3

Neste contexto, a edição musical feita para a versão de duo de violões correspondeu a uma edição crítica. As fontes localizadas para as duas versões foram comparadas e auxiliaram na fixação do texto apresentado. Já a edição criada para a versão de violão solo contou com indicações interpretativas, descritas por James Grier (1996) como um tipo de edição especializada considerada controversa. Segundo esse autor, este tipo de intervenção editorial, contudo, desempenha um papel importante na comunicação de muitas músicas.

QUESTÕES INTERPRETATIVAS

O violão é um instrumento de seis cordas cujas afinações são: E (corda 1 - mi_4), B (corda 2 - si_3), G (corda 3 - sol_3), D (corda 4 - $ré_3$), A (corda 5 - $lá_2$) e E (corda 6 - mi_2). Este instrumento permite ao intérprete maneiras variadas de se tocar a mesma nota na mesma altura, com sonoridades diferentes, apenas mudando a posição das casas e cordas. Também interfere nessa questão a maneira em que as cordas são atacadas, com as unhas ou com a polpa do dedo. Dessa forma, considera-se que um mesmo trecho seja tocado com sonoridade mais “fechada e escura” ou “aberta e brilhante”, dependendo da posição, da corda escolhida e da maneira em que é atacada a nota. Dependendo do repertório escolhido, o violonista pode se deparar com diversas interpretações e digitações para uma mesma obra.

Um questionamento levantado a partir da análise do conteúdo musical disponível para *Dreams* foi como a proposta da compositora de unir duas vozes distintas e divididas por dois violões em apenas um instrumento foi idiomaticamente executável. Na obra, constata-se que a versão para duo de violões não possui dedilhados de mão esquerda e/ou direita e, com exceção da última seção, também não possui também indicações de dinâmica. Já a versão para violão solo possui alguns dedilhados de mãos esquerda e direita, bem como indicações de dinâmica. A comparação detalhada das duas versões disponíveis para a peça se encontra disponível no aparato crítico no final deste texto. A partir dos questionamentos levantados, percebe-se que a versão para duo violões de *Dreams* foi escrita quase em sua totalidade de maneira livre, permitindo aos violonistas mais liberdade nas decisões tomadas para as suas interpretações. Por outro lado, a versão para violão solo apresenta desafios interpretativos justamente por unir as vozes do duo de violões em um único instrumento.

Edições de partituras para violão tradicionalmente indicam dedilhados de mão esquerda a fim de facilitar a leitura e o estudo, além de possibilitar sonoridades específicas em um instrumento com tantas possibilidades de execução. Um exemplo que contém esse tipo de registro é a publicação da editora Chester Music para *Nuevos estudios sencillos: for guitar* (BROUWER, 2003). Essa publicação traz especificações de dedilhados de mão esquerda e direita. Ao considerar essa prática, optou-se por inserir os dedilhados de mão esquerda no momento da edição das partes na versão para violão solo, resultando em uma edição interpretativa. Para chegar a esses dedilhados, foi necessário realizar a leitura de ambas as versões no instrumento para verificar os posicionamentos de mão esquerda de modo que estes pudessem auxiliar a leitura da obra. O violonista Henrique Pinto (1978) analisou quais são as representações de cordas soltas dos dedos de mão direita e esquerda utilizados nas grafias de partituras de violão e seu estudo foi utilizado como base para a digitação dos dedilhados na partitura editada de *Dreams* para versão solo.

Salienta-se que, durante o processo de edição, modificações foram feitas em algumas seções. Isto ocorreu na versão para duo, mas principalmente na versão para violão solo. Entre as alterações realizadas, destaca-se a supressão de notas oitavadas para haver melhor fluência na leitura, bem como a retirada de dinâmicas não condizentes com a performance no instrumento, tais como trechos com indicação de *fortississimo* nos quais o violão não é capaz de executar. Durante toda a versão para violão solo, foi possível identificar que a hiperespecificação utilizada para as dinâmicas causava dificuldade de interpretação. Também

durante a fase de edição foram acrescentados recursos idiomáticos tais como o uso de *tremolo* para substituir trinados e harmônicos para facilitação de execução de trechos.

ALTERAÇÕES PROPOSITAIS IMPLEMENTADAS NA EDIÇÃO

Os dedilhados executados na mão esquerda foram acrescentados em todas as cinco seções da versão para violão solo, como por exemplo, na seção "Dançando com as estrelas" (Figura 1). Neste trecho, as indicações de dedos da mão esquerda e de cordas foram inseridas a fim de padronizar a digitação, além de facilitar a leitura e o estudo da obra.

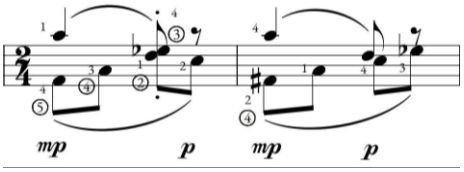


Figura 1 – Compassos 5 e 6 de "Dançando com as estrelas" da obra *Dreams* para violão solo, de Maria Helena Rosas Fernandes.

As notas oitavadas foram removidas da versão para solo da primeira seção da música, intitulada de "Rodopiando com os Ventos", facilitando a compreensão e a execução do trecho. Como exemplo, a nota mi_3 inserida na primeira linha estava registrada com a nota mi_2 na linha suplementar inferior, oitavando a voz inferior. Essa ocorrência causava conflito com o tempo de duração da nota mi_3 da voz superior, que seria tocada na mesma corda (corda 4 - ré). Havia também a possibilidade de se tocar essa nota por meio da corda 5 - lá, mas a abertura da mão esquerda necessária para tocar essa sequência de notas é considerada incômoda. Assim, optou-se por remover a nota mi_2 e manter apenas uma nota (Figura 2).

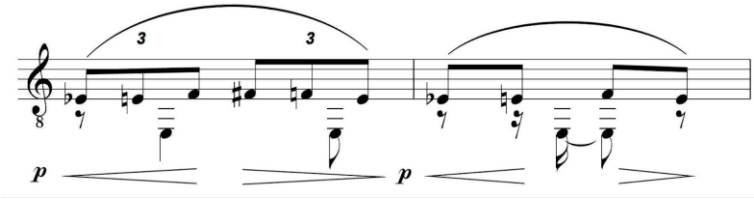


Figura 2 – Compassos 3 e 4 de "Rodopiando com os ventos" da edição da obra *Dreams* para violão solo, de Maria Helena Rosas Fernandes.

As dinâmicas na seção da música foram classificadas entre não condizentes com anatomia do instrumento e dinâmicas que continham hiperespecificação. Essas dinâmicas não condizentes foram encontradas em trechos nos quais existe a indicação de *fortississimo*, intensidade que o instrumento não consegue executar por não ter grande alcance de projeção

sonora. É o caso da parte “Dançando com as estrelas”. A solução escolhida para casos como este foi alterar todas as indicações de *fortississimo* para *forte*, criando assim indicação mais condizente (Figura 3).

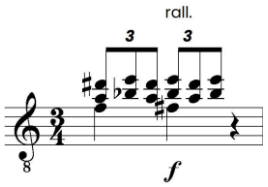


Figura 3 – Trecho de “Dançando com as estrelas”, compasso 21 da edição da obra *Dreams* para violão solo, de Maria Helena Rosas Fernandes.

Por outro lado, a hiperespecificação foi identificada em momentos nos quais ocorreu indicações de dinâmicas muito contrastantes em vozes simultâneas de trechos rápidos e com trocas de posicionamento da mão esquerda. É o que ocorre, por exemplo, em “Sonhando com a lagoa dourada”. A alteração proposta para este caso foi a diminuição da quantidade de dinâmicas, padronizando a versão para violão solo com a versão para dois violões (Figura 4).

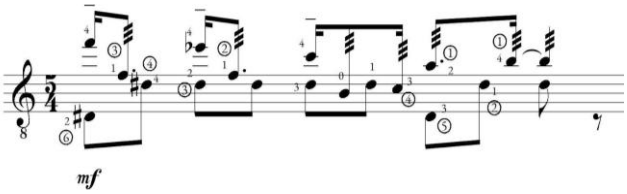


Figura 4 – Trecho de “Sonhando com a lagoa dourada”, compasso 4 da edição da obra *Dreams* para violão solo, de Maria Helena Rosas Fernandes.

Na quinta seção da obra da versão para violão solo, intitulada “Sonhando com a lagoa dourada”, o *tremolo* foi introduzido em substituição ao trinado, por considerar que esta maneira de tocar dificultava a execução da obra e poderia causar cansaço e fadiga (Figura 5).



Figura 5 – Trecho de “Sonhando com a lagoa dourada”, compassos 1 e 2 da edição da obra *Dreams* para violão solo, de Maria Helena Rosas Fernandes.

Alguns harmônicos foram acrescentados em trechos específicos de maneira a facilitar a execução de passagens na música, como é o caso da seção “Chorando com os pingos da chuva” (Figura 6). Nesse caso, no segundo tempo do compasso dezesseis, ao tocar a nota si_4 com harmônico artificial é possível manter a coesão sonora e facilitar a execução do trecho.

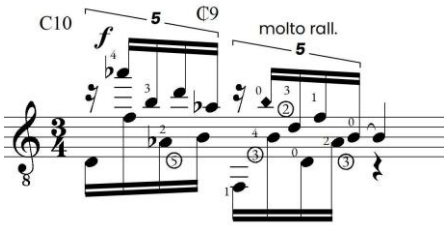
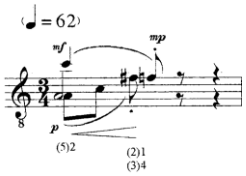
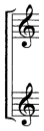
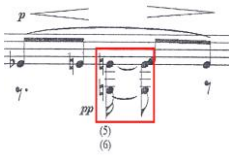
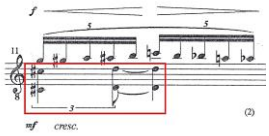
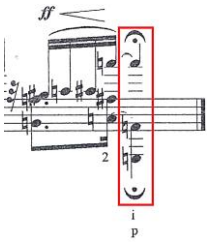


Figura 6 – Trecho de "Chorando com os pingos da chuva", compasso 16 da edição da obra *Dreams* para violão solo, de Maria Helena Rosas Fernandes.

A implementação das alterações na edição de *Dreams* resultou em um quadro de modificações (Tabela 2), demonstradas abaixo na forma de aparato crítico.

Tabela 2 – Aparato crítico e alterações propositais de *Dreams*, de Maria Helena Rosas Fernandes

Alterações para várias seções			
Seção	**Fonte A (duo)**	**Fonte B (solo)**	**Resultado final das versões duo (D) e solo (S)**
Rodopiando com os ventos Dançando com as estrelas Chorando com os pingos da chuva Brincando de amor com a lua	Sem dedilhados e dinâmica Ex.: compasso 1 de "Dançando com as estrelas" 	Com indicações de dedilhados e dinâmica Ex.: compasso 1 de "Dançando com as estrelas" 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Rodopiando com os ventos Dançando com as estrelas Chorando com os pingos da chuva Brincando de amor com a lua	Sem clave de sol oitavada para os violões 	Com clave de sol oitavada para o violão 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B

I. Rodopiando com os ventos			
Localização	**Fonte A (duo)**	**Fonte B (solo)**	**Resultado final das versões duo (D) e solo (S)**
Compasso 2, entre primeiro e segundo tempos, duas notas mi com distância de uma oitava	Ritmo: semicolcheia ligada à semicolcheia 	Ritmo: colcheia pontuada 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B, sem a oitava
Compasso 11, voz inferior, primeiro e segundo tempos	Notas lá sustenido e si 	Notas dó sustenido e ré 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B, sem a oitava
Compasso 14, nota lá semínima, último tempo	Sem fermata 	Com fermata 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Alterações propositais (decisões editoriais)			
Duo		**Solo**	
1. Adotada a clave de violão para a música; **2.** Adicionados acidentes de precaução e acidentes ocorrentes a mais na versão do duo, seguindo a versão para solo; **3.** No último tempo do compasso 14 dos violões I e II foi adicionada fermata na nota lá# como na versão solo.		**1.** Adicionado novo dedilhado de mão esquerda para o movimento; **2.** No solo foram removidas todas as notas oitavadas agudas da parte do violão II para facilitar a execução; **3.** Último tempo do compasso 9 do violão II: diferença rítmica na nota si como fusa na versão para violão solo, sendo adotada a versão para duo em que a nota si é uma semicolcheia. 4. Remoção de dinâmica para voz de baixo dos compassos 2, 6, 8, 11, 13 e 15, pois não é possível tocar duas dinâmicas diferentes em vozes simultâneas.	

II. Dançando com as estrelas			
Localização	**Fonte A (duo)**	**Fonte B (solo)**	**Resultado final das versões duo (D) e solo (S)**
Compasso 7, três colcheias entre o primeiro e segundo tempos na voz inferior	Sem separação de colcheias 	Com separação de colcheias 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Compasso 13, no segundo tempo, nota ré na voz inferior	Nota natural (bequadro) 	Nota com sustenido 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Compasso 15, no primeiro tempo, nota lá na voz superior	Nota com sustenido 	Nota natural (bequadro) 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B

Alterações propositais (decisões editoriais)	
Duo	**Solo**
1. Adotada a clave de violão para a música; **2.** Segundo tempo do compasso 1, violão II: adicionado acidente de precaução na nota fá; **3.** Segundo tempo do compasso 3, violão II: adicionado acidente de precaução na nota fá; **4.** Primeiro tempo do compasso 7, violão II: separação de colcheias no violão II para melhor visualização (como está no solo); **5.** Primeiro tempo do compasso 13, violão II: acidente de precaução na nota fá natural; **6.** Primeiro tempo do compasso 15, violão I: a nota lá sustenido na versão para dois violões foi corrigida para lá natural na versão para solo pela	**1.** Adição de dedilhados de mão esquerda por grande parte do movimento; **2.** Primeiro tempo dos compassos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7: removidas as mínimas que repetiam a mesma nota que colcheias, pois não era possível tocar as duas ao mesmo tempo; **3.** Segundo tempo do compasso 1: utilizada a enarmonização da nota fá sustenido para sol bemol para melhor visualização; **4.** Segundo tempo do compasso 3: acidente de precaução adicionado no fá natural **5.** Compasso 3: remoção do *f* no harmônico pois não é possível executar *forte*;

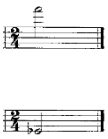
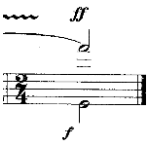
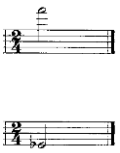
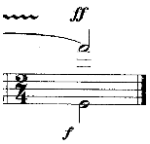
Alterações propositais (decisões editoriais)	
Duo	**Solo**
compositora, e foi adotado na versão para duo a versão solo; **7.** Segundo tempo do compasso 17, violão I: acidente de precaução adicionado na nota mi natural; **8.** Segundo tempo do compasso 19, violão I: acidente de precaução adicionado na nota si natural; **9.** Segundo tempo do compasso 22, violão I: acidente de precaução adicionado na nota fá natural; **10.** Segundo tempo do compasso 24, violão I: acidente de precaução adicionado na nota mi natural; **11**. Segundo tempo do compasso 25, violão I: acidente de precaução adicionado na nota mi natural; **12.** Primeiro tempo do compasso 28, violão II: acidente de precaução adicionado na nota mi natural.	**6.** Compassos 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35: remoção de dinâmica para voz de baixo; **7.** Compasso 21: *fortississimo* foi trocado por *forte*

III. Chorando com os pingos da chuva			
Localização	**Fonte A (duo)**	**Fonte B (solo)**	**Resultado final das versões duo (D) e solo (S)**
Cabeçalho da música	Andamento de semínima = 46 	Andamento de colcheia = 84 	**D**: adotada semínima pontuada = 46 **S**: adotada semínima pontuada= 46
Último tempo do compasso 9 na voz inferior, nota sol	Nota sem alteração cromática 	Nota com sustenido 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B

Localização	Fonte A (duo)	Fonte B (solo)	Resultado final das versões duo (D) e solo (S)
Primeiro tempo do compasso 25, na segunda nota mi da voz superior	Nota com sustenido 	Nota com benol 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Primeiro tempo do compasso 25, nas vozes superiores	Sem indicação de glissando 	Com indicaçção de glissando 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B

Alterações propositais (decisões editoriais)	
Duo	**Solo**
1. Adotada a clave de violão para a música; **2.** Modificado o andamento da música para chegar em meio termo entre duo e solo; **3.** Adotada a semínima pontuada = 46; **4.** Último tempo do compasso 9, violão II: última nota modificada de sol natural para sol sustenido, seguindo o duo. **5.** Última colcheia do compasso 10: inclusão de bequadro, acidente de precaução, na nota sol. **6.** Último tempo do compasso 13, violão I: adicionado acidente de mi bemol para melhor leitura; **7.** Compasso 25: mi sustenido modificado para mi bemol, seguindo o que está escrito no solo.	**1.** Remoção de dinâmica para voz de baixo e/ou troca para voz de cima; **2.** Modificado o andamento da música para chegar em meio termo entre duo e solo; **3.** Adotada a semínima pontuada = 46; **4.** Primeiro tempo do compasso 7: remoção de guia de arrasto de dedos na mão esquerda; **5.** Segundo e terceiro tempos do compasso 8: remoção de guia de arrasto de dedos na mão esquerda; **6.** Terceiro tempo do compasso 8: nota lá natural modificada para lá bemol como no duo; **7.** Última colcheia do compasso 10: inclusão de bequadro, acidente de precaução, na nota sol; **8.** Segundo tempo do compasso 12: mudança da nota sol para harmônico para encaixar com o dedilhado; **9.** Segundo tempo do compasso 16: mudança da nota si para harmônico para encaixar com o dedilhado.

IV. Brincando de amor com a lua			
Localização	**Fonte A (duo)**	**Fonte B (solo)**	**Resultado final das versões duo (D) e solo (S)**
Compasso 4, existe uma redução de notas da versão solo, em comparação com a versão para duo. A redução acontece no último tempo, na nota mi	Sem redução de notas 	Com redução de notas 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Compassos 20 e 21, entre os compassos	Sem fermata 	Com fermata 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Último tempo do compasso 26, voz superior, nota dó e fá sustenido	Notas ausentes 	Notas presentes 	Manutenção das especificidades de cada versão
Alterações propositais (decisões editoriais)			
Duo		**Solo**	
1. Adotada a clave de violão para a música; **2.** Entre os compassos 20 e 21, foi adicionada uma fermata, presente apenas no solo.		**1.** Remoção de dinâmica para voz de baixo e/ou troca para voz de cima; **2.** Adição de dedilhados de mão esquerda pela partitura.	
V. Sonhando com a lagoa dourada			
Localização	**Fonte A (duo)**	**Fonte B (solo)**	**Resultado final das versões duo (D) e solo (S)**
Durante a obra	Indicações de dinâmicas e ornamentos parciais que na versão para solo são complementadas com mais detalhes 	Indicações de dinâmicas e ornamentos mais completos, em relação à fonte A, além de indicações de articulações 	Simplificação e combinação dos elementos de dinâmica e ornamentos das duas fontes

Localização	**Fonte A (duo)**	**Fonte B (solo)**	**Resultado final das versões duo (D) e solo (S)**
Primeiro tempo do compasso 1, ritmos distintos na voz superior entre as versões	Notas com tempo igual a uma semínima 	Notas com tempo igual a uma colcheia 	**D**: como fonte A **S**: como fonte B
Compasso 1	*Trillo* sem descrição 	*Trillo* descritivo 	**D**: como fonte A **S**: o *trillo* foi substituído por *tremolo*
Primeiro e terceiro tempo do compasso 18, nota lá e nota sol voz inferior	Sem ligadura 	Com ligadura 	**D**: como fonte A **S**: como fonte A
Último tempo do compasso 21 da voz inferior, nota mi	Nota com bemol 	Nota natural (bequadro) 	**D**: como fonte B **S**: como fonte B
Último tempo do compasso 21, nota fá	Sem ligadura 	Com ligadura 	**D**: como fonte A **S**: como fonte B

Alterações propositais (decisões editoriais)	
Duo	**Solo**
1. As dinâmicas e ornamentos presentes nas versões para solo e duo eram difusas entre si e foram simplificadas e combinadas para que houvesse coerência e fluidez entre as obras e facilitação de leitura; **2.** Adotada a clave de violão para a música;	**1.** As dinâmicas e ornamentos presentes nas versões para solo e duo eram difusas entre si e foram simplificadas e combinadas para que houvesse coerência e fluidez entre as obras e facilitação de leitura; **2.** O uso de *trillo* foi transformado em *tremolo* para melhor execução idiomática;

Duo	Solo
3. Primeiro tempo dos compassos 1 e 2, primeiro tempo, violão I: acrescentado bequadro na nota mi; **4.** Primeiro e segundo tempos do compasso 3, violão I: foi acrescentado bequadro na nota mi.	**3.** As notas enarmônicas foram modificadas na escrita para melhor visualização; **4.** Primeiro tempo do compasso 5: mudança proposital de acidente de precaução na nota ré; **5.** Primeiro tempo do compasso 6: mudança proposital de acidente de precaução na nota fá; **6.** Segundo tempo do compasso 18: aglutinação de duas colcheias para apenas uma semínima na nota sol; **7.** Primeiro e segundo tempos do compasso 18: removida a ligadura entre nota lá e nota sol, porque há uma pausa entre as duas notas e não existe a ligadura na versão para duo.

CONCLUSÃO

Maria Helena Rosas Fernandes é uma compositora mineira cuja única obra escrita para violão, *Dreams*, em cinco seções, existe nas versões para um duo de violões, de 2001, e para violão solo, de 2004, com revisão do violonista Clayton Vetromilla. A versão para duo foi estreada na cidade do Rio de Janeiro em 2007 pelo próprio Vetromilla em parceria com seu orientando à época, Miguel de Laquilla, e contou com a participação da bailarina Amanda Paiva. Informações sobre a estreia da versão para violão solo não foram localizadas.

Foi notória a diferença comparativa as duas versões. Ao juntar duas vozes distintas em um único violão, as opções de dedilhados se estreitaram, assim como os desafios técnicos de mãos esquerda e direita, o que se pode chamar de expertise técnica e que são essenciais para a execução da obra. Para além dos desafios técnicos, as duas versões apresentam sonoridades diferentes a partir do momento em que o intérprete tem a possibilidade de escolher em qual região ele tocará algum trecho, como na versão para duo de violões, ou em que as possibilidades são reduzidas, a exemplo da versão para violão solo. É possível que um trecho correspondente entre as versões seja tocado com sonoridade mais “fechada e escura” ou “aberta e brilhante”, dependendo da posição, da corda escolhida e da maneira em que é atacada cada nota. Para chegar a tais conclusões, foi necessário realizar a leitura das versões no instrumento violão, para atestar que os posicionamentos e as diferenças entre as duas obras realmente estavam presentes idiomaticamente nas fontes consultadas.

A edição das duas versões partiu, portanto, do desejo de revisar o conteúdo musical das fontes documentais localizadas e, dessa maneira, facilitar a execução dessa importante obra por violonistas interessados na música brasileira de concerto. Desta forma, foram propostas duas metodologias distintas de edição. Para a versão de duo de violões, a metodologia de edição foi a edição crítica, com a comparação entre os manuscritos para as duas versões. Já a metodologia de edição empregada na versão para solo de violão foi a edição interpretativa, trazendo modificações que foram consideradas relevantes para os intérpretes. Com essas edições, espera-se que a obra desta importante compositora brasileira seja mais tocada, pesquisada e compreendida, resultando em uma maior acessibilidade de sua produção musical.

REFERÊNCIAS

BROUWER, Leo. *Nuevos estudios sencillos*: for guitar. Londres: Chester Music, 2003. 21 p.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Música sacra e religiosa brasileira dos séculos XVIII e XIX*: teorias e práticas editoriais. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2014. 398 p.

GRIER, James. *The critical editing of music*: history, method and practice. Cambrigde: Cambridge University Press, 1996. 267 p.

NEIVA, Tânia Mello. *Cinco mulheres compositoras na música erudita brasileira contemporânea*. 266 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

OLIVATO, Juliana Delborgo Abra. *Maria Helena Rosas Fernandes*: catálogo comentado da obra completa e fases composicionais. 245 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão*: princípios básicos e elementares para principiantes. São Paulo: Ricordi, 1978. 63 p.

ROCHA, Taia. Patrimônio musical perpetuado por um duo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. a. 1, n. 178, p. 7, 03 out. 2007. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/030015_12/232403. Acesso em: 22 ago. 2024.

A MÚSICA LITÚRGICA E AS ASSEMBLEIAS NOS RITOS DA IGREJA CATÓLICA

Adhemar Campos Neto[118]

RESUMO:
Esta pesquisa relata uma campanha veiculada na imprensa do Rio de Janeiro no final do século XIX em prol de uma reforma da música na Igreja Católica, tendo em vista os abusos com a execução de obras profanas e teatrais durante as celebrações litúrgicas da época. A partir das narrativas dessa campanha, o trabalho consistiu em identificar o papel da música litúrgica e das assembleias nos ritos da Igreja Católica com o objetivo de analisar sua observância e relevância nas celebrações. Foi realizada uma pesquisa hemerográfica de registros da imprensa, uma consulta aos documentos normativos da Igreja publicados sobre o assunto e uma análise de edições sobre a música litúrgica no Brasil. Por fim, este trabalho traz considerações sobre a implementação das normas referendadas pela Igreja, em função da realidade e da diversidade brasileira.

Palavras-chave: Música litúrgica; Abusos; Normas; Igreja Católica.

INTRODUÇÃO

Uma série de publicações do *Jornal do Commercio* e da *Gazeta de Notícias* do Rio de Janeiro no final do século XIX, entre os anos de 1895 e 1899, noticiou uma campanha que almejava uma reforma da música nas celebrações litúrgicas da Igreja Católica, tendo em vista os abusos com execuções de obras de caráter profano, dançante e teatrais nos rituais. A propaganda visava uma restauração ao canto gregoriano e à polifonia palestriniana da música católica, amparando-se em um regulamento emitido por Leão XIII em 1894. Mesmo com a adesão de religiosos, músicos e intelectuais, essa iniciativa não logrou êxito. A partir das narrativas da campanha do Rio de Janeiro, este trabalho se propõe a identificar qual o papel da música litúrgica e das assembleias nos ritos da Igreja Católica com o objetivo de analisar sua observância e relevância nas celebrações. Foi realizada uma pesquisa hemerográfica, através da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional do Brasil, em relação aos relatos da imprensa, bem como a consulta aos documentos normativos da Igreja sobre o assunto, além de edições sobre a música litúrgica no Brasil.

No início do século XX, a restauração da música sacra católica contou com um importante documento, o *motu proprio Tra le sollecitudini*, emitido por Pio X em 22 de novembro de 1903, no qual a música sacra foi definida como "parte integrante da Liturgia

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

solene", com base no canto gregoriano e na polifonia de Palestrina, suprimindo as obras profanas e aquelas com reminiscências teatrais, além de orientar que os fiéis tomassem de novo parte mais ativa nos ofícios litúrgicos, o que de certa forma correspondeu aos anseios da campanha que havia sido promovida na cidade do Rio de Janeiro no final do século XIX. Posteriormente, Pio XII, com suas encíclicas *Mediator Dei* (1947), sobre a Sagrada Liturgia, e *Musicae sacrae* (1955), a respeito da música sacra, reforçou a ideia de reforma proposta no documento de Pio X (1903) de favorecer a "participação ativa e consciente" do povo na liturgia e da importância da música litúrgica nos ritos. Esses documentos destacaram ainda as qualidades da música sacra, determinando que devem ser constituídas de santidade, caráter artístico e universalidade. O Concílio Vaticano II (1962-1965), através do *Sacrosanctum Concilium* (1963), dedicado à liturgia, ratificou a importância da participação dos fiéis na vida da Igreja Católica e a tradição musical como "parte integrante e necessária" da liturgia solene, considerando-a um tesouro de inestimável valor. Finalmente, a instrução *Musicam sacram* (1967), publicada pela Sagrada Congregação dos Ritos, considerando as diretrizes conciliares, interpretou e comentou sobre o que se entende por música na liturgia, apontando algumas normas gerais e evidenciou a importância da participação dos fiéis no canto.

SOBRE AS PUBLICAÇÕES

A campanha veiculada na imprensa carioca, iniciada em 1895, pelo *Jornal do Commercio* em sua seção "Theatros e Música", propôs a criação de uma associação com o objetivo de afastar a profanação da música religiosa vigente na Igreja com o intuito de restaurar o canto gregoriano contando com o apoio de músicos, crentes e religiosos (THEATROS E MUSICA, 1895, n. 279, p. 2). Houve a adesão imediata do renomado compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920) em relação à fundação de uma sociedade, que segundo ele:

> É preciso acabar com o costume vergonhoso de executar antes da entrada dos officiantes a symphonia do "Guarany" ou "Cheval de bronze", ou "Pique Dame" ou "Zigeunerbaron" ou "Bocaccio", etc., etc.
> É preciso acabar com a falta de senso artístico dos adaptadores dos textos sagrados do "O Salutaris", "Santum [sic] ergo", etc..etc, a[s] melodias de sentimentos profanos e direi mesmo, de sentimentos que manifestão a degradação do nível artístico do indivíduo, taes como "Ocelio neri" e "varrei morir" etc., etc. (THEATROS E MUSICA, 1895, n. 281, p. 2).

Nas edições seguintes foram denunciados outros abusos praticados contra a fé e contra o decoro nas igrejas, conforme o redator, tendo Alberto Nepomuceno mencionado "[...] uma missa de Requiem que foi celebrada na Santa Cruz dos Militares pelo Marechal Floriano Peixoto, em que se ouvião até pratos" (THEATROS E MUSICA, 1895, n. 283, p. 2). Em outra edição, também se verificou o uso considerado como inapropriado de músicas profanas nas

celebrações, mencionando o periódico *Gazeta de Notícias*, também engajado sobre o mesmo assunto:

> Tocão symphonias de operas e operetas, pot-pourris detestaveis; executão missas, arias, duettos de operas, substituindo as palavras profanas pelo texto sagrado, e, como disse a *Gazeta de Notícias*, cantão romanzas italianas com o texto profano por occasião da elevação da Hostia consagrada.
> Na igreja do Carmo ha poucos dias, celebrando-se a festa solemne de Santa Thereza, forão executados trechos da *Cavallaria Rusticana* e foi cantada uma romanza muito conhecida *L'angelino e il poeta*, para soprano, flauta e piano, sendo este substituído pelo harmonium!!! (THEATROS E MUSICA, 1895, n. 292, p. 4).

Em 1897, os comentários do periódico extrapolaram a fronteira carioca, sendo transcrito um programa musical da inauguração de um órgão na Basílica de São João Batista em Giarre, em que o jornal classificou como uma eloquente decadência da música religiosa na Itália, considerando incrível a audácia e a ignorância do evento. O repertório foi constituído de sinfonias, trechos operísticos e músicas de dança, que, dentre outras, se destacam: *Sinfonia nella muta di Portici*, *Casta diva nella Norma*, *Aria finale nella somnambula*, *Introduzione nella Norma*, *Romanza nel Ruy Blas*, *Romanza dela forza del destino*, *Sinfonia nel Nabuco*, *Sinfonia nella Semiramide*, *Atto terzo dela Traviata*, *Terzetto nella Lucrecia Borgia*, *Pot-pourri dela Carmen*, *Valzer*, *Polka* e *Mazurka* (THEATROS E MUSICA, 1897, n. 62, p. 2). Observa-se, entretanto, que há o reconhecimento por parte do editorial sobre as dificuldades em implementar a reforma pretendida pela campanha, alegando que as igrejas brasileiras, em geral, não teriam órgão, capelas de música, coros nem pessoal habilitado (THEATROS E MUSICA, 1897, n. 360, p. 2).

Na *Gazeta de Notícias*, os comentários da seção "Questões do Dia – Música Religiosa", apontavam que duas irmandades haviam celebrado a festa de suas padroeiras em que uma delas a parte musical se iniciou com a sinfonia *Zampa*, de Ferdinand Hérold (1791-1833), e na outra com *Nabucodonosor*, de Giuseppe Verdi (1813-1901), sendo que a preferida dessas solenidades era a *ouverture Poeta e camponês*, de Franz von Suppé (1819-1895). Essa coluna criticou também a falta de critério na escolha do repertório, destacando que há pouco tempo em uma igreja havia sido cantado, durante a elevação da Hóstia, a ária "Robert, oh! toi que j'aime" da ópera *Roberto, o diabo.* O texto criticou ainda, como costume pernicioso, a execução de músicas no interior das igrejas por bandas militares por ocasião de missas de sétimo dia, com o uso de melodias tristes, mesmo que esses conjuntos não fizessem o uso do bumbo e pratos. Outro abuso assinalado é que, sendo o latim a língua própria da Igreja Católica, havia-se o hábito de cantar repertórios em italiano e francês (QUESTÕES DO DIA, 1897, n. 357, p. 1).

Outras edições da *Gazeta de Notícias* durante o período da campanha ecoaram frequentemente opiniões semelhantes às veiculadas no *Jornal do Commercio*.

No início do ano de 1898, uma proposta de criação de uma Escola de Música Sacra, que contou com o apoio de Alberto Nepomuceno, foi dirigida ao arcebispo do Rio de Janeiro, como salvaguarda para a manutenção e preservação da música religiosa. Houve também a adesão do Centro Artístico, cujo presidente era Leopoldo Miguez (1850-1902), então diretor do Instituto Nacional de Música, o qual pediu do mesmo modo a colaboração do arcebispo em relação às reformas propostas pela propaganda. Assim, esse movimento conseguiu que fosse nomeada pelo arcebispo dom Joaquim Arcoverde (1850-1930), em fevereiro de 1898, uma comissão especial para apresentar pareceres e estudos sobre o assunto, tendo como relator o maestro Alberto Nepomuceno. O resultado desse trabalho foi a aprovação pela comissão do *Projeto do regulamento de música sacra na Arquidiocese de São Sebastião do Rio de Janeiro*, que foi enviado, para apreciação do arcebispo em março de 1898 (Anexo) (THEATROS E MUSICA, 1898, n. 9, p. 2; n. 25, p. 2; n. 56, p. 2; n. 82, p. 3). Em uma dessas publicações, os autores da coluna atribuíram o desvirtuamento da música católica aos organizadores das festas religiosas, os quais, com o intuito de abrilhantar as solenidades em que as irmandades e ordens terceiras eram influentes e com um amplo arbítrio intervinham em relação às peças executadas, além de atuarem de forma ingênua e sem cerceamento (THEATROS E MUSICA, 1898, n. 82, p. 3).

Transcorrido um ano da apresentação do *Projeto do Regulamento de Música Sacra*, o colunista do jornal lamentou que a campanha não tenha logrado êxito:

> S. Ex. Revma. pareceu querer tomar a si o julgamento da questão. Nomeou uma commissão numerosa para estudo da questão, compondo-a de artistas illustres, propagandistas emeritos e eruditos e altos representantes do clero. Essa commissão trabalhou muito e apresentou um projecto de regulamento, cheio de tolerancia e disposições salutares; porém, mais que a seriedade e a dignidade do culto impressionárão S. Ex. Revma. os queixumes e as lagrimas de alguns exploradores da musica prostituida e indigna e... nada se fez, para que esses mercadores do templo continuassem a explorar com proveito sua indústria religiosa (THEATROS E MUSICA, 1899, n. 69, p. 3).

Em Minas Gerais, a campanha teve repercussão através do jornal *Minas Geraes*, que publicou entre 1897 e o inícios de 1898 diversos artigos análogos ao *Jornal do Commercio* e à *Gazeta de Notícias*. Sobre esse assunto, o jornal *Minas Geraes*, na coluna "Collaboração", apresentou um artigo assinado por José Ramos de Lima, professor de música do Ginásio da cidade mineira de Ouro Preto, endereçado ao bispo de Mariana, em que diz:

> Pelo nosso Estado de Minas também se dá a mesma cousa: – Verdadeiras charangas têm ingresso nas egrejas e ali, com seus incommodos e estridentes pistons sax-horns helycons e zabumba,

> profanam os actos sacros, executando trechos de *operetas e caudevilles* e castigam assim os ouvidos dos pobres fiéis (LIMA, 1897, n. 347, p. 5-6).

Na cidade mineira de Prados, houve a adesão ao propósito da propaganda pelo músico Antônio Américo da Costa (1867-1944), professor, compositor, regente, instrumentista e atuante na corporação musical Lira Ceciliana, o qual também testemunhou sua opinião sobre a prática musical vivenciada na localidade:

> Quantas vezes, [h]a musicas verdadeiramente theatraes se vêm, sem criterio, adaptados textos e orações do nosso sacrado culto?
> Também a propriedade de instrumentos musicos julgo merecer attenção dos srs. regentes de orchestras sacras, a fim de evitarem a pratica de alguns que, não os distinguindo das orchestras profanas, nem mesmo das bandas militares, admittem, com o mais lamentável desacerto, o *bombo* e os *pratos* no começo e no fim do *Gloria* de missas.
> Isto o fazem sob o pretexto de que, com essa descabida *fanfarra*, lembram melhor aos que ouvem a missa, a *gloria de Deus nas alturas* esquecidos de que o que mais vivamente os deve impressionar – é a audição da lettra, e que esta, sepultada no som ensurdecedor dos *pratos* unido ao pouco menos barulhento trovoar do *bombo*, não lhes é possível distinguir (COSTA, 1898, n. 3, p. 4).

Neste contexto, destaca-se a menção às "charangas e fanfarras" nas celebrações religiosas, bem como a associação entre instrumentos de sopro e percussão e as orquestras profanas e bandas militares. A presença destes últimos, tais como o bombo, prato, zabumba, *sax-horn*, helicon, além de outros conhecidos, como os pistons, clarinetas, trombones e oficleides, posteriormente, relacionam-se com a posterior publicação do *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903), que levou à proibição das bandas musicais de tocarem no interior das igrejas – sendo, porém, permitida a participação delas nas procissões usando repertório de música religiosa. Assim, nesse período, a distinção e a caracterização em relação às bandas e orquestras sacras parecia comprometida, sobretudo em razão da diversidade de instrumentos de sopro e percussão, dado que "a diferença entre bandas e orquestras, no século XIX, pelo menos aquelas que atuavam na música sacra, foi bem menor que a diferença que se observa no século XX. As corporações musicais do século XIX possuíam cordas e sopros de todos os tipos, utilizando, em cada ocasião, os instrumentos necessários" (CASTAGNA, 2000, p. 355).

Curiosamente, ainda hoje são executadas as *ouvertures* que precedem alguns atos solenes litúrgicos da Igreja Católica em São João del-Rei, pelas orquestras Lira Sanjoanense e Ribeiro Bastos, como a "Ouvertura para o dia 14 de agosto de 1855" para as solenidades em honra a Nossa Senhora da Boa Morte, de autoria de José Maria Xavier. São diversas as aberturas tocadas ao longo do ano vinculadas às missas solenes das festividades de Nossa Senhora das Mercês, Nossa Senhora do Carmo, Nossa Senhora do Pilar e Nossa Senhora da Conceição, por exemplo, constando desse repertório autores europeus como Benedetto Marcello, Alber,

Telemann, Handel, além de compositores locais, como Luiz Baptista Lopes, João Feliciano de Souza e Abgar Campos Tirado.

A MÚSICA LITÚRGICA

A nomenclatura *música litúrgica*, especificamente, deve obedecer a critérios e exigências específicas para exercer, de forma essencial, seu aspecto funcional e ministerial nas celebrações dos ritos. Neste âmbito, a expressão *música sacra* está relacionada à temática religiosa e ao sagrado de modo geral. Para que o canto e a música sejam litúrgicos é necessário, por exemplo, que os textos do repertório sejam extraídos da Sagrada Escritura, próprios de cada tempo do ano litúrgico e suas festas, e estejam de acordo com o momento do rito. Por outro lado, não se configura como litúrgico a escolha das músicas baseando-se em critérios aleatórios ou subjetivos, de caráter devocional ou de grupos de movimentos eclesiais e adaptações usando melodias de canções populares, como trilhas sonoras de filmes e novelas. (FONSECA; WEBER, 2015, p. 25-28, 36, 51). Tendo a participação dos fiéis como princípio fundamental da renovação litúrgico-musical do Concílio Vaticano II, considera-se o canto nas celebrações, a melhor forma dessa expressão:

> O canto em ordem de importância é, após a comunhão sacramental, o elemento que melhor colabora para a verdadeira participação pedida pelo Concílio [...] O canto, portanto, não é algo de secundário ou lateral na liturgia, mas é uma das expressões mais profundas e autênticas da própria liturgia e possibilita ao mesmo tempo uma participação pessoal e comunitária dos fiéis (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 32).

Em relação ao uso de instrumentos musicais na liturgia, a partir do *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903), foram permitidas a execução musical somente por meio de órgãos e harmônios. Após o Concílio Vaticano II e com a instrução *Musicam sacram* (1967), outros instrumentos puderam ser utilizados, inclusive os instrumentos rítmicos. Neste contexto, a utilidade e função desses últimos passou a ser reconhecida: sustentar o canto da assembleia, do coro e do(a) solista do coro, facilitar a participação e criar uma unidade para a assembleia. Contudo, destaca-se que esses instrumentos jamais deverão cobrir as vozes, de forma que não dificulte a compreensão dos textos. Ou seja, passou-se a considerar o instrumento sacro como funcional em relação à Palavra e ao rito, que são os fundamentos da liturgia. No que diz respeito à questão do sagrado e profano envolvendo os instrumentos, passou-se a considerá-los como extensão da voz humana:

> O instrumento em si mesmo, como prolongamento da ação humana (alma e voz), não é nem sacro nem profano, assim como a voz humana em si mesma não o é. A classificação de instrumentos sacros e profanos depende da relação sócio-cultural-psicológica mutável quanto ao tempo (na história) e quanto ao lugar (nas culturas diversas). Se um instrumento consegue

> integrar-se na liturgia, ajudando-a e exprimindo-a melhor, especialmente pelo acompanhamento do canto, este instrumento torna-se sacro, participando da sacralidade da liturgia (ALBUQUERQUE *et al*., 1969, p. 146).

Por outro lado, destaca-se que a música puramente instrumental passou a ser compreendida como não-litúrgica: "o som musical que não acompanha ou reveste um texto é vago, ambíguo e polivalente; este pode suscitar as mais diversas sensações, mesmo em pessoas de mesma cultura; sensações essas que podem ser contraditórias" (WEBER, 2022, p. 15).

AS ASSEMBLEIAS

Liturgia significa ação do povo, celebração comunitária do Mistério Pascal, sendo que o princípio fundamental da renovação litúrgico-musical do Concílio Vaticano II é a participação dos fiéis de forma "ativa, consciente, interna e externa", caracterizado nas assembleias, sendo estas constituídas de forma heterogênea e não servindo a indivíduos ou tendências. Com isso, a música litúrgica está direta e intimamente ligada as assembleias nas celebrações, com a função de favorecer o entendimento do canto, a participação comunitária através dele e a ajudar a rezar. Entretanto, "a participação comunitária não se dá só diretamente cantando, mas ouvindo e apreciando: deixando-se envolver pela beleza da música" (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 70). Neste contexto, conforma destaca Alberto Beckhäuser, a expressão *participação ativa*, talvez não tenha sido bem compreendida:

> *Ativo* foi restringido ao oral, à participação pela palavra. Assim, quanto mais se rezava e cantava juntos com a participação de toda a assembleia celebrante, se julgava que a participação era ativa. Esqueceu-se que as pessoas podem participar ativamente através de todas as suas faculdades, a inteligência, a vontade e o sentimento e através de os sentidos. Participa-se ativamente através do ouvido, da vista, do olfato, do paladar e do tato. E mesmo através do silêncio que também constituiu uma linguagem eloquente. Em outras palavras, as pessoas vivem a Sagrada Liturgia, de corpo inteiro (BECKHÄUSER, 2018).

Ao considerar este contexto de transformação conceitual, foi realizado um comparativo da compreensão entre a liturgia e a música litúrgica no período anterior e posterior ao Concílio Vaticano II (Tabela 1).

Tabela 1 – Comparativo sobre a liturgia e o canto litúrgico (WEBER, 2022, p. 7-8).

Antes do Concílio Vaticano II	**Depois do Concílio Vaticano II**
A liturgia e o canto eram realizados só em latim	A liturgia e o canto são na língua do povo (SC[119] 112, 36)
Só era considerado litúrgico o canto em latim Nada era "litúrgico" em português	A língua de cada país assume a sua cidadania litúrgica. Os cantos em vernáculo são

[119] *Sacrosanctum Concilium*, constituição do Concílio Vaticano II sobre a liturgia (1963).

Antes do Concílio Vaticano II	Depois do Concílio Vaticano II
	considerados litúrgicos se preencherem os requisitos da liturgia (SC 114, 36)
O canto litúrgico era só o gregoriano e a polifonia renascentista e moderna	Permite-se a música e canto que vêm de raiz popular e letra na língua do povo (SC 119)
Quem cantava na liturgia era só o coro	Pede-se a participação do povo, sobretudo através do canto que lhe seja adequado (SC 114)
O canto e a música estavam ligados ao passado, ao chamado "tesouro" da Igreja; o canto gregoriano e a polifonia	O canto deve ser a expressão da alma orante do povo, fruto de sua cultura (SC 119)
"Cantar a missa" significava cantar, em latim, as cinco peças do ordinário da missa: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei*	Cantar a missa significa, para além das cinco peças do ordinário, cantar também a Entrada, o Ato Penitencial, o Salmo responsorial, a Aclamação ao Evangelho, o Ofertório, a Comunhão e a Ação de Graças (MS 34)[120]
A letra e a música dos cantos em português eram individualistas, intimistas, sentimentais, e nada bíblicas	A letra e a música dos cantos litúrgicos devem ser comunitárias, não individualistas nem intimistas, mas bíblicas e litúrgicas (SC 24)
O coro ficava escondido atrás dos fiéis, nos fundos da igreja, na parte de cima, separado do povo	O coro e os cantores devem ficar junto do povo, em frente, pois exercem um ministério em benefício dos fiéis (MS 19)
Instrumentos permitidos na liturgia eram o órgão e o harmônio. Outros instrumentos eram considerados "profanos"	Além destes instrumentos, outros são permitidos, contanto que ajudem a oração cantada, sem encobrir o canto (SC 120)
Proibição de instrumentos rítmicos e cantos ritmados	Pode haver instrumentos rítmicos e cantos ritmados enquanto ajudem a oração cantada, desde que estes não encubram o canto (SC 120)
A espiritualidade era sustentada por devoções (Coração de Jesus, Nossa Senhora e santos)	Pode haver instrumentos rítmicos e cantos ritmados enquanto ajudem a oração cantada, desde que estes não encubram o canto (SC 120)

[120] *Musicam sacram*, instrução da Sagrada Congregação dos Ritos, comentando a constituição *Sacrosanctum Concililium* sobre a música litúrgica (1967) referente ao Concílio Vaticano II.

Antes do Concílio Vaticano II	Depois do Concílio Vaticano II
O termo usado para música de igreja era "música sacra"	Hoje se prefere o nome de "música litúrgica" ou "música ritual".

A Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, criou a Comissão Nacional de Música Sacra para tratar das questões musicais após o Concílio Vaticano II, promovendo nos anos de 1965 a 1968 os primeiros Encontros Nacionais de Música Sacra, com a participação de músicos, musicólogos, etnomusicólogos e liturgistas. Considerando que os documentos oficiais da Igreja Católica podem ser interpretados inclusive de acordo com a ideologia de conservadores ou progressistas, no Brasil existiram, em relação às reformas ocorridas nos anos 1960, os "esteticistas" que exigiam uma música mais elaborada e mais erudita para a liturgia, liderados por um grupo de músicos de formação mais acadêmica, como o padre José Penalva (Curitiba), o padre Jaime Diniz (Recife) e o maestro Osvaldo Lacerda (São Paulo), em contraposição a um estilo mais popular, mais despojado, funcional e baseado nos documentos do Concílio Vaticano II, postulado pelos "pastoralistas", que tinham o apoio da Comissão Arquidiocesana de Música Sacra do Rio de Janeiro (WEBER, 2022, p. 23-24).

SOBRE A APLICAÇÃO DAS NORMAS

Em relação aos documentos que tratam da música católica, é necessário o discernimento para entender a vigilância manifestada de forma rígida nos textos de alguns dos documentos. Esta rigidez foi estabelecida com o intuito de afastar práticas consideradas abusivas. Por outro lado, a flexibilização das regras pelo Concílio Vaticano II reposicionou a Igreja Católica perante o mundo moderno e sobre si mesma.

Durante a vigência do *motu proprio Tra le sollecitudini* (1903), em toda primeira metade do século XX, os violinos e outros instrumentos deveriam ser desconsiderados e eliminados da música litúrgica, com a prevalência do cantochão e da polifonia cantada com acompanhamento de órgão, mas as cerimônias litúrgicas e paralitúrgicas continuaram fazendo uso de orquestras sacras constituídas de coro, instrumentos de cordas e sopro, em desacordo com a legislação litúrgica vigente. Por exemplo, na região do Campo das Vertentes – como as cidades de São João del-Rei, Prados e Tiradentes – mantiveram as missas solenes, setenários e Semanas Santas, tríduos e novenas mantiveram ao longo do século XX a participação das orquestras sacras locais. No caso de São João del-Rei, especificamente, contavam ainda com as aberturas e sinfonias no ambiente religioso. O repertório executado nessas ocasiões era constituído de músicas compostas desde a segunda metade do século XVIII até obras do século XX por autores

brasileiros como Emerico Lobo de Mesquita (c. 1746-1805), Manoel Dias de Oliveira (c. 1735-1813), padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) , padre José Maria Xavier (1819-1887), Marcos dos Passos Pereira (18??-1879), Martiniano Ribeiro Bastos (1834-1912), Antônio de Pádua Falcão (1848-1927), Antônio Américo da Costa (1867-1944), Adhemar Campos Filho (1926-1997), Geraldo Barbosa de Souza (1939-2011), Abgar Campos Tirado (1938) e outros, além de missas e credos de autores europeus como Luigi Bordese, Borgatti, Fumagalli, Costamagna, Cambraia, entre outros.

Quanto à inobservância dessas normas, é possível compreender esse fenômeno por meio do comentário do *Jornal do Commercio* redigido em 1897, em que foram reconhecidas as dificuldades na implementação da reforma pretendida pela campanha, tendo em vista que as igrejas não possuíam órgão, capelas de música, coros nem músicos habilitados para esse fim. Neste sentido, Paulo Castagna aponta:

> Aqui há um problema histórico. Se quase todas as igrejas europeias possuíam órgão para dar cumprimento à essa medida, no Brasil isso não ocorria, por isso a igreja brasileira foi mantendo a permissão para as orquestras na primeira metade do século XX até que houvesse condições para isso. Só que vieram as duas grandes guerras, a depressão de 1929, as revoluções de 1930, 1932, o Estado Novo, e as condições econômicas nunca permitiram a instalação de órgãos na maioria das igrejas brasileiras. Algumas capitais avançaram, como BH, SP, RJ, Barbacena e Juiz de Fora (e por isso floresceu a composição restaurista nessas localidades, com Fúrio Franceschini, Georgius Braun etc.), mas nas demais ainda não havia os órgãos e os músicos especializados no novo estilo. Some-se a isso o IPHAN, que a partir de 1937 passou a pressionar a Igreja das cidades históricas para se evitar os itens que descaracterizassem sua aparência antiga, e a instalação de órgãos novos foi ainda mais dificultada [...] a partir da República e da Constituição de 1891, os governos deixam de custear as despesas das igrejas, o que agrava ainda mais a situação. No caso de MG, até 1889 era o governo estadual quem custeava os salários dos clérigos e mesmo o reparo das igrejas. Foi justamente a partir da República que a conservação das igrejas foi prejudicada, inviabilizando ainda mais a instalação e reparo dos órgãos. Não foi à toa que todos os órgãos históricos quebraram no início do século XX e pararam de ser usados (CASTAGNA, 2024).

Com a encíclica *Musicae sacrae disciplina* do papa Pio XII, publicada em 1955, houve uma abertura para que, além do órgão, outros instrumentos, como o violino, pudessem ser utilizados desde que não tivessem nada de profano, barulhento, rumoroso ou destoante do rito sagrado, mas isso ocorreu apenas na metade do século XX.

Apesar da inculturação em relação à música litúrgica ser aceita a partir da instrução *Musicam sacram* (1967), como resultado das diretrizes do Concílio Vaticano II, verificou-se uma expressão litúrgica mais ampla e diversificada com o uso da língua vernácula, que permitiu a participação das orquestras sacras locais e do uso de parte significativa do repertório executado anteriormente ao Concílio Vaticano II e que se mantém até os dias atuais na região do Campo das Vertentes. Se, anteriormente, o dificultador era que não havia o órgão nas igrejas

e pessoal especializado para cumprir as normas, dessa vez, com as proibições revogadas, ficou mais confortável o uso desses instrumentos e repertórios na liturgia. No entanto, o que prevaleceu foi a manutenção da tradição secular enraizada na religiosidade do povo.

Assim, a incorporação de aspectos de contexto cultural local nas celebrações foi estabelecida e, à medida que os fiéis se identificavam com essa música, essa nova prática se tornou representativa, expressando-se, de certo modo, como a alma desse povo. Exemplo disso é a publicação do trabalho realizado em 1997 pela equipe de liturgia da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar de São João del-Rei, cuja publicação indica que seu conteúdo foi elaborado "sem afetar as reformas litúrgicas trazidas pelo Concílio [Vaticano II], procuramos conservar o que se deve conservar" (CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR, 1997, p. 11). Outro exemplo é o livro *Festas religiosas em Prados MG*, editado no ano de 2000, e que teve por referência os livros publicados em São João del-Rei. A iniciativa desse trabalho buscou registrar o costume as particularidades das festividades religiosas realizadas em Prados, bem como colaborar para a participação dos fiéis durante as celebrações. Existe uma missa composta por Adhemar Campos Filho, em 1967, para a consagração da Igreja de Santo Antônio em Prados, chamada *Missa da transfiguração*, para soprano, contralto e tenor solistas e coro, sendo os instrumentos constituídos de clarinete, saxofone alto, saxofone tenor, pistons, trompa, trombone, bombardino e baixo. Nesta obra, o texto de todas as partes ordinárias e variáveis da missa foram escritos em vernáculo. Entende-se como uma iniciativa clara e intencional de alinhamento aos preceitos do Concílio Vaticano II.

Após mais de um século da restauração promulgada através do *motu proprio Tra le sollecitudini* e passados quase sessenta anos da reforma pelo Concílio Vaticano II, atualmente são outros os incômodos e divergências relacionados à música católica e que podem ser identificados através de um olhar contemporâneo de dentro da própria Igreja:

- **Instrumentos barulhentos**: instrumentos acústicos, elétricos, eletrônicos e de percussão sendo tocados com volume desmesurado, ao ponto de encobrir a voz da assembleia (FONSECA; WEBER, 2015, p. 48). Não se pode tocar qualquer instrumento nas celebrações como se toca numa danceteria (WEBER, 2022, p. 70);
- **Renovação Carismática Católica:** considerada como música de matriz neopentecostal, e em sua maioria inadequada ao uso litúrgico, esses cantos continuam sendo largamente utilizados em celebrações, inclusive nos canais de televisão católica, não obstante a recomendação contrária da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil. Verifica-se

também o individualismo, sentimentalismo, anacronismo e relativismo presentes nos cantos, que não preenchem os critérios básicos do repertório litúrgico (FONSECA; WEBER, 2015, p. 59-61);

- **Padres cantores:** entendida como uma atitude monopolizadora das "bandas" ou "ministérios de música", que insistem em fazer pequenos *shows* durante as celebrações, anulando a participação da assembleia, que corresponde ao componente comunitário. Neste sentido, entende-se que a expressão musical só se realiza plenamente no contexto de uma comunidade (FONSECA; WEBER, 2015, p. 61);
- **Meios de comunicação social**: as músicas para celebrações e missas que aparecem na televisão e no rádio tornam-se modelo, seja bom ou ruim, litúrgico ou anti-litúrgico (WEBER, 2022, p. 43);
- **Formação litúrgico-musical**: A Igreja Católica no Brasil ainda se ressente de não ter conseguido dar passos qualitativos na formação litúrgico-musical de seus agentes (FONSECA; WEBER, 2015, p. 65). É sintomático que, nos conservatórios e nas faculdades de música, uma parcela significativa de estudantes provém de contextos evangélicos (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 10).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No que se lê nas orientações dos documentos da Igreja Católica, verificou-se uma coerência de abordagens em relação à música. No *motu próprio* (1903), a música sacra foi definida como parte integrante da liturgia solene, fundamentada com base no canto gregoriano e na polifonia de Palestrina, suprimindo as obras profanas e aquelas com reminiscências teatrais. Assim, buscou-se orientar os fiéis a uma participação mais ativa nos ofícios litúrgicos. Posteriormente, nas encíclicas *Mediator Dei* (1947) e *Musicae sacrae* (1955) reforçaram a ideia de favorecer a "participação ativa e consciente" do povo na liturgia e da importância da música litúrgica nos ritos, confirmando ainda as qualidades da música sacra, constituída de santidade, caráter artístico e universalidade. Por último, no Concílio Vaticano II (1963), a tradição musical passou a ser entendida como "parte integrante e necessária" da liturgia, um tesouro de inestimável valor. Neste contexto, a participação dos fiéis na liturgia e na vida da Igreja Católica foi considerada como princípio fundamental da renovação litúrgico-musical.

Em relação à participação dos fiéis de forma ativa, consciente, externa e interna, cabe uma reflexão sobre a encíclica *Mediator Dei*, na qual o elemento essencial do culto deveria ser o interno, ou seja, passou-se a buscar uma introspecção. A instrução *Musicam sacram*, por sua

vez, apontou que a participação, acima de tudo, deve ser interna e que nos momentos adequados todos devem observar um silêncio reverente. Assim, o eloquente silêncio sagrado e respeitoso deve ser considerado nas celebrações, o qual contribuiu para um ambiente de interiorização pessoal e comunitária, favorecendo a meditação e a oração, além de um discernimento necessário, pois percebe-se, muitas vezes, uma externação excessiva – como por exemplo "mais palmas, mais alto, mais forte" – e ações desprovidas de sentido e significado, como o uso de cornetas externas que provocam barulho incômodo, e que não se calavam sequer na Sexta-Feira da Paixão:

> Oportunamente, como parte da celebração, deve-se observar o silêncio sagrado [...]. A celebração deve comportar uma revalorização do silêncio, dentro de uma liturgia que, no espaço de poucos anos, passou de acontecimento silencioso a uma vivência por demais sonora, cheia de palavras e música (CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL, 1999, p. 64).

O que permaneceu constante nas orientações da Igreja Católica em relação à música litúrgica foi a exclusão do profano e tudo aquilo que é considerado desrespeitoso ao templo e contrário a liturgia. Prevaleceu o canto, com os instrumentos e a função acessória de sustentá-lo, e nunca o encobrir. A classificação de instrumentos como sacros ou profanos foi relativizada e se relaciona diretamente à questão sociocultural das diferentes localidades, considerando ainda sua história. Neste sentido os instrumentos são considerados sacros ao integrar-se dignamente ao prescrito pela liturgia. A importância e a relevância da música litúrgica e da primazia das assembleias nos ritos da Igreja Católica passaram a ser ligadas direta e intimamente com a função de favorecer a participação comunitária e a ajudar a rezar.

No que se refere à observância das normas, percebe-se que sempre houve divergências quanto à música litúrgica, dentro e fora da Igreja. Há uma constante necessidade de ajustes sobre esse assunto, como ocorreu ao longo dos séculos. Porém, nos tempos atuais, em razão das rápidas mudanças que ocorrem no mundo sob diversos aspectos, como nos meios de comunicação e mesmo em relação a expressão artística de um modo geral, verifica-se o desafio em lidar, especificamente, com as diferentes realidades e diversidades do povo.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, Amaro Cavalcanti de; VALE, Nicola; SOUZA, José Geraldo de; LACERDA, Osvaldo Costa de; SOUZA, José Alves de. *Música brasileira na liturgia*: subsídios para o estudo do problema. Petrópolis: Vozes, 1969. 150 p.

BECKHÄUSER, Alberto. *O que é "participação ativa" na Liturgia*. Vila Velha: Paróquia de Nossa Senhora do Rosário. Disponível em: https://paroquiadorosario.com/o-que-e-participacao-ativa-na-liturgia/. Acesso em: 15 nov. 2024.

CAMPOS NETO, Adhemar; REZENDE, Aureliano M. de. *Festas religiosas em Prados – MG:* Festa de São Sebastião, Setenário das Dores, Semana Santa, Festa de N. Sra. da Conceição. São João del-Rei: Tele Gráfica, 2000.

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.

CASTAGNA, Paulo. *Música Litúrgica*. Correspondência por e-mail a Adhemar Campos Neto. São Paulo, 13 nov. 2024.

CATEDRAL BASÍLICA DE NOSSA SENHORA DO PILAR. *Piedosas e solenes tradições de nossa terra,* v. 1: a Quaresma e a Semana Santa em São João del-Rei. 2a ed. São João del-Rei: SEGRAC, 1997. 531 p.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *A música litúrgica no Brasil*: um subsídio para quantos se ocupam da música litúrgica na Igreja de Deus que está no Brasil. São Paulo: Paulus, 1999. 78 p. Disponível em: https://arquidiocesedegoiania.org.br/wp-content/uploads/2025/02/a-musica-liturgica-no-brasil-estudos-cnbb-n-79-0323029.pdf. Acesso em: 10 out. 2024.

COSTA, Antônio Américo da. Communicado: musica religiosa. *Minas Geraes*, Ouro Preto, a. 7, n. 3, 04 jan. 1898, p. 4. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/291536/13539. Acesso em: 29 out. 2024.

FONSECA, Joaquim; WEBER, José. *A música litúrgica no Brasil:* 50 anos depois do Concílio Vaticano II. São Paulo: Paulus, 2015. 88 p.

LIMA, José Ramos de. Collaboração: musica religiosa. *Minas Geraes*, Ouro Preto, a. 6, n. 347, 20 dez. 1897, p. 5-6. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/291536/13504. Acesso em: 29 out. 2024.

PAULO VI. *Instrução Musicam sacram*. Vaticano: Santa Sé, 1967. Jundiaí: Diocese de Jundiaí, 2020. 15 p. Disponível em: https://cdn.dj.org.br/wp-content/uploads/2020/10/Musicam-Sacram.pdf. Acesso em: 07 nov. 2024.

PIO X. *Motu proprio Tra le sollecitudini* do Sumo Pontífice Pio X sobre a música sacra. Vaticano: Santa Sé, 1903. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-x/pt/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollecitudini.html. Acesso em: 12 nov. 2024.

PIO XII. *Encíclica Mediator Dei* do Sumo Pontífice Papa Pio XII aos veneráveis irmãos patriarcas, primazes, arcebispos e bispos e outros ordinários do lugar em paz e comunhão com a Sé apostólica sobre a sagrada liturgia. Castel Gandolfo: Santa Sé, 1947. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_20111947_mediator-dei.html. Acesso em: 29 out. 2024.

PIO XII, Papa. *Carta encíclica Musicae sacrae* do Sumo Pontífice Papa Pio XII aos veneráveis irmãos patriarcas, primazes, arcebispos e bispos e outros ordinários do lugar em paz e comunhão com a Sé apostólica sobre a música sacra. Roma: Santa Sé, 1955. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/encyclicals/documents/hf_p-xii_enc_25121955_musicae-sacrae.html. Acesso em: 29 out. 2024.

QUESTÕES DO DIA – Musica religiosa. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, a. 13, n. 357, 21 dez. 1897, p. 1. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/103730_03/17419. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 73, n. 279, 07 out. 1895. p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/18849. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 73, n. 281, 9 out. 1895, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/18867. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 73, n. 283, 11 out. 1895, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/18887. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 73, n. 299, 27 out. 1895, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/19068. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 77, n. 62, 03 mar. 1897, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/24105. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 77, n. 360, 30 dez. 1897, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/27073. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 78, n. 9, 09 jan. 1897, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/27165. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 78, n. 25, 25 jan. 1898, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/27321. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 78, n. 56, 23 fev. 1898, p. 2. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/27601. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 78, n. 82, 23 mar. 1898, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/27862. Acesso em: 29 out. 2024.

THEATROS E MUSICA. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, a. 79, n. 69, 10 mar. 1899, p. 3. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/364568_08/31494. Acesso em: 29 out. 2024.

WEBER, José. *O canto e a música litúrgica no Brasil após o Concílio Vaticano II*: memória histórica. São Paulo: Paulus, 2022. 80 p.

ANEXO – PROJETO DO REGULAMENTO DE MÚSICA SACRA NA ARQUIDIOCESE DE SÃO SEBASTIÃO DO RIO DE JANEIRO

Projecto do Regulamento de Música Sacra na Archidiocese de S. Sebastião do Rio de Janeiro

Artigo I

A musica sacra admitida e aceita pela Igreja, é aquella que inspirando-se no caracter da cerimonia sagrada e correspondendo ao sentido do rito e palavras lithurgicas, é apta para despertar a devoção dos fieis e, portanto, digna da casa de Deus.

§ Primeiro

O canto gregoriano, mais que todos reúne taes dotes e é por isso que a Igreja o considera como seu, sendo o único que ella adopta em seus livros lithurgicos.

§ Segundo

A musica polyphonica, bem como a chromatica, com os caracteres acima indicados, podem convir também às funcções sagradas.

Artigo II

A musica figurada para órgão deve corresponder à índole ligada, harmônica e grave do dito instrumento. A instrumental deve sustentar decorosamente o canto e não opprimi-lo, abafa-lo com fragores; os interlúdios de órgão ou *symphonicos* devem ser originaes e corresponder à seriedade da sagrada lithurgia.

§ Unico

É prohibido improvisar à *fantasia* no órgão a quem não o saiba fazer convenientemente, isto é, de modo a respeitar não só as regras da arte musical, mas aquellas que tutelão a piedade e o recolhimento dos fieis.

Artigo III

Nas funções estrictamente lithurgicas se deve usar a língua latina, e os trechos devem ser tirados das Santas Escripturas, Breviario ou hymnos e orações aprovados pela Igreja.

Artigo IV

Nas demais cerimonias póde-se usar da língua vernácula, escolhendo-se trechos já aprovados.

Artigo V

Deve ser absolutamente prohibida na Igreja toda a sorte de musica profana, sobretudo que se inspire em motivos ou reminiscências de theatro.

Artigo VI

Deve-se prohibir todo o canto que emitir, destacar do sentido ou indiscretamente repetir as palavras não só pelo respeito devido às palavras lithurgicas, como para não tornar-se a cerimonia demasiado longa.

Artigo VII

Deve-se prohibir de partir em trechos inteiramente soltos os versículos que forem naturalmente ligados entre si.

§ Único

Nas varias peças musicaes da missa e outras cerimonias deve haver unidade de estylo, não se incluindo nelas trechos de autores diversos.

Artigo VIII

É prohibido alternar sem ordem e regra o canto figurado com o canto-chão; por consequência são prohibidos os *bradados* musicaes na *Paixão*, em que se deve seguir escrupulosamente o Directorio. São Permittidas somente as respostas da turba em musica polyphonica sob os modelos da escola romana, especialmente Palestrina.

Artigo IX

É prohibido o uso de certas inflexões de voz muito affectadas, fazer rumor batendo compasso ou dando ordens aos executantes, volver as costas ao altar, conversar ou qualquer outro acto inconveniente no recinto sagrado.

Artigo X

São prohibidos os instrumentos musicaes muito barulhentos, como*: tambores, bombo, pratos* e semelhantes e outros impróprios na casa do Senhor.

Artigo XI

Nomeada pelo Sr. Arcebispo, será creada uma comissão permanente, denominada "Commissão Gregoriana". A comissão gregoriana será composta de quatro membros, sob a presidência do inspector diocesano de musica sacra, peritos em musicas e escolhidos entre os que dispõem de nome como artistas e amantes da arte e cousas musicaes, todos animados de espirito profundamente catholico.

Artigo XII

Perante essa comissão as Irmandades, festeiros e mestres de capella apresentarão ao seu exame as musicas a executar nas festividades religiosas, organizando assim o catalogo das composições permitidas na casa do Senhor.

Artigo XIII

A comissão reunirá a esse catalogo a indicação das peças musicaes de um repertorio digno da Igreja.

Artigo XIV

De 1º de janeiro de 1899 em diante, não será permitida a execução de trecho algum que não faça parte do *Catalogo*, organizado pela comissão gregoriana.

Monsenhor Luiz Raymundo da Silva Brito, conego Mariano Antonio Velasco Molina, padre Antonio Alves Ferreira dos Santos, padre João Borges Quintão, Alberto Nepomuceno, Joaquim Torres Delgado de Carvalho, Visconde de Taunay, padre Pedro Hermes Monteiro, com restricções.

Voto em separado – padre Pedro Hermes Monteiro (em separado; apresentando restricções e meios práticos compreendidos no parecer e projeto particulares que dera à comissão; porque tratando-se do restabelecimento da musica ou do canto em nossas igrejas, pensa, deveria a comissão, antes de tudo, consultar no complexo de seus actos e deliberações, os últimos deccretos da Sagrada Congregação dos Ritos, que fallão da unidade do canto da Igreja Romana.

EMMANUEL COÊLHO MACIEL: ACERVO PESSOAL, LEVANTAMENTO DOCUMENTAL E INVENTARIAÇÃO

Samuel Fagundes[121]

Edite Rocha[122]

RESUMO:

Emmanuel Coêlho Maciel (1935-2015) deixou um significativo acervo musical que registra sua atuação multifacetada como regente, violinista, arranjador, compositor, educador e fundador de diversas instituições musicais no Brasil. A partir de uma compilação de diversos desses registros, este trabalho apresenta, por um lado, um levantamento parcial preliminar de seu acervo pessoal, com o objetivo de mapear e analisar esse *corpus* documental e, por outro, mapear esse conjunto com a adoção de normas arquivísticas, como a Norma Brasileira de Descrição Arquivística para superar desafios relacionados à organização e conservação de documentos musicais. A partir da Teoria das Três Idades (PÉROTIN, 1966), que classifica os documentos em fases corrente, intermediária e permanente, este trabalho faz uma cartografia e proposta de organização dos tipos de materiais – 1) documentos bibliográficos, 2) iconográficos, 3) tridimensionais, 4) textuais, 5) sonoros, 6) hemerográficos e 7) musicográficos – e tangencia uma análise musicológica desse acervo pessoal ressaltando sua relevância para a preservação e valorização patrimonial do legado de Emmanuel Coêlho Maciel e sua contribuição para a memória cultural brasileira.

Palavras-chave: Acervos musicais, Arquivologia musical; Documentação; Memória; Identidade, Emanuel Coelho Maciel.

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo o mapeamento e a descrição do acervo documental[123] pertencente ao espólio de Emmanuel Coêlho Maciel[124] (1935-2015), que se

[121] Doutorando, Universidade Federal de Minas Gerais, samuelfagundes11@yahoo.com.br. Bolsista CAPES.
[122] Doutora, Universidade Federal de Minas Gerais, editerocha@ufmg.br. Pesquisadora CNPq.

[123] Esta comunicação consiste em um recorte de um dos capítulos da minha tese de doutoramento, na área de Performance Musical, intitulada *Emmanuel Coêlho Maciel: um estudo interpretativo e musicológico a partir das obras corais e orquestrais*. A investigação foi conduzida de forma descritiva com o objetivo de registrar e mapear os documentos e materiais deixados pelo compositor, preservados por seus familiares, que generosamente autorizaram o acesso a esse espólio.

[124] Mineiro natural de Belo Horizonte, nasceu no bairro da Lagoinha no ano de 1935. 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 vivência social que influenciaram diretamente em sua forma e estilo de compor. Foi professor do Conservatório Estadual de Música "Pe. José Maria Xavier" na cidade mineira de São João del-Rei e do Conservatório "Joaquim Franco" da Universidade do Amazonas, em Manaus, atuou como violinista em diversas orquestras brasileiras, tais como: Polícia Militar de Minas Gerais, Sociedade de Concertos Sinfônicos em Belo Horizonte, Orquestra Sinfônica Brasileira, Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, Orquestra de Câmara Pró-Arte do Rio de Janeiro, Orquestra de Câmara da Universidade Nacional de Brasília e "Ars – Brasiliensis", de Brasília (MACIEL, 1992; 2014). Em 1976, após um período de sua vida na capital federal, recebeu um convite residir em Teresina, onde consolidou seu percurso fundando as primeiras oficinas de música na Universidade Federal do Piauí e promovendo projetos de grande relevância para o desenvolvimento do ensino de música naquela capital, como o Departamento de Educação Artística da mesma

encontra em processo de organização e inventariação. O acervo inclui fontes bibliográficas, didáticas, iconográficas, hemerográficas e musicográficas, preservando registros que evidenciam sua interação com o designado folclore local dos estados onde atuou (principalmente Minas Gerais, Brasília, Manaus e Piauí) e refletindo sua contribuição para a construção de uma identidade musical regional. Os documentos do acervo pessoal de Emmanuel Coêlho Maciel, constituído por fontes tão diversas como manuscritos, partituras, correspondências e outros registros, foram alvo de uma inventariação preliminar, que incluiu peças inéditas e projetos inacabados, oferecendo uma visão mais ampla de seu processo criativo e de sua trajetória.

A documentação resguardada permite redimensionar o lugar de Maciel na história da música, cartografar os registros de seu percurso identitário e profissional no contexto da sua autodefinição como folclorista e nacionalista musical, bem como sua atuação no contexto de trânsitos inter-regionais no Brasil. Assim, a partir da organização e preservação desse patrimônio cultural (i)material, utilizando diretrizes arquivísticas para garantir acessibilidade e fomentar novas narrativas historiográficas, este trabalho foca na documentação reunida por Emmanuel Coêlho Maciel como fonte de pesquisa e valorização musicológica, preservando a memória desse compositor e sua contribuição para a cultura brasileira.

EMBASAMENTO TEÓRICO-METODOLÓGICO

Ao abordar o levantamento de acervos e inventariações, os pesquisadores em música têm recorrido ao ciclo vital dos documentos de arquivo através da Teoria das Três Idades (PÉROTIN, 1966) para fundamentar suas ações. Além do aporte teórico, ainda incipiente para estabelecer as bases epistemológicas de um campo em construção da Arquivologia Musical, a área de Música ainda se familiariza com a terminologia específica da Arquivologia e com os procedimentos adequados para as ações de recolhimento, higienização, restauração, inventariação e catalogação de acervos (ROSSBACH; PEREIRA JUNIOR, 2019).

No âmbito da Arquivologia Musical, a aplicabilidade da Teoria das Três Idades (PÉROTIN, 1966) aos documentos musicográficos tem sido recorrente, não deixando de reconhecer seu valor e sua função pessoal, social ou institucional. Contudo, no campo

universidade (1978), Escola de Música de Teresina (1980), Orquestra de Câmara de Teresina, Orquestra Sinfônica de Teresina e o Coral de mil e quinhentas vozes (adultos e infantis) através da Fundação Cultural do Piauí (MACIEL, 2014).

musicológico essas especificidades das fontes musicais podem apresentar outras questões para uma efetiva aplicabilidade (ROSSBACH; PEREIRA JUNIOR, 2019).

Tendo como referência a Teoria das Três Idades, amplamente utilizada no âmbito da arquivologia musical brasileira, os documentos da *fase corrente* assumem seu valor primário, exercendo sua finalidade até à conclusão de seu objetivo. Como exemplo, um documento musicográfico de uma obra de Emmanuel Coêlho Maciel presente no acervo pessoal do compositor pode exercer uma função primária como um suporte de interpretação e performance musical. No caso da *fase intermediária*, embora ainda possam ser utilizados em sua função primária, tem-se como referência que os documentos, como os jurídico-administrativos, ultrapassaram seu prazo de validade. Recorrendo novamente aos exemplos do acervo de Maciel, o lugar dos documentos dos Projetos de Extensão de Música da Universidade Federal do Piauí, que vieram a impulsionar a criação do Curso de Música dessa mesma instituição, ou o projeto pedagógico do Curso de Artes com Habilitação em Música da Universidade Federal do Piauí na década de 1980, naturalmente, são instrumentos de referência, mas que atualmente não são documentos vigentes. Por outro lado, se considerarmos o arquivo em *fase permanente* e, inerentemente com duração ilimitada, podendo ser utilizado para pesquisa histórica, após o recolhimento, normalmente se espera que esses documentos históricos sejam transferidos para um local de preservação definitiva, adquirindo um valor secundário para uso científico, social e cultural (ROSSBACH; PEREIRA JUNIOR, 2019; BELLOTTO, 2006). Se os documentos musicográficos em suas versões originais, por um lado, podem transmitir muitas informações sobre o valor paleográfico enquanto documento e recurso à leitura musical diretamente da fonte, por outro, a digitalização, cópia e/ou transcrição permitem que a função primária seja mantida, enquanto a referência documental seja resguardada e preservada da sua deterioração enquanto suporte. Por outra perspectiva, se considerarmos o caso das publicações de métodos ou de seu livro sobre os quinhentos anos de música brasileira (MACIEL, 2014), as republicações ou tiragens desses volumes permitem que esses originais adquiram também esse referido valor secundário de informação.

Com base no texto de Paulo Castagna e Adriano Meyer (2017, p. 321), que relatam suas experiências em arquivos musicais, é reiterado o quanto ainda permanece uma certa desvalorização e mesmo uma acentuada perda dos papéis de música ao longo da história. Este fato pode ser atestado no caso do inventário de Emmanuel Coêlho Maciel, em que cerca de oitenta por cento do material impresso possui danos, rasgos, mofo, perda de partes e acúmulo de fungos, dentre outros problemas. Conscientes que estes fatores ocorrem amplamente no

Brasil, como por exemplo em arquivos de banda de música, é atribuído como motivo, em parte, uma reduzida consciência patrimonial de seu valor histórico e, por outro, a ainda reduzida aderência a teorias arquivísticas que garantam a promoção sistemática pela conservação dos documentos musicais. Assim, essa problematização sobre a necessidade de avaliar a aplicabilidade dessa teoria nos arquivos musicais brasileiros tem sido um tema recorrente dos defensores da preservação do passado musical (CASTAGNA; MEYER, 2017 *apud* ROSSBACH; PEREIRA JUNIOR, 2019) a níveis, condições e reconhecimento mais aprofundados, de maneira semelhante à outras áreas mais privilegiadas quando comparadas a outros fundos e acervos de música.

Nos últimos anos, os estudos bibliográficos sobre Arquivologia Musical têm relatado algumas ações práticas de tratamento de acervos musicais brasileiros que visam a salvaguarda dos arquivos de instituições públicas, privadas e pessoais que são doadas para instituições para resguardar e preservar esse material (ROSSBACH; PEREIRA JUNIOR, 2019). Na maioria dessas iniciativas, os pesquisadores procuram lançar um olhar crítico sobre os acervos, reconhecendo que esses documentos podem narrar a história dos conjuntos musicais que os abrigam. Contudo, essas reflexões frequentemente carecem do trabalho de organização dos acervos e da elaboração de instrumentos básicos de pesquisa, como guias, inventários e catálogos, uma deficiência ainda presente nesses trabalhos que acabam recaindo sobre a figura do musicólogo (GOMES, 2018).

Assim, em um contexto que justifica a proposta deste trabalho de elaborar uma inventariação documental e musicográfica de Emmanuel Coêlho Maciel, buscou-se entender como a interpretação dos dados e o tratamento da informação podem estabelecer conexões com o passado, não somente sob uma perspectiva museológica ou arquivística, mas também musical. Neste sentido, entende-se que a proposta arquivística de uma produção musical parte de uma perspectiva histórica e musicológica atenta às relações tecidas entre a obra musical e seu contexto e, dialogando com a musicologia, auxiliaria nos processos de manutenção e conservação dos manuscritos, além da análise de diversos aspectos históricos que permitem uma compreensão mais ampla da significação musical e sua interpretação. No direcionamento que os estudos apontam sobre acervos musicais necessitarem de uma aplicabilidade prática, Paulo Castagna destaca a forte necessidade de musicólogos adotarem uma nova perspectiva sobre os acervos musicais, focando mais no seu potencial de utilização na atualidade (CASTAGNA, 2010, p. 99).

A reflexão sobre os arquivos musicais se conecta profundamente com a prática viva da música (NEVES, 1998, p. 147). Isso implica que o estudo e a preservação desses arquivos não podem ser tratados apenas como registros históricos estáticos, mas como fontes dinâmicas e vivas de inspiração e conhecimento que podem influenciar e enriquecer a prática musical contemporânea. O engajamento ativo com os acervos musicais permite que músicos e pesquisadores possam reviver e reinterpretar esse passado, criando um diálogo contínuo entre a tradição e a inovação. Portanto, a missão ou papel dos musicólogos deve ser refletida à luz daqueles que devem adotar uma abordagem que valorize a aplicação prática e a relevância atual desses documentos, garantindo que a música do passado continue a viver e evoluir no presente.

Em termos do processo metodológico adotado para este trabalha e acervo documental, o inventário e o catálogo musical são dois instrumentos de pesquisa em arquivos que se distinguem significativamente em termos de abrangência na descrição das informações (ROSSBACH; PEREIRA JUNIOR, 2019, p. 4). O inventário, como um instrumento que descreve, de forma sumária ou analítica, as unidades de arquivamento de um fundo ou parte dele, permite oferecer uma visão geral e ordenada dos documentos (ARQUIVO NACIONAL, 2005, p. 109). Este instrumento, considerado essencial para a organização inicial dos acervos, permite uma compreensão básica da estrutura e do conteúdo dos arquivos. Em contrapartida, o catálogo oferece uma descrição detalhada e aprofundada dos documentos, possibilitando a identificação e localização precisa de cada item. Neste caso, o instrumento selecionado é do tipo parcial e tem como objetivo fornecer uma descrição não seletiva dos documentos, prevendo que seja sumária e não analítica (BELLOTTO, 2006, p. 197).

A normativa brasileira foi adotada como referência de padronização para a descrição documental, garantindo que os registros sejam compreensíveis e acessíveis tanto para pesquisadores quanto para o público em geral, além de facilitar a categorização sistemática dos documentos, assegurando que cada item seja identificado com precisão e clareza. Por outro lado, as diretrizes da Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais foram indispensáveis para o tratamento de documentos musicais específicos, proporcionando um *framework* detalhado para a organização, catalogação e preservação de acervos musicais. Essas normas abordam as particularidades dos documentos audiovisuais e sonoros, promovendo práticas arquivísticas que valorizam a integridade e a autenticidade das fontes musicais. O emprego dessas diretrizes não apenas aprimora a eficiência na gestão dos acervos, mas também amplia as possibilidades de pesquisa e análise, permitindo um estudo mais profundo e rigoroso do material musicográfico.

Nesse quadro, para esta investigação, propõe-se utilizar como base teórica a *Norma brasileira de descrição arquivística* (ARQUIVO NACIONAL, 2006) e as diretrizes do Conselho Nacional de Arquivos, especialmente aquelas desenvolvidas pela Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais (CTDAISM-CONARQ, 2018), como referência para a nomenclatura musicográfica e a inventariação preliminar. Ao embasar esta pesquisa nas recomendações de ambos os referenciais, busca-se não apenas garantir a conformidade com os padrões arquivísticos reconhecidos, mas também promover a gestão e preservação do acervo de Emmanuel Coêlho Maciel, de modo que o legado musical do compositor seja preservado de maneira adequada e acessível para futuras gerações, e que seu impacto cultural seja devidamente reconhecido e valorizado.

PROCESSO DE MAPEAMENTO E DESCRIÇÃO DO ACERVO

Nesta investigação, propõe-se uma cartografia e o mapeamento do acervo do professor e compositor Emmanuel Coêlho Maciel, com o objetivo de relatar de forma descritiva a proveniência e o acesso ao material particular e familiar, disponibilizado pela família para uso na pesquisa e no mapeamento desses itens (NYE, 2006; TERRALL, 2006). A organização do material revelou-se uma tarefa complexa devido à sua localização geográfica em quatro locais distintos: sob a posse de uma das filhas, Lilian Maciel, residente em Belo Horizonte, Minas Gerais, cujo percentual apontamos para aproximadamente setenta por cento deste conjunto; cerca de vinte por cento com o outro filho, Hebert Maciel, residente em Teresina, no Estado do Piauí; em menor proporção, cinco por cento dispersos entre amigos, professores e ex-alunos; e cerca de cinco por cento restantes atualmente no acervo do coral da Universidade Federal do Piauí (Figura 1).

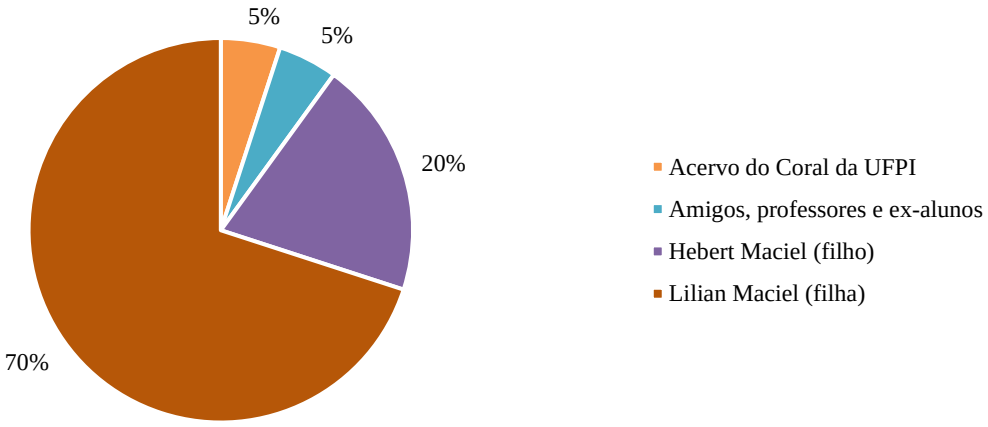


Figura 1 – Distribuição do acervo pessoal de Emmanuel Coêlho Maciel.

A maior parte do Acervo disponível de Emmanuel Coelho Maciel, correspondente a cerca de noventa por cento do conjunto, foi gentilmente cedido pela família para realização desta pesquisa (Figura 2). Assim, ao receber este acervo, considerando as limitações técnicas de quem não tem uma formação arquivística ou de biblioteconomia para um tratamento mais aprofundado, a proposta de mapeamento atendeu principalmente o objetivo da pesquisa e respectiva função musicológica. Assim, orientados pelos pilares bibliográficos apresentados no embasamento teórico-metodológico, iniciou-se um processo de organização e categorização de todo o material. Este trabalho envolveu a avaliação do estado físico dos documentos, a reparação de danos quando possível e a digitalização de itens essenciais para garantir sua preservação e acesso contínuo. Neste contexto, cujo inventário detalhado está ainda em processo de elaboração, este trabalho foca no mapeamento preliminar e no processo de organização e categorização dos tipos documentais contidos neste acervo.



Figura 2 – Documentação de Emmanuel Coêlho Maciel armazenada e cedida temporariamente para esta pesquisa. Acervo particular familiar.

O acervo inclui tanto obras impressas quanto manuscritas, assim como diversas outras fontes. A maioria do material estava danificada e não estava armazenada de forma adequada, sendo necessária uma separação por categorias para melhor organização. Entre os materiais encontrados, destacam-se partituras manuscritas e impressas, materiais didáticos como apostilas, métodos, cadernos de exercícios, partituras de exercícios, arranjos e conjuntos de obras separados por épocas e períodos datados (Figura 3).

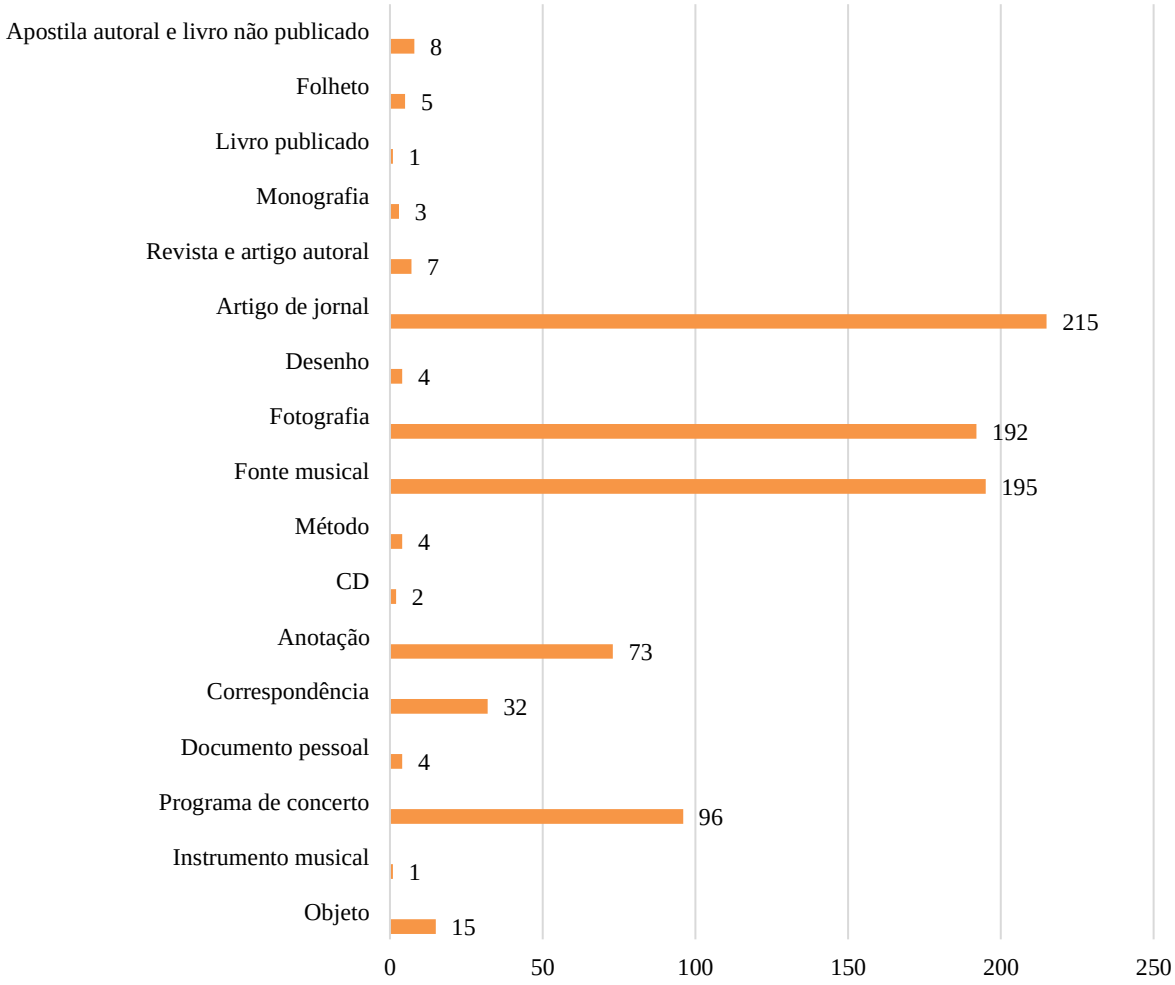


Figura 3 – Tipos de documentos encontrados no acervo de Emmanuel Coêlho Maciel.

A primeira etapa do levantamento documental correspondeu à análise detalhada do estado das obras impressas e manuscritas do acervo de Emmanuel Coêlho Maciel. Uma parte significativa desse material encontrava-se danificada devido ao armazenamento inadequado ao longo dos anos (Figura 4). Essa situação exigiu um esforço mais dedicado na separação e categorização dos materiais mais frágeis, de modo a preservá-los e recuperá-los o máximo possível.



Figura 4 – Estado de conservação de parte do material documental de Emmanuel Coêlho Maciel. Acervo particular familiar.

Entre os documentos encontrados, havia uma vasta coleção de partituras, tanto manuscritas quanto impressas. As obras impressas, que incluíam também materiais didáticos, estavam frequentemente expostas a condições adversas, como umidade e má ventilação, resultando em folhas amareladas, rasgadas e com sinais de fungos. O estado frágil desses itens tornou essencial a intervenção cuidadosa para evitar perdas adicionais. Esses impressos, muitas vezes utilizados em apresentações e execuções formais, foram priorizados para restauração e conservação. Os manuscritos, por sua vez, apresentaram desafios únicos. Contendo anotações e correções que revelam o processo criativo de Emmanuel Coêlho Maciel, se encontravam em variados estados de conservação (Figuras 5, 6 e 7). Alguns eram legíveis e relativamente bem preservados, enquanto outros mostravam sinais claros de deterioração, como desbotamento da tinta, degradação do papel e/ou deteriorados por exposição de líquidos. Entre esses, os cadernos de música manuscrita com toda a obra para piano deste compositor, por exemplo, se encontravam fortemente danificados e sua recuperação exige técnicas especializadas para preservar tanto o material físico quanto o conteúdo informativo.



Figura 5 – Manuscritos de obras inacabadas de Emmanuel Coêlho Maciel, em grande parte escritos à lápis e em delicado estado de conservação.



Figura 6 – Obras corais de Emmanuel Coêlho Maciel.



Figura 7 – Obras instrumentais de Emmanuel Coêlho Maciel.

Além das fontes musicográficas, o acervo contempla uma variedade de fontes, como cartas, programas de concertos, notas pessoais e documentos administrativos relacionados à carreira de Emmanuel Coêlho Maciel. Essas fontes adicionais, muitas vezes armazenadas de forma mais precária ou informal, estavam igualmente sujeitas a danos. A correspondência, por sua vez, abarca importantes registros sobre colaborações e influências na criação e formação de instituições de ensino e grupos instrumentais, mas frequentemente também mostrava sinais de desgaste físico que prejudicam a legibilidade. Foi necessário um esforço especial para mapear e proteger esses documentos, reconhecendo seu valor histórico e informativo.

A segunda etapa do levantamento documental consistiu na análise da documentação iconográfica, que inclui um acervo fotográfico extenso da vida de Maciel, dado que proporcionam um registro visual detalhado da trajetória do compositor desde seu nascimento em 1935 até o momento de seu falecimento em 2015 (Figura 8). As imagens capturam não apenas eventos importantes, mas também aspectos íntimos da vida de Emmanuel, oferecendo um olhar mais pessoal e humanizado sobre o indivíduo por trás da figura do compositor. Além de fornecer uma visão geral da vida de Emmanuel Coêlho Maciel, as fotografias permitem uma compreensão mais profunda de suas experiências. Elas ajudam a contextualizar a produção musical e os eventos associados à sua carreira, oferecendo uma perspectiva visual que pode revelar aspectos sutis e significativos que os documentos textuais podem não capturar. A documentação visual serve, portanto, como um recurso valioso e complementar à documentação escrita, fornecendo um panorama mais completo e integrado da vida e obra de Maciel. A análise cuidadosa dessas imagens foi fundamental para a construção de um retrato abrangente e detalhado do compositor e de seu impacto na música. O acervo fotográfico é um componente crucial na preservação e compreensão da história de Emmanuel e a inclusão na análise de sua trajetória não apenas enriquece a narrativa existente, mas também oferece novas perspectivas sobre a vida e obra do compositor, tornando-se uma parte indispensável da documentação e do estudo de sua trajetória musical (BRANDÃO, 2020; GOMES; FRANCISCO JUNIOR, 2024).

A terceira etapa do levantamento consistiu na investigação da coleção hemerográfica meticulosamente selecionada e organizada por Emmanuel Coêlho Maciel (Figura 9). Os documentos, reunidos e catalogados de forma sistemática, abrangem uma gama de recortes de jornais e revistas que registram eventos e marcos importantes na trajetória do músico. Naturalmente, não consideramos nesta análise a forma como é retratada a atuação e as contribuições de Maciel para a música e a educação musical no Brasil. Assim, limitamo-nos a

analisar esses registros como documentos de época, dado que essa organização permite atestar a sua presença e influência nos meios de comunicação, destacando não apenas suas conquistas, mas também os desafios que enfrentou ao longo de sua carreira.



Figura 8 – Material fotográfico do acervo de Emmanuel Coêlho Maciel.



Figura 9 – Jornais pertencentes ao acervo hemerográfico de Emmanuel Coêlho Maciel.

Considerando que cada recorte de jornal e revista pode ser entendido como um testemunho visual e textual do impacto da atuação de Emmanuel Coêlho Maciel no cenário musical e educacional, estes registros ilustram a recepção pública e crítica de suas obras e atividades. Esta parte da coleção proporciona uma perspectiva complementar sobre o contexto histórico e cultural em que Emmanuel atuou, fornecendo elementos para construir uma narrativa de sua vida e obra (BRANDÃO, 2020).

Na quarta etapa, foi levantado todo o restante de itens pessoais relacionados direta ou indiretamente à sua profissão e que representa a maior diversidade documental do acervo de

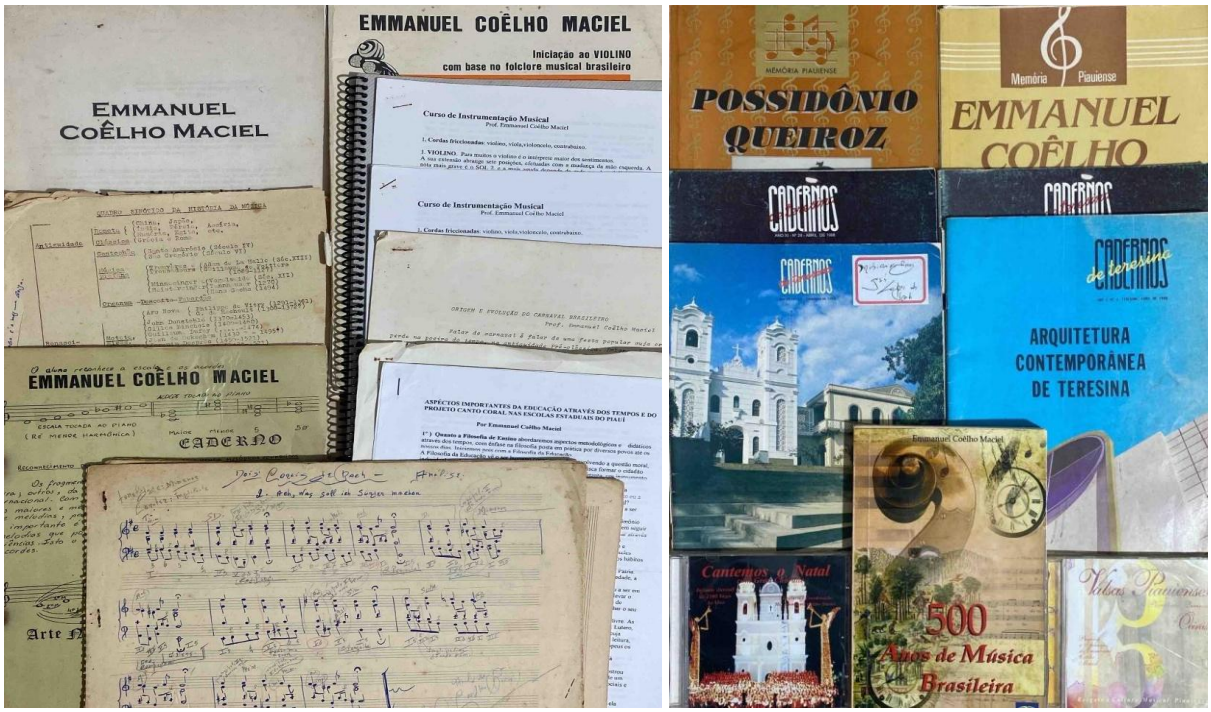
Emmanuel Coêlho Maciel. Entre os itens mais significativos estão os documentos pessoais e profissionais, que incluem diários, programas de concertos, materiais didáticos e publicações autorais. A diversidade desses itens reflete a amplitude dos interesses e das contribuições de Maciel e permite uma visão abrangente de sua vida e obra. Os documentos pessoais encontrados, como diários, currículos e cartas familiares, permitem uma visão íntima de Emmanuel. Seus diários e agendas revelam suas reflexões diárias e as cartas familiares e correspondências com amigos são indícios das relações pessoais e profissionais firmadas pelo músico, e permitem identificar características de sua personalidade, valores e motivações tomadas ao longo de sua vida.

Os programas de concertos encontrados no acervo atestam sua atuação como compositor, regente, músico e diretor artístico (Figura 10). Esses programas registram as apresentações de suas obras, participação em orquestras como solista, *spalla* e músico, regente de coro e orquestra e diretor de eventos. Algumas notas de programa também refletem a recepção de sua música pelo público e pela crítica, oferecendo um panorama detalhado de sua trajetória artística.

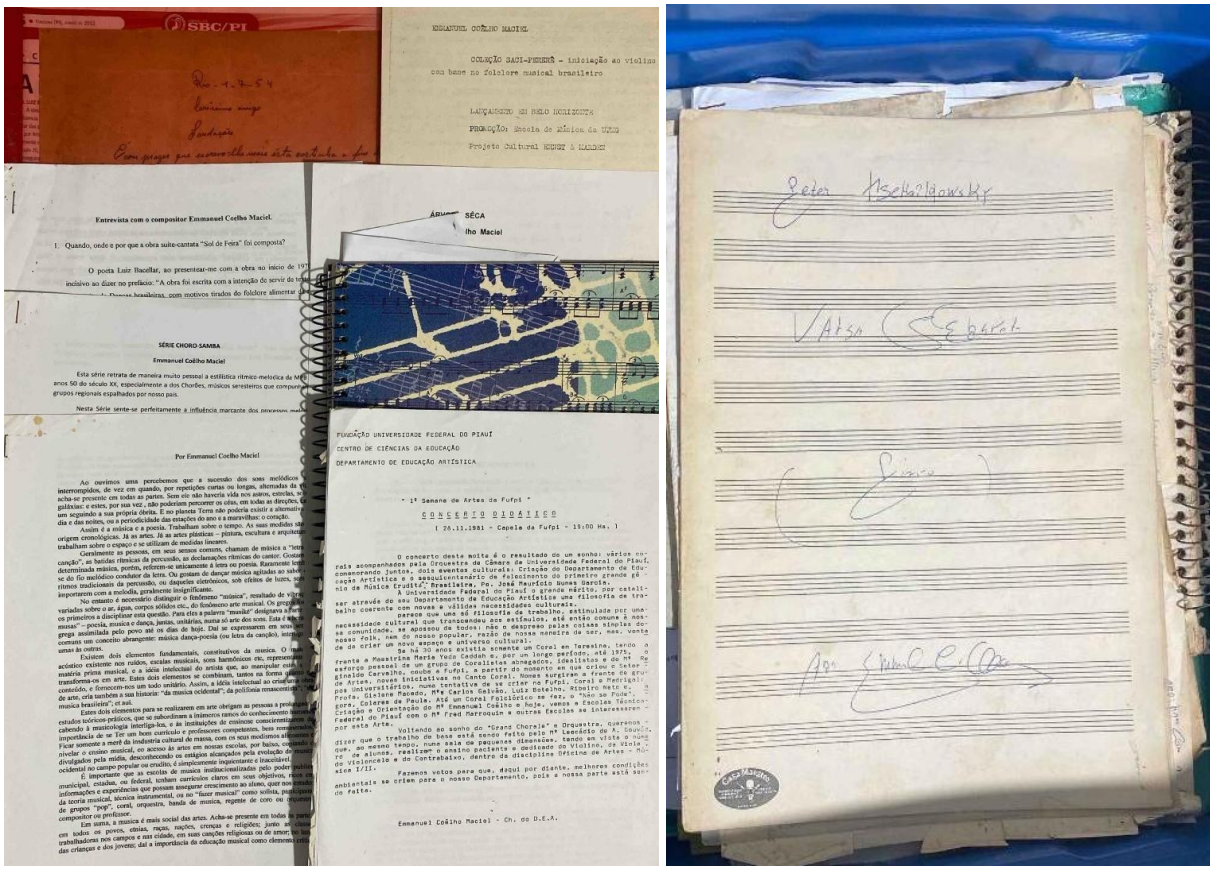


Figura 10 – Programas de concerto do acervo documental de Emmanuel Coêlho Maciel.

Os materiais didáticos, como apostilas, métodos e cadernos de exercícios registram a dedicação de Emmanuel ao ensino da música (Figura 11), revelando traços de sua abordagem pedagógica e demonstrando seu reiterado compromisso com a formação de novos músicos. Através de suas apostilas e métodos, foi possível entender sua metodologia de ensino e direcionamento para motivar seus alunos. A limpeza desses materiais envolveu não apenas a reparação física, mas também a digitalização para assegurar seu acesso para futuras gerações. As publicações autorais de Emmanuel Coêlho Maciel (Figura 12), incluindo livros, apostilas de ensino, artigos em revistas, jornais e outros textos abordam diversos aspectos da música erudita e popular brasileira, refletindo sua visão nacionalista e folclorista (Figuras 13 e 14). Essas publicações permitem entender sua aderência ao projeto civilizatório, seu pensamento composicional e sua abordagem à pesquisa, destacando sua contribuição intelectual para o campo musicológico.



Figuras 11 e 12 – Material didático (à esquerda) e publicações autorais e discográficas (à direita) do acervo de Emmanuel Coêlho Maciel.



Figuras 13 e 14 – Material de pesquisa (à esquerda) e resultados musicais (à direita) presentes no acervo de Emmanuel Coêlho Maciel.

Após esse processo de mapeamento que registram vários aspectos da vida e a obra deste compositor, violinista, professor e pesquisador (GOMES; FRANCISCO JUNIOR, 2024), a quinta etapa focou na organização dos itens documentais. Tendo como base o levantamento quantitativo dos itens documentais que totalizam um conjunto de oitocentos e cinquenta e sete itens identificados para esta pesquisa (Figura 3), foi realizada uma categorização em sete gêneros documentais (Figura 15) que, pela sua expressividade quantitativa representam 25,09% de recortes hemerográficos, 23,92% de itens textuais, 23,22% de repertórios musicográficos, 22,87% de itens iconográficos, com menor expressividade, os itens biobliográficos que representam 2,80% do acervo familiar, seguido dos itens tridimensionais (1,87%) e finalmente dos itens sonoros (0,23%). Assim, após detalhada análise do conteúdo e funções, optamos por categorizar em 7 gêneros documentais, que serão detalhados abaixo: 1) documentos bibliográficos, 2) iconográficos, 3) tridimensionais, 4) textuais, 5) sonoros, 6) hemerográficos e 7) musicográficos (Figura 16).

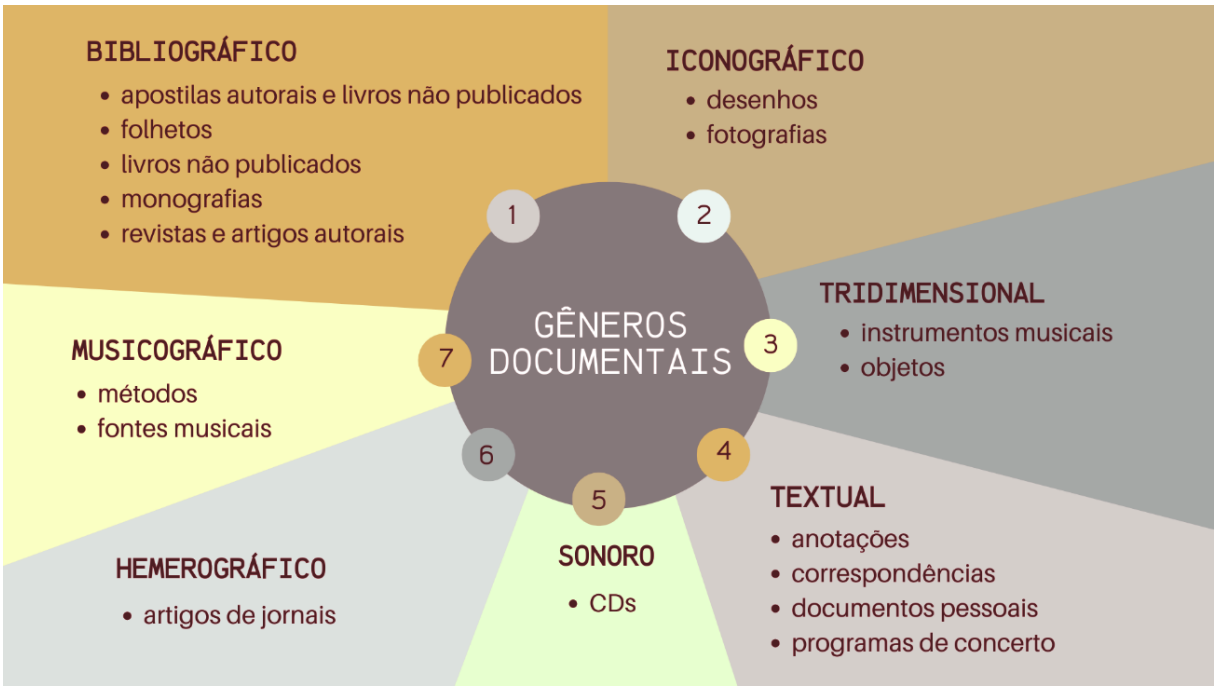


Figura 15 – Gêneros documentais e tipos de fontes encontrados no acervo de Emmanuel Coêlho Maciel[125]

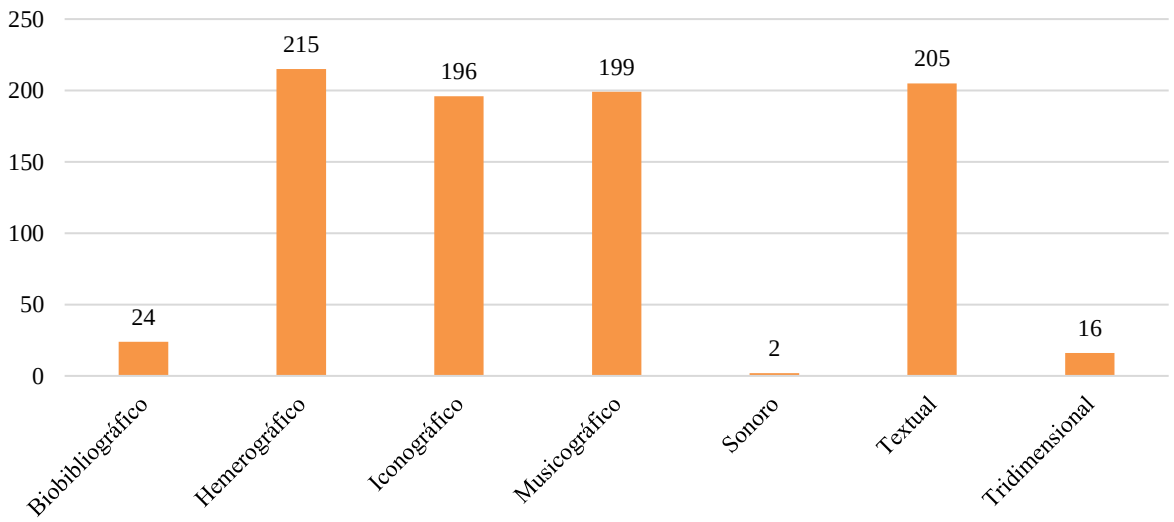


Figura 16 – Gêneros documentais encontrados no acervo de Emmanuel Coêlho Maciel

Os documentos bibliográficos consistem em registros que documentam a trajetória pessoal e profissional de Maciel e incluem biografias, currículos, cartas, certificados e outros materiais que delineiam a vida do compositor. Esses registros permitem contextualizar a obra

[125] Agradecemos à pesquisadora e professora Aline Azevedo (UEMG) que gentilmente me ajudou a realizar este infograma.

de Maciel, fornecendo informações essenciais sobre seu percurso artístico e as influências que moldaram seu trabalho (VIDAL; PORTO, 2012).

Os documentos iconográficos abrangem fotografias, retratos, ilustrações e outros materiais visuais que capturam marcos da vida e da memória de Maciel e fornecem um complemento significativo para a narrativa biográfica do músico e para compreensão das circunstâncias em que suas obras foram criadas. Essa documentação possui uma vasta quantidade de fotografias e registros encontrados no acervo.

A presença de objetos tridimensionais no acervo de Emmanuel Coêlho Maciel, como seus dois violinos, medalhas e troféus, também contribui para a compreensão do legado de Maciel, dado que atestam as conquistas e reconhecimentos recebidos ao longo de sua carreira, mas também servem como testemunhos tangíveis de sua prática musical e das ferramentas utilizadas em sua produção artística.

Os documentos textuais presentes no acervo, como referido anteriormente, incluem manuscritos, anotações, diários, correspondências e outros escritos de Emmanuel Coêlho Maciel e partilham aspectos íntimos do processo criativo do compositor, suas reflexões, influências e interações com outros músicos e intelectuais, registros de *insights* sobre as motivações de suas composições e suas visões sobre a música brasileira e posicionamento sobre o seu pensamento musical e estético. Além disso, foram encontradas suas publicações autorais, como livros, apostilas, revistas, artigos de jornais, currículo, documentação pessoal, cartas familiares, correspondências para amigos e agendas de pensamento. Esses manuscritos abrangem uma variedade de assuntos, incluindo ensino de música, composição, dramas familiares, poemas e outros tópicos relacionados (WILEY, 2010).

Os documentos sonoros, por sua vez, incluem gravações de suas composições, entrevistas e registros de performances. Esses documentos oferecem uma perspectiva auditiva da obra de Emmanuel Coêlho Maciel, permitindo que se escute a sonoridade e a interpretação de suas criações, conforme concebidas por ele próprio ou por outros músicos. Neste sentido, essas gravações preservam uma memória sonora de suas obras.

Os documentos hemerográficos, como explicado anteriormente, contém uma detalhada coleção de recortes de jornais e revistas que documentam as atividades de Emmanuel Coêlho Maciel ao longo dos anos. O acervo possui uma grande coleção hemerográfica, separada e arquivada pelo próprio professor. Esta coleção reflete sua trajetória e as diversas localidades

por onde passou, oferecendo uma visão abrangente de sua contribuição para a música e educação musical no Brasil. A hemeroteca do acervo inclui também resenhas de concertos, entrevistas e artigos que destacam a relevância de Maciel no cenário cultural brasileiro, permitindo uma visão ampla de sua presença na mídia.

O acervo musicográfico pode ser considerado um dos pilares mais relevantes da coleção de Emmanuel Coêlho Maciel, dado que inclui partituras autografas, arranjos, composições inéditas e outras peças musicais que ilustram a gênese de sua linguagem composicional. Esses documentos são essenciais para o estudo aprofundado de sua obra, permitindo que musicólogos, intérpretes e pesquisadores tenham acesso direto ao material original, o que facilita a análise e a interpretação das suas composições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo conseguiu atingir seu objetivo ao fazer um mapeamento do acervo pessoal de Emmanuel Coêlho Maciel para entender seu lugar no cenário cultural brasileiro. Neste panorama, a investigação dos conjuntos documentais foi conduzida de forma descritiva, a fim de registrar os itens deixados por Maciel e preservados por seus familiares, que generosamente autorizaram o acesso a esse valioso espólio. O trabalho realizado permitiu não apenas a organização desse acervo, mas também a compreensão mais aprofundada da vida e obra do compositor, evidenciando sua atuação multifacetada e seu legado duradouro. Como fruto dessa cartografia documental, a análise desse conteúdo permitiu um entendimento das fases cronológicas a partir dos documentos do acervo, facilitando a identificação de diferentes etapas da carreira de Emmanuel Coêlho Maciel. Essa abordagem ajudou a projetar uma linha cronológica detalhada de sua produção musical e fases como compositor, destacando as transformações estilísticas composicionais e as influências registradas ao longo dos anos. A categorização por períodos e datas também permitiu uma análise mais aprofundada sobre os vestígios de seu desenvolvimento artístico.

Outro aspecto significativo do acervo que despertou maior atenção foram as partituras de exercícios e arranjos, essenciais para entender a abordagem pedagógica de Emmanuel Coêlho Maciel. Nesses materiais, encontrou-se uma fonte de informação pedagógica de como ele utilizava esses exercícios práticos para desenvolver habilidades específicas em seus alunos e mantê-los motivados. A organização e ordenação desses documentos por épocas e períodos permitiram detalhar e aprofundar sua produção musical e didática, nomeadamente as suas atividades educacionais. Assim, a cronologia baseada na análise do *corpus* documental deste

acervo, não só facilitou a organização dos documentos, mas também proporcionou uma visão abrangente dessa trajetória musical. Essa abordagem expõe uma fonte informacional importante sobre a genética composicional de suas obras autorais e arranjos, refletindo as mudanças em seu estilo e influências ao longo dos anos.

O mapeamento do acervo atesta, assim, a extensão da atuação de Emmanuel Coêlho Maciel em diversas frentes da música e da educação. Como professor, sua influência marcante na formação de gerações de músicos e na disseminação do conhecimento musical se aliou à sua atuação como gestor e regente de coro e orquestra, demonstrando sua capacidade de liderança e seu compromisso com a excelência musical. Além disso, o acervo registra sua atuação mais discreta como musicólogo e pesquisador no seu labor em prol da preservação e valorização das tradições musicais brasileiras. Outro aspecto materializado nesta cartografia documental foi a comprovação da atuação de Maciel como fundador de instituições culturais e educacionais, que até hoje desempenham papel vital na formação artística e na promoção da cultura. Sua visão estratégica e seu empenho em criar espaços dedicados ao estudo e à prática da música foram fundamentais para o desenvolvimento do cenário musical nas regiões onde atuou, especialmente no Piauí, Minas Gerais e no Centro-Oeste do Brasil.

A coleção de documentos inclui também outros itens, desde diplomas e certificados até anotações e diários pessoais, o que oferece um retrato de vários aspectos da vida de Emmanuel Coêlho Maciel e permite aos pesquisadores traçar um perfil abrangente de suas múltiplas facetas. Contudo, a preservação desses registros não se finaliza neste mapeamento e organização preliminar, pois eles constituem uma fonte primária essencial para o estudo de sua obra e para a compreensão de sua contribuição à cultura brasileira. Neste sentido, a digitalização informal do acervo foi uma etapa crucial, um gesto que assegura que todo o material documental encontrado seja preservado e acessível para futuras pesquisas e facilita a disseminação da informação contida, assegurando que sua contribuição à música brasileira continue a ser reconhecida e estudada pelas próximas gerações.

A autorização concedida pelos herdeiros[126] foi primordial para a realização deste trabalho e pesquisa ainda em desenvolvimento, pois proporcionou um acesso direto a uma vasta

[126] A autorização concedida por Helbert Maciel, na qualidade de filho e curador do espólio musical, artístico, cultural e fotográfico do Maestro Emmanuel Coêlho Maciel, foi firmada em 15 de novembro de 2021, cedendo formalmente ao professor e pesquisador Samuel Mendonça Fagundes os direitos de acesso, estudo e divulgação acadêmica das obras e documentos inéditos do compositor. Esta autorização foi efetuada junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais para fins exclusivos de pesquisa e produção científica.

gama de documentos e aspectos sobre a trajetória de Emmanuel Coêlho Maciel até então desconhecidos ou fragmentados, desde manuscritos musicográficos autógrafos até correspondências pessoais. Essa colaboração com a família de Maciel foi fundamental para assegurar a integridade e a autenticidade do trabalho, permitindo que o acervo fosse tratado com o devido rigor acadêmico e respeito à memória do compositor.

A cartografia do acervo também trouxe à luz a importância de Maciel como regente e sua contribuição para a difusão da música coral e orquestral no Brasil. Seus manuscritos e partituras demonstram um profundo conhecimento técnico e sensibilidade artística que se refletem em suas composições e arranjos. Sua dedicação ao trabalho com coros e orquestras foi um dos pilares de sua carreira, em que sua capacidade de unir teoria e prática em prol do desenvolvimento musical coletivo se manifesta. No que diz respeito ao acervo musicográfico, o inventário preliminar materializa um levantamento quantitativo e qualitativo do material inédito, incluindo autógrafos, arranjos, composições originais e projetos inacabados.

Em suma, consideramos assim, que o processo de organização e análise do espólio de Emmanuel Coêlho Maciel são determinantes para a valorização e a difusão de sua obra, permitindo uma maior visibilidade e acessibilidade para despertar o interesse em apreciar e continuar a explorar a profundidade e a complexidade de seu legado. Sua contribuição para a música brasileira, especialmente no contexto nordestino, é incontornável, e sua obra permanece como um testemunho eloquente da interseção entre tradição e modernidade na cultura musical do país.

REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL. *Dicionário brasileiro de terminologia arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232 p.

ARQUIVO NACIONAL. *Norma brasileira de descrição arquivística*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2006. 124 p.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivos permanentes*: tratamento documental. 4ª ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2006. 320 p.

BRANDÃO, Luigi. Biografia musical e musicologia: revendo premissas e traçando caminhos. *In*: NAS NUVENS... CONGRESSO DE MÚSICA, 6, 2020, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2020, p. 1-14.

CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 8, 2008, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010, p. 72-106.

CASTAGNA, Paulo; MEYER, Adriano de Castro. Fatores determinantes das mudanças de fase no ciclo vital de fontes musicais. *In*: ANDRADE, Ana Célia Navarro de (Org.). *Arquivos*: entre tradição e modernidade, v. 2. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2017, p. 321-334.

CTDAISM-CONARQ – Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais do Conselho Nacional de Arquivos. *Diretrizes para a gestão de documentos musicográficos em conjuntos musicais do âmbito público*. Rio de Janeiro: Câmara Técnica de Documentos Audiovisuais, Iconográficos, Sonoros e Musicais, 2018. 58 p.

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

GOMES, Amanda Pamela Santos. *Entre dualidades e dualismos*: a múltipla atuação de músicos e musicólogos em acervos musicais brasileiros. 217 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

GOMES, Stephanie Silva Weigel; FRANCISCO JUNIOR, Wilmo Ernesto. Biografia científica como possibilidade para a valorização de uma ciência química mais feminina e negra. *Ensaio:* pesquisa em Educação e Ciências, Belo Horizonte, v. 26, n. 10, p. 1-19, 2024.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. Fundação Elias Tajra. *Memorias piauiense n ª. 2.* Bibliografia. A Fundação, 1992.

MACIEL, Emmanuel Coêlho. *500 anos de música brasileira*. Teresina: EdUFPI, 2014. 251p.

NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. *In*: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1, 1997, Curitiba. *Anais*... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998, p. 137-163.

NYE, Mary Jo. Scientific biography: history of science by another means? *Isis*, Chicago, v. 97, n. 2, p. 322-329, 2006.

PÉROTIN, Yves. Administration and the “Three Ages” of Archives. *The American Archivist*, Paris, v. 29, n. 3, p. 363-369, 1966.

ROSSBACH, Roberto Fabiano; PEREIRA JUNIOR, Paulo Roberto. Processo de criação do inventário do Acervo Orquestra da FURB. *In*: MOSTRA INTEGRADA DE ENSINO, PESQUISA E EXTENSÃO, 13, 2019, Blumenau. *Anais...* Blumenau: Universidade Regional de Blumenau, 2019, p. 139-140.

TERRAL, Mary. Biography as cultural history of science. *Isis*, Chicago, v. 97, n. 2, p. 303-313, 2006.

VIDAL, Paulo Henrique Oliveira; PORTO, Paulo Alves. A história da ciência nos livros didáticos de química do PNLEM 2007. *Ciência & Educação*, Bauru, v. 18, n. 2, p. 291-308, 2012.

WILEY, Christopher Mark. Biography and the New Musicology. *In*: CONFERENCE OF THE DEPARTAMENTS OF MUSICOLOGY AND ETHNOMUSICOLOGY, 9, 2008, Belgrado. *(Auto)biography as a musicological discourse*, v. 3. Belgrado: Universidade de Artes de Belgrado, 2010, p. 1-22.

BATUQUES E TRANSFORMAÇÕES: O SAMBA NAS PROGRAMAÇÕES DE RÁDIO PUBLICADAS EM JORNAL NO RIO DE JANEIRO (1924-1933)

Alexei Alves de Queiroz[127]

RESUMO:
As emissoras de rádio da cidade do Rio de Janeiro começaram a publicar as programações de suas irradiações na imprensa carioca com certa regularidade a partir do final do ano de 1924. Nesses registros está documentada a primeira fase da radiodifusão, antes da promulgação do decreto 21.111 de 01 de março de 1932, seu marco legal, de onde se pode observar uma notável transformação no conteúdo das transmissões ao longo dos anos, em especial com a diminuição do repertório erudito e a introdução da música popular. O presente trabalho analisa uma amostragem de duzentas e noventa e quatro programações de rádio, selecionadas aleatoriamente a partir de jornais cariocas publicados entre 1924 e 1933, com o objetivo de detalhar a introdução do chamado conjunto regional, da música popular, e em particular do samba, nesta programação radiofônica, identificando e tipificando seus processos de legitimação e registrando as primeiras inserções dessa música na radiodifusão.

Palavras-chave: História do samba; História do rádio; Era das radioclubes; Grupo regional.

INTRODUÇÃO

Desde os anos 1920, a radiofonia na cidade do Rio de Janeiro, ainda que vivendo sua incipiente fase inaugural, publicou diariamente suas programações nos jornais da cidade, deixando um registro detalhado das primeiras experiências com essa nova mídia. Em meio às diferentes atrações musicais exploradas pela radiodifusão, certa ausência chama a atenção: a música popular brasileira em geral, e o samba em particular, não estavam inicialmente presentes.

Ao analisar as publicações dos jornais *Correio da Manhã*, *O Paiz* e *Jornal do Brasil,* de 1924, quando se iniciam os registros regulares, até o ano de 1933, no início da chamada "fase comercial" do rádio[128], observa-se um processo relativamente rápido de transformação nessa

[127] Doutorando, Universidade do Estado de Santa Catarina, alexeialves@unb.br.
[128] O evento atribuído como marco temporal dessa mudança é a promulgação do Decreto 21.111 de primeiro de março de 1932 (BRASIL, 1932), cujo artigo 73 regulamentou a publicidade na mídia radiofônica. Essa legislação desempenhou um significativo papel, porém sua importância não deve ser exagerada. Embora muitas mudanças na cultura radiofônica sejam perceptíveis nesse período e alguns autores afirmem que esse decreto teria dado início à propaganda na radiodifusão, foi possível identificar vários registros de propaganda comercial eram irradiadas anos antes de sua promulgação. Um desses casos é o "Programma de musica regional offerecido aos ouvintes da Radio Sociedade, pela Companhia Industrias Reunidas 'Alba'" (SEM FIO, 1928, p. 9). Segundo Rafael Casé, "só eram permitidos os patrocínios a horário de programas. Com a nova lei, os reclames se multiplicaram rapidamente" (CASÉ, 2012, p. 47). Mesmo assim, o decreto pode ter sido mais uma consequência legal (dificilmente evitável)

mídia. Uma dessas transformações pode ser identificada na constituição dos repertórios musicais apresentados ao vivo em estúdio, em especial com a gradual inclusão de rótulos de música popular na programação. O chamado "samba", aos poucos, conquistou um espaço importante nas irradiações.

Tendo-se iniciado as transmissões radiofônicas no Rio de Janeiro com execuções musicais voltadas essencialmente para o repertório erudito europeu e obras orquestrais partiturizadas de dança, a música tocada pelo chamado "grupo regional" apareceu de maneira discreta somente a partir de 1926. Sob um discurso nacionalista, a emissora Radio Club passou a veicular um programa semanal, nas quartas-feiras, de "canções e modinhas" centrado nas performances do cantor Patrício Teixeira, com o respaldo jornalístico – e também nacionalista – de uma coluna dominical do jornal *Correio da Manhã*, chamado "O que é nosso", nome dado a um bloco de músicas apresentadas no dia 6 de outubro de 1926 que incluiria Patrício Teixeira e um "samba" chamado *Geme viola* (um título que não consta na sua coleção de músicas gravadas e registradas no acervo do Instituto Moreira Salles[129]). Nota-se que, nessa época, o termo *samba* ainda era frequentemente utilizado para se referir ao gênero de música de contexto rural. O emprego de *samba* como rótulo para música sertaneja de viola foi relativamente frequente em registros do século XIX e início do século XX, embora seu sentido principal fosse de "festa", já que o samba remetia a um evento dançante para o qual se ia. Mesmo assim, o rótulo *samba* era muito usado por repentistas ou cantores de desafio, improvisadores, quase todos de origem rural. Para citar um caso remoto de samba num contexto sertanejo de viola publicado em jornal carioca do século XIX, na data de 19 de abril de 1839, o *Diário do Rio de Janeiro* estampou um texto, já publicado em dezembro do ano anterior pelo jornal pernambucano *O Carapuceiro*, com o seguinte trecho: "[...] e chafurdando as ventas em duas ou trez pitadas mestras de sua torradinha, esquece-se do cavallo, resigna-se com a sua sorte, e com uma viola nas unhas zangarrêa o *samba* por uma noite inteira" (INTERIOR – Pernambuco, 1839, p. 1, destaque nosso). Finalmente, a introdução do *Paradigma do Estácio* (SANDRONI, 2001, p. 32), que daria ao rótulo "samba" muito da sua caracterização contemporânea, ainda não havia acontecido no momento inicial dessa mídia, embora estivesse prestes a despontar[130].

ao que já vinha acontecendo na radiodifusão do que necessariamente a causa e origem dessa transformação. De todo modo, serve, de fato, como marco decisivo entre dois momentos diferentes.

[129] A escuta de material gravado para essa investigação partiu do acervo do Instituto Moreira Sales, disponível em: https://discografiabrasileira.com.br/.

[130] Os termos *Paradigma do Estácio* e *Paradigma do Tresillo* são tomados aqui com base nas definições de Carlos Sandroni (2001). Esse autor atribui esses paradigmas como marco que representa uma mudança criativa de padrões rítmicos e que ganhou notoriedade principalmente entre os anos de 1928 e 1933.

O termo *samba* era ainda um categorizador genérico, que havia sido muito usado para designar festas populares e batuques, mas que depois da sua introdução no teatro de revista e do sucesso de *Pelo telefone*, se via como sinônimo de maxixe ou tango brasileiro tocado ao piano ou por bandas marciais, ou mesmo grupos de ênfase vocal como o rancho *Ameno resedá*, e associado fortemente ao carnaval. Entretanto, a entrada deste rótulo no rádio se deu primeiro pela via da música sertaneja. O sucesso dessa programação musical rural-patriótica abriu caminho para a inclusão ocasional de programas voltados para a música popular usando diferentes rótulos em várias emissoras, entre eles "música típica", "música característica", "música folclórica" e "música de dança". Uma característica significativa desses rótulos para essa prática musical era o uso do violão como instrumento para acompanhamento.

Em termos de instrumentação, a inclusão de repertório popular e folclórico na radiofonia coincidiu com o processo de introdução do chamado "conjunto regional", formado principalmente por violões, cavaquinhos, bandolins e flautas, em substituição às orquestras baseadas nas cordas friccionadas e bandas com variados instrumentos de sopro, dois concorrentes formidáveis já bem estabelecidos. Os registros disponíveis apontam que até o final dos anos 1920, nas ondas do rádio, essa formação musical de pequena dimensão, sustentada na presumida tradição brasileira de cordas tangidas, nas poucas vezes que aparecia, parece ter sido entendida como derivada da música rural folclórica. O termo *conjunto regional* a princípio deriva de sua relação com o meio rural, mas o conteúdo jornalístico nacionalista da época poderia ter optado por chamá-lo de "conjunto nacional", visto o modo como a crítica iria associar sua música à identidade da nação brasileira. O "regionalismo", nesse caso, se encontra também em oposição ao suposto "universalismo" da orquestra europeia. Um dado importante, porém, é que nos anos 1920, esse conjunto ainda não incluía pandeiros ou outros instrumentos de percussão. Em vários registros de programações de rádio dos anos 1920, bem como nos fonogramas da época, os instrumentos listados não incluem qualquer tipo percussivo[131].

Em 1933, o repertório popular já estava começando a predominar nas programações de rádio, especialmente na temporada pré-carnaval. Nos jornais do Rio de Janeiro, a programação ao vivo incluía o "conjunto regional" com frequência. Embora o repertório foi aos poucos

[131] Como exemplo, em 22 de maio de 1929, o *Correio da Manhã* noticiou a "Audição de musicas populares do studio do Radio Club do Brasil, com o concurso do cantor Rodolpho Bezerra, dos violonistas Antonio Bittencourt e Mario Lopes, do flautista Alcides Legey, do banjista Antonio Lago, do concertista José Bittencourt e do pianista do *Radio Club do Brasil*" (SEM FIO, 1929, p. 7). Nesse programa, as peças tocadas foram listadas e a décima nona música foi "Quem eu deixar não quero mais – Samba pelo conjunto regional", única obra da noite a ser rotulada como "samba". Diversas programações como essa listavam os instrumentos que seriam utilizados. O pandeiro, como de costume até essa época, não estava incluído no chamado "regional".

deixando de ser listado nos registros jornalísticos – e muitas emissoras passaram a informar apenas que transmitiriam "discos", sem apontar rótulos musicais – ainda eram indicados os cantores e instrumentistas presentes em estúdio, o que permitiu avaliar o conteúdo musical dessas transmissões. Em primeiro de janeiro de 1933, o pandeirista e compositor João da Bahiana figurou entre os artistas de um programa da rádio Mayrink Veiga, o que indica que o grupo regional da noite, mencionado como "conjunto regional esplêndido", comandado por Benedito Lacerda, iria provavelmente incluir um pandeiro entre seus instrumentos. A rigor, João da Bahiana, nessa ocasião, pode ter ido apenas cantar alguma composição sua, mas em 2 de março ele apareceu novamente, tocando com Pixinguinha e Donga no Radio Club, sendo listado como parte do grupo regional chamado "guarda velha", que surgiu com frequência em gravações de 1932 e 1933. O pandeiro certamente se fazia presente. Observa-se, portanto, uma novidade: a veiculação da percussão do samba ao vivo[132]. Estes dois registros são apenas casos pontuais, mas, de todo modo, verifica-se que, em finais dos anos 1930 e ao longo dos anos 1940, o grupo regional contaria quase sempre com pandeiros e o samba se redefiniria ao empregar soluções rítmicas diferentes daquelas associadas ao *Paradigma do Tresillo*. Trata-se, portanto, de uma transformação.

A partir do exposto, pode-se agora delinear a problemática da presente pesquisa. Tendo-se dois retratos da programação radiofônica carioca, uma de 1926, outra de 1933, com um nítido contraste de repertório, simbologia e instrumentação, questiona-se: como e quando exatamente se deu essa transformação musical? De que maneira se foi de uma prática para a outra? Teria acontecido ainda nos anos 1920 ou no início dos anos 1930? Teria sido gradual ou repentino? É possível responder essas perguntas a partir de publicações da imprensa da época? O presente

[132] A demora em veiculação de percussão no rádio é bem conhecida por ter ocorrido também no contexto fonográfico. Embora a música do povo fosse registrada em áudio desde 1902, segundo diversos autores, o primeiro fonograma a contar com uma percussão completa de samba foi o *Na pavuna*, de Almirante e Homero Dornelas, realizado apenas em 30 de novembro de 1929. O rótulo *samba* povoava os catálogos das gravadoras desde pelo menos o ano de 1917, mas somente na chegada dos anos 1930, com esse registro, é que ocorreu a primeira gravação brasileira que incluiu efetivamente os instrumentos de percussão ao longo de toda a música. Segundo Sérgio Cabral, a iniciativa partiu do cantor Almirante e, graças a ela, o "bando dos Tangarás introduziu a batucada no samba gravado" (NAPOLITANO; WASSERMAN, 2000, p. 171). Todo um universo de produção musical percussiva folclórica nacional passara quase três décadas sem gravação, e o argumento é que o sistema mecânico não permitia a gravação de tambores. Os primeiros tambores de candomblé apenas foram gravados em 1930, com obras como as de Eloy Antero Dias e Getúlio Marinho "Amor". A introdução do sistema elétrico valvulado de gravação se deu no Brasil em 1927. Há, porém, alguns tímidos registros parciais em períodos anteriores. Um registro de percussão, gravado em sistema mecânico, mas apenas em trechos curtos da música, pode ser observado no fonograma *O malhador*, de 1918, samba de Pixinguinha, Donga, Walfrido Silva e Mauro de Almeida. Uma outra exceção pode ser ouvida com o fonograma *Mulata sai do portão*, de Careca, gravado também no sistema mecânico em 1926 por Fernando para a Odeon, com percussão em uma seção instrumental. Esse último samba, de letra acentuadamente misógina, está listado mais adiante (Tabela 3), por ter sido programado na emissora carioca Mayrink Veiga em 21 de julho de 1927.

trabalho depurou os registros jornalísticos para datar cronologicamente e descrever com mais precisão como se deu a inclusão do samba, do repertório popular e de sua instrumentação típica nas ondas dos rádios cariocas entre 1924 e 1933.

AQUISIÇÃO DE DADOS PARA PROGRAMAÇÕES DE RÁDIO

Para avaliar as mudanças graduais da programação de rádio entre os anos de 1924 e 1933, optou-se inicialmente por usar um conjunto de amostragens randomizadas[133], retiradas dos diários *Jornal do Brasil*, *O Paiz*, *A Noite* e *Correio da Manhã*, junto a um modelo de codificação dos conteúdos descritos a seguir. A investigação logo constatou, porém, que as programações em diferentes jornais eram normalmente idênticas. As poucas diferenças entre esses registros estão na cobertura da cultura radiofônica que vem anexa a elas. Mas, sendo as programações em si bastante consistentes, optou-se, para a amostragem do ano de 1924, em usar apenas as colunas do *Jornal do Brasil* (Figura 1), pioneiro nesse assunto na imprensa do Rio de Janeiro. A partir da amostra de 1926, se optou pelo *Correio da Manhã*.

Entende-se por *programação* uma unidade noticiosa em uma publicação de periódico e que apresenta um conjunto de atrações listadas para serem irradiadas por uma emissora naquele dia[134]. Neste contexto, se duas emissoras tiverem transmitido em um mesmo dia e publicado suas grades naquele jornal, este registro documental terá contido duas programações, uma para cada emissora. Assim, optou-se por retirar amostras randômicas agrupadas por ano, entre 1924 e 1933, totalizando nesses dez anos duzentas e noventa e quatro programações e três mil quinhentas e nove atrações.

Os dados que foram recolhidos foram tabulados, a exemplo das programações de rádio publicadas no *Correio da Manhã* no ano de 1933 (Tabela 1). A tabulação dos dados permitiu codificar o conteúdo da programação em uma lista de gêneros conforme as descrições presentes nas programações. Ela também possibilitou contabilizar cada unidade de programação textualmente disposta ao leitor do jornal, que se nomeou por *atração.* Estas atrações constituem a unidade da análise, o objeto a ser encontrado nas programações e transposto para a tabela. Este objeto foi, então, indexado, descrito, classificado, contabilizado e comparado.

[133] Para a randomização dos números de edição dos jornais foi usado o programa *rand* em sistema operacional Linux Ubuntu.
[134] Em alguns casos, a publicação registrava também a programação do dia seguinte. Nestes casos, utilizou-se para esta investigação a programação do dia da publicação.



IRRADIAÇÕES DA RADIO SOCIEDADE

Programma para hoje:

A's 17.15 horas, musica leve, pela orchestra da Radio Sociedade; quarto de hora infantil e lição de telegraphia.

A's 20 1|2 horas — Primeira parte: 1º, Noticias de interesse geral; 2º, Weber Freischutz, ouverture, orchestra da Radio Sociedade; 3º, Filippucci, La brise est douce, orchestra; 4º, Aula de Historia Natural, pelo professor Mello Leitão; 5º, André Messager, Forturio, pelo tenor Chermont de Brito; 6º, F. Thomé, Simpl. Aveu. intermezzo. orchestra; 7º, Teixeira de Mello, poesia. Catullo Cearense; 8º, Donizzetti, Lucia de Lammermoor, fantasia, orchestra.

Segunda parte — 1º, Cheminade, Pardon Breton, scena coral com acompanhamento de orchestra; 2º, Tschaikowsky, Chant sans paroles, orchestra; 3º, Puccini, Bohéme, canto pelo tenor Chermont de Brito; 4º, Juvenal Galleno, poesia, Catullo Cearense; 5º, J. Batlle, Patrouille au clair de lune, orchestra; 6º, Eohemerides Brasileiras do Barão do Rio Branco; 7º, Hymno Nacional. Hora do Observatorio; 8º, Lição de telegraphia.

Figura 1 – Programação da Rádio Sociedade publicada em 1926 pelo *Jornal do Brasil* (IRRADIAÇÕES, 1924, p. 9).

Para julgar a inserção em tabela dessas atrações ou a recusa delas, não foi levado em conta os tempos de duração de cada unidade ou possíveis subdivisões da programação que não estivessem explicitadas por escrito. Por exemplo: se a programação descreveu um programa de "músicas leves" sem que haja uma listagem das peças musicais sendo executadas, esse programa contou como uma única atração com o rótulo de "música leve"; mas se as obras estivessem listadas, nomeadas em ordem, cada peça seria tratada como uma atração, podendo ter rótulos diferentes entre si. Não importa aqui, portanto, a duração temporal, complexidade ou unicidade da obra, mas sim sua representação impressa, ou seja, importa o julgamento daquele que elaborou o texto informativo acerca 1) do que deve ser destacado e o que não necessita maiores descrições, e 2) de como descrever esta atração.

Tabela 1 – Dados levantados do ano de 1933 nas publicações do *Correio da Manhã*.

	11 jan – Radio Club	14 fev – Radio Club	16 abr – Radio club	24 mai – Radio Club	8 jun – Radio club	20 out – Radio Club	11 jan – Radio sociedade	14 fev – Radio Sociedade	16 abr – Radio Sociedade	24 mai – Radio Sociedade	8 jun – Radio Sociedade	20 out – Radio Sociedade	11 jan – Radio Educadora	14 fev – Radio Educadora	16 abr – Radio Educadora	24 mai – Radio Educadora	8 jun – Radio Educadora	20 out – Radio Educadorar	11 jan – Radio Philips	14 fev – Radio Philips	16 abr – Radio Philips	24 mai – Radio Philips	8 jun – Radio Philips	20 out – Radio Philips	11 jan – Radio Guanabara	14 fev – Radio Guanabara	16 abr – Radio Guanabara	24 mai – Radio Guanabara	8 jun – Radio Guanabara	20 out – Radio Guanabara	11 jan – Mayrink Veiga	14 fev – Mayrink Veiga	16 abr – Mayrink Veiga	24 mai – Mayrink Veiga	20 out – Mayrink Veiga	16 abr – Radio Leopoldinense	24 mai – Radio Leopoldinense	TOTAIS
	qua	ter	dom	qua	qui	sex	qua	ter	dom	qua	qui	sex	qua	ter	dom	qua	qui	sex	qua	ter	dom	qua	qui	sex	qua	ter	dom	qua	qui	sex	qua	ter	dom	qua	sex	dom	qua	
“Concerto”			1									1																										2
[Música Erudita Vocal] - “recital de canto”					1																																	1
“concerto vocal e instrumental”							1																									1						2
“música brasileira”																															1							1
“suplemento musical”				3			2	3	2	3	2	2																										17
“Noite carnavalesca”								1																														1
“Musica regional”														1																								1
[programa regionalista]																1																						1
“Programa Variado”							2																															2
[Discos de Opera]																											1											1
“Discos selecionados” – “Discos escolhidos”																									1	1	1	1		1					1			6
[Discos de Música Popular]																									1	2		1										4
“Discos” - “Discos variados”	4	4	2		3	3	1	1	2	3	1	1	3	3	1	4	3	3	2	3	1	3	3	3	1		1	1	2	2		2		3	1	1	1	72
“Música Popular”			2	1	1																											1						5
[Música instrumental ao vivo]			1																																			1
“Músicas carnavalescas”		1																																				1
“Musica ligeira”				1	1																																	2
“Cursos”, “Aulas” ou “lições”		1					1							1																				1	1			5
“Palestras” – “conferências”		1				1				1	1	1																										5
“serviço de publicidade da Imprensa Nacional”	1	1		1	1																																	4
[Notícias]	1	1	1	1	1	1	3	4	3	4	4	3	1																									28
[programa religioso]															1																							1
[Leitura de Livros] / [Literatura] / [poesia]							1	2		1	1	1																				1						7
[Programação Infantil]								1		1	2	2																										6
[Humor]																																1						1
[comentários]							1	1		1	1	1																										5
[Programa de estúdio] - “programa variado”								1	2	2	2	2	2						1	1							1								1	1	1	17
[Programa de pessoa, instituição, emissora ou comercial]	1	1		1	1	3	2	2	2	3	3	1			1		1	1	1		2	1	1	2				1	1		2		1					35
“Hora certa”							3	4	2	4	4	4			1	1	1	2																				26
“Radio-teatro”																																1						1
“Boletim noticioso”																		1																				1
“Notas de interesse geral” – “Notas de ciencias, arte e literatura”							1		1	1	1	1																										5
“Previsao do tempo”								1	1	1	1	1	1	1		1	1									1	1	1	1	1								14
[Futebol ou outo esporte]			2																								1											3
TOTAL																																						**284**

A identificação das atrações resultou na inserção das informações levantadas na base de dados, sendo categorizadas de acordo com a descrição feita na própria programação, ou, na ausência de uma descrição escrita, de acordo com as suas características presumíveis. As atrações cujos rótulos foram explicitados frequentemente apresentaram seu nome entre aspas, como por exemplo “concerto vocal e instrumental”. Entretanto, verificou-se diversos casos em que o rótulo não foi dado, especialmente nos primeiros anos do período analisado (Figura 1), em que apenas foi indicada uma listagem das obras a serem executadas em meio a outras atrações. Nesses casos, os rótulos foram presumidos e sua descrição foram adicionados entre colchetes, a exemplo de “[música erudita instrumental]”. Em outras inserções, constatou-se que a descrição dada foi superficial, podendo ser acrescida com mais informações contextuais, sendo optado por adicionar essas informações também entre colchetes. Ocorreu ainda desse rótulo se modificar ao longo do tempo. Nesses casos, o julgamento sobre a nomenclatura da categoria a que cada atração pertence levou em conta as características intrínsecas e contextuais da obra. Foi possível notar que ocorria, no período analisado, uma prática comum que a música tocada fosse rotulada, e essa nomenclatura poderia ser instável, confusa ou ambígua. As amostragens levantadas incluem atrações classificadas com descritores que não oferecem total clareza sobre seus significados, como “discos selecionados”, “música leve”, “música ligeira”, “programação variada”, ou outros termos amplos. Alguns desses foram agrupados por serem muito semelhantes, especialmente quando se identificou uma mudança de rótulo ao longo do

tempo, sendo unidos por travessão. Outros, porém, mesmo representando o mesmo tipo de música, foram separados em categorias diferentes para ressaltar a mudança de rotulação. Esses termos, as vezes genéricos ou esquemáticos, se tornaram, no entanto, seus próprios rótulos, quaisquer que fossem os seus significados. A programação passou a ser, por definição, um inventor de rótulos. O motivo dessa abordagem é que o objetivo desta investigação não é realmente precisar o que esses rótulos representam ou significam, mas observar os seus usos no discurso jornalístico da época, ou melhor, observar a *mudança* em seus usos.

As atrações foram agrupadas por ano para que fossem melhor observadas as transformações ao longo do período estudado. Essas amostras anuais, entretanto, apresentam tamanhos diferentes entre si. A mais volumosa delas, correspondente ao ano de 1925, apresentou quatrocentos e trinta atrações computadas, enquanto a menor, de 1933, agrupou duzentas e oitenta e quatro. Uma comparação ano-a-ano da quantidade absoluta de atrações por rótulo, portanto, é distorcida pelo tamanho da amostra. Exige-se, pois, que se faça uma equiparação da dimensão dessas amostras ou uma comparação entre porcentagens. Assim, cada rótulo passou a ostentar sua presença percentual anual. Esse percentual representa a proporção da presença desse tipo de atração nas programações impressas naquele ano, sem considerar tempo de duração durante a transmissão, nem horários preferenciais. Essas informações, junto aos nomes de artistas participantes, também foram coletadas e serviram para uma análise posterior dos dados. Adianta-se somente que embora as apresentações de música ao vivo representassem uma porcentagem limitada das atrações, elas eram veiculadas frequentemente em horários mais buscados, com maior audiência, sobretudo depois do noticiário noturno, iniciando por volta das 21h, modelo semelhante ao que foi aplicado na televisão brasileira décadas depois, com a invenção e exploração do chamado “horário nobre”. Apesar de não ser quantitativamente o tipo de atração mais comum, a música ao vivo foi, ao longo de todo o período, a atração mais valorizada da grade de horários.

OS DADOS ENCONTRADOS

O levantamento das amostragens possibilitou analisar os dados quantitativos encontrados pela presente investigação tanto em termos absolutos, com totais anuais, quanto em termos relativos, com as respectivas porcentagens (Tabela 2).

Tabela 2 – Amostras com os dados absolutos e as porcentagens correspondentes

	1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	Total período
Semi-Concertística											
(Concerto de Orquestra de Hotel)		28	12	14	6	7	5				72
"Música Ligeira"			1	1		1	2	4	4	2	15
"Música de dança orquestral"							1		1		2
(Música carnavalesca orquestral)								1			1
(Banda Marcial de Música)							1				1
"Música Leve"	5	17	10	0			1				33
Concertística (Séria)											
"Música de Câmara"									2		2
"Música Clássica"								2	2		4
(Concerto de orquestra)			5	1		3	2	1		2	14
"Conceto Vocal e Instrumental"							3	4	2	2	11
"Programa de orquestra"							1				1
"Música de Câmara e Teatral"								1			1
(Música Erudita Instrumental)	152	95	33	93	12	38	63	18	2		506
(Música Erudita Vocal)	48	81	27	89	19	35	28	6	2	1	336
(Ópera no teatro)	2	2	12	1							17
"Opera em estúdio"	1	0				1					2
(Música instrumental)										1	1
"Canção"					2			2	1		5
Não-Concertística											
(programa de violão)							1				1
(Música ou Canções Brasileiras)		3	4	16	8					1	32
"Música regional"			2	1	2	2	2	3	4	1	17
"Música Popular"		1	4	4	1	2	4	6	9	5	36
(Música Étnica)								1			1
"Música de dança"			3	1	1			1			6
"Música Carnavalesca"									1	1	2
"Noite carnavalesca"										1	1
"Música Característica Brasileira"					4						4
(Música instrumental popular)					25	14					39
[Canção Popular]					44	10					54
"Modinha"		1			2						3
"Valsa"				2	13	3					18
"Samba"				3	9	1					13
"Marcha"				2	3						5
"Fox-trot" – "Jazz" – "ragtime"	7	1		1	6	1					16
"Tango Argentino" – "Tango"	8	1		2	10						21
(Música ao vivo)				6	4	1	1	3	1		16
Fonográfica											
(Disco de Ópera)			1		1		2	1	1	1	7
"Discos clássicos" – (Discos eruditos)							1	3	2		6
"Disco de música de dança"						1					1
"Discos populares" – (Discos de música popular)								3	4	4	11
"Discos especiais"							4				4
"Discos selecionados" – "Discos escolhidos"							7	35	16	6	64
"Audição de discos" – "Discos" – "Discos variados"	6	18	29	44	43	80	94	58	61	72	505
Jornalística											
"Hora Certa" – "sinais horários"			15	31	32	27	32	27	27	26	217
"Notícias" – "Radio-jornal" – (Noticiário)	19	58	44	24	31	30	38	45	50	28	367
"Boletim noticioso"			23	25	20	15	20	9	2	1	115
(Notícias estatais ou de governo)							9		10	4	23
"Comentários"			1				1	1	4	5	12
"Cotações Cambiais"	22	36	10	4	1		1				74
"Suplemento comercial e econômico"			2								2
"Resenha comentário musical" – "Suplemento musical"		3	10	8	16	20	28	25	26	17	153
"Boletim carnavalesco"									1		1
"Notas de interesse geral" – "Notas de ciências, artes e literatura"				2		7	26	11	19	5	70
(Esportes)	1	0	2	2	1		0	0	0	3	9
"Previsão do Tempo"				6	5		10	11	7	14	53
Culturais e Educativos											
(Cursos, Aulas ou lições)	22	32	2	4	6	4	4	7	3	5	89
"Palestra" – "Conferência"	12	9	11	8	2	5	7	20	8	5	87
(Programação Infantil)	9	15	9	5	5	6	4	5	6	6	70
"Poesia"	12	14	0	6	2	1					35
(Leitura de Livros) – (Literatura)	7	7	5	2	2	14	15	12	7	7	78
Programas Especiais											
(radio-telegrafia)						11	7	6			24
"Página Doméstica"		1	2								3
"Variado Programa" – "Programa variado" – "Noite de variedade"	2	1					1		3	2	9
(programa de estúdio)						2				17	19
(Programa religioso)									4	1	5
(Programa de empresa, instituição, anunciante ou pessoa)			4				1	3		35	43
"Vesperal"					1						1
(agricultura)						1					1
(programa regional/rural)										1	1
(programa feminino)			2								2
"ciência popular"									1		1
Dramáticos											
(Humor)		3	0		3	4			3	1	14
"Radio-teatro"									1	1	2
Outros											
"sinais horários de SPY"	2	3	6	9	2						22
											Total Atrações
TOTAL DE ATRAÇÕES POR ANO	**337**	**430**	**291**	**417**	**344**	**347**	**427**	**335**	**297**	**284**	**3509**

1924	1925	1926	1927	1928	1929	1930	1931	1932	1933	% Média
0,00	6,51	4,12	3,36	1,74	2,02	1,17	0,00	0,00	0,00	1,89
0,00	0,00	0,34	0,24	0,00	0,29	0,47	1,19	1,35	0,70	0,46
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,23	0,00	0,34	0,00	0,06
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,30	0,00	0,00	0,03
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,23	0,00	0,00	0,00	0,02
1,48	3,95	3,44	0,00	0,00	0,00	0,23	0,00	0,00	0,00	0,91
									% Total	**3,37**
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,67	0,00	0,07
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,60	0,67	0,00	0,13
0,00	0,00	1,72	0,24	0,00	0,86	0,47	0,30	0,00	0,70	0,43
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,70	1,19	0,67	0,70	0,33
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,23	0,00	0,00	0,00	0,02
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,30	0,00	0,00	0,03
45,10	22,09	11,34	22,30	3,49	10,95	14,75	5,37	0,67	0,00	13,61
14,24	18,84	9,28	21,34	5,52	10,09	6,56	1,79	0,67	0,35	8,87
0,59	0,47	4,12	0,24	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,54
0,30	0,00	0,00	0,00	0,00	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,06
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,35	0,04
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,60	0,34	0,00	0,15
									% Total	**24,27**
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,23	0,00	0,00	0,00	0,02
0,00	0,70	1,37	3,84	2,33	0,00	0,00	0,00	0,00	0,35	0,86
0,00	0,00	0,69	0,24	0,58	0,58	0,47	0,90	1,35	0,35	0,51
0,00	0,23	1,37	0,96	0,29	0,58	0,94	1,79	3,03	1,76	1,10
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,30	0,00	0,00	0,03
0,00	0,00	1,03	0,24	0,29	0,00	0,00	0,30	0,00	0,00	0,19
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,34	0,35	0,07
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,35	0,04
0,00	0,00	0,00	0,00	1,16	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,12
0,00	0,00	0,00	0,00	7,27	4,03	0,00	0,00	0,00	0,00	1,13
0,00	0,00	0,00	0,00	12,79	2,88	0,00	0,00	0,00	0,00	1,57
0,00	0,23	0,00	0,00	0,58	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,08
0,00	0,00	0,00	0,48	3,78	0,86	0,00	0,00	0,00	0,00	0,51
0,00	0,00	0,00	0,72	2,62	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,36
0,00	0,00	0,00	0,48	0,87	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,14
2,08	0,23	0,00	0,24	1,74	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,46
2,37	0,23	0,00	0,48	2,91	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,60
0,00	0,00	0,00	1,44	1,16	0,29	0,23	0,90	0,34	0,00	0,44
									% Total	**8,21**
0,00	0,00	0,34	0,00	0,29	0,00	0,47	0,30	0,34	0,35	0,21
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,23	0,90	0,67	0,00	0,18
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,03
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,90	1,35	1,41	0,37
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,94	0,00	0,00	0,00	0,09
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	1,64	10,45	5,39	2,11	1,96
1,78	4,19	9,97	10,55	12,50	23,05	22,01	17,31	20,54	25,35	14,73
									% Total	**17,56**
0,00	0,00	5,15	7,43	9,30	7,78	7,49	8,06	9,09	9,15	6,35
5,64	13,49	15,12	5,76	9,01	8,65	8,90	13,43	16,84	9,86	10,67
0,00	0,00	7,90	6,00	5,81	4,32	4,68	2,69	0,67	0,35	3,24
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	2,11	0,00	3,37	1,41	0,69
0,00	0,00	0,34	0,00	0,00	0,00	0,23	0,30	1,35	1,76	0,40
6,53	8,37	3,44	0,96	0,29	0,00	0,23	0,00	0,00	0,00	1,98
0,00	0,00	0,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,07
0,00	0,70	3,44	1,92	4,65	5,76	6,56	7,46	8,75	5,99	4,52
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,34	0,00	0,03
0,00	0,00	0,00	0,48	0,00	2,02	6,09	3,28	6,40	1,76	2,00
0,30	0,00	0,69	0,48	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	1,06	0,28
0,00	0,00	0,00	1,44	1,45	0,00	2,34	3,28	2,36	4,93	1,58
									% Total	**31,82**
6,53	7,44	0,69	0,96	1,74	1,15	0,94	2,09	1,01	1,76	2,43
3,56	2,09	3,78	1,92	0,58	1,44	1,64	5,97	2,69	1,76	2,54
2,67	3,49	3,09	1,20	1,45	1,73	0,94	1,49	2,02	2,11	2,02
3,56	3,26	0,00	1,44	0,58	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,91
2,08	1,63	1,72	0,48	0,58	4,03	3,51	3,58	2,36	2,46	2,24
									% Total	**10,15**
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	3,17	1,64	1,79	0,00	0,00	0,66
0,00	0,23	0,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,09
0,59	0,23	0,00	0,00	0,00	0,00	0,23	0,00	1,01	0,70	0,28
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,58	0,00	0,00	0,00	5,99	0,66
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	1,35	0,35	0,17
0,00	0,00	1,37	0,00	0,00	0,00	0,23	0,90	0,00	12,32	1,48
0,00	0,00	0,00	0,00	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,03
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,29	0,00	0,00	0,00	0,00	0,03
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,35	0,04
0,00	0,00	0,69	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,07
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,34	0,00	0,03
									% Total	**3,53**
0,00	0,70	0,00	0,00	0,87	1,15	0,00	0,00	1,01	0,35	0,41
0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,34	0,35	0,07
									% Total	**0,48**
0,59	0,70	2,06	2,16	0,58	0,00	0,00	0,00	0,00	0,00	0,61
									% Total	**0,61**
100	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**	**100**	

A multiplicidade de rótulos encontrados foi preservada pelo propósito de analisar esta evolução discursiva, mas também para um melhor entendimento desses dados (Gráfico 1). As categorias foram agrupadas em nove tipos gerais de atrações: 1) jornalísticas, 2) culturais e educativas, 3) fonográficas, 4) programas especiais, 5) dramáticas, 6) concertísticas (sérias), 7) semi-concertísticas, 8) não-concertísticas e 9) outras. O objetivo inicial dessa divisão foi separar

os tipos musicais das outras atrações radiofônicas e diferenciar o tipo concertístico tradicional erudito europeu do não-concertístico característico do grupo regional e do samba. Ao mesmo tempo, buscou-se compreender como estas atrações musicais se comparam com o conteúdo não-musical.

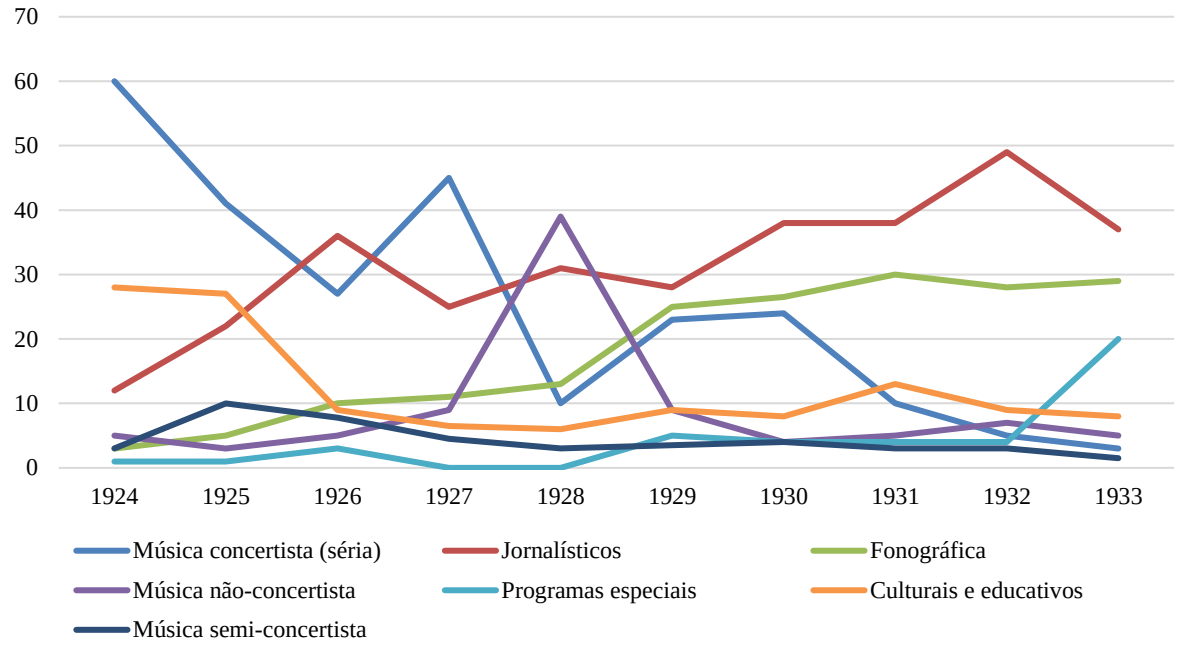


Gráfico 1 – Número de irradiações para os tipos gerais de atrações por ano, identificadas no levantamento de registros

Começando-se pelos tipos não-musicais, a atração *jornalística* foi o tipo geral mais comum (com 31,8% das atrações), que engloba atrações que vão desde as notícias, hora certa, jornais oficiais de governo ou Estado, cotações cambiais, notas de interesse geral, até esportes e previsão do tempo[135]. Um dos segmentos comuns deste tipo geral foi também o Suplemento Musical, um programa, aparentemente, de comentário e leitura de crítica musical[136]. As atrações *culturais e educativas* incluíam principalmente aulas, palestras e programação infantil, e atingiram em média 10,15% das menções. Embora a porcentagem desse tipo geral tenha caído um pouco ao longo dos primeiros anos, isso se deve mais ao crescimento no número de atrações em geral por ano do que a um decrescimento do número absoluto desse tipo. O tipo geral atração *dramática* contou com apenas dezesseis atrações (0,48% do total) com alguns números de

[135] Nos primeiros anos do período era comum a atração "Notícias e Previsão do Tempo", que foi tratado como uma atração única de notícias. Mais adiante, a "Previsão do Tempo" começou a ser programada de modo independente do noticiário e a contar como uma atração própria.
[136] É possível que este programa incluísse a execução de discos, mas em princípio esse não era um programa de escuta de discos. Aparentemente tinha caráter jornalístico, tanto que frequentemente o programa seguinte ao *Suplemento Musical* era um programa, este sim, de "Discos".

humor e apenas dois programas de "Radio-teatro" presentes na amostragem. O tipo geral *Outros* contém apenas a estranha não-atração "Sinais horários S. P. Y.", com vinte e duas aparições (0,61%), que não se destinava ao público em geral. Devido à baixa ocorrência desses dois tipos, eles não foram incluídos no Gráfico 1. Já o tipo geral *programas especiais* (com 3,53% das atrações), agrupou registros associados a uma empresa, pessoa, instituição ou simplesmente uma atração regular sem descrição, mas que apresentou nome e designação própria. Entram aí desde os programas chamados Programa Beija-Flor (SEM FIO, 1932b, p. 8), em maio de 1932 pela Radio Sociedade, pouco mais que dois meses depois da promulgação do Decreto 21.111; além de horários reservados para pessoas, como o "Quarto de Hora com Maria Eugênia Celso" em 25 de fevereiro de 1932 (SEM FIO, 1932a, p. 8), menos de uma semana antes do decreto ser promulgado; programas religiosos; programas de anunciantes, como o Programa Royal, que era "Offerecido aos ouvintes do Radio Club pelos fabricantes do pó Royal, com o concurso da senhorita Maria Emma Freire e orchestra Royal" (SEM FIO, 1931b, p. 6) na Radio Club em setembro de 1931, quase seis meses antes do decreto); até o famoso Programa Casé, que apareceu na base de dados a partir de 19 de maio de 1932, numa programação da Radio Philips. A estreia do programa havia se dado em 14 de fevereiro de 1932 (CASÉ, 1995, p. 35), um domingo, duas semanas antes da promulgação do referido decreto. Ao comparar esses dados com o Gráfico 1, percebe-se que esse consiste em um tipo geral raro ao longo do período, mas que ocorreu um salto entre os anos de 1932 e 1933. Mais adiante, será abordada essa transformação, pois o surgimento do "programa" de rádio, com a figura do *speaker*, ou apresentador, com uma variedade de atrações que contava com um grupo regional e uma orquestra e que futuramente deu origem ao programa de auditório, cresceu repentinamente nessa amostragem apenas nos momentos finais do período, logo após a promulgação do Decreto 21.111.

O foco da presente investigação, porém, são os quatro tipos gerais musicais restantes, os mais difíceis e trabalhosos de tipificar. As atrações *concertísticas* (com 24,27% do total) representam a música dita "séria" de concerto associada aos compositores clássicos mais respeitados, ou seja, aquilo que, segundo Marcos Câmara de Castro (2012), estaria associada às transformações musicais decisivas do início do século XIX com o início do período romântico. Essa música seria uma que disciplinava seu público, exigindo dele comportamento restritivo, paralisação do movimento, silêncio e dedicação absoluta. A música séria era também uma música que celebrava a genialidade de seu autor e de seus intérpretes, e que realizava uma estratificação social pelo gosto musical. A ênfase pela distinção do gosto e "grandeza" da obra,

bem como a suposta complexidade técnica, levava à formação do que ele chama de "aristocracia do gosto" (CASTRO, 2012, p. 80). Por oposição, portanto, pode se dizer que a "música leve" (ou "ligeira", ou "de dança") se direcionava para a definição de uma plebe do gosto, mas não se deve exagerar na interpretação da metáfora. A divisão por gosto não é a mesma coisa que classe social, e muito do que se produzia dessa "música leve" era também consumido por uma elite econômica.

As atrações *semi-concertísticas* (3,37% do total), menos prestigiosas, associadas especialmente a músicas de dança do século XIX e voltadas a um gosto mais abrangente e popular, são aquelas que, mesmo com instrumentos, recursos e parte de seus códigos musicais semelhantes ao da música de concerto, permitem ao público o movimento dos corpos, a socialização e a manifestação. Aparecem na base de dados principalmente como atrações de "[Concerto de Orquestra de Hotel]"[137], "música leve", "música ligeira" ou "música de dança", sempre que executadas por uma orquestra (seja de cordas, sopro ou ambos) com um maestro, ou um grupo que aspira o status de orquestra.

Por outro lado, as atrações de *música não-concertística* (8,21% do total) consistem nas menções associadas aos rótulos de música popular, regional, sertaneja e ocasionalmente a termos como "música característica brasileira" ou ainda "música carnavalesca", mas poderiam ainda, quando as músicas fossem listadas separadamente, contabilizar sub-gêneros como modinhas, marchas, tangos e sambas (que foi citado treze vezes como atração na amostragem, citações essas que serão discutidas mais adiante neste texto).

Uma importante ressalva é que as fronteiras entre um tipo geral e outro podem ser bastante problemáticas, especialmente entre tipos gerais musicais. Os tipos de atrações musicais concertísticas, semi-concertísticas e não-concertísticas, mesmo se bem definidas (se é que tal coisa é possível), costumam produzir todo tipo de zonas cinzentas entre si. Uma dessas pode ser identificada no modo de execução e tratamento dado a estes rótulos. Ao analisar os repertórios e artistas mencionados nas programações dos primeiros anos, verifica-se que muitas das músicas tipificadas como não-concertisticas eram executadas com uma estética interpretativa vocal e instrumental semelhante à concertísticas. Nomenclaturas aplicadas a tipos semi-concertísticos, como "música ligeira", podiam ser usadas para instrumentações não-concertísticas. Neste âmbito, bandas populares podiam ser chamadas de "orquestra", e tratadas

[137] Até 1930 foram identificadas transmissões regulares feitas nos prestigiados hotéis Glória e Avenida Central, onde, segundo consta, a orquestra tocava no refeitório do estabelecimento e diante de uma pista de dança, o que desclassifica, por definição, esta performance como sendo "séria".

como tal. Também muito da simbologia e discursos dessas atrações de música "popular" ou "regional" nas programações reproduzem inicialmente o paradigma concertístico da época, como o uso do termo "audição" para descrever a atração[138]; como também pelo fato dos artistas sempre serem nomeados com pronomes de tratamento como senhor, senhora, senhorita, professor, doutor etc.; e ainda pelo fato das músicas serem listadas uma por uma como atrações separadas, seguindo o modelo dos programas de concerto. Uma diferença que se mantém, entretanto, é que no caso das atrações não-concertísticas, o compositor, de modo geral, não é mencionado, enquanto que nas concertísticas incluir o sobrenome do compositor de cada obra parece ter sido uma obrigação.

Os pronomes de tratamento podem parecer pouco relevante a alguns observadores, mas esse dado também pode ser entendido como um tipo de paradigma artístico em voga, e que a alteração em seu uso pode ser entendida como um sintoma de uma mudança de pensamento. O que se nota é que as apresentações musicais nomearam seus artistas na presente amostragem quase sempre com os pronomes de tratamento (senhor, senhora, senhorita, doutor, professor etc.) ou então pela classificação vocal (soprano, tenor, barítono etc.). Exceto pelo caso do cantor negro Patrício Teixeira, intérprete de "canções e modinhas brasileiras", que ao longo de 1926 não só foi mencionado sem classificação vocal nem pronome de tratamento, como ainda sem sobrenome e precedido pelo artigo "o". Ele era simplesmente "o Patrício". Um tratamento único dentre as programações estudadas e que seria mudado já no ano seguinte, passando este a ser o "Sr. Patrício Teixeira". Em geral, as atrações interpretadas por este cantor nos primeiros anos de rádio também não nomeavam as obras executadas por ele, e em 2 de maio de 1928, no Radio Club, embora quase todas as atrações do programa do dia tenham sido nomeadas, as apresentações de Patrício Teixeira foram descritas com apenas "Canto por Patrício Teixeira" (novamente sem o pronome de tratamento). O tratamento informal dado "ao Patrício" parece ao mesmo tempo ecoar o racismo disfarçado de carinho do passado rural escravista brasileiro, como apontar para o futuro do artista da mídia de massa universal. A "estrela" do rádio, como alguém que canta diretamente ao seu ouvido pessoalmente, afetuosamente, e se torna a pessoa com que todos tem a intimidade de chamar pelo nome artístico. Ao considerar o artigo do *Correio da Manhã* de 19 de setembro de 1926, que traz uma grande fotografia do cantor (algo muito raro nos jornais da época) do lado de uma partitura da música *Tristezas do Jeca*, de Angelino de Oliveira (Figura 2), nota-se que Patrício Teixeira havia se tornado um homem famoso (embora raramente seu nome aparecesse nos jornais) e se legitimado como

[138] Cinco dos treze sambas listados na Tabela 3 foram incluídos em uma "Audição de músicas populares".

representante maior da cultura musical rural brasileira, apesar de ter nascido e vivido no Rio de Janeiro e ter sido frequentador da Praça Onze desde a década anterior. Mais tarde, nos anos 1930, Patrício Teixeira foi reinventado como sambista novamente.


O que é nosso

Pif, paf ! Vem granada !
Ai, como troa o canhão !
P f, paf ! Não é nada !
Viva a Constituição !

Aquidaban, velho chefe,
Commandante da bahia,
saia por barra fóra
entrava quando queria...

O grande Passos dirigindo a Central do Brasil augmentou as passagens, e logo o povo cantarolou o estribilho celebre e sempre opportuno:

E assim, viva quem póde, quem [póde,
quem póde, olé, olé,
Quem não póde vae mesmo a pé...

Carestia de alugueis ! Clamava o Eduardo das Neves:

Já não se encontra casa decente
Que custe apenas uns cem mil réis,
Os senhorios constantemente
O preço augmentam nos alugueis.

Phosphoros e velas, cenouras, nabos
Vinho, aguardente, milho, feijão,
Banana pôdre, couve, quiabos.
Tudo se vende por um dinheirão...

Bom tempo !

Cabe a Catullo da Paixão a gloria de haver estylisado a modinha. Como escreveu o dr. Egas Moniz Barreto de Aragão (Pethion de Vilar) que foi uma das mais bellas mentalidades do Brasil, Catullo "transformou o acompanhamento, dando-lhe modulações imprevistas, metrificou com uma polyphormia de rythmos arrebatadores; descobriu suggestivos *lei-motive*, hz muito em latencia no coração popular; entrou os salões e obteve

PATRICIO TEIXEIRA

TRISTEZAS DO JECA

(Letra e musica de Angelina de Oliveira)

Lento.

PIANO.

CANTO:

Nes - te - tris - te - so - tão - sin - go - lo Mi - nha bol - la meu

segundo a parte

mô - Pra - mo - rá - que - ro - com -

Figura 2 – Patrício Teixeira no Correio da Manhã (O QUE É NOSSO, 1926, p. 9).

A partir de fevereiro de 1931 os pronomes de tratamento começam a ser aos poucos descartados das programações. A Radio Club listou a atração "musicas carnavalescas executadas por Simão e sua orchestra Columbia" (SEM FIO, 1931, p. 10) e "musicas populares do studio do Radio Club com o concurso de Severino[139] Rangel (Ratinho) e Grupo Regional Nacional" (SEM FIO, 1931a, p. 8). Em janeiro de 1932 a até então "srta. Carmen Miranda" apareceu nomeada mais informalmente como Carmen Miranda, e o violonista "sr. Mozart Bicalho" passou a ser nomeado somente como violonista Mozart Bicalho (SEM FIO, 1932, p. 9). Isso era uma novidade. Ao longo do ano de 1932, algumas atrações de música não-concertística mencionaram ocasionalmente indivíduos sem os pronomes de tratamento na amostragem, mas as concertísticas os manteriam até que em fevereiro de 1933, em uma atração da rádio Mayrink Veiga de "musica de camera e theatral", os artistas eruditos apareceriam sem o pronome de tratamento e precedidos apenas por "com o concurso dos seguintes artistas" (SEM FIO, 1933, p. 7). Apenas três vezes na amostra do ano de 1933 os artistas foram listados com pronomes de tratamento, todos em música de concerto. Em dezessete outras ocasiões ao longo do ano a apresentação musical programada listou-se os participantes sem pronome de

[139] Na impressão original o nome está escrito incorretamente como "Severiano".

tratamento ou classificação vocal, sendo rotulados apenas como "artistas". Um novo hábito parece ter sido estabelecido de modo repentino. O nome formal, social, deu lugar ao nome artístico, icônico.

Quanto ao outro formalismo, de se listar cada obra programada o nome da peça, compositor e gênero (correspondente a cerca de metade desses de gêneros vocais e metade dos gêneros instrumentais), considera-se uma tendência em aproximar a programação de rádio ao modelo tradicional de programa de concerto como uma das principais razões pelo qual o tipo geral concertístico indicou uma presença tão forte na base de dados nos primeiros anos do período estudado (Gráfico 1). Devido a esse procedimento, uma única apresentação podia gerar cerca de dez ou mais atrações. Este tipo geral, portanto, apresentou um dado inflacionado que pode ser entendido como distorcido, mas que ao mesmo tempo apontou a maneira respeitosa e atenciosa como a música concertística era tratada na programação impressa nos jornais desse período. A adoção temporária do programa concertístico em apresentações de música regional e de música popular é um dos motivos pelos quais o Gráfico 1 apresentou um pico tão pronunciado do tipo geral não-concertístico em momentos próximos ao ano de 1928. Por um breve período de tempo, esses dois rótulos foram tratados de maneira um tanto equivalente nas programações e, por isso, suas músicas foram listadas individualmente; e sua presença nos impressos chegou ao ponto máximo (muito embora nessa época, aparentemente, esses "concertos não-concertísticos" de música sertaneja acontecessem apenas nas quartas-feiras na Radio Club – ocasionalmente também nas sextas-feiras – e nas quintas-feiras na Radio Sociedade). Curiosamente, a música semi-concertística, apesar de supostamente mais prestigiada que a "música folclórica" e a "música popular", quase nunca teve suas músicas listadas. A partir de 1930, o programa radiofônico recusou o modelo de programa concertístico e ambos os concertos (de música séria e os "concertos" não-concertísticos de música popular), deixando de listar o nome das obras e, sendo assim, os dois tipos reduziram drasticamente sua presença na base de dados. Seguiram, porém, disputando o espaço radiofônico, que nesse momento se encontrava bem mais concorrido e com a inclusão de novas emissoras.

O que então diferencia estes dois tipos gerais na presente situação? Como se pode fazer a distinção a partir dos programas? A diferença entre um tipo e o outro é multifacetada. É aqui de repertório (as obras), é de biografias (as pessoas), mas é notavelmente instrumental. O *concertístico* é, na prática, o "orquestral", apresentando conjuntos musicais baseados nas cordas friccionadas ou instrumentos de sopro, com um maestro, e onde sempre se lê partituras. O *não-concertístico*, por sua vez, corresponde à música de instrumentação baseada nas cordas

tangidas, especialmente o violão, e que, de modo geral, era executado desatrelado de partituras e sem uma figura clara de "maestro". A palavra *orquestra*, porém, não é suficiente para fazer a diferenciação, já que esse termo podia ser usado por grupos populares, como o que fez os acompanhamentos do Programa Casé no dia 16 de abril de 1933, chamado simplesmente de "jazz-band e orchestra tipica". Nesse caso o termo *típica*, ou seja, com instrumentos diferentes, incluindo o violão, sugere que o grupo é não-concertístico, mas isso fica mais claro pelo tipo de programa em que estão inseridos, já que o Programa Casé não obedecia os preceitos da música concertística. Embora, segundo o próprio Casé, na primeira edição do programa houve um segmento de duas horas de música erudita, que foi logo descartado[140].

Feita a ressalva sobre a dificuldade em se separar os tipos musicais através de palavras e conceitos, destaca-se que o número de apresentações de música não-concertística na base de dados aparentemente decresceu entre os anos de 1928 e 1933 (Gráfico 1). Este dado instigou o questionamento se isso indicaria uma demora maior na chegada da música popular, e consequentemente do samba, no rádio. Há dois motivos pelos quais se pode responder essa pergunta de forma negativa. Em primeiro lugar, é necessário observar o crescimento contínuo das atrações *fonográficas*, ou seja, a transmissão de discos. Em 1933, este tipo geral de atração já era o que ocupava a maior parte do tempo de transmissão e provavelmente grande parte desse tempo era preenchido com música popular e sambas. O segundo motivo é que o estabelecimento da música popular ao vivo no rádio, ao que tudo indica, não se deu por meio de "concertos" de música popular, mas em programas de variedades, como o Programa Casé, que se multiplicaram na grade de programação a partir do ano de 1933 e que mais tarde resultariam nos programas de auditório. O que o levantamento de dados aponta sobre esses dois processos de inclusão da música popular? Eles parecem indicar que a chegada da música popular no rádio esteve atrelada à chegada da música popular ao disco, especialmente o disco gravado e amplificado eletronicamente, e ao programa de variedades. O rádio, ao longo desse período, foi tomado gradualmente por programações descritas como "discos variados", "discos selecionados" ou simplesmente "discos". Ocasionalmente eram anunciados como "Discos Clássicos", discos de ópera ou discos de música popular, mas estes representam uma pequena minoria e não foram separadas do tipo geral atração fonográfica. De todas as atrações, 17,65% são fonográficas, sendo que 83,45% dessas (14,73% do total) foram rotuladas como "Discos" ou "Discos Variados", sem apontar estilo, gênero, intérpretes, autores ou títulos de obras. É razoável supor

[140] Em entrevista dada por Ademar Casé, publicada no livro de Rafael Casé, o criador do programa afirmou que "mesmo sendo só o primeiro programa, senti que deveria fazer uma opção. O programa tinha fins lucrativos e eu precisava de audiência. Decidi tirar, a contragosto, a parte erudita, dedicando quatro horas à música popular".

que grande parte dessas atrações era composta de música popular brasileira. Quanto aos programas de variedade, basta olhar os elencos listados nestas atrações para notar como estes estavam no processo de consagração de uma série de nomes que são lembrados até os dias de hoje. Destaca-se ainda que esses dois tipos eram, muitas vezes, programas longos, ocupando grandes intervalos de tempo, para apenas uma atração.

De certa forma, verificar a presença do samba nas ondas do rádio, a partir do início dos anos 1930, equivale em parte a 1) verificar sua presença nos discos da época, dada a predominância das programações fonográficas; e a 2) acompanhar a ascensão da primeira geração de celebridades radiofônicas do samba, como elencos em programas de variedades, visto o sucesso que estes futuramente alcançariam. Mas estes são trabalhos para investigações futuras. É importante não perder de vista que, nesse período, em seus horários nobres, as emissoras cariocas diariamente contavam com apresentações ao vivo. Essas apresentações rapidamente começaram a produzir multidões de curiosos nas portas dos estúdios, ansiosos para ver seus ídolos musicais. Sabiam exatamente onde aquela pessoa que cantava estava naquele momento e queriam testemunhá-la pessoalmente. Mas isso pertence ao "futuro". O auditório radiofônico, com suas plateias em êxtase, em 1933, ainda não existia.

O SAMBA AO VIVO NO RÁDIO

Na amostragem estudada a atração "samba" apareceu apenas três vezes no ano de 1927, nove vezes em 1928, e uma vez em 1929 (Tabela 1). Esses registros ocorreram como produto de um encontro entre o paradigma concertista e o não-concertista de performance. Há que se ter em mente que estas menções constituem apenas em amostras, tiradas de um conjunto restrito de datas. Certamente houveram muitas outras aparições de samba na radiodifusão no período. A presente pesquisa acabou encontrando, inclusive, outros registros mais antigos do termo que, entretanto, ficaram fora da amostragem randomizada. Como, por exemplo, duas peças de um programa de banda marcial na Radio Sociedade em agosto de 1925 (SEM FIO, 1925, p. 6), uma delas sendo a música *Se a moda pega*, de Caninha. Tanto nos casos amostrados quanto nos que foram encontrados mas que ficaram de fora, o samba era um tipo musical entre outros tantos, como valsa, marcha, canção, modinha, fox, tango, sem maior destaque, mas com presença frequente. Tratava-se de um rótulo musical em formação, que abrangeram treze aparições (Tabela 3), ainda forçosamente despido de tambores, adentrando o ritual dos "concertos" radiofônicos.

Tabela 3 – Atrações relacionadas ao "samba" encontradas no jornal *Diario de Noticias* período compreendido entre 1924 e 1933.

Data e emissora	**Menção**	**Comentário**
21 jul. 1927 Mayrink Veiga	"Das 8([h]30 em deante – O conjunto 'Graúnas' executará o seguinte programa: [...] 6) Conchinha de prata**,** samba. [...] 8) Mulata sáe do portão, samba. [...] 12) Junina, samba." (SEM FIO, 1927, p. 8)	*Mulata sai do portão* é do compositor Careca, e foi gravado por Fernando, Odeon R 123023 em 1926. Há uma música chamada *Conchinha de prata*, de compositor não registrado, gravado pela *Columbia* R B-296 (1912), intérprete Campos, e pela *Phoenix* R 288 (1913), intérprete Artur Castro.
2 maio 1928 Rádio Sociedade	"Programma de musica regional offerecido aos ouvintes da Radio Sociedade, pela Companhia Industrias Reunidas 'Alba', com o concurso da senhorita Jesy Barbosa, dos srs. Rodolpho Bezerra, Paulo Giaquinto, Glauco Vianna, Alcides Bonomini, Mario de Souza e da orchestra da Radio Sociedade. [...] 2) Passarinho do Má, samba – Canto e violão, sr. Rodolpho Bezerra." (SEM FIO, 1928, p. 9)	Alcides Bonomini era violinista. Glauco Viana (com um n) era violonista. Rodolpho Bezerra era violonista e cantor. Mario de Azevedo Souza era o pianista da *Radio Sociedade*. O Samba *Passarinho do Má*, de Duque, intérprete Francisco Alves, Odeon R 10001, é uma das primeiras músicas a ser gravada e lançada no Brasil pelo sistema elétrico valvulado. Um anuncio do lançamento desse fonograma foi publicado no *Correio da Manhã* de 5 de julho, 1927, p. 10. que chama o processo de "impressão elétrica". Se tratava de uma música política de crítica ao Presidente Arthur Bernardes e foi um grande sucesso.

Data e emissora	Menção	Comentário
29 maio 1928 Rádio Sociedade	"Concerto no studio da Radio Sociedade, com o concurso da sra. Lady Tosca, dos srs. Ary Kerner Castro, Nino Fiorini e professor Mario de Azevedo e Souza. Programma [...] 12) Ary Kerner: a) Foste não é mais (tango); b) A' coração (modinha); c) Me xinga (samba) – Pelo Autor." (SEM FIO, 1928a, p. 10)	
28 jun. 1928 Rádio Sociedade	"Programma de musica brasileira pelo grupo Ary Kerner, com o concurso da senhorita Olga de Almeida e srs. Henrique Brito e Ary Kerner Veiga de Castro. Programma [...] 11) Seu Fagundes – Samba – Canto com acompanhamento de violão, sr Ary Kerner." (SEM FIO, 1928b, p. 7)	
11 nov. 1928 Radio Club	"Audição de musicas populares com o concurso do conjunto regional Voz do Sertão, do cantor Ferry McFader e do pianista do Radio Club do Brasil" Programma [...] 4) Chô Jurity – Samba de embolada pelo conjunto. [...] 6) Eu vou me vingar**,** samba de Caninha cantado pelo autor. [...]	Chô Jurity, de Minona Carneiro e Luperce Miranda, foi gravado com o nome de Chou Juriti por Minona Carneiro e o Grupo Voz do Sertão em 1928, Odeon 10240. Eu vou me vingar, de Caninha, foi gravado com o nome de *Vou me vingar* por Mario Reis e a

Data e emissora	Menção	Comentário
	10) Minas Geraes – Samba cantado pelo sr. José Ferreira. [...] 12) Meu sabiá – Samba pelo sr. José Ferreira e o conjunto.” (SEM FIO, 1928c, p. 11)	orquestra Pan American em 1928, Odeon 10299. Minas Geraes, de Minona Carneiro e Luperce Miranda, foi gravado com nome *Minas Gerais* por Minona Carneiro e Grupo Voz do Sertão em 1928. Odeon 10221. Meu Sabiá é possivelmente a mesma música do fonograma Meu Sabiá, Odeon 10235, de Jararaca, cantado por Francisco Alves, gravado em 3 de agosto, 1928.
22 maio 1929 Radio Club	“Audição de musicas populares do studio da Radio Club do Brasil com o concurso do cantor Rodolpho Bezerra, dos violonistas Antonio Bittencourt e Mario Lopes, do flautista Alcides Legey, do bangista Antonio Lago, do concertista José Bittencourt e do pianista do Radio Club do Brasil. O programma desta audição é o seguinte: [...] 19) Quem eu deixar não quero mais – Samba pelo conjunto Regional.” (SEM FIO, 1929, p. 7)	*Quem eu deixar não quero mais*, de Mano Edgar (o único compositor aqui listado que é conhecido como um dos “bambas” do Estácio), foi gravado por Francisco Alves e Orquestra *Pan American*, em 1928, Odeon 10290.

NOTAS CONCLUSIVAS

A presente investigação, ao destrinchar as programações de rádio cariocas, explorou o entrecruzamento de duas eras, cada qual com seus códigos comunicativos. Uma era, da música partiturizada, se viu diante da aurora da era do fonograma e do rádio. A música do povo surgiu

pela oportunidade de, sob a bandeira do nacionalismo pastoralista, infiltrar-se nas esferas do poder e se espalhar. Alta cultura e cultura do povo, ao mesmo tempo que divididas e misturadas em uma nova mídia, experimentavam ali suas possibilidades com resultados distintos e inesperados.

Treze sambas foram encontrados nessas programações. Alguns desses, como *Passarinho do Má* e *Quem eu deixar não quero mais*, obtiveram sucesso, outros nem tanto. Alguns também se mostraram mais semelhantes ao conceito contemporâneo de samba que outros. Os "sambas" do grupo *Voz do Sertão*, seriam identificados hoje como música sertaneja e apontam para um período em que o termo "samba" ainda estava em transformação. O samba do rádio, no recorte temporal estudado, era fortemente rural e sempre sem percussão, ainda que negro. Sabia-se da existência dos tambores, mas eles apenas não entravam nos estúdios e certos outros lugares. Nesse contexto, o samba era um estilo musical, um modo de tocar, ou melhor, um conjunto de estilos e modos de tocar, mas não era ainda uma posse do Rio de Janeiro. Via-se ainda com baixa presença dos "sambistas".

No início dos anos 1930 os títulos dos sambas não mais povoariam as programações impressas porque as programações não mais listavam os nomes das músicas, mas sim dos artistas, ou melhor, das "estrelas". Celebridades dos programas de variedades que deram origem aos programas de auditório, lugar onde o samba, posteriormente triunfou embalado pelos tambores inspirados nas escolas de samba, pelos habilidosos conjuntos regionais e pelos novos entendimentos de posição social e de legitimidade.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Decreto nº 21.111, de 1º de março de 1932. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-21111-1-marco-1932-498282-publicacaooriginal-81840-pe.html. Acesso em: 15 out. 2023.

CASTRO, Marcos Câmara de. O Beethoven de DeNora: o contexto está no texto. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 26, p. 77-85, 2012.

CASÉ, Rafael Orazem. *Programa Casé*: o rádio começou aqui. Rio de Janeiro: Mauad, 1995. 93 p.

INTERIOR – Pernambuco. *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, a. 18, n. 88, 19 abr. 1839, p. 1.

IRRADIAÇÕES. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, a. 34, n. 286, 28 dez. 1924, p. 9.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

SEM FIO – as irradiações da Radio Sociedade. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 25, n. 9.381, 27 ago. 1925, p. 6.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 27, n. 9.973, 21 jul. 1927, p. 8

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 27, n. 10.218, 2 mai. 1928, p. 9.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 27, n. 10.241, 29 mai. 1928a, p. 10

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 27, n. 10.267, 28 jun. 1928b, p. 7.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 28, n. 10. 384, 11 nov. 1928c, p. 11

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 28, n. 10.548, 22 mai. 1929, p. 7.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 30, n. 11.081, 01 fev. 1931, p. 10.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 30, n. 11.091, 13 fev. 1931a, p. 8.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 31, n. 11.276, 18 set. 1931b, p. 6.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 31, n. 11.336, 01 jan. 1932, p. 9.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 31, n. 11.412, 25 fev. 1932a, p. 8.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 31, n. 11.483, 19 mai. 1932b, p. 8.

SEM FIO – as irradiações de hoje. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 32, n. 11.713, 09 fev. 1933, p. 7.

O QUE É NOSSO. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 26, n. 9.713, 19 set. 1926, p. 9.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 375 p.

A SOCIEDADE FILARMÔNICA DE SÃO JOÃO DEL-REI: MÚSICA E PODER NO SÉCULO XIX

Modesto Flávio Chagas Fonseca[141]

RESUMO:
O arquivo musicográfico da Orquestra Lira Sanjoanense é um potencial revelador de dados históricos, musicais, sociais, entre outros. Um nome institucional registrado em cópias musicais do século XIX se destacou, tornando-se motivador para a realização de uma investigação sistemática: a Sociedade Filarmônica de São João del-Rei. A partir da busca por referência em fontes diversas, como hemerotecas, fotos e textos acadêmicos e de memorialistas, os dados coletados foram submetidos à análise fundamentada em conceitos da História e da Sociologia. Como resultante, foi possível comprovar a existência daquela entidade, assim como sua atuação até o início do século XX. Da mesma forma, foi possível verificar, em uma camada mais profunda, seus efeitos na dinâmica de afirmação e validação do poder social na São João del-Rei novecentista.

Palavras-chave: Sociedade Filarmônica de São João del-Rei; Música e poder; Família Mourão.

INTRODUÇÃO

Manuscritos musicais pertencentes ao arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense se destacaram especialmente em razão do registro de uma entidade denominada "Sociedade Phylarmônica São Joanense". Em alguns casos, a datação das fontes indicou corresponder ao segundo quartel do século XIX, em seu segundo quartel. Inicialmente cogitou-se tratar da Filarmônica Paulina, nome cunhado por Francisco de Paula Miranda em 1846 (FONSECA, 2021) para a atual Orquestra Lira Sanjoanense, mas logo percebeu-se não ser o caso. As referências documentais analisadas transmitem obras de gêneros musicais relacionados ao teatro, à ópera e ao salão de bailes, aguçando ainda mais o interesse em explorar o tema para uma melhor compreensão das informações encontradas.

Com o avançar das investigações, notícias em jornais de época confirmaram a existência, no século XIX, de uma instituição com atividades de entretenimento musical, entre outros, com significativa relevância para a sociedade são-joanense daquele momento. Novos manuscritos musicais do arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense foram arrolados, com maior ênfase nos espécimes com registro do nome da entidade e datação cronológica, mas também incluindo aquelas que transmitiam obras de gêneros musicais ligadas ao gênero teatral, operístico e de salão. O nome "Sociedade Filarmônica São Joanense", ou ainda, "Sociedade

[141] Doutor, Universidade Federal de São João del-Rei, modestofonseca@ufsj.edu.br.

Phylarmônia de São João del-Rei", se multiplicou em fontes de periódicos diversos, principalmente da imprensa escrita, acompanhado de informações diversas a seu respeito, revelando nomes, fatos e repertórios musicais. O objeto de investigação, assim, tomou forma, ganhou nuances e contrastes, e se revelou como peça histórica de relevância.

Diversos indivíduos de destaque social se relacionam à Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, a exemplo do jovem José Maria Xavier (antes de se tornar religioso), assim como o do celebrado Martiniano Ribeiro Bastos, para mencionar apenas representantes musicais. Somam àqueles os nomes de membros da família do comendador João Antônio da Silva Mourão e o do barão de São João del-Rei, Eduardo Ernesto Pereira da Silva (1825-1881). No repertório registrado documentalmente, constam nomes de compositores, como Gioacchino Rossini, Joseph Haydn, Saverio Mercadante e Vicenzo Bellini, além de obras escritas para diferentes formações, que incluem orquestra e grupos camerísticos.

A ALTA SOCIEDADE VAI AO SALÃO DE BAILE

O estabelecimento da Corte portuguesa na cidade do Rio de Janeiro em 1808 foi um fator de marcantes mudanças sociopolíticas, com reflexos coevos facilmente perceptíveis em São João del-Rei. Na capital do Império do Brasil surgiram novos hábitos na alta sociedade, como a realização de cortejos e recepções reais, casamentos e batizados de membros da Coroa, muita pompa que funcionava, também, como modelo a ser seguido por aqueles que desejavam ascensão social (PINHO, 2004, p. 3). Nesse contexto, "determinados tipos de gosto e de costume se disseminaram e tornaram hábitos de civilidade" (PINHO, 2008, p. 79), estratégia que se utilizou da imitação e repetição de gestos e costumes para chegar a um estrato social mais próximo da Corte. Nesse contexto, o estabelecimento das monarquias absolutistas se valia de manuais de boas maneiras determinantes de modos de comportamento e regras de bem viver, resultando na consolidação do distanciamento entre classes sociais (PINHO, 2008, p. 67).

Por volta do ano de 1815 bailes e saraus eram organizados no Rio de Janeiro por diplomatas estrangeiros e membros da elite social carioca (CARDOSO, 2011, p. 270). O salão era espaço de prática de diferentes artes do "bem viver", incluindo

> a de receber ou preparar um ambiente de cordialidade e espírito; a de entreter a palestra ou cultivar o "humor"; dançar uma valsa ou cantar uma ária; declamar ou inspirar versos, criticar com graça e sem maledicência, realçar a beleza feminina nas últimas invenções da moda [...] (PINHO, 2004, p. ix).

Como exposto adiante, a Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, e seu salão, tornou-se palco do teatro social como mecanismo de afirmação e validação de estratos, marcando de forma clara, o domínio da elite local.

A SOCIEDADE FILARMÔNICA DE SÃO JOÃO DEL-REI: NO RASTRO DA HISTÓRIA

Na busca por informações sobre a existência e atuação da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei foi possível encontrar fontes variadas, como textos em veículos de informação impressa, fotografias, narrativas de memorialistas e manuscritos musicais. Nas fontes literárias constam fatos mais tardios, nomes de participantes em diretorias e alguns eventos musicais com seus respectivos programas de obras apresentadas, assim como os principais intérpretes. São registros de forte teor social e permitem uma melhor percepção das relações de equilíbrio e poder na trama entre os indivíduos de São João del-Rei no século XIX.

Em relação às notícias veiculadas pela imprensa escrita da época, o registro mais antigo encontrado é do ano de 1876, quando a diretoria comprou casas situadas à Rua Municipal (atual Rua Ministro Gabriel Passos) que, após serem demolidas, deram lugar à sede da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei (CINTRA, 1982, p. 463). O levantamento cronológico dessas informações alcançou o ano de 1901, passando pelas décadas de 70, 80 e 90 do século XIX (Quadro 1). Os assuntos publicados na imprensa local variavam entre informes da diretoria, anúncios de concertos, recitais e sarau-concerto, além dos festejos carnavalescos em seu último ano de atuação.

Tabela 1 – Sequência de datas, temas abordados e fontes consultadas sobre a Sociedade Filarmônica de São João del-Rei

Data	Temática	Fonte
1876	Notícia da diretoria	CINTRA, 1982, p. 463
18 jul. 1878	Notícia da diretoria	GUERRA, 1968, p. 42
1878	Notícia da diretoria	CINTRA, 1982, p. 298
17 mai. 1879	Concerto	GUERRA, 1968, p. 42
28 ago. 1879	Notícia da diretoria	ARAUTO DE MINAS, n. 21
01 set. 1881	Concerto	GUERRA, 1968, p. 48
14 jan. 1882	Concerto	ARAUTO DE MINAS, n. 44
21 jan. 1882	Concerto	GUERRA, 1968, p. 49

Data	**Temática**	**Fonte**
03 fev. 1882	Concerto	GUERRA, 1968, p. 49
17 fev. 1884	Notícia da diretoria	GUERRA, 1968, p. 51
06 jun. 1885	Notícia da diretoria	GUERRA, 1968, p. 55
02 abr. 1887	Concerto	GUERRA, 1968, p. 60
18 out. 1889	Concerto	GUERRA, 1968, p. 70
10 abr. 1890	Recital	GUERRA, 1968, p. 71
15 set. 1892	Notícia da diretoria	GUERRA, 1968, p. 76
28 fev. 1897	Sarau-concerto	GUERRA, 1968, p. 83
20 mar. 1897	Concerto	GUERRA, 1968, p. 83
1901	Festejos carnavalescos	CINTRA, 1982, p. 82

Em todo o período verificado foi possível identificar nomes relacionados a duas gestões administrativas distintas (Tabela 2). Nesse contexto, é notória a presença de dois membros da família Mourão, de São João del-Rei. Filhos do comendador João Antônio da Silva Mourão (1805-1866), João da Silva Mourão (1829-1904) e Caetano da Silva Mourão (1842-1896) eram filhos do primeiro casamento, com Querubina Maria Cleofa (1806-1842), e José Martins de Carvalho Mourão (1847-1902) descendia do segundo casamento, com Anna Thereza (falecida em 1847). O comendador ainda teve um terceiro matrimônio.

Tabela 2 – Nomes e funções relativas a duas diretorias identificadas nas fontes

Diretoria de 1876	**Diretoria de 1878**
Presidente: Custódio de Castro Moreira **Procuradores:** Caetano da Silva Mourão Dr. José Martins de Carvalho Mourão Bernadino de Figueiredo Neves **Designação funcional não identificada:** Martiniano Ribeiro Bastos	**Presidente:** Eduardo Ernesto Pereira da Silva (barão) **Primeiro secretário:** Caetano da Silva Mourão **Segundo secretário:** Fernando Evaristo Machado de Magalhães **Tesoureiro:** Dr. José Martins Carvalho Mourão **Procurador:** Antônio Homem de Almeida. **Presidente honorário:** João da Silva Mourão

Em 28 de agosto de 1879, o jornal *Arauto de Minas* publicou uma notícia aos sócios para procedimento de votação da nova diretoria da Filarmônica de São João del-Rei. Caetano

da Silva Mourão assinou o ato público na qualidade de primeiro secretário. Até o momento da conclusão do presente texto não havíamos encontrado os resultados daquele processo (ARAUTO DE MINAS, 1879, p. 2).

Como exemplo de um evento artístico e cultural promovido pela Filarmônica, transcrevemos o anúncio de 1882, com os seguintes informes:

> Philarmonica S. Joannense. – No dia 7 do corrente esplendida e animada esteve a reunião. A parte musical foi magistralmente executada, sendo os eximios cantores applaudidos com enthusiasmo, terminando á meia noite, hora em que foi servido um profuso copo d'água. O baile que seguiu-se correu animadíssimo, findando ás 3 horas da madrugada (ARAUTO DE MINAS, 1882, p. 2).

O jornal acrescenta ainda o repertório e os intérpretes, no qual se destaca a diversidade de grupos musicais e a preponderância de obras musicais provenientes da ópera, em especial de compositores europeus. Nesse repertório, a orquestra atuava em três momentos, de forma estratégica, com músicas no início, no meio e ao final. A maior parte das obras foram executadas com piano, ora como protagonista, ora por meio do acompanhamento de cantores.

> *Atalaia* – Ouvertura pela orchestra.
> *Rigoletto* – Duetto de S. e Br. com acompanhamento de orchestra, pela Exma. Sra. D. G. Torres e pelo Sr. F. Penaforte.
> *Americanos* – Valsa para piano á 4 mãos, pelas Exmas. Sras. D. D. Elisa e Ercilia de Castro.
> *Roberto il diavolo* – Aria de S. com acompanhamento de piano, pelas Exmas. Sras. D. D. M. de Castro e J. Neves.
> *Les masques* – Phantesin para piano á 4 mãos pelas Exmas. Sras. D. D. Constança e A. Xavier.
> *Noi ci amavamo tanto* – Aria de S. com acompanhamento de piano, pela Exma. Sr. D. A. Magalhães e Dr. F. Fonseca.
> *Il Guarany* – Duetto de T. e S. com acompanhamento de piano, pela Exma. Sra. D. G. Torres, Sr. Dr. J. Mourão e Exm. Sra. D. J. Neves.
> *Gli Ugonotti* – Aria de MS. Com acompanhamento de piano e orchestra, pela Exma. Sra. D. G. Torres.
> *Rersponds moi* – Capricho para piano a 4 mãos, pelas Exmas. Sras D. D. Ambrosina e L. de Magalhães.
> *Semiramis* – Aria de S. com acompanhamento de piano, pelas Exmas. Sras. D. D. M. de Castro e J. Neves.
> *Ei piu non m'ama* – Duetto de S. e Br. com acompanhamento de piano, pela Exma. Sra. D. A. de Magalhães e Srs. Penaforte e F. Fonseca.
> *Il Guarany* – Vanto io pur superba cuna – Aria para T. com acompanhamento de orchestra, pelo Sr. Dr. João Mourão (ARAUTO DE MINAS, 1882, p. 2).

Além de promover eventos artísticos e culturais em sua sede, a Sociedade Filarmônica de São João del-Rei assumiu também a gestão do Teatro Municipal de São João del-Rei, fato constatado em notícias na imprensa escrita nos anos de 1884, 1885 e 1892:

> 6-6-1885 – Livro de Atas da Sessão da Câmara – Pág. 82 V.: "Os Senhores Dias Carneiro e E. Fioravanti indicam que a Camara consulte ao Exmº Presidente da Provincia, se deve receber do Thezoureiro da Sociedade Philarmonica o saldo que houver dos alugueis do theatro afim de ser applicado em concertos do mesmo, que se acha em completa ruína (GUERRA, 1968, p. 55).

As fontes musicográficas corroboram com as referências hemerográficas em diferentes aspectos. Um significativo diferencial dessa tipologia de item é a possibilidade de indiciar a atuação de uma entidade em períodos não abarcados por outras fontes, como no caso da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, sendo identificados registros na primeira metade do século XIX. Neste âmbito, buscou-se primeiramente fontes que constam explicitamente o nome da instituição. A mais antiga encontrada foi do ano de 1841, um arranjo do padre José Maria Xavier da abertura da ópera *O pirata*, de Vicenzo Bellini (Figura 1). O insigne músico e compositor são-joanense tinha vinte e dois anos de idade e registrou de forma clara o objetivo daquele trabalho. A grafia do ano da cópia está fixada na porção superior à direita na fonte. Um segundo material de interesse é a abertura do oratório *O retorno de Tobias*, de Joseph Haydn, cuja cópia foi feita pelo padre Joaquim José de Sant'Anna Passos em 1843 (Figura 2). Ambos os documentos registram o nome da entidade e o ano de sua elaboração.



Figura 1 – Recorte de *O pirata*, de Vicenzo Bellini, arranjada por José Maria Xavier em 1841, em que consta o nome da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei. Fonte: Orquestra Lira Sanjoanense, OLS 1391.

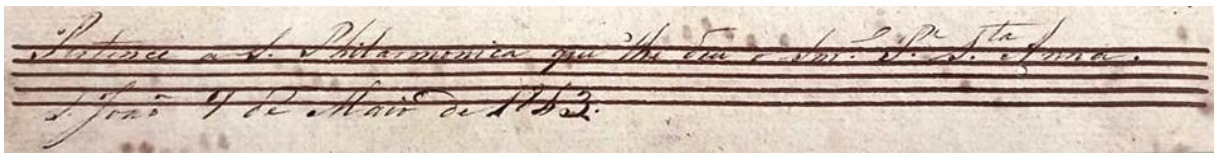


Figura 2 – Recorte de *O retorno de Tobias*, de Joseph Haydn, copiada pelo padre Joaquim José de Sant`Anna Passos em 1843, em que consta o nome da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei. Fonte: Orquestra Lira Sanjoanense, OLS 0306.

O mesmo Sant`Anna assinou, também em 1843, uma cópia da abertura *La gazza ladra* de Gioacchino Rossini, arranjada pelo músico João Leocádio do Nascimento. A transcrição diplomática do enunciado no frontispício informa que a cópia "Pertence a S. Philarmonica, que lhe deu o seu sócio o Snr. P^{e} Sta Anna. Cidade de São João del-Rei 9 de Maio de 1843" (Figura 3). Até o momento não foi encontrado qualquer indício que ateste a existência de um arquivo musicográfico específico da entidade, possibilidade que ainda não deve ser descartada. De qualquer forma, o que se identifica é uma dispersão de suas cópias musicais.

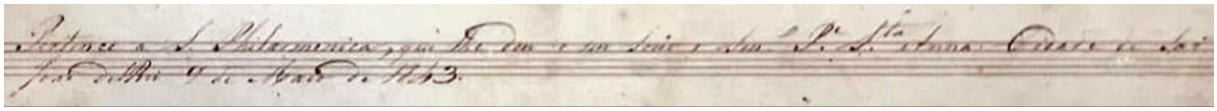


Figura 3 – Recorte de *La gazza ladra*, de Gioacchino Rossini, arranjada por João Leocádio do Nascimento e assinada pelo padre Joaquim José de Sant`Anna Passos em 1843. Fonte: Orquestra Lira Sanjoanense, OLS 1112.

Além dos exemplos citados, foram localizadas no arquivo da Orquestra Lira Sanjoanense cópias da ópera *Capuleti e i Montecchi*, de Vincenzo Bellini (OLS 0090); um quinteto da ópera *Il barbieri di Siviglia*, de Gioacchino Rossini (OLS 0898); e ainda uma parte do instrumento "Trombão", cuja informação não possibilitou identificar o nome do compositor e nem a obra musical (OLS 1277). Todas registram o nome da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, mas não a data de sua confecção.

As atividades da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei foram concluídas no ano de 1901 com a liquidação formal da entidade (CINTRA, 1982, p. 463). Considerando os anos de 1841 e 1843 fixados nas fontes investigadas, é razoável ponderar fontes que transmitem prováveis obras como parte do repertório de recitais, concertos e bailes promovidos pela entidade (Tabela 3).

Tabela 3 – Fontes da Orquestra Lira Sanjoanense com cópias de obras possivelmente relacionadas à Sociedade Filarmônica de São João del-Rei

Código	Obra	Autor / Copista[142]	Ano
OLS 0284	Ouverture *Maria Stuarda*	Saverio Mercadante Francisco de Paula Miranda	1841
OLS 0037	Aria para soprano da ópera *Leonora*	Saverio Mercadante Não consta	1844
OLS 1872	Abertura *O recreio dos clérigos*	Ferdinand Hérold Francisco Martiniano de P. Miranda	1846
OLS 2214	*Beatrice di Tenda*	Vicenzo Bellini Não consta	1854
OLS 1362	Abertura	Jan Kalliwoda Hermenegildo J. de Souza Trindade	1857

[142] Saverio Mercadante (Itália, 1795-1870), Francisco Martiniano de Paula Miranda (São João del-Rei, 1823-1903), Ferdinad Herold (França, 1791-1833), Vincenzo Bellini (Itália, 1801-1835), Hermenegildo José de Souza Trindade (São João del-Rei, 1806-1887), Jan Kalliwoda (Tchequia, 1801-1866).

Código	Obra	Autor / Copista[143]	Ano
OLS 1362	Abertura	Jan Kalliwoda Hermenegildo J. de Souza Trindade	1857
OLS 0784	Ouverture *Le domino noir*	Daniel François Esprit Auber Não consta	1859
OLS 1425	Ouverture *Filha da guerra*	Não consta, "pertence a Companhia" Não consta	1866
OLS 2201	Aria *Martireis*	Gaetano Donizetti Não consta	1866
OLS 0850	Ouverture *La Barcarolle*	Daniel François Esprit Auber Não consta	Sem data
OLS 1677	Ouverture *Les diamans de la couronne*	Daniel François Esprit Auber Hermenegildo J. de Souza Trindade	Sem data
OLS 1982	Ouverture *La part de diable*	Daniel François Esprit Auber Não consta	Sem data
OLS 1275	Abertura *Finonello*	Não consta Não consta	Sem data

Menos férteis numericamente enquanto referência, foi possível acessar duas imagens fotográficas relacionadas à Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, ainda que uma dentre elas seja bastante elucidativa. Trata-se do prédio construído em terreno adquirido em 1876 na Rua Municipal (CINTRA, 1982, p. 463), para a construção da sede da entidade (Figura 4). Sua inauguração se deu em 18 de julho de 1878 com a realização de um concerto divulgado pela imprensa local (GUERRA, 1968, p. 42).

Era parte das atividades promovidas pela Sociedade Filarmônica de São João del-Rei a realização de festividades artísticas, patinação e bailes. Antes de ser demolido, o prédio ainda foi a sede da Associação Comercial e também a do Minas Futebol Clube (CINTRA, 1982, p. 463). A imprensa da época noticiou, em 1901, entre outros, a realização de um baile à fantasia com a orquestra do maestro Martiniano Ribeiro Bastos. Conforme a nota, a primeira valsa foi executada às 22h (CINTRA, 1982, p. 82). Em 1953 foi construído o Edifício São João (Figura 5), no mesmo terreno da sede da extinta entidade.

[143] Daniel François Esprit Auber (França, 1782-1871), Gaetano Donizetti (Itália, 1797-1848).



Figura 4 – Sede da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, inaugurada em 1878. Fonte: Acervo pessoal de André Guilherme Dornelles Dangelo.

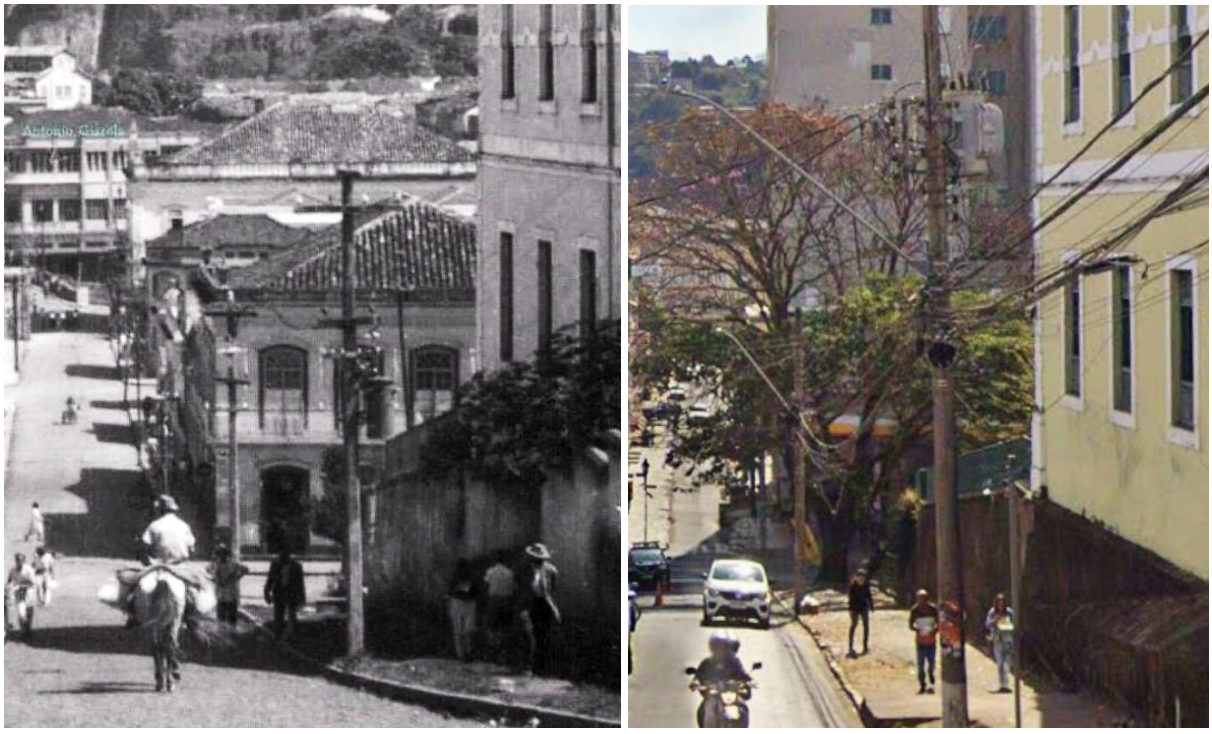


Figura 5 – Rua Municipal, onde foi edificada a sede da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei. Na imagem à esquerda, o edifício se encontra atrás do sobrado presente ao centro da imagem. A imagem à direita corresponde ao local na atualidade. Fonte: Internet.

Duas publicações literárias são, ainda hoje, fontes informativas relevantes para estudos sobre sociedade e cultura em São João del-Rei. Os trabalhos de Sebastião de Oliveira Cintra (1982) e Antônio Manuel de Souza Guerra (1968) disponibilizam informações documentais organizadas cronologicamente e são um importante manancial de recortes da imprensa escrita da época.

A FAMÍLIA MOURÃO

O comendador João Antônio da Silva Mourão, homem de negócios de bens e serviços, comerciante próspero que também praticava o empréstimo de dinheiro a juros, se tornou referência em São João del-Rei como membro da elite dominante local. Edificou em fins de 1850 um prédio de três andares, hoje na Praça da República na função de Museu Regional, símbolo do poder desde sua época. A família se instalou nos segundo e terceiro andares, enquanto no térreo funcionou seu comércio de secos e molhados. Casou-se três vezes e teve dez filhos, dentre eles aqueles com formação e atuação em medicina e direito, todos com destaque social na localidade, além da atuação como políticos na província de Minas Gerais (MUSEU REGIONAL, 2021, p. 21). Com Querubina Maria Cleofa, sua primeira esposa, teve sete filhos, dentre eles João da Silva Mourão e Caetano da Silva Mourão.

Conforme a documentação investigada, membros da família Mourão constam na gestão da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, além de atuarem como músicos solistas em concertos realizados pela entidade. Além da presença em eventos musicais, o mesmo sobrenome se encontra relacionado ao teatro, como é o caso do médico Francisco Moreira Mourão, autor da peça *A morgadinha dos canaviais*, apresentada publicamente duas vezes em 1881 (GUERRA, 1968, p. 48). Outro destaque na imprensa da época foi Ovídio Mourão, referido como “galã-cômico e apreciado cançonetista”, atuando na temporada teatral de 1900 a 1910 (GUERRA, 1968, p. 103).

A presença de membros da família Mourão está registrada também em outros grupos musicais. Augusto Alberto Mourão (1869-1933) se encontra indicado entre os integrantes da Orquestra Lira Sanjoanense, e sua banda de música, atuando como oficleidista, instrumento musical de metal com bocal muito em voga na segunda metade do século XIX e inícios do XX. O músico foi integrante da diretoria da orquestra (Figura 6) e assinou um recibo em 1909 na função de tesoureiro.


Recebi do Sr. José Vicente da Trindade, actual Thesoureiro da Confraria de N. S. da Bôa-Morte, a quantia de trezentos mil reis pelos serviços prestados pela orchestra e banda da Sociedade Musical Lyra S. Joannense durante o anno de 1908 a 1909. Para clareza passo e firmo o presente.
S. João d'El-Rei, 16 de Agosto de 1909.
Augusto Mourão
Thesoureiro da Sociedade

Figura 6 – Recibo de pagamento realizado pela Confraria de Nossa Senhora da Boa Morte à orquestra e banda Lira Sanjoanense, em que consta a assinatura de Augusto Mourão como tesoureiro. Fonte: Arquivo Eclesiástico da Diocese de São João del-Rei.

Outro nome coletado de fontes musicográficas é o de Antônio Francisco da Silva Mourão, relacionado à cidade mineira de Lagoa Dourada. Até o momento não conseguimos comprovar sua relação com o comendador João Antônio da Silva Mourão, apesar da semelhança de sobrenomes. O músico atuou como copista e também como compositor. Em um de seus manuscritos musicais, Antônio Francisco da Silva Mourão se refere a Augusto Mourão como "meu Ilustre amigo".

O PODER SOCIAL E SEUS INDICATIVOS

Para fundamentar a identificação e validação do poder social, evocamos o entendimento do sociólogo Pierre Bourdieu, que destaca o aspecto de invisibilidade de um poder (neste caso simbólico) exercido com a cumplicidade daqueles que o exercem, e mesmo por aqueles "que não querem saber que lhe estão sujeitos" (BOURDIEU, 1989, p. 7). Estar na posição de domínio demanda o ato de distinção em relação às outras camadas sociais. Esse efeito pode ser alcançado pela capacidade de constituir objetos estéticos que são anexados à ética, o que funciona no estabelecimento da posição dos sujeitos em uma classificação objetiva. Pode-se afirmar que "os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar" (BOURDIEU, 2007, p. 13).

O gosto parece ter sido um aspecto característico efetivo para a diferenciação entre estratos sociais. Zygmunt Bauman aponta categorias de classificação social que relacionam o gosto das elites à "alta cultura", o das classes medianas ao tipo "filisteu", ou gosto médio, e,

por fim, aquele de interesse da classe baixa, atribuído como "vulgar". O autor complementa destacando a marcada intolerância à ideia de misturá-los, algo "tão difícil quanto juntar fogo e água" (BAUMAN, 2013, p. 6).

Na sociedade são-joanense do século XIX era frequente a reprodução dos gestos e costumes praticados no Rio de Janeiro, sede da Corte, cujos hábitos elitistas eram considerados modelo para os bons costumes e o "bem viver", por sua vez, regada a valores culturais franceses. A assimilação de hábitos de civilidade através da imitação e repetição funcionou como "fórmulas necessárias" em uma sociedade estratificada (MONTEIRO, 2008, p. 79). Nesse contexto, etiqueta e civilidade eram conceitos relacionados fortemente ao gosto, em especial aos projetos moralistas, religiosos e comportamentais, difundidos por manuais de boas maneiras, com efeitos para o maior distanciamento entre classes sociais (MONTEIRO, 2008, p. 67).

Um forte indicativo do posicionamento social da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei está na presença de nomes comprovadamente de destaque social da época. A diretoria do ano de 1878 tinha como presidente o barão Eduardo Ernesto Pereira da Silva. Três nomes de filhos do comendador João Antônio da Silva Mourão igualmente ocupam funções: Caetano da Silva Mourão (primeiro secretário), José Martins Carvalho Mourão (tesoureiro), e João da Silva Mourão (presidente honorário). Outros nomes da diretoria são os de Fernando Evaristo Machado de Magalhães (segundo secretário) e Antônio Homem de Almeida (procurador) (GUERRA, 1968, p. 42). Destaca-se ainda que José Martins Carvalho Mourão se casou em 1878 com Maria Pereira de Carvalho, filha do barão (GENEA MINAS, 2025). João da Silva Mourão e Caetano da Silva Mourão também são relatados entre os eleitores de São João del-Rei entre no *Almanak administrativo, civil e industrial* entre 1864 e 1874 (MARTINS, 1864, p. 228; 1870, p. 357; 1873, p. 311; 1874, p. 553). Nessa mesma relação de eleitores consta também o nome de João Crisóstomo Alves de Magalhães, músico atuante na Orquestra Lira Sanjoanense (MARTINS, 1870, p. 537).

Um aspecto significativo para a validação do poder social da Sociedade Filarmônica de São João del-Rei foi a aquisição de sua sede própria. A construção foi iniciada a partir do uso de recursos financeiros vultosos, a iniciar pela compra, no ano de 1876, do terreno por "um conto e quatrocentos mil réis" com casas edificadas, posteriormente demolidas (CINTRA, 1982, p. 463). Em seu interior bailes, recitais e concertos foram realizados com destaque a membros da família Mourão, dentre eles o tenor João Salustiano Mourão e a pianista Maria

Mourão Calazans. Soma-se a este conjunto um repertório majoritariamente de compositores europeus. Por fim, o fato de a imprensa da época publicar um significativo volume de informações sobre a Sociedade Filarmônica de São João del-Rei colaborou para a consolidação de seu poder simbólico na localidade durante no século XIX. A partir do exposto, vislumbra-se uma elite dominante validada perante todos através de seus hábitos, valores e gestos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O núcleo urbano desenvolvido a partir do antigo Arraial Novo do Rio das Mortes no início do século XVIII ganhou contornos de uma sociedade próspera ao longo de sua trajetória histórica, culminando em uma organização interna estratificada com atores sociais bem definidos em seus diferentes momentos. A relação com a Corte estabelecida no Rio de Janeiro desde os primórdios contribuiu significativamente com o *habitus* adquirido por seus moradores, tanto na cultura artística como no comércio de gêneros alimentícios, utensílios, entre outros: o que era praticado na sociedade carioca, era replicado em São João del-Rei. Pertencer à elite social são-joanense demandava, portanto, a observação e assimilação do modelo adotado na capital do Império. Nesse contexto, no século XIX, a Sociedade Filarmônica de São João del-Rei cumpriu o papel de validar e consolidar vultos que, se em um primeiro momento eram fundamentados no poder pela aquisição de patrimônio físico-financeiro, posteriormente encontrou na música, no teatro e nos encontros limitados aos pares sociais como espaços de distinção.

Tendo à frente nomes respaldados por títulos de relevância sociopolítica, a aparente rigidez da delimitação social era, contudo, transgredida pela presença de músicos provenientes de estratos inferiores, como no caso do jovem José Maria Xavier e do insigne maestro Martiniano Ribeiro Bastos. A música constituiu, ao mesmo tempo, um instrumento a serviço dos interesses da elite e um meio de atuação para aqueles que, desde o período colonial, a exerciam como prática profissional, apesar de se encontrarem em posição subalterna em um sistema administrativo e social marcadamente repressivo.

A pesquisa sobre a Sociedade Filarmônica de São João del-Rei, ainda não conclusa, permitiu identificar valores, costumes, fatos e vultos da história da música e sociedade são-joanense do século XIX. Devido à sua efervescência, o estudo das práticas culturais e artísticas dessa localidade é relevante para a compreensão da história política e econômica de Minas Gerais e, certamente, possibilita alimentar novas iniciativas de investigação e busca pelo entendimento sobre suas ideologias e valores.

BILBIOGRAFIA

Arauto de Minas. São João del-Rei, a. 2, n. 21, p. 2, 28 ago. 1879.

Arauto de Minas. São João del-Rei, a. 5, n. 44, p. 2, 14 jan. 1882. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/DocReader/715131/238, Acesso em: 01/12/2025.

BAUMAN, Zygmunt. *A cultura no mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2013. 112 p.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1989. 315 p.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção*: crítica social do julgamento. São Paulo: EdUSP; Porto Alegre: Zouk, 2007. 560 p.

CARDOSO, Lino de Almeida. *O som social*: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX). São Paulo: Edição do autor, 2011. 510 p.

CINTRA, Sebastião de Oliveira. *Efemérides de São João del-Rei*. 2ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais, 1982. 558 p.

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, 2021. *Anais*... São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2021, p. 88-108.

GENEA MINAS. José Martins de Carvalho Mourão. Disponível em: https://www.geneaminas.com.br/genealogia-mineira/restrita/enlace.asp?codenlace=1425685. Acesso em: 18 dez. 2025.

GUERRA, Antônio. *Pequena história de teatro, circo, música e variantes em São João del-Rei* – 1717 a 1967. São João del-Rei: Esdeva, 1968. 336 p.

MARTINS, Antônio de Assis. *Almanak administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais para o anno de 1864*. Rio de Janeiro: Tipografia da Actualidade, 1864. 484 p. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/393428/233. Acesso em: 20 mai. 2025.

MARTINS, Antônio de Assis. *Almanak administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais do anno de 1869 para servir no de 1870*. Rio de Janeiro: Tipografia do Diário do Rio

de Janeiro, 1870. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/393428/1541. Acesso em: 20 mai. 2025.

MARTINS, Antônio de Assis. *Almanak administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais do anno de 1872 para servir no de 1873*. Rio de Janeiro: Tipografia do Echo de Minas, 1873. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/393428/2083. Acesso em: 20 mai. 2025.

MARTINS, Antônio de Assis. *Almanak administrativo, civil e industrial da Província de Minas Gerais do anno de 1874 para servir no de 1875*. Ouro Preto: Tipografia de J. F. de Paula Castro, 1874. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/393428/3067. Acesso em: 20 mai. 2025.

MONTEIRO, Mauricio. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MUSEU REGIONAL DE SÃO JOÃO DEL-REI. Publicação própria. São João del-Rei, 2021.

PINHO, José Wanderley de Araujo. *Salões e damas do Segundo Reinado*. 5ª ed. São Paulo: GRD, 2004.

PALESTRAS

ITINERÁRIOS DE COLEÇÕES E VIDA SOCIAL DOS ITENS: AS MARCAS E O USO DE DOCUMENTOS MUSICOGRÁFICOS E DE OUTRAS TIPOLOGIAS ENQUANTO FONTES HISTÓRICAS

Fernando Lacerda Simões Duarte[144]

RESUMO:

A transmissão do repertório musical ocorre por ao menos duas vias, a da oralidade / auralidade e a da escrita, que estão longe de serem tipos puros. A tradição escrita lega ao presente, dentre outros vestígios, os documentos musicográficos. Neste trabalho, busca-se abordar como determinadas informações podem servir à compreensão da relação entre um documento e uma possível prática musical, mas também chamar a atenção para relações aparentemente óbvias que nem sempre se revelam verdadeiras. Para tanto, recorre-se às noções de vida social dos itens e de itinerário dos acervos. Chama-se atenção também para as relações de poder envolvidas em processos de recolha de documentos de seus custodiantes originais, a dispersão e o reconhecimento de fundos, os dilemas éticos na lida com acervo e até mesmo a possibilidade de restituição dos documentos. Sem pretensão de prescritividade, busca-se, a partir de exemplos, estimular a discussão do tema.

Palavras-chave: Acervos musicais brasileiros; Marcas de proveniência; Vestígios de práticas musicais; Pesquisa e tratamento de acervos musicais; História da música no Brasil.

INTRODUÇÃO

O processo de transmissão dos saberes-fazeres referentes à música, bem como do repertório musical acontece de maneiras diversas. Duas formas habituais de se pensar esses processos é a transmissão oral / aural, que caracteriza, sobretudo, a música popular e muitas manifestações musicais tradicionais (outrora também chamadas de folclóricas) e a da escrita, por meio da musicografia, que caracterizaria as manifestações "eruditas". Tais tipos não são puros, e sempre haverá alguma oralidade nos processos mediados principalmente pela escrita, do mesmo modo que é possível haver registros – musicográficos ou não – do repertório em algum tipo de suporte, uma vez que a escrita funciona como uma extensão da própria memória (CANDAU, 2011). Ademais, não se pode perder de vista a existência de uma espécie de memória muscular, cinestésica ou espacial envolvida na própria performance musical que permite, por exemplo, que se execute uma música somente pensando em seu dedilhado. Assim, é possível pensar que a memória opera no processo de transmissão e performance do repertório de maneiras diversas e complementares.

[144] Doutor, Universidade Federal do Pará, lacerda.lacerda@yahoo.com.br.

A respeito dos registros não musicográficos que funcionam como uma forma de extensão da memória, sobretudo para textos dissociados do cotidiano, frequentemente se encontra, em campo, cadernos contendo textos de ladainhas católicas tal como são cantados e transmitidos localmente, em especial entre as cantoras mais idosas. Essa prática também ocorre, por exemplo, com os cânticos sagrados na Tenda Espírita Pai Joaquim de Angola, em São João del-Rei, conforme foi identificado pelo autor deste texto ao entrar em contato com um dos responsáveis pela instituição em 2023.

Há ainda situações em que obras que são transmitidas pela oralidade e são posteriormente transcritas em musicografia, como é o caso dos muitos *songbooks* publicados pelas editoras especializadas, mas também a transcrição de memória, quando o momento das práticas musicais é consideravelmente longínquo daquele em que ocorre o registro. Um exemplo que ilustra essa possibilidade peculiar parece ter ocorrido no Maranhão, na década de 1940, quando o músico Pedro Gromwell dos Reis (1887-1964) transcreveu, provavelmente conforme lhe reportava a própria memória, diversas partes vocais e instrumentais dos motetos de Vicente Ferrer de Lyra (c. 1796-1857), com instrumentação provável de Antônio Carlos dos Reis Rayol (1855-1905), para fins de preservação da memória da existência da obra (DUARTE, 2023, p. 43-45).

Diante dessas possibilidades, fato é que, com o passar do tempo, o que antes era operação de memória passa a ser varrido pelo tempo rumo ao esquecimento e, não mais estando vinculados a práticas musicais vivas, os documentos que não pereceram tornam-se registros da produção e prática de música de um determinado período. Quando dissociados de seus espaços originários, entretanto, sua interpretação torna-se menos simples, uma vez que partituras, discos, cadernos com letras de músicas não carregam em si aspectos de narratividade de sua própria trajetória, salvo em registros de data e local de cópia, marcas de proveniência[145] ou de propriedade do item.

Neste trabalho, busca-se discorrer acerca das noções de *vida social dos itens* e de *itinerário das coleções* (SANTOS, 2020) e seus possíveis impactos ao pensar os acervos musicais. A vida social do item diz respeito aos possíveis usos que ele teve quando em sua fase corrente (BELLOTTO, 2002), ou seja, nas práticas musicais ou de transmissão de saberes ou da simples escuta e apreciação do repertório – no caso das coleções de discos e de outros registros fonográficos, vídeo-fonográficos ou de reprodução em aparelhos mecânicos, a

[145] A indicação, por exemplo, da biblioteca à qual um determinado livro esteve integrado no passado.

exemplo das caixinhas de música, do *polyphon*, das pianolas ou organolas. Já o itinerário da coleção se refere aos processos envolvidos na recolha, acumulação, tratamento, alienação e compra de itens, dentre outros, até que se encontrem em um determinado arquivo ou coleção no presente. O estudo desses itinerários perpassa as relações de poder, em vários casos, sobretudo em coleções antropológicas, resultado de políticas colonialistas de extermínio de populações originárias e de apropriação de vestígios de sua cultura.

Sem a pretensão de trazer respostas definitivas ou prescrever caminhos únicos, conta-se aqui com a liberdade que as apresentações em mesas-redondas e palestras conferem para trazer mais questionamentos e tentar estimular o debate em torno do tema. Assim, busca-se refletir, a partir de exemplos observados em pesquisa documental *in loco* em diferentes instituições, sobre quais implicações as noções de trajetória da coleção e vida social dos itens podem ter para os estudos em Música. O ponto de partida escolhido para pensar os possíveis impactos diz respeito aos usos dos conjuntos e itens documentais, que aqui serão compreendidos em toda a sua variedade de tipologias e suportes.

Refletindo inicialmente sobre os documentos musicográficos, é possível pensar os acervos como repositórios para o estudo estilístico do repertório registrado nos documentos musicográficos ou para a edição desse repertório. Os acervos serviriam, portanto, como simples repositórios do material musical mediado por seu registro em um documento. Serviriam ainda como testemunho da existência de uma determinada obra musical. Neste caso, a distinção entre arquivos ou coleções pouco importaria à finalidade. Já para uma história social das práticas musicais do passado, essa distinção ganha especial relevância, uma vez que os espaços onde se deram as práticas, os sujeitos nelas envolvidos e a circulação das obras são informações relevantes (DUARTE, 2018). Este trabalho se ocupa principalmente da segunda finalidade. Para tanto, foram estruturados alguns tópicos em torno dos quais foram propostas as reflexões. O primeiro diz respeito a uma discussão mais ampla acerca dos arquivos, das coleções e das características dos documentos que integram os acervos, bem como à noção de autoria que perpassa as coleções de maneira quase inescapável. No segundo, são discutidos os dilemas e as opções nos processos de recolhimento: a preservação ou não da integridade dos fundos, as soluções adotadas pelas distintas entidades que os custodiam, os fatos sociais que podem ter implicado o perecimento da documentação, mas também as relações de poder envolvidas nos processos de constituição das coleções e a questão da restituição aos detentores originais e a repatriação. Finalmente, são trazidas algumas indagações que podem impactar tomadas de decisões nas ações musicológicas futuras.

ALGUMAS REFLEXÕES SOBRE ARQUIVOS E COLEÇÕES

Para a produção de uma história das práticas musicais que ultrapassa os cânones, importa olhar para novos conjuntos documentais e, em parte, para aqueles já conhecidos, com vistas a identificar as proveniências, os sujeitos envolvidos nas práticas, a exemplo dos instrumentistas e copistas, as funções a que serviram a execução daquelas músicas, as opções de instrumentação, entre outros dados. Esse estudo contextual da constituição e do itinerário do acervo está implicado no conhecimento da vida social dos itens porque, embora seja razoável supor que tenham servido às práticas musicais, há limitações nos documentos musicográficos em termos de narratividade, o que também ocorre com a maioria das demais tipologias: estes foram itens funcionais quando em sua fase corrente, não lhes cabia narrar a história, mas cumprir uma finalidade. Assim, raramente os documentos musicográficos testemunham mais do que sua simples existência ou a existência das obras musicais neles registradas. Existem, entretanto, exceções, como um conjunto de cópias que integra o Acervo João Mohana, recolhido ao Arquivo Público do Estado do Maranhão, em que o contexto da produção e execução da obra foi apresentado:

> [...] em 1947, na parte avulsa de 2º tenor da *Missa a Duas Vozes* do Deputado José Ribeiro Sampaio, lê-se ao final, anotado na capa: "Entoada pela primeira vez em S. Luís na Catedral no dia 28/7/947 [sic], dia da proclamação da Constituição de 1947 do nosso Estado. Cantaram a 2ª voz: Ilza Ribeiro, Terezinha Ribeiro, Irlandina Ribeiro, Lais Perdigão e Magaly Perdigão" (Sampaio, 1947) (DUARTE, 2016, p. 236).

Diferentemente de um processo judicial, por exemplo, em que os documentos guardam entre si uma relação lógica que possibilita, por exemplo, a análise de um fato da vida à luz do Direito e a concessão ou não de um pedido endereçado ao julgador pela parte autora, documentos musicográficos podem ser permutados, acrescidos ou suprimidos, a depender da formação instrumental disponível. Não é difícil imaginar que uma cópia muito mais tardia com uma parte de bombardino possa ser acrescentada a um conjunto mais antigo em substituição ao oficleide, para uma nova performance, ou que uma de sopros substitua o que outrora foi interpretado por cordas friccionadas. Embora as partes instrumentais mantenham entre si uma lógica baseada no texto musical, na tonalidade da obra, na tessitura etc., é possível reutilizá-las em outros contextos, o que não ocorreria com uma petição inicial ou a contestação apresentada a esta em um processo judicial. Assim, há de se ter a devida crítica quando se busca aplicar à catalogação e à interpretação dos documentos musicográficos os princípios da Arquivologia, que foram formulados no âmbito dos processos judiciais e administrativos, e não dos arquivos privados ou pessoais (DUARTE, 2019, p. 8-9). Esta última categoria, em especial, tem uma

lógica interna muito mais próxima dos arquivos das bandas e orquestras ou das coleções bibliográficas em bibliotecas do que os arquivos administrativos ou judiciários. Em um arquivo pessoal, o mesmo item pode servir a mais de uma finalidade, tal qual um mesmo documento musicográfico pode servir à performance musical de agremiações musicais diferentes em períodos distintos: um diploma de conclusão de curso de graduação pode servir à comprovação de um currículo, mas pode ser também objeto decorativo ou de legitimação da excelência de um profissional quando exposto em um escritório ou em um consultório. Quando recolhido à fase permanente, caberá ao pesquisador descobrir os usos que esse documento teve quando em sua vida social.

Tendo em vista as limitações em termos de narratividade dos documentos quando tomados isoladamente, há de se observar, portanto, o contexto em que estes se encontram, ou seja, as suas possíveis relações com outros documentos. Neste ponto, a distinção entre coleção e arquivo assume um aspecto fundamental para a pesquisa dos documentos musicográficos com uma finalidade histórica. Em arquivo, um conjunto de documentos é, sobretudo, meio, um instrumento que serve a um resultado, seja em um processo ou em uma atividade profissional. As relações entre os documentos decorrem, então, dessa atividade. Para o colecionador, o conjunto documental é um fim em si. A coerência interna é estabelecida pelos interesses do próprio colecionador. Por isso, a coleção tem muito a contar dos documentos que a integram, mas conta também do próprio colecionador e seus interesses. Tomando como exemplo o caso de João Mohana, fica evidente que o clérigo selecionou, em um universo de possibilidades de fontes e repertórios, aqueles produzidos por autores maranhenses. Mais que as práticas musicais no Maranhão, interessava-lhe a música maranhense ou, nos termos de seu próprio livro, "A grande música do Maranhão". A seleção fica evidente quando se observam alguns versos das folhas de partes instrumentais que registravam obras de compositores nascidos ou atuantes em outras regiões do país, ou no exterior, cuja totalidade de fontes com essas obras não foi recolhida. Assim, a coleção tem dois aspectos fundamentais: o primeiro é o da seleção e consequente descarte de itens e o segundo, da mistura entre diferentes proveniências conforme o interesse e a finalidade estipulados pelo colecionador.

Os conjuntos documentais acumulados por alguns colecionadores parecem constituir, para os mesmos, mas também para quem tem contato com tais coleções, verdadeiras realizações associadas à pessoa, semelhantemente ao que seria a escrita de um livro, de uma peça teatral ou uma composição musical. Os interesses do colecionador têm tal proeminência que essa "autoria" é incontornável para a compreensão da coleção: o conjunto documental recolhido ao

Museu da Inconfidência de Ouro Preto, por exemplo, não é reconhecido somente como uma coleção de documentos musicográficos brasileiros, especialmente do período colonial, mas como a Coleção Curt Lange. É quase impossível dissociá-la de quem a constituiu. O mesmo vale para os acervos Vicente Salles e João Mohana, bem como para a coleção de Jaime Diniz, recolhida ao Instituto Ricardo Brennand, no Recife.

Assim, se o contexto em um arquivo é dado pela pessoa ou entidade produtora e/ou acumuladora dos documentos, ou seja, pela vida social dos itens nas atividades-fim de quem gerou o arquivo, na coleção a vida social de cada item é turvada pelo conjunto a partir dos critérios estabelecidos pelo colecionador: a igreja para a qual a cópia de uma determinada missa foi produzida e as cerimônias em que um documento foi utilizado são menos relevantes, ao se observar uma coleção, do que a música de compositores maranhenses, da Amazônia paraense ou do Brasil colonial. Distinguir as diferentes proveniências em uma coleção – a exemplo do que procedeu Guilherme Ávila (2022) em sua investigação doutoral acerca do acervo de João Mohana – parece ser um primeiro passo para se chegar à vida social dos itens.

Ainda sobre o universo das coleções, cabem algumas ressalvas e observações de cunho mais amplo. A primeira diz respeito às bibliotecas: há, por um lado, aquelas em que existe uma intencionalidade na constituição do acervo, expressa na seleção das obras quando da aquisição. Para isto, obviamente, é necessária uma dotação financeira, tal como ocorreu com a Biblioteca Fran Paxeco, do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará, especialmente no que diz respeito à coleção de livros antigos e raros (DUARTE, 2020). Por outro lado, tem-se a situação que atinge parte expressiva das bibliotecas municipais e de instituições culturais particulares no Brasil, a sobrevivência a partir de doações, não havendo dotação financeira suficiente a ponto de permitir a elaboração e execução de um plano de aquisições: aceita-se e incorpora-se à coleção tudo aquilo que se recebe. Embora seja mais complexo, é possível identificar em alguns casos, ainda assim, proveniências distintas, quando uma mesma pessoa ou entidade doa para a biblioteca uma quantidade representativa de itens, a exemplo do que ocorreu com os materiais musicais que integram a coleção da Biblioteca Municipal João Bosco Pantoja Evangelista, de Manaus (DUARTE, 2024). Nesses casos, o estudo do itinerário da coleção, compreendendo os processos de incorporação dos itens ao acervo, também pode conduzir à eventual análise da vida social dos itens antes de serem incorporados.

Se a doação de arquivos musicais pessoais, com maior integridade ou de maneira mais fragmentária, para entidades custodiantes constitui uma trajetória de acervos relativamente

comum no país, não se pode perder de vista outra, que é absolutamente recorrente e facilmente observável por quem insiste em não ceder à tentação do comércio virtual e ainda frequenta os sebos de maneira presencial: a venda, por parte da família, de grandes conjuntos de impressos de música – e até mesmo de documentos musicográficos manuscritos – quando do falecimento de um parente. Se o colecionador tem na coleção um fim em si, para a atividade do comerciante, a noção de inteireza do conjunto de itens não tem maior relevância. Isso implica a dispersão de arquivos musicais pessoais quando estes vão parar nos sebos, mas também quando os itens são anunciados diretamente pelos detentores em páginas virtuais de vendas[146]. O comércio de arquivos musicais pessoais de maneira integral não é um fenômeno recente e conhecer sua historicidade também pode colaborar com a compreensão dos itinerários de coleções, assim compreendidas na atualidade. A grande recorrência no presente de cópias manuscritas de um mesmo copista que nunca esteve naquela localidade – por vezes, até mesmo em um Estado diferente – pode indicar uma possível venda de um arquivo musical integral no passado. Essa situação, de venda de arquivos inteiros inativos, foi abordada por Paulo Castagna (2022) em edição anterior do Encontro de Musicologia História do Campo das Vertentes.

A compreensão do itinerário das coleções permite ainda que se evitem inferências muito imprecisas acerca da eventual vida social dos itens. Neste sentido, é possível citar ao menos dois exemplos. O primeiro deles se relaciona a um *Processionarivm monasticvm* (1620) impresso em Coimbra no primeiro quartel do século XVII, que integra a biblioteca do Mosteiro de São Bento da Bahia. O conhecimento da existência desse item foi obtido a partir de uma notícia sobre a digitalização de alguns materiais da biblioteca. Ao deparar com a existência do processionário, destinado ao uso dos "monges negros de São Bento do Reino de Portugal" – denominação relacionada à cor do hábito, de maneira a diferenciá-los dos "beneditinos brancos", da Ordem Cisterciense da Comum Observância[147] – no primeiro mosteiro da Ordem de São Bento no Brasil conduz, quase inevitavelmente, à tentadora hipótese de que a vida social do item estaria relacionada às atividades musicais religiosas locais (DUARTE, 2020, p. 452-453). Essa hipótese seria reforçada por um carimbo do *Archivum Archicoenobii Brasiliensis Bahiae*, ou seja, do Arquivo do Arquicenóbio Brasileiro da Bahia, também chamado de

[146] Essa observação tem caráter geral, mas nada impede, em situações muito específicas, que o colecionador venda itens de sua coleção, do mesmo modo que o vendedor pode, eventualmente, vender uma coleção fechada se perceber que associá-la à figura de seu possuidor original possa acrescentar-lhe valor de mercado. Igualmente, nada impede que um vendedor selecione, dentre os itens que adquire, alguns para constituir uma coleção pessoal posta fora do comércio. Essas possibilidades não foram, contudo, observadas por este autor até o momento, quando de suas idas às casas de comércio livreiro.

[147] A reforma que levou à criação do ramo da Ordem Cisterciense da Estrita Observância, os monges trapistas, é posterior à edição do processionário, que ocorreu no centro do século XVII.

Arquiabadia de São Sebastião da Bahia, por sua posição de primazia.

Após anos com essa hipótese no horizonte, somente foi possível refutá-la em uma recente visita ao acervo, na companhia do bibliotecário dom Sebastião Rolim, a quem foi dirigido o questionamento sobre a eventual conservação do item no mosteiro desde séculos anteriores[148]. Dom Sebastião apontou, então, que uma marca de propriedade adicionada ao livro – o *ex-libris* de dom José Endres – indicaria que a aquisição foi feita tardiamente, já no século XX, por seu confrade, cujo nome dela constava. Outro caminho para eventualmente atestar ou afastar a hipótese da antiguidade do item na coleção seria recorrer às fichas bibliográficas manuscritas que a biblioteca do Mosteiro de São Bento da Bahia ainda hoje preserva. Tal fichário foi elaborado entre fins do século XIX e o início do século XX pelos monges provenientes de Beuron, na Alemanha (MONTALVÃO, 2019). Os religiosos alemães vieram para o país com o objetivo de restaurar os mosteiros da ordem, que então se encontravam esvaziados em razão da proibição aos noviciados nas ordens religiosas, datada de 1855.

Chegando à Amazônia, outro exemplo interessante em relação à vida social de itens diz respeito à *Missa à Santíssima Virgem de Nazareth*, do violinista e compositor paraense Raymundo Araújo Pinheiro, cujo primeiro exemplar localizado em pesquisa de campo se encontrava no Acervo Vicente Salles, recolhido à Biblioteca do Museu da Universidade Federal do Pará, e catalogado sob o código P4 de partituras manuscritas. A simples existência desse item poderia sugerir uma possível execução. Uma reportagem publicada no periódico de circulação *O Liberal*, em 1989, apontou que a obra nunca havia sido executada (DUARTE, 2019). Em pesquisa documental realizada em uma grande coleção documental e bibliográfica recolhida à Catedral Metropolitana de Belém (DUARTE, 2025), entretanto, foi possível localizar mais de uma dezena de exemplares de fotocópias dessa missa, sugerindo que possa ter sido executada por um grupo coral – sendo as hipóteses prováveis o da própria Sé belenense, o do seminário arquidiocesano ou o da Paróquia de Sant'Ana, na mesma cidade, cujo pároco na década de 1980 posteriormente se tornou o cura da Sé, levando para a catedral parte do acervo musical da paróquia (no prelo).

Finalmente, não se pode perder de vista que diversas observações aqui realizadas para os documentos musicográficos se aplicam também a fontes de outras tipologias e em outros suportes que não o de papel. Em uma coleção de discos de vinil, por exemplo, há de se observar

[148] Registre-se o profundo agradecimento ao dom Sebastião pela recepção na biblioteca e pela visita detalhadamente guiada.

as marcas de propriedade, eventuais etiquetas que apontem para as casas de comércio onde foram adquiridos, itens guardados dentro dos invólucros que não os encartes, mas também estes, dentre outras informações. A relação que um compositor do século XX teve com sua coleção de discos pode ser comparada, em vários aspectos, à de um escritor com sua biblioteca. Neste sentido, é possível citar a conversa entre Ivan Vilela e Dori Caymmi: quando Vilela questionou Dori sobre alguma eventual influência de Debussy no modo como o violão era tocado nas composições de seu pai, Dorival Caymmi, ele lhe respondeu que "Papai adorava Debussy. Era uma das coisas que ele mais ouvia" (VILELA, 2014, p. 120). Assim, o estudo da história da música a partir de acervos e fontes musicais pode – e deve – ir muito além do estudo estrito dos documentos musicográficos.

DESCARTES E RECOLHIMENTOS: ENTRE OPÇÕES, DILEMAS E RELAÇÕES DE PODER

A temática dos descartes e dos recolhimentos de documentos musicográficos é ampla e já foi abordada por outros musicólogos brasileiros, a exemplo de Paulo Castagna (2019) e Marcelo Hazan (sem data). Com vistas a analisar algumas situações observadas em pesquisa e refletir sobre as relações de poder que incidem nos itinerários de coleção, serão aqui trazidos e comentados alguns exemplos.

O primeiro caso se relaciona diretamente ao espírito do tempo que determinou a proibição aos noviciados mencionada anteriormente. Cerca de duas décadas antes da proibição no Brasil, Portugal passava pela Reforma Geral Eclesiástica, empreendida por Joaquim António de Aguiar, ministro e secretário de Estado, e executada pela Comissão da Reforma Geral do Clero entre 1834 e 1837. Um decreto assinado por dom Pedro IV de Portugal – o primeiro imperador do Brasil – em 1834 proibiu as ordens religiosas naquele país, dando início a um processo de sequestro de bens das ordens e congregações muito mais amplo que aquele que acabou ocorrendo no Brasil. Longe de ser evento histórico isolado, a oposição do poder temporal em Portugal ocorria desde o século XVIII, "com a supressão dos Jesuítas no reino, e a primeira tentativa de extinção dos beneditinos intentada pelo Marquês de Pombal no triénio de 1773-1775" (SILVA; LENCART, 2024, p. 160). Os sequestros dos bens das casas religiosas foram documentados em processos administrativos, que permitem que se tenha, hoje, uma dimensão dos itens bibliográficos que passaram a integrar o patrimônio público português:

> À data da extinção das Ordens Religiosas, havia em Portugal 563 casas religiosas, conventos, mosteiros e congregações. Os processos de extinção dessas instituições encontram-se, atualmente, no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. No total, entre 1834 e 1919, foram

> redigidos 454 processos relativos a casas religiosas masculinas e, entre 1834 e 1961, elaboraram-se 124 processos respeitantes a casas religiosas femininas.
> Estes processos incluíram a produção de inventários dos bens móveis, imóveis (também designados por bens de "mão-morta") e semoventes dessas instituições que, a partir desse momento, passaram a constituir os denominados "bens nacionais". Através destes documentos é possível constatar que menos de metade, muito concretamente 243, tinham livrarias (sendo inventariados mais de 150.000 livros), bem como quadros, objetos do quotidiano e outros bens. Está ainda por apurar o número de casas de religiosas cujos cartórios foram inventariados aquando do respetivo processo de encerramento (SILVA; LENCART, 2024, p. 159-160).

Parte dos livros oriundos das casas religiosas integra hoje o acervo da Biblioteca Nacional de Portugal, cujo catálogo *online* dispõe dos campos "Ant. Possuidores" e "Proveniência", que apontam para o convento ou mosteiro de origem, abrindo caminho, consequentemente, para que mais bem se conheça, por exemplo, a vida social de um livro com musicografia ora recolhido à biblioteca. No campo "Proveniência", também são recorrentes as transcrições de marcas de propriedade que indicam os possuidores originais dos itens. A obra *Clavis bibliothecarum* (GIURGEVICH; LEITÃO, 2016), por sua vez, sistematiza catálogos e inventários das casas religiosas e permite que se tenha uma noção da integralidade das obras que se encontravam nas antigas "livrarias" dos conventos e mosteiros. A outra parte dos livros dessas casas religiosas foi, entretanto, dispersa, se encontrando também no comércio livreiro e até mesmo atravessado o Atlântico, como foi o caso de diversos itens identificados na coleção de obras antigas e raras da Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português do Pará (DUARTE, 2020).

No Brasil, um caso semelhante de incorporação de itens oriundos de uma casa religiosa à coleção de uma instituição secular ocorreu com o acervo dos religiosos oratorianos, em Pernambuco: na biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Pernambuco abriga sua coleção fundadora, proveniente da casa religiosa, de maneira separada dos itens correntes e com uma catalogação própria (OBRAS RARAS E VALIOSAS, 2011). Destaca-se que a quase bicentenária Faculdade de Direito do Recife, então Faculdade de Olinda, teve o início de seu funcionamento nas dependências do Mosteiro de São Bento de Olinda, em 1827, pouco antes da extinção dos oratorianos em Pernambuco, por meio de uma lei de nove de dezembro de 1830. Já em São Paulo, a Faculdade de Direito ocupou inicialmente as dependências do Convento de São Francisco, em cujo complexo arquitetônico permanece em funcionamento até o presente. Este parece ser o principal fator que explica o fato de o único exemplar conhecido do segundo volume de um manual de cantochão destinado aos frades mercedários do Grão-Pará ter sido localizado por André Gaby na sessão de Obras Raras da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo.

As relações de poder que impactaram os itinerários das coleções de casas religiosas também têm reflexos na dispersão internacional de códices produzidos pela Companhia de Jesus no século XVIII, que hoje se encontram recolhidos à Academia de Ciências de Lisboa, à Biblioteca Nacional, à Biblioteca da Universidade de Coimbra e ao Arquivo Nacional Torre do Tombo, todos de Portugal, além de outros dois, recolhidos à British Library e à Biblioteca Municipal de Tréveris (Trier), na Alemanha (BARROS; MONSERRAT, 2015, p. 239-240), sendo que um deles contém versões em Língua Geral Amazônica de textos empregados em cantochão, para o provável uso musical, embora dele não conste qualquer musicografia (DUARTE; MONSERRAT; BARROS, 2024). A política antijesuítica de Portugal no período era evidente e acabou por ter profundo impacto na dispersão das fontes:

> Por contingências políticas, os religiosos da Europa Central que chegaram a partir de 1750 ficaram na Amazônia por breve período de tempo. Com a morte da Rainha Maria Ana da Áustria, e a entrada em vigência da política do Marquês de Pombal (1750-1777), contrário à Companhia de Jesus, os padres tapuitinga foram especialmente visados pela administração pombalina, como se pode ver no documento anônimo de crítica à Ordem *Relação abreviada da república que os religiosos jesuítas das Províncias de Portugal e Espanha estabeleceram nos domínios ultramarinos das duas monarquias* (1757). O panfleto denuncia os padres David Fay, Anselm Eckart e Antônio Meisterburg (BARROS; MONSERRAT, 2015, p. 239).

O caso de Eckart é bastante ilustrativo no que tange à documentação: o religioso ficou preso em Lisboa até o ano de 1777, sendo que os documentos que hoje se encontram recolhidos ao Arquivo Nacional Torre do Tombo foram dele confiscados em 1759 (BARROS; MONSERRAT, 2015).

Neste ponto, emergem os temas da repatriação e da restituição: tendo sido os códices jesuíticos produzidos para o uso no Brasil, não seria razoável pensar a sua repatriação? Há de se questionar em que medida a Musicologia poderia contribuir com essa discussão. O mesmo vale para as restituições: uma comunidade que teve seus documentos musicográficos levados por musicólogos no passado, não poderia solicitar sua restituição às entidades que os custodiam no presente? E como deveriam agir tais entidades diante da solicitação e sabendo dos riscos que a custódia por outra entidade pode eventualmente ter? Deve-se restituir o documento físico e preservar uma cópia? Ou o contrário? Ou ainda haveria uma terceira opção? Essa mesma discussão se aplica aos vestígios arqueológicos, dentre os quais, destacam-se alguns (proto?) instrumentos musicais levados da Amazônia para a região Sudeste e também para o exterior. Longe de haver respostas únicas, as discussões dos itinerários das coleções no presente dependem das partes envolvidas na situação, que deverão analisar os melhores desfechos. Um caso de pedido de restituição pela entidade produtora de um documento já ocorreu no Brasil, e diz respeito ao *Livro primeiro de receita e despeza da Irmandade de Santa Cecília erecta na*

freguesia do Ouro Preto desta Villa, de 1817, reivindicado pela irmandade e restituído pela Universidade Federal de Minas Gerais (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, 2017), que então custodiava o item no Acervo Curt Lange. Por outro lado, a UFMG tomou o cuidado de conservar para si e disponibilizar ao público uma cópia digitalizada do documento (IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA, 1817).

Ainda no sentido de considerar os possíveis impactos das ordens e congregações religiosas no itinerário das coleções documentais católicas produzidas ou acumuladas no território brasileiro, embora a sucessão destas em uma mesma localidade já tenha sido objeto de discussão em edição anterior no Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes (DUARTE, 2021), cabe apontar a diferença muito aparente, em termos de preservação de documentação musical anterior ao século XIX, entre Minas Gerais e a Amazônia. Igualmente diferente é a questão das ordens e congregações nas duas localidades: na primeira, estiveram proibidas durante todo o período colonial, ao passo que, na segunda, ainda hoje o clero nativo é escasso e há muitas prelazias entregues à administração de ordens e congregações religiosas. Em pesquisa de campo recente, foi possível tomar contato com o relato de um religioso que apontou que os documentos do período em que determinada paróquia foi administrada por religiosos estrangeiros foram levados para a sede da província no exterior quando de sua partida e da transformação de uma prelazia em diocese. O fato ocorreu em meados do século XX, mas é sugestivo de uma prática que se mantém ao longo do tempo.

O trabalho de Paulo Castagna (2019) acerca do descarte de documentos musicográficos ocorrido na Catedral de Mariana no século XIX também evidencia os reflexos locais de uma dimensão política mais ampla. Para além da doença venérea que vitimou o padre João de Deus de Castro Lobo e o temor pelo risco do contágio, parece ter sido determinante a "supressão do cargo do mestre de capela", a partir de 1837, e o "estabelecimento de um novo sistema para a contratação da música das festividades dessa igreja, por meio das leis provinciais mineiras da década de 1840, determinações que extinguiram, em Mariana, o sistema de guarda doméstica dos arquivos musicais catedralícios pelos mestres de capela" (CASTAGNA, 2019, p. 382-383). A dimensão política mais ampla está relacionada à Independência do Brasil e à mudança no sistema de dotação financeira para a atividade musical, que passou de Portugal às expensas das províncias brasileiras.

Já a análise de Marcelo Hazan (sem data), acerca do perecimento parcial do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro, sugere como fator de considerável impacto a mudança

de paradigmas musicais oficializada com a promulgação do *motu proprio Tra le Sollecitudini* por Pio X em 1903. Essa mudança poderia ter levado a uma espécie de condenação do repertório previamente composto, por não mais se adequar ao modelo do século XX, de uma espécie de técnica composicional compartilhada entre os espaços religiosos e os teatros, de maneira que o resultado sonoro aproximava consideravelmente a música sacra da ópera, isto quando não se produziam *contrafacta* com as melodias das óperas e textos litúrgicos. Neste caso, também há de se considerar uma dimensão política mais ampla, da qual as mudanças nas práticas musicais foram um dos muitos reflexos: a Igreja Católica, após a oposição do pensamento iluminista que permeou os governos de boa parte das nações do Ocidente, optou por uma autocompreensão denominada Romanização. Nela, a hierarquia do clero era reforçada, a infalibilidade papal foi promulgada, além de a instituição ter empenhado esforços na moralização e instrução do clero, o qual deveria ocupar uma posição de centralidade nas atividades religiosas, o que, no Brasil, significou forte oposição às irmandades leigas e tentativas repetidas de controle das manifestações do catolicismo tradicional, também chamado de "popular" (DUARTE, 2016).

Embora não caiba à pesquisa histórica predizer o futuro, há de se questionar, com base na experiência histórica, o que se pode apreender do presente. No tocante à música religiosa católica, foram apontadas as mudanças políticas e institucionais ocorridas nos séculos XIX e XX que implicaram perdas ou descartes, impactando o itinerário das coleções. A essas, deve-se somar ainda a que talvez tenha tido maior impacto, o Concílio Vaticano II, que levou a uma profunda mudança nas liturgias solenes, e culminou com o abandono da língua latina e de um modelo composicional pré-conciliar restaurista: a música antes escrita majoritariamente para formação coral com acompanhamento de órgão ou harmônio deu lugar ao registro de melodias, na maioria das vezes, a uma voz, com acompanhamento cifrado que passou a ser executado, sobretudo, por violão, instrumento acompanhador ao qual se somaram, muitas vezes, os instrumentos de percussão.

Do período que sucedeu o Concílio até a década de 1990, o avanço do processo de inculturação litúrgica baseada na assimilação de ritmos da música popular, especialmente da região Nordeste, foi bastante marcante, ao passo que as letras dos cantos pastorais também assumiram, muitas vezes, um tom politicamente engajado, de fortes críticas às desigualdades sociais e até mesmo ao regime militar autoritário que vigorou no Brasil em parte desse processo. Hoje, nota-se uma aproximação muito maior da música *pop* urbana e do modelo *worship*, hoje bastante praticado em muitas denominações evangélicas, sobretudo por influência da Renovação Carismática Católica, além de um movimento conservador entre os fiéis, resultado

de uma apropriação política do discurso religioso. Este novo cenário é sugestivo do risco de perecimento dos registros musicográficos e fonográficos do repertório inculturado e ligado aos ideais da Teologia da Libertação. Soma-se a tudo isso uma inédita mudança no perfil religioso brasileiro, que implica a diminuição de fiéis frequentando os ritos católicos e a possível diminuição gradativa de atividades musicais.

Outro alerta que a experiência histórica traz para o presente é de que a salvaguarda do patrimônio musical documental ou, de maneira mais ampla, da música enquanto patrimônio cultural por parte da Musicologia depende também do conhecimento de política, inclusive da política partidária, que se reflete nas políticas culturais e pode levar à extinção de bandas, escolas de música, corpos estáveis de um teatro, a exemplo dos coros e orquestras. Essas rupturas nas atividades musicais conduzem, muitas vezes, à dispersão de acervos. Ademais, as mudanças políticas impactam o próprio cenário da pesquisa em geral e, de maneira particular, as pesquisas em Artes, como se viu entre os anos de 2019 e 2022. Para além das relações de poder que operam na sociedade, também é importante olhar para as tecnologias: a acelerada mudança nos suportes e meios de reprodução de música gravada desperta um certo senso de urgência de preservação de itens que até pouco tempo atrás eram correntes.

Finalmente, cabe ainda comentar opções diante da incorporação de acervos (arquivos ou coleções) contendo itens musicográficos pelas entidades que as custodiam: na Biblioteca do Instituto Ricardo Brennand, a coleção do padre Jaime Diniz constitui um fundo próprio, ao passo que, no Arquivo Público do Estado do Maranhão, à coleção inicialmente empreendida pelo padre João Mohana somaram-se outros itens, de diferentes proveniências, o que foi apontado ao final da investigação doutoral de Guilherme Ávila (2022).

No caso das bibliotecas, para além dos casos que já foram aqui comentados, a incorporação de parte do arquivo pessoal de Furio Franceschini pela Biblioteca do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (outra parte se encontra na Biblioteca da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo) ocorreu com a separação física dos itens dos demais que se encontram na biblioteca em condição circulante. O catálogo datilografado por Manoel Franceschini, em três volumes, também permanece junto ao acervo, além de ter sido digitalizado. Este tratamento difere daquele dado aos itens que pertenceram ao organista Ângelo Camin, que hoje se encontram incorporados à biblioteca do Centro Cultural São Paulo. Uma terceira solução foi dada aos documentos musicográficos que pertenceram ao primeiro arcebispo de Vitória, no Espírito Santo, dom João Batista da Motta e Albuquerque: o clérigo

manifestou, em vida, o interesse de que os itens provenientes de seu arquivo pessoal servissem à formação de seminaristas, de modo que, quando o autor deste trabalho realizou pesquisa de campo, em 2015, o acervo estava dividido entre o Centro de Documentação da Arquidiocese de Vitória do Espírito Santo e a biblioteca do Instituto de Filosofia e Teologia da mesma arquidiocese.

Como se vê, muitas são as opções em termos de gestão dos acervos, embora sempre seja recomendável existirem metadados e instrumentos de pesquisa que possibilitem a reunião, ainda que virtual, dos distintos fundos, a fim de viabilizar a compreensão do itinerário da coleção e, principalmente, da vida social dos itens.

(RE)PENSANDO AS AÇÕES MUSICOLÓGICAS NO PRESENTE

Buscando trazer os itens abordados como reflexões para caminhos de pesquisa e atuação musicológica com vistas à salvaguarda dos acervos musicais, sejam eles de documentos musicográficos registrados em papel ou de outras tipologias e suportes, recorre-se à noção de *ação musicológica*, de Renato Borges, que conduz a uma reflexão não apenas do "como" se faz Musicologia no presente, mas também, a partir de quais pressupostos investigativos e posicionamentos pessoais dos pesquisadores:

> De caráter técnico, uma ação musicológica é uma "ação pontual realizada pelo pesquisador e necessária para dar seguimento à pesquisa musicológica que desenvolve" e pode se dar com objetos documentais ou situacionais de estudo (Borges, 2019, p. 101-102; Borges, 2021, p. 74-76). Parte das várias ações musicológicas realizadas em cada processo investigativo é mencionada explicitamente nas publicações de pesquisa, enquanto outra parte pode ser apenas inferida pela leitura feita. Naturalmente, algumas ações não aparecem nem em vestígios nas publicações – seja por uma decisão consciente ou não dos escritores.
> Tomando como premissa que métodos e técnicas não são isentos de ideologias e interesses, mas sim intimamente ligados a eles, afirma-se que, da mesma maneira, as ações pelas quais elas se efetivam também não são neutras. Por essa razão, observar as ações musicológicas realizadas também não se resume a um exercício voltado unicamente a um lado mecânico do trabalho de pesquisa. As diversas maneiras e fins com que elas são realizadas nos ajudam a pensar a trajetória e estado da musicologia, assim como os discursos a respeito dela e a formação de novos pesquisadores. Mais importante aqui, no entanto, é utilizar este olhar sobre as ações musicológicas para pensar transversalidades existentes entre as segmentações da musicologia vigentes no Brasil (BORGES, 2022, p. 4).

A vontade do pesquisador e seus alinhamentos ideológicos são o primeiro aspecto a ser pontuado. Ao longo das ações musicológicas de mapeamento de acervos e pesquisa documental, o autor deste trabalho tomou contato com diversos fatos narrados por colaboradores(as) da pesquisa. Um caso interessante diz respeito a um religioso franciscano que teria incinerado documentos contendo parte de sua produção musical, que talvez fosse a mais interessante para fins de pesquisa. Notícia semelhante foi dada por Vicente Salles (2016,

p. 208) sobre a madre Júlia Cordeiro, religiosa da Congregação das Filhas de Santa Doroteia, que, após a tomada do hábito, "compôs numerosos hinos e destruiu seus manuscritos de música profana. Salvaram-se as que foram editadas, tais como as valsas Glorinha, Rosa, Sinhá, Teresina e a polca Boas Festas, publicadas pelas editoras paraenses". Ainda que um pesquisador julgasse inocentes as temáticas e o repertório da então pianista e compositora Júlia Cesarina Ribeiro Cordeiro, e nada visse de tão profano que justificasse o perecimento dos manuscritos, seria correto tentar impedir esse desfecho? O mesmo poderia ser pensado para o religioso que também foi citado ou para algum compositor que, interessado em dar publicidade somente à versão acabada, descartasse seus rascunhos, frustrando assim algum pesquisador interessado na crítica genética de sua obra. A vontade de esquecimento e o respeito diante das memórias traumáticas, amplamente discutidas por Michael Pollak (1989), são uma dimensão ética que muitas vezes se impõe ao trabalho musicológico. A discussão ganha contornos também no *post mortem*: no caso da Arquidiocese de Vitória do Espírito Santo, foi necessária a interpretação da vontade expressa pelo seu primeiro arcebispo para determinar o itinerário tomado por seus documentos no processo de recolhimento e difusão. De maneira semelhante, deve-se questionar como agir diante de situações em que a família de determinado músico se mostra contrária à difusão de parte dos documentos ou da integralidade do acervo.

A restituição aos produtores e detentores originais dos documentos que integram determinados fundos é outro ponto já mencionado, mas que merece ser novamente destacado: restituir o documento físico ou uma cópia digital é uma questão, mas também como colaborar com a pessoa ou a instituição que pede de volta a custódia de um documento para que ela também tenha condições de conservá-lo? Embora não se restrinja a isso, a ideia de devolução aos colaboradores da pesquisa também parece abranger este caso. Em outras situações, há de se refletir como integrar colaboradores(as) da pesquisa nos resultados. Neste caso, tanto é possível pensar nos trabalhos acadêmicos e nas edições musicais que resultam das atividades de pesquisa, quanto nas ações técnicas de salvaguarda, tais como a conservação dos acervos. É do interesse desses(as) colaboradores(as) essa integração? Novamente, não se propõe um caminho único, mas questões para serem pensadas antes ou durante a realização de ações musicológicas que envolvam a lida com fontes e acervos.

Em pesquisa de campo, foi possível observar que a própria atividade musicológica gerou memórias traumáticas em razão dos processos de recolhimentos em ao menos duas cidades mineiras. Os processos de recolha de documentos e acervos ou a constituição de coleções parecem, hoje, muito diferentes de como ocorriam nas décadas anteriores. Ainda

assim, evitar incorrer nas mesmas ações musicológicas no presente é uma contribuição para o próprio campo de estudos. Note-se que as famílias continuam expressando o desejo de doar acervos de seus(suas) parentes musicistas após o falecimento e, mesmo em vida, um clérigo expressou o desejo de doar seu arquivo musical pessoal inteiro para o autor deste texto. Em situações assim, como proceder à recolha de itens físicos? Como recolher os metadados e registros documentais que especifiquem as condições de recolhimento e o detalhamento do fundo recolhido? Quais indícios serão deixados para a posteridade indicando esses procedimentos? Será feita somente a inserção de metadados em uma base digital, que eventualmente poderá ser migrada, sob risco de perda desses dados?

Se por um lado considerar e conciliar a vontade dos detentores dos acervos às possibilidades de quem faz o recolhimento do fundo documental é uma preocupação que não se pode perder de vista, por outro, o próprio pesquisador deverá considerar suas limitações, inclusive de ordem pessoal, para custodiar e lidar com determinados acervos. No caso do clérigo que propôs a doação de seu acervo em vida, houve o agradecimento acompanhado de recusa, e o aconselhamento para que o encaminhasse ao arquivo da cúria de sua localidade, caso fosse de sua vontade. Muitas razões impactaram essa decisão, como a fragilidade do padre em razão de sua idade avançada, mas também pelo fato de as trajetórias musicais do clérigo e do autor deste trabalho se entrecruzarem em muitos momentos, ainda que em períodos distintos, mas com muitas personagens e igrejas em comum, o que certamente impediria um tratamento do acervo sem um custo emocional para o próprio pesquisador.

Diversas outras ações musicológicas referentes à lida com conjuntos documentais poderiam ser ainda pensadas: o processo de acumulação dos repositórios virtuais, os possíveis retornos financeiros que poderiam ter ou não para seus mantenedores e as possibilidades de retribuição aos custodiantes, os critérios de seleção de fontes para as edições musicais e a existência ou não da menção expressa do acervo ao qual está recolhida, dentre muitas outras. Pensar e debater coletivamente as questões aqui apresentadas parecem caminhos para ações musicológicas mais consistentes, participativas e sólidas.

NOTAS CONCLUSIVAS

Os conceitos de *itinerário da coleção* e *vida social dos itens* colaboram para a compreensão dos conjuntos documentais, tendo impacto direto na interpretação dos itens enquanto fontes e, por consequência, nos trabalhos historiográficos que se pretenda produzir.

Por outro lado, a reflexão sobre esses conceitos instiga reflexões do que pode ser feito para sanar problemas herdados e a buscar caminhos para evitar futuros problemas.

As coleções não cessam seu itinerário quando recolhidas à fase permanente. As dinâmicas de organização, acondicionamento, catalogação, difusão, conservação e, em sentido mais amplo, de salvaguarda são questões sempre presentes e passíveis de aprimoramento, assim como os dilemas éticos que podem surgir dos processos de recolha dos documentos no passado. Do ponto de vista institucional, mesmo entidades aparentemente consolidadas em relação à custódia e pesquisa da documentação musical podem ser profundamente impactadas com mudanças de gestão.

Conclui-se apontando, mais uma vez, que este trabalho não tem caráter prescritivo, mas busca estimular a observação do que foi e do que tem sido feito, e uma reflexão acerca das ações musicológicas no presente com vistas à construção de caminhos para o futuro.

REFERÊNCIAS

ÁVILA, Guilherme Augusto de. *O elo perdido do tesouro de João Mohana*: proveniência documental na música. São Luís: EdUFMA, 2022. 239 p.

BARROS, Candida; MONSERRAT, Ruth Maria. Fontes manuscritas sobre a Língua Geral da Amazônia escritas por jesuítas “tapuitinga” (século XVIII). *Confluência*, Rio de Janeiro, n. 49, p. 236-254, 2015.

BELLOTTO, Heloísa Liberalli. *Arquivística*: objetos, princípios e rumos. São Paulo: Associação de Arquivistas de São Paulo, 2002. 41 p.

BORGES, Renato Pereira Torres. Usando ações musicológicas para reconhecer as conexões da musicologia global de Daniel K. L. Chua. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 32, 2022, Natal. *Anais*... Natal: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2022, p. 1-12. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2022/papers/1246/public/1246-5135-1-PB.pdf. Acesso em: 9 dez. 2024.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011. 219 p.

CASTAGNA, Paulo. A circulação de fontes e acervos musicais em Minas Gerais no século XIX. *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. 367-387.

CASTAGNA, Paulo. Possíveis razões do descarte parcial do arquivo musical da Catedral de Mariana no século XIX. *In*: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA DO CAMPO DAS VERTENTES, 2, 2018, São João del-Rei. *Anais*. São João del-Rei: Universidade Federal de São João del-Rei, 2019, p. 381-416.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Acervos de documentos musicográficos de três catedrais da Amazônia brasileira. *In*: SILVA, E. T.; GUEDES, M. D. *Diversidade musical, cultura e salvaguarda de acervos na Amazônia Legal*. Belém: Universidade Federal do Pará, no prelo.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A história das práticas musicais e os estudos Musicologia histórica: saberes e diálogos interdisciplinares na pesquisa arquivística da música no Brasil. *In*: ENCONTRO INTERNACIONAL, 1; ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ANPUH-RJ, 18, 2018, Niterói. *Anais*... Rio de Janeiro: Associação Nacional de História – Rio de Janeiro, 2018, p. 1-11. Disponível em: https://www.encontro2018.rj.anpuh.org/site/anaiscomplementares. Acesso em: 09 dez. 2024.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Aporias do restauro no processo de edição musical de um moteto para a Procissão de Passos de Vicente Ferrer de Lyra. *In*: ENCONTRO DE ARTES DE BELÉM / ENARTE ACADÊMICO, 49, 2022, Belém. *Caderno de resumo e anais*... Belém: Universidade Federal do Pará, 2023, p. 40-49.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. A sucessão temporal de ordens e congregações religiosas: um caminho possível na investigação por fontes para a compreensão das práticas musicais. *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. 389-418.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Patrimônio musical bibliográfico na Seção de Obras Raras da Biblioteca Fran Paxeco do Grêmio Literário e Recreativo Português em Belém do Pará: um estudo acerca de memórias e identidades em uma coleção especial. *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 3, p. 444-480, 2020.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Por dentro da coleção: em busca dos itinerários de possíveis fundos e da vida social de itens musicais da Biblioteca Municipal João Bosco Pantoja

Evangelista em Manaus. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 34, 2024, Salvador. *Anais*... Salvador: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2024. p. 1-11. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2024/papers/2284/public/2284-10410-1-PB.pdf. Acesso em: 09 dez. 2024.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. Princípios arquivísticos, características dos documentos de arquivo e as particularidades dos acervos musicais: (des)caminhos do estudo das práticas musicais a partir de documentos musicográficos observados em arquivos e coleções da região amazônica. *In*: CONGRESSO DA ANPPOM, 29, 2019, Pelotas. *Anais*... Pelotas: Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2019, p. 1-9. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2019/5574/public/5574-20782-1-PB.pdf. Acesso em: 09 dez. 2024.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões. *Resgates e abandonos do passado na prática musical litúrgica católica no Brasil entre os pontificados de Pio X e Bento XVI (1903-2013)*. São Paulo, 2016. 495 f. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

DUARTE, Fernando Lacerda Simões; MONSERRAT, Ruth Maria; BARROS, Maria Cândida. "Imitando" Dies Irae em Língua Geral na letra e/ou na música? Um documento da Amazônia, [175-]. *Fênix*: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, v. 21, n. 1, p. 441-453, 2024.

GIURGEVICH, Luana; LEITÃO, Henrique (Orgs.). *Clavis bibliothecarum*: catálogos e inventários de livrarias de instituições religiosas em Portugal até 1834. Sacavém: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, 2016. 944 p.

HAZAN, Marcelo Campos. *O acervo musical do Arquivo do Cabido Metropolitano do Rio de Janeiro*, sem data. Disponível em: http://acmerj.com.br/CMRJ_HIST.htm. Acesso em: 10 jun. 2014.

IRMANDADE DE SANTA CECÍLIA. Livro primeiro de receita e despeza da Irmandade de Santa Cecília erecta na freguesia do Ouro Preto desta Villa. 1817-1838. Villa Rica [Ouro Preto]: vários copistas, 1817. Disponível em: https://curtlange.lcc.ufmg.br/pacl09022200_pgs/pacl090222001ag.htm. Acesso em: 19 jan. 2018.

MONTALVÃO, Morgana. Livro raro com dedicatória de irmã Dulce é localizado em mosteiro: o livro é uma relíquia de segundo grau (objetos que um santo tocou). *Leia Mais*, Salvador, 12

out. 2019. Disponível em: https://leiamaisba.com.br/2019/10/12/livro-raro-com-dedicatoria-de-irma-dulce-localizado-em-mosteiro. Acesso em: 02 dez. 2024.

OBRAS RARAS E VALIOSAS da Biblioteca da Faculdade de Direito do Recife: repertório bibliográfico dos séculos XVIII ao XX. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2011. 252 p.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PROCESSIONARIVM MONASTICVM ivxta consvetvdinem Monachorum Nigrorum Ordinis S. P. N. Benedicti Regnotum Portugaliae. Conimbricae [Coimbra]: Didacum Gomez de Loureyro, 1620. Item digitalizado pertencente à Biblioteca do Mosteiro de São Bento da Bahia. Disponível em: http://saobento.org/livrosraros/?p=164. Acesso em: 02 dez. 2024.

SALLES, Vicente. *Música e músicos do Pará*. 3ª ed. Belém: Secretaria de Cultura do Estado do Pará, 2016. 606 p.

SANTOS, Rita de Cássia Melo. Objetos em trânsito – Amélia Cavalcanti e o colecionismo do século XIX. *História Unisinos*, São Leopoldo, v. 24, n. 3, p. 351-364, 2020. Disponível em: https://revistas.unisinos.br/index.php/historia/article/view/hist.2020.243.02. Acesso em: 18 mar. 2024.

SILVA, Maria João Oliveira; LENCART, Joana. Os inventários de extinção dos conventos em 1834: uma tentativa de reconstituição de dois cartórios de instituições religiosas de cariz beneditino – Rendufe e Tomar. *Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra*, Coimbra, v. 37, n. 1, p. 157-174, 2024.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS. UFMG restaura e entrega livro de 200 anos a irmandade de Ouro Preto. *Notícias UFMG*, Belo Horizonte, 19 mai. 2017. Disponível em: https://ufmg.br/comunicacao/noticias/ufmg-restaura-e-entrega-livro-de-200-anos-a-irmandade-de-ouro-preto. Acesso em: 25 nov. 2024.

VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. *Música em Perspectiva*, Curitiba, v. 7, n. 2, p. 101-131, 2014.

MAXIXE É UM GÊNERO MUSICAL? QUATRO COMPOSITORES, QUATRO PEÇAS E MUITAS HISTÓRIAS PARA CONTAR

Maristela Rocha[149]

RESUMO:

Esta é uma pesquisa que trata de quatro compositores: os cariocas Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934), o paulista Julio Reis (1863-1933), e o mineiro Benjamim de Oliveira (1870-1954); assim como das suas peças, respectivamente: *Gaúcho* (*Corta-Jaca*), *Dengoso*, *Passo Miúdo* e *Tutu*. A análise foi realizada com base em referenciais sociológicos e históricos, utilizando metodologia comparativa. As obras foram tratadas particularmente do ponto de vista morfológico e rítmico-melódico. Utilizamos como técnica metodológica as pesquisas bibliográfica e documental, pois além das partituras como fontes primárias, investigamos a representação social desses artistas em vários periódicos disponibilizados na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Será explicado porque o maxixe pode ser considerado um gênero da música brasileira.

Palavras-chave: Maxixe; Chiquinha Gonzaga; Ernesto Nazareth; Julio Reis; Benjamim de Oliveira.

INTRODUÇÃO

A compositora, pianista e maestrina carioca Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e o maxixe são objeto de pesquisas desenvolvidas pela autora deste trabalho. No entanto, o tema persistia na necessidade de uma abordagem mais específica sobre esse "gênero excomungado", assim denominado originalmente pelo jornalista Jota Efegê (1974). Essa temática também havia sido anteriormente desenvolvida de maneira parcial em trabalhos anteriores, sobretudo por meio da investigação de obras dos compositores Ernesto Nazareth, Julio Reis e Benjamim de Oliveira (ROCHA, 2014; 2019; 2023). No entanto, havia a ideia de uma proposta diferenciada, com um viés mais aprofundado no âmbito musicológico. Era preciso, pois, elucidar o tratamento do maxixe enquanto gênero na música desses artistas. Com esse desafio aceito, a proposta foi levada para o Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de São João del-Rei. Com a dissertação defendida e aprovada (ROCHA, 2024), o VII Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes tornou-se a ocasião profícua para apresentação de parte dessa investigação.

As peças selecionadas desencadearam motivações diferentes por suas peculiaridades. *Gaúcho,* de Chiquinha Gonzaga, era a escolha esperada por ser uma das peças mais emblemáticas da compositora, sobretudo por seu entrelaçamento com a história do teatro

[149] Doutora, Universidade Federal de Juiz de Fora, maristelarocha.rocha@gmail.com.

musicado no Brasil, além do episódio do Corta-Jaca no Catete protagonizado pela então primeira dama, Nair de Teffé[150]. A obra *Dengoso* foi selecionada por ser o único maxixe declarado de Ernesto Nazareth, embora assinado com o pseudônimo Renaud. *Passo miúdo* foi um grande sucesso de Julio Reis e também atende as expectativas para esse trabalho. O que poderia ser mais complexo, encontrar a composição de Benjamim de Oliveira, tornou-se uma decisão menos melindrosa porque, apesar do pouquíssimo material musical disponibilizado sobre esse intérprete e compositor, já havíamos iniciado a abordagem sobre *Tutu* que, para a dissertação de mestrado (ROCHA, 2024), teve a transcrição do multi-instrumentista Rogério Nascimento. Esse material permitiu uma análise mais apurada do ponto de vista musicológico. A propósito, na dissertação, é possível encontrar um maior detalhamento sobre a origem do termo maxixe e seu entrelaçamento com a dança.

Neste trabalho, após uma abordagem sobre a trajetória dos compositores investigados, apresenta-se nas seções seguintes as análises empreendidas. Nesse contexto, demonstra-se que embora previsível pela diferença entre as trajetórias de vida, Benjamim de Oliveira expõe um maxixe com distinções marcantes quanto a macroforma, sobretudo quando comparadas com as obras dos outros três compositores.

CHICA POLCA, MAXIXEIRA E UM ÍCONE DA MÚSICA BRASILEIRA

Na atualidade, é possível encontrar um vasto material sobre Chiquinha Gonzaga, pois foram trazidos à baila, ao longo do tempo, busto e selo comemorativo, trabalhos de conclusão de cursos de graduação e pós-graduação, obras do mercado editorial, minissérie, enredos de escolas de samba, reportagens na mídia impressa e eletrônica, o site ChiquinhaGonzaga.com, palestras, gravações de peças da compositora e documentários. Apesar desse material, considera-se necessário rememorar a vida e a obra de Francisca Gonzaga, que talvez ainda seja desconhecida do grande público, sobretudo pela magnitude da sua contribuição para a cultura brasileira.

Registrada como Francisca Edwiges Neves Gonzaga, tornou-se a emblemática Francisca Gonzaga, pioneira no teatro musicado com *A Corte na roça* (1885); na música para carnaval de rua com *Ó abre alas* (1899); na participação política na Revolta do Vintém e nas campanhas abolicionista e republicana; como uma das primeiras compositoras brasileiras a fazer sucesso no exterior; e também por ter fundado, junto a outros intelectuais, a Sociedade

[150] Sobre Nair de Teffé, Chiquinha e o maxixe, tratamos mais especificamente na tese de doutorado (ROCHA, 2019).

Brasileira de Autores Teatrais. Sua trajetória foi resultado de um percurso sinuoso e de um rompimento com paradigmas estabelecidos pela sociedade imperial. Afinal, a menina Chiquinha havia sido criada para ser uma "pianista do lar", para se apresentar nas festas familiares. Escolheu, no entanto, uma conturbada trajetória pessoal que culminou com a sua profissionalização e o legado de uma vasta e importante obra para a música brasileira.

O primeiro sucesso de Chiquinha foi a polca *Atraente* (1877), composta em um encontro musical na casa do compositor carioca Henrique Alves de Mesquita (1830-1906). Após se desvencilhar do ambiente familiar, a pianista passou a lecionar e a integrar o conjunto do compositor e flautista Joaquim Callado (1848-1880), o que foi importante para a sua carreira como artista. Na infância, estudou com o maestro Elias Álvares Lobo (1834-1901) eposteriormente com o compositor, pianista e editor português Arthur Napoleão (1843-1925). Não teve formação oficial em escola especializada, se aperfeiçoando como autodidata.

Apesar de ter iniciado os estudos com repertório da música de concerto, Chiquinha Gonzaga se interessou cada vez mais pelas músicas interpretadas nos espaços de sociabilidade, como cafés, confeitarias, salas de cinema, além dos locais noturnos, como o Alcazar Lírico, que passou a frequentar. Também lhe despertava atenção os acontecimentos cotidianos, o que foi denotado em várias de suas composições, como o tango brasileiro *Água do vintém* (1896) e a valsa *Animatógrafo* (c. 1897). Os gêneros ligeiros foram preponderantes em toda a sua produção, embora as valsas tenham sido registradas em maior número. *Festa de São João*, opereta em um ato e dois quadros, foi a primeira obra composta por Francisca Gonzaga para o teatro musicado, em 1884, autora também do libreto, escrito quatro anos antes. Entretanto, a peça só foi montada cento e trinta e três anos depois, com estreia mundial no Festival de Ópera do Paraná, integrando as comemorações dos cento e sessenta e cinco anos de nascimento da compositora.

Outra importante obra para o teatro musicado é *Forrobodó*, burleta de costumes cariocas em três atos, que articula vários temas característicos daquele período, como a pretensa liberdade sexual nos setores menos abastados da sociedade, a ironia ao estrangeirismo e o "espúrio" maxixe. Além disso, com essa obra, "o carioquês, os nossos sotaques passaram imediatamente às revistas que, até então, mantinham-se fiéis à prosódia lusitana" (VENEZIANO, 1991, p. 66). Embora a burleta não siga necessariamente as regras dramatúrgicas das revistas, partiu-se dessas como referencial para apontar elementos em comum encontrados em *Forrobodó*, como a apresentação de personagens, os tipos populares,

o representante da imprensa, o sujeito estrangeiro e a linguagem coloquial (ROCHA, 2019). É fato, pois, que em muitas peças do teatro musicado o maxixe "reinava" entre os gêneros populares. Chiquinha Gonzaga soube explorá-lo e utilizá-lo com maestria.

O tango brasileiro, muito encontrado em peças daquele tempo, aparece, do ponto de vista rítmico, como uma variação do maxixe. No entanto, o termo era utilizado frequentemente para que as partituras tivessem uma maior aceitação por parte do público. No caso de Chiquinha Gonzaga, os comentários maledicentes aumentavam na mesma proporção do sucesso da compositora que passava também a ser chamada de "Chica Polca", em um nítido percurso decadente para os cânones em voga. Entretanto, com *Forrobodó*, seus tipos populares e caricaturados, além do sensual maxixe, a compositora se firmava com sucesso no teatro musicado, chegando escrever mais de sessenta peças.

O que se pode relatar, então, sobre o famoso *Gaúcho* sob esse aspecto? Em conformidade com Cazes (2019), entende-se que o maxixe tenha como matriz a polca:

> Que a polca foi adotada e modificada por esses músicos populares é sabido, mas quais elementos foram mantidos e quais modificados? Primeiramente a forma rondó, voltando sempre à primeira parte da música, permaneceu como nas polcas europeias. O esquema de modulações foi igualmente mantido. Esse esquema era majoritariamente assim: para peças em tom maior, a segunda parte no relativo menor e a terceira no tom da subdominante. Para peças em tom menor, a segunda parte no relativo maior e a terceira no homônimo [...] (CAZES, 2019, p. 5).

No caso de *Gaúcho*, cuja composição pode ser inserida na fase do "maxixe funcional" por integrar o repertório do teatro musicado (CAZES, 2019), a obra foi originalmente apresentada na cena final da opereta burlesca de costumes nacionais *Zizinha maxixe*, de autoria da própria compositora, com libreto de José Machado Pinheiro e Costa. Estreiada no Teatro Éden Lavradio em agosto de 1895, contou posteriormente com versos no *Corta-jaca* elaborados por Machado Careca – pseudônimo de José Machado Pinheiro e Costa – que contribuiu para a popularizá-la.

A peça possui forma ABA, ou seja, organizada em três seções, sendo a terceira uma repetição da primeira, e desenvolvida em Ré Menor e Fá Maior, com uma coerência harmônica presente em toda a obra. A seção A foi elaborada ao longo de vinte e quatro compassos. Na introdução é possível identificar um motivo rítmico na pauta superior, apresentado na forma de ostinato, que exerce função de acompanhamento (Figura 1). Por sinal, para Schoenberg, "raramente o motivo de acompanhamento pode ser trabalhado de maneira análoga ao de uma melodia ou um tema [...] ao contrário, seu tratamento consiste de simples repetições rítmicas e adaptações à harmonia" (SCHOENBERG, 1996, p. 108).

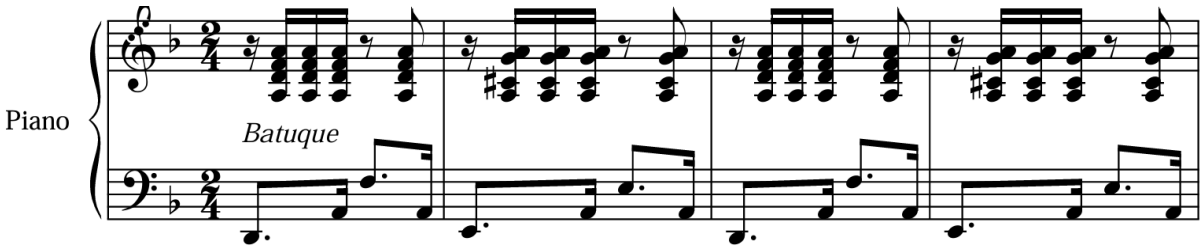


Figura 1 – Primeiros quatro compassos de *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga (2011, p. 1).

Há uma configuração rítmico-melódica expressa no primeiro sistema. Já na pauta inferior identifica-se padrões rítmicos e harmonia construída nos graus I e V invertidos. Essa é uma célula rítmica característica das peças do período, seja lundu ou maxixe (Figura 2).



Figura 2 – Célula rítmica.

Especialmente na primeira frase musical de *Gaúcho*, o ritmo imprime uma peculiaridade, pois a indicação "Batuque" (Figura 1) na partitura faz uma alusão à dança originada do Candomblé, religião de matriz africana, desenvolvida no período colonial e difundida posteriormente por várias cidades brasileiras. O discurso musical da obra, então, começa a ser melhor compreendido a partir do quinto compasso, cujo "motivo-germe da ideia" ou "mínimo múltiplo comum" (Schoenberg, 1996) apresenta uma textura de melodia acompanhada. Essa primeira seção também mostra uma semelhança com uma microforma *Rondó*, pois a ideia inicial é repetida três vezes, entrecortada por duas microseções diferentes, contrastando "Batuque" e "Canto"[151]. Assim, a autora apresenta a primeira melodia – em quatro compassos – com a mesma estrutura rítmica do acompanhamento, em ambas as pautas, no início do sétimo compasso, o que aponta apenas uma variação.

[151] Embora não haja indicação na partitura, e muitos pianistas profissionais insistam na interpretação em andamento rápido, entendemos que o ideal seja uma performance moderada, mais compatível a uma dança sensual, com molejo, o que vem ao encontro também com a opinião de Cazes (2019). Em termos absolutos os andamentos passaram do *alegretto* das polcas importadas, entre cento e doze e cento e vinte pulsos por minuto, para algo em torno de oitenta e oito e noventa e seis. Como resultados facilita-se a realização da síncope e a comunicação da música com o corpo, proporcionando um terreno para os "requebros", "meneios" e tantas outras expressões que foram usadas para descrever a sensualidade com que a polca abrasileirada foi dançada. Vale apena recordar também que o caráter da peça, o "estado de ânimo" do compositor, deve determinar a maneira como deve ser interpretada (SCHOEMBERG, 1996).



Figura 3 – *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, compassos 5 a 8 (GONZAGA, 2011, p. 1).

O primeiro padrão rítmico encontrado na primeira seção (Figura 3), pode ser identificado no acompanhamento representado por semicolcheia, colcheia e semicolcheia no primeiro tempo, seguido de duas colcheias no segundo (Figura 2). Esse padrão é recorrente em várias obras compostas no século XIX e primeiras décadas do século XX, como pode também ser encontrada nas de Ernesto Nazareth. O acompanhamento com variação dos graus dos acordes nos baixos também é uma característica peculiar aos gêneros populares do entresséculos. Quanto ao uso de inversões de acordes, deve-se levar "em consideração à fluência, um baixo que não seja um contracanto deve fazer uso de inversões, mesmo aquelas que não sejam harmonicamente necessárias" (SCHOEMBERG, 1996, p. 112).

Ainda no trecho de exposição da frase inicial, "Canto" reaparece a partir do décimo terceiro compasso com o acompanhamento utilizando a dominante do grau V, os graus IV, V e I, a dominante do grau IV, o grau IV e, por fim, o grau V. A melodia nesta primeira seção, então, denota um caráter ondulatório, mais por graus conjuntos que por saltos. Nota-se uma variação predominantemente melódica no período compreendido entre as frases, perceptíveis entre os compassos treze e vinte (Figura 4). Além dos movimentos ascendente e descendente, é possível notar um direcionamento que culmina com um impulso, um caráter suspenso no final do compasso quatorze, nas duas notas ré$_5$ e de apoio, materializado uma oitava abaixo, no compasso dezesseis, nas duas notas ré$_4$. O mesmo ocorre em seguida, porém resolvendo no primeiro tempo do vigésimo compasso, que também marca uma volta ao "Batuque". Aqui verifica-se uma inovação da compositora, que extrapola a conclusão da frase em quatro compassos, utilizando uma síncope.



Figura 4 – *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, compassos 13 a 20 (GONZAGA, 2011, p. 1-2).

A seção B foi desenvolvida em dezesseis compassos na tonalidade de Fá Maior, o que também pode ser considerada uma peculiaridade do gênero. A segunda seção é composta na tonalidade maior com relação à inicial, menor. Intitulada “Coro e dança”, é considerada uma seção de episódio da obra (Figura 5). No compasso vinte e cinco é possível notar uma variação rítmica marcada por uma colcheia e duas semicolcheias que se repetem ao longo da seção, seguidas da célula característica já apresentada (semicolcheia, colcheia, semicolcheia, colcheia e colcheia).

Do ponto de vista melódico, diferente da seção A, é possível notar uma maior utilização de saltos invervalares, presentes desde o primeiro compasso de “Coro e Dança”, inclusive com um salto que ultrapassa uma oitava (Figura 5). Em seguida, essa primeira frase aparece com notas duplas em intervalos de sextas, quintas e terças descendentes no compasso vinte e seis, incluindo um cromatismo, além do acorde da tônica arpejado no vigésimo oitavo compasso. Na segunda frase, destaca-se o compasso trinta e dois que, em um movimento ascendente e logo descendente com o acorde desmembrado, conduz à uma frase idêntica à primeira da seção. Em seguida denota-se a repetição com as mesmas finalizações descritas anteriormente.



Figura 5 – *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, compassos 25 a 32 (GONZAGA, 2011, p. 2).

A segunda seção (Figura 6) é composta por uma estrutura harmônica com dois compassos de dominante (grau V) e dois compassos de tônica (grau I) que se repetem três vezes. A primeira finalização da seção, localizada no compasso trinta e sete, é marcada por dois compassos de sexto grau, um de dominante do sexto grau e um compasso com cromatismo. Já na segunda chave, a seção encerra com os graus II, V e I. O acorde seguinte é apenas uma preparação para o retorno à tonalidade inicial. “Canto e dança”, portanto, é encerrada com uma sensação suspensiva, com a tônica na posição fundamental seguida da dominante do sexto grau. Após a repetição, a peça retorna à primeira seção (*D. C. al fine*), encerrando na tonalidade da tônica.



Figura 6 – *Gaúcho*, de Chiquinha Gonzaga, compassos 33 a 44 (GONZAGA, 2011, p. 3).

MAXIXEIRO, NÃO! REI DO TANGO BRASILEIRO!

O carioca Ernesto Júlio de Nazareth (1863-1934) foi o único entre os irmãos que se tornou pianista. Começou a estudar música ainda na infância com a mãe, dona Carolina, embora o pai, o fiscal aduaneiro do Porto do Rio de Janeiro Vasco Lourenço da Silva Nazareth, tivesse outros projetos para o filho. Indiferente aos propósitos paternos, assim como Chiquinha Gonzaga, Nazareth optou pela carreira de musicista e começou, ainda jovem, a trabalhar como professor e compositor, tornando-se posteriormente o proclamado Rei do Tango. Com os próprios recursos financeiros, Nazareth teve algumas aulas com o americano Charles Lucien Lambert que estava morando no Rio de Janeiro, mas logo prosseguiu como autodidata. Além das apresentações públicas e do ofício como intérprete em casas de partituras, ainda na juventude já tinha músicas publicadas, como a polca-lundu *Você bem sabe!*.

O ano de 1898 foi paradigmático para Nazareth pelo primeiro recital com obras suas no salão nobre da Intendência da Guerra, por iniciativa do Clube São Cristovão. Aos trinta e cinco anos de idade o compositor já era conhecido no cenário artístico e cultural do Rio de Janeiro, e suas músicas integravam o repertório de grupos de choro e bandas. Era, além disso, aclamado pelas apresentações no cinema Odeon. Nota-se na obra de Nazareth, assim como na de Chiquinha, a composição em gêneros diversos, como valsas, *schottish*, tangos, polcas, marchas e mazurcas. Se a compositora enfatizou as valsas, ele contemplou mais os tangos. Nazareth teve a admiração dos seus pares, como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Henrique Oswald (1852-1931), dentre outros da sua geração de compositores. Vale rememorar que Villa-Lobos dedicou à Nazareth o *Choros nº 1* para violão solo, cuja retribuição aconteceu com a publicação do estudo para concerto intitulado *Improviso*. A popularidade, no entanto, aferida em diversos periódicos do seu tempo, foi alcançada com as peças consideradas populares. O maxixe *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, foi publicado em 1907 pela casa Vieira Machado e assinado sob o pseudônimo Renaud. Dessa edição foram elaboradas três gravações: pela Banda da Casa Edison, em 1907 (78 RPM, Odeon 40.461), pela Banda da Casa Faulhaber & Co., em 1911 (78 RPM, Favorite Record 1-452.175), e pela Banda Columbia, em 1912 (Columbia Record 12.041). Segundo informações do site *Ernesto Nazareth – 150 anos*[152], essa obra foi um dos primeiros grandes sucessos brasileiros no exterior.

A renomada cantora e atriz Plácida dos Santos, outra insigne personalidade feminina que também contrariou os costumes vigentes, saiu do Rio Grande do Sul para se inserir na vida artística do Rio de Janeiro. Foi, a propósito, uma das personalidades que contribuiu significativamente para a difusão do maxixe no Brasil e no exterior. Dessa forma, a história desse "excomugado" poderia ter tido uma modesta repercussão, não fosse a retumbância do estilo, que extrapolava fronteiras, fazendo sucesso em Paris. Seguindo o fluxo dessa tendência, dançarinos como Derminy e Paule Morly, Rieuse e Nichette, Antônio Lopes de Amorim Diniz, o "Duque", e suas parceiras Maria Lina e Gaby, dentre outros, ajudaram a consagrar o maxixe. Borrando as fronteiras entre as camadas subalternas e a elite, o maxixe no Brasil alcançou, dessa forma, uma outra esfera social pois, "entre homens de *smokings* e senhorinhas de vestidos longos e chapéus de plumas, os dançarinos colhiam o sucesso da invenção coreográfica nos salões da alta roda, onde 'senhoritas de família associaram-se às danças de Gaby e moços às do Duque'" (TOPINE, 2021, p. 142). O maxixe tornava-se, cada vez mais, o gênero da moda, contrariando toda a pregressa repercussão negativa.

[152] Disponível em: http://ernestonazareth150anos.com.br/works/view/52. Acesso em 10 ago. 2024.

Se Chiquinha Gonzaga teve seu trabalho aplaudido por seus pares da classe artística, pelos críticos e pelo público, e uma morte, segundo os seus biógrafos, aparentemente serena, em 28 de fevereiro de 1935, aos oitenta e sete anos de idade, ao contrário, Nazareth teve um desenlace dramático no ano anterior. O primeiro incidente na vida do compositor, no entanto, ocorreu na infância, quando sofreu violenta concussão na cabeça ao cair de uma árvore, ocasionando problemas auditivos que o levaram posteriormente de uma provável perda auditiva condutiva até à deficiência profunda. Seu falecimento também apresenta uma peculiaridade com um desfecho incomum. Em 1933, o compositor começou a demonstrar transtornos mentais, chegando a ser internado na Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá; e no dia 4 de fevereiro de 1934 foi encontrado sem vida, por afogamento, na represa que abastecia essa instituição. Muitos anos depois, em entrevista ao *Correio da Manhã*, sua filha Eulina explicava que, segundo o Instituto Médico Legal, já morto, apesar do estado físico em deterioração, ele ainda "guardava a atitude de quem está executando uma música ao piano [...]. Rosto lívido e olhar sereno, a mão esquerda bem alta e a direita como que repousando sobre o teclado [...]" (CENTENÁRIO, 1963, p. 9).

Retornando à peça *Dengoso,* podemos afirmar que essa tem a forma rondó ABACABA e compasso binário. A seção A, na tonalidade de Si bemol Maior, possui dezesseis compassos. A introdução aponta um ostinato rítmico que se repete na primeira frase, evidenciando o uso de notas cromáticas como efeito melódico, em movimentos descendente e ascendente, denotando, uma configuração rítmico-melódica (Figura 7). O acompanhamento utiliza como padrão rítmico a mesma célula presente em *Gaúcho,* representada por semicolcheia, colcheia e semicolcheia no primeiro tempo, seguida de duas colcheias no segundo (Figura 2). Quanto ao aspecto harmônico, nota-se, assim como na peça de Chiquinha Gonzaga, o acompanhamento com variação dos graus dos acordes nos baixos, neste caso: dominante com a sétima e tônica.



Figura 7 – Configuração rítmico-melódica de *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, anacruse e primeiros quatro compassos (NAZARETH, 2012, p. 1).

A partir do quinto compasso, Ernesto Nazareth desmembra o acorde da tônica e, posteriormente, da dominante, utilizando notas repetidas e terças em semicolcheias com variação rítmica nos compassos seis (semicolcheia, colcheia, semicolcheia no primeiro tempo; e semínima no segundo) e oito (semicolcheia, colcheia e semicolcheia; sendo que no segundo tempo ocorre um retorno ao ostinato rítmico). No primeiro tempo do sexto e oitavo compassos (Figura 8), como ocorre com *Gaúcho* no sétimo compasso, Nazareth iguala as células rítmicas nas duas pautas. O mesmo acontece nos primeiros tempos dos compassos quatorze e quinze.

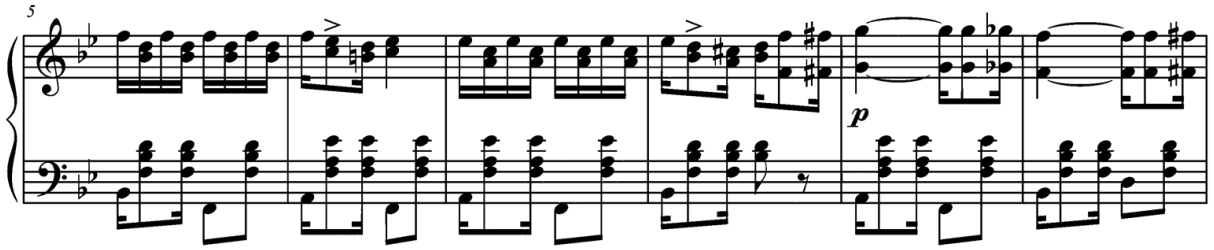


Figura 8 – *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, compassos 5 a 10 (NAZARETH, 2012, p. 1).

Sob o aspecto harmônico, os compassos treze e quatorze apresentam o baixo em sol maior (com a sétima) e dó menor. Ao comparar com a peça de Chiquinha Gonzaga, verifica-se uma semelhança com uma microforma *Rondó* nesta primeira seção, levando-se em consideração que a introdução se repete entre o segundo tempo do oitavo compasso até o primeiro tempo do décimo segundo compasso. Em seguida, a segunda frase também aparece idêntica ao início da peça, apresentando, contudo, uma variação no compasso quinze (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), no na pauta superior, que finalizará na casa 1 com o acorde da tônica no final do primeiro tempo (Figura 9).

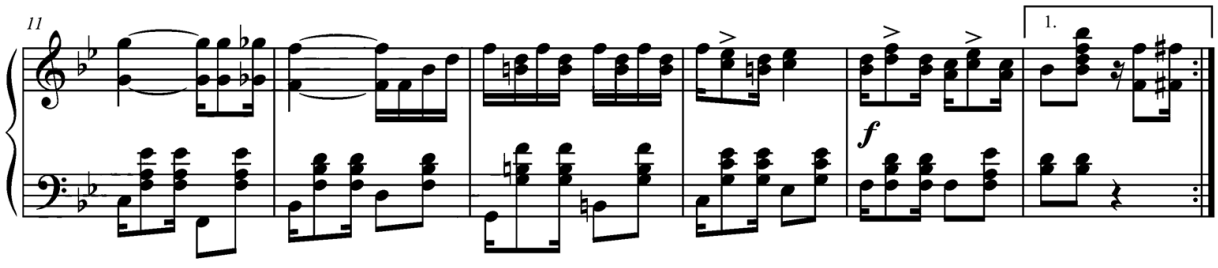


Figura 9 – *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, compassos 11 a 16 (NAZARETH, 2012, p. 1).

A segunda seção, em Fá Maior, encontra-se desenvolvida em oito compassos. A pauta superior possui uma melodia que apresenta uma escala de dó maior (com uma alteração, bequadro, no sétimo grau) seguida de um movimento de notas repetidas e notas duplas em intervalos de terças (Figura 10). O segundo sistema acompanha esta ideia, com notas da escala

de dó menor em oitavas e movimento descendente. Sob o aspecto rítmico, na pauta inferior os acordes e as notas duplas seguem o padrão predominante até então na obra: semicolcheia (agora em pausa), colcheia e semicolcheia; colcheia (em pausa) e colcheia nos compassos dezoito ao vinte. O vigésimo primeiro compasso consiste em uma passagem para o acorde de ré maior presente nos dois compassos seguintes.

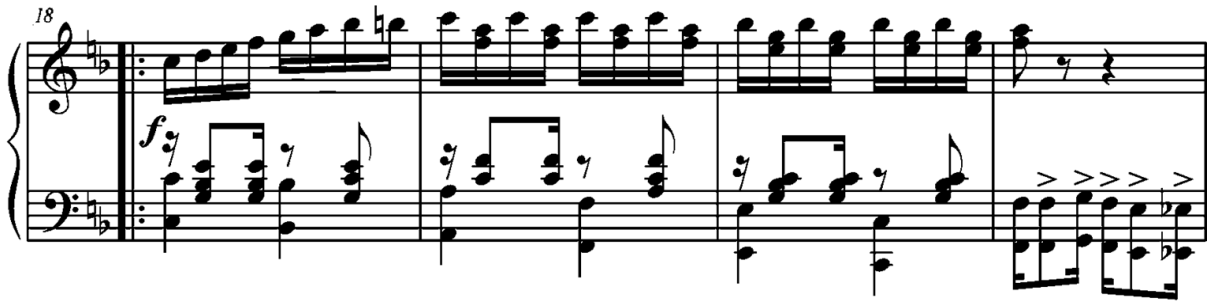


Figura 10 – *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, compassos 18 a 21 (NAZARETH, 2012, p. 1).

Do ponto de vista melódico, nos compassos vinte e dois ao vinte e quatro, há um movimento ascendente e descendente em oitavas na pauta superior, imprimindo textura mais densa à peça, finalizando na primeira casa com um acorde de grau I no primeiro tempo (Figura 11). Esse movimento pode ser considerado como uma resposta às oitavas registradas na pauta inferior do compasso vinte e um. Do ponto de vista harmônico podemos apontar uma diferenciação, nesta frase, com uso da tônica, dominante e do sexto grau.



Figura 11 – *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, compassos 22 a 26 (NAZARETH, 2012, p. 1).

Detalhando mais a questão rítmica, ocorre outra modificação no segundo sistema, pois no vigésimo segundo compasso o compositor utilizou uma oitava em colcheia, uma pausa de meio tempo e um acorde de ré maior com a sétima, em semínima, passando, em seguida, para uma nota dupla no compasso seguinte, uma pausa e um acorde em ré maior em semínima. Após a repetição, denota-se o retorno à seção A na íntegra.

A terceira e última seção, “Trio”, é desenvolvida em Mi bemol Maior, e exposta em dezesseis compassos. A primeira frase é demonstrada no primeiro sistema com trabalho de oitavas e saltos com intervalos de terças, em semicolcheias, finalizando com um acorde em mínima (Figura 12). Quanto à pauta inferior, essa segue o ritmo padrão nos três primeiros compassos, finalizando a frase com movimentos ascendente e descendente em oitavas. Nota-se uma variação rítmica com semicolcheia, colcheia, semicolcheia repetida no segundo tempo do compasso quarenta e seis. Trata-se, pois, de mais uma preparação para o retorno ao padrão rítmico da peça. Neste trecho a harmonia transita pelos acordes de mi bemol maior, fá menor, mi bemol maior e si bemol maior.



Figura 12 – *Dengoso*, de Ernesto Nazareth, compassos 43 a 46 (NAZARETH, 2012, p. 3).

Inicia-se, então, a segunda frase da seção no compasso quarenta e sete, com melodia composta por notas do acorde repetidas (mi, sol e si) e a sétima (ré), que desencadeia no acorde de sol menor na segunda inversão (justamente com o baixo em ré) no compasso seguinte (Figura 13). Essa frase continua com saltos de terças, segunda e quintas, contrastando com a seção anterior quanto ao aspecto melódico e rítmico. O segundo sistema da frase, no entanto, segue o ritmo padrão. Há no compasso cinquenta um *grupetto* de quatro fusas seguido pelo acorde da dominante, em semínima, no segundo tempo do compasso. Do ponto de vista harmônico, pode-se destacar no compasso quarenta e nove o acorde de fá sustenido diminuto, seguido pelo acorde da dominante no último tempo do compasso seguinte. Em seguida, a partir do compasso cinquenta e um, há uma repetição da primeira frase. Na quarta e última frase da seção, podem ser identificados intervalos de terças e segunda na melodia; e no compasso seguinte um grupo de notas com quatro fusas, que direcionam a um acorde de dó menor diminuto com baixo em dó bemol menor. Essa frase final da seção traz no compasso cinquenta e cinco uma repetição rítmica e melódica do quarenta e sete, exceto pela última nota: onde havia um ré no compasso quarenta e sete, é indicado dó no compasso cinquenta e cinco. O autor registra um novo *grupetto* que desencadeia em um acorde de dó menor diminuto registrado em semínima.



Figura 13 –*Dengoso*, de Ernesto Nazareth, compassos 47 a 59 (NAZARETH, 2012, p. 3).

Um outro movimento, ascendente e descendente de oitavas presente no compasso cinquenta e sete, apresenta um salto com intervalos de quarta, terças e segundas, encerrando com o acorde da dominante em colcheia no primeiro compasso da primeira casa (Figura 13). Na pauta inferior, uma variação rítmica é notada no compasso cinquenta e seis: um acorde em colcheia, uma pausa em colcheia e notas duplicadas na tônica de dó bemol. Ritmicamente, Nazareth buscou equiparar o ritmo no primeiro tempo do compasso cinquenta e oito. Concluindo, é possível ressaltar que a primeira e terceira frases do "Trio" são mais rítmicas, enquanto a segunda e quarta são mais melódicas e densas.

Com base na análise realizada, pode-se considerar *Dengoso* um maxixe similar ao *Gaúcho* em alguns aspectos, se levarmos em consideração o compasso binário, o padrão rítmico característico (), a similaridade com a microforma *Rondó* pela repetição de trechos das frases nas seções, bem como a mudança harmônica dos baixos. Destaca-se, no entanto, que, enquanto Chiquinha buscava firmar o maxixe enquanto gênero, popularizando-o, Nazareth

preferiu assinar *Dengoso* com um pseudônimo – o que não diminui, obviamente, a qualidade da obra.

E O PAULISTA TAMBÉU SE RENDEU AO MAXIXE...

O lançamento do CD Julio Reis, do instrumentista João Bittencourt (2013), e o romance *O inventário de Julio Reis*, do jornalista Fernando Molica (2012), foram basilares para propagar o nome do compositor paulistano no seu sesquicentenário de nascimento. O fato de sua obra ser aclamada apenas por um público seleto, apreciador da música do final do século XIX e o alvorecer do XX, aponta a demanda por trabalhos acadêmicos e publicações diversas, além de regravações.

Julio Reis, nascido em 1863, pertencia a uma família de classe média. O aprendizado de piano e teoria musical ficou a cargo da sua mãe, herdando do pai o gosto pela literatura. Começou a compor aos treze anos de idade e suas primeiras peças foram religiosas, uma *Ave Maria* e uma *Marcha triunfal* que foi executada em Roma nas comemorações do jubileu do Papa Leão XIII: "padre Taddei exultara ao saber da notícia. Mas era pouco, não poderia apresentar-me ao Rio de Janeiro, à Capital Federal, apenas como autor de meia dúzia de carolices" (MOLICA, 2012, p. 14).

Julio Reis atuou profissionalmente como servidor público, mas o gosto pela música o levava à busca constante por aprimoramento musical. Lecionou piano, escrevia para impressos do seu tempo e gostava também de frequentar a boemia no Rio de Janeiro, onde passou a morar aos vinte anos (MOLICA, 2012). Tornou-se um severo crítico musical, com publicações em *A Notícia*, *A Cigarra*, *O Combate*, *A Folha*, *Revista Rio Musical*, entre outras, que resultaram nas coletâneas *À margem da música* (1918), e *Música de pancadaria* (1920). Em suas colunas do impresso *A Rua*, com o pseudônimo de Jotaérre, Julio Reis aproveitava o espaço para se manifestar contra "a música feita sem música", "[...] a falta de divulgação dos nossos compositores, a edição preferencial de peças estrangeiras, o desrespeito aos músicos nos salões, a desigual concorrência levada a efeito por diversões fúteis, a invasão dos ritmos dançantes [...]" (MOLICA, 2012, p. 5).

O compositor e crítico não pretendia acompanhar a vanguarda musical, e isso seria categórico se na cidade conhecida como Pianópolis, o Rio de Janeiro, não houvesse cada vez mais profissionais dispostos a atuar no incipiente mercado local. Nesse sentido, Julio Reis enfrentou a mesma realidade que Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, que tiveram à

disposição o "período áureo das casas de pianos e partituras", pois "apesar dos avanços industriais e do surgimento nas cidades do gramofone e do rádio, ainda era ao redor dos pianos das salas de visita que as pessoas se reuniam para apreciarem música". Assim, "[...] as editoras precisavam investir em novidades" (BITTENCOURT, 2012). Tornava-se substancial investir na composição de gêneros ligeiros, que agradavam mais à população, ou seja, demandava-se a dedicação ao repertório dos pianeiros. Parece-nos, segundo esses relatos, que ser um pianeiro, termo utilizado originalmente pelo compositor Brasílio Itiberê para descrever os músicos que interpretavam ao piano o repertório da música "nos assustados da pequena burguesia e em seguida na sala de espera dos primeiros cinemas" (ANDRADE, 1934, p. 318), não teria sido, então, a intenção de Julio Reis. Afinal, tratava-se de um termo genérico, que não permitia distinção entre os instrumentistas: "Gente semiculta, de execução muito desmazelada com caracter interpretativo", alegava o crítico Mário de Andrade: "Realmente, esses artistas tiveram poderosa influência na evolução da dansa carioca".

O compositor paulista se apresentava artisticamente em matinês, concertos gratuitos, mas aspirava contemplar o público dos grandes concertos, mais afinado com o gosto da elite. Ao que parece, almejava o pertencimento ao grupo de compositores que atuavam em uma vertente mais próxima à música considerada erudita, como Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945). "Excelente autodidata, capaz de aprender técnicas orquestrais tanto através de manuais franceses, quanto pelo estudo de partituras e interpretações das orquestras que se apresentavam no Rio de Janeiro" (BITTENCOURT, 2012), as obras *Valse-sérénade*, *Lied*, *Serenata de Pierrot*, *Idyllio-valsa*, *Meu Sonho*, *Lágrimas e preces*, *Vigília d'armas*, bem como as óperas *Heliophar* e *Sóror Mariana*[153] representam bem essa vertente do compositor.

Na contramão das suas aspirações, e pressionado pelas exigências do mercado musical daquele microcosmo, Julio Reis trazia ao público composições como valsas, polcas e mazurcas.

[153] As montagens de *Sóror Mariana* e de *Heliophar* tornaram-se, desventuradamente, um verdadeiro imbróglio para Julio Reis, pois dependiam de emendas do orçamento do Ministério da Justiça e Negócios Interiores para 1921. O compositor conseguira recursos para *Sóror Mariana*, mas *Heliophar* havia sido descartada pelo Senado. Entretanto, o então ministro da Justiça e Negócios Interiores, contrariando a decisão do Congresso, publicou um despacho em que determinava a apresentação, na Secretaria do Ministério, do original da partitura da ópera para ser analisada por uma comissão de professores do Instituto Nacional de Música. Após muitas tentativas burocráticas, o amigo Jeronymo Monteiro empreendeu uma nova tentativa, apresentando ao Senado uma emenda para o orçamento no ano de 1925, que abria um crédito para o pagamento devido anteriormente. A iniciativa acabou derrubada pela Comissão de Orçamento. Frederico, o filho, também continuaria, em vão, essa luta em prol do pai. Passados noventa e oito anos, Julio Reis foi homenageado no V Festival de Ópera do Paraná. Com direção geral de Gehad Hajar e direção artística de Elena Mokhoukina Moreno, foram apresentadas *Marília de Dirceu e Sóror Mariana*, ambas nos dias primeiro e 2 de novembro de 2019, no Teatro Londrina, em Curitiba, pelos artistas da Companhia Paranaense de Ópera.

Isso explica o sucesso de *Passo miúdo*, pois é praticamente impossível superar no mercado artístico os gêneros em voga. Certamente Julio Reis rendia-se também ao uso de títulos como estratégias de venda, como seu tango *Cafajeste*, e passava a compor em gêneros mais atrativos para incrementar as aulas de piano e a venda de partituras.

Indicada como polca, a peça tem a forma ABACA e compasso binário, assim como a obra analisada de Ernesto Nazareth. Possui sessenta e quatro compassos, com caráter "saltitante", o que pode denotar um andamento *allegreto*. A primeira seção se encontra na tonalidade de Sol Maior (Figura 14). Nota-se nas duas frases iniciais uma interlocução com a pauta superior, o que não deixa de ser, também, uma variação melódica. Enquanto isso, o acompanhamento é desenvolvido pelo ritmo dançante característico das peças enteriormente analisadas: semicolcheia, colcheia, semicolcheia; colcheia, colcheia (Figura 2). Há uma diferença apenas no final do oitavo compasso, uma pausa da colcheia, o que pode ser interpretada como uma preparação para a frase seguinte. Quanto ao aspecto harmônico, identifica-se, assim como em *Gaúcho* e *Dengoso*, o acompanhamento com variação dos graus dos acordes nos baixos. No entanto, estas ocorrem com uma maior variação na peça de Julio Reis.



Figura 14 – *Passo miúdo*, de Julio Reis, anacruse e primeiros oito compassos (REIS, sem data, p. 1).

Em seguida, Julio Reis propõe um diálogo entre a terceira e a quarta frase e nota-se que a escrita se iguala na primeira pauta. Não obstante, verifica-se uma outra intenção de pergunta

e resposta explícita nos compassos oito ao dez – com uma voz intermediária; depois, o mesmo acontece entre o segundo tempo do compasso doze ao primeiro do quatorze – porém, com uma variação melódica (Figura 15). No décimo quinto compasso as duas pautas se igualam do ponto de vista rítmico no último tempo (duas colcheias) e no seguinte ocorrem notas duplas em colcheias, que formam o acorde da tônica, e pausas de meio tempo.



Figura 15 –*Passo miúdo*, de Julio Reis, compassos 9 a 16 (REIS, c. 2015, p. 1).

No aspecto harmônico, além da tônica, Sol Maior, e da dominante (ré maior) na primeira e segunda inversões (compassos sete e cinto, respectivamente), encontramos o acorde alterado em mi maior no compasso treze (Figuras 14 e 15). Julio Reis utilizou a tonalidade de Mi Menor e dezesseis compassos na segunda seção de *Passo miúdo*. A primeira frase mostra no início um salto de sexta e um movimento melódico descendente com um intervalo de quarta finalizando o último tempo do compasso dezessete, bem como um de terça (si) para a primeira nota do compasso seguinte (ré). Há, nesta primeira frase da seção, um desenho melódico ascendente e descendente com uma alteração (lá# nos compassos dezenove e vinte) que desencadeia a nota si em seguida; assim, logo se inicia a nova frase; e o compasso vinte e um é idêntico ao dezessete.

Dessa forma, o que parecia evidenciar uma repetição do compasso dezoito, no vigésimo segundo o mesmo não acontece, pois Julio Reis optou por outra estratégia composicional: apresentar um salto de terça ascendente (ré, fá), seguido de segundas que ascendem e

descendem. Já no compasso seguinte, o que, a princípio, indicaria uma escala, foi fragmentada devido a um intervalo de terça entre as notas fá e ré no primeiro tempo da pauta superior. Outra terça ocorre no segundo tempo deste compasso (dó, mi) e, ainda, da última semicolcheia deste compasso vinte e três para a semínima do primeiro tempo do compasso seguinte, ou seja, entre as notas ré e si como resolução da frase.

Há, por conseguinte, uma nova repetição dos compassos dezessete ao dezenove nos de números vinte e cinco ao vinte e sete. No entanto, esta terceira frase da seção não encerra como a primeira porque há uma alteração no vigésimo oitavo compasso (sol#) e outras notas no último tempo do compasso (mi, fá, sol, mi ao invés de mi, sol, lá, lá#), o que consideramos uma variação melódica. Logo após um salto de quinta entre esse compasso e o vinte e nove, delineiam-se sequências descendentes e ascendentes com intervalos de segundas e quartas até a última frase da seção. Ao final dessa, identifica-se um salto de oitava e um retorno à célula inicial (ré, sol, ré, mi).

Do ponto de vista rítmico, a pauta inferior é exposta com previsibilidade nas seções ABA, ou seja, o acompanhamento é desenvolvido com as células características (semicolcheia, colcheia, semicolcheia e colcheia seguida de pausa da semínima ou da colcheia). Há, então, a repetição integral da seção A. Destaca-se, porém, o último compasso da seção A’ (Figura 16): um diferencial rítmico e melódico (inclusive com um ornamento simples, uma apogiatura, e um fá bequadro) que prepara para a última parte da peça.



Figura 16 –*Passo miúdo,* de Julio Reis, compasso 48 (REIS, sem data, p. 3).

Pode-se, ainda, fazer um apontamento quanto à estruturação das frases: a pauta superior pode sugerir uma forma de improviso com os cromatismos, o que nos remete ao choro, enquanto a inferior denota um acompanhamento típico do gênero, sem muitas variações.

A quarta seção é apresentada em Dó Maior e abrange os compassos quarenta e nove ao sessenta e quatro (com indicação de *D. C. al Fine*). A melodia apresenta um contraste com relação às seções anteriores, com intervalos de segundas, terças, quartas, inclusive com uma

quinta e uma sexta. Ainda sob o ponto de vista melódico, destaca-se que o último tempo do compasso cinquenta faz uma breve passagem em mi bemol menor para a dominante da tonalidade, Sol Maior, na segunda inversão com a sétima. Na pauta superior identificam-se *apoggiaturas* nos compassos cinquenta e dois e cinquenta e seis. Por sua vez, no compasso cinquenta e cinco nota-se um cromatismo (Figura 17).



Figura 17 –*Passo miúdo*, de Julio Reis, compassos 54 e 55 (REIS, c. 2015, p. 3).

Por outro lado, do ponto de vista rítmico, os primeiros tempos dos compassos 49, 50, 53, 54, 57, 58, 59, 61, 62 e 63 são iguais em ambas as pautas, contando com uma sequencia de semicolcheia, colcheia e semicolcheia (Figura 18).



Figura 18 –*Passo miúdo*, de Julio Reis, compassos 49 a 51 (REIS, c. 2015, p. 3).

Com base na análise realizada, é possível considerar essa última seção como a mais característica de um gênero dançante, devido à estrutura rítmica impressa nos dois sistemas que, inclusive, se igualam em dez compassos. Em comparação com *Dengoso* e *Gaúcho*, não evidencia-se em *Passo miúdo* um diferencial estilístico contundente, sobretudo se levar em conta as produções do gênero naquele tempo. Talvez esta diferença possa ser notada na música do último compositor tratado neste trabalho, Benjamim de Oliveira.

TEM MAXIXE NO CIRCO? TEM, SIM SENHOR!

A história do palhaço mineiro Benjamim de Oliveira, cuja obra tem pouca repercussão se levarmos em consideração os outros três baluartes da cultura brasileira abordados neste

trabalho, é a que possui menos material bibliográfico disponibilizado. Ademais, também é pouco divulgada a sua contribuição no âmbito musical. Esses fatores foram, pois, preponderantes para a inserção de Beijo, como era chamado, nesta reflexão de cunho musicológico.

No Brasil de 1870, ano de nascimento de Benjamim de Oliveira, entre o apagar das luzes do intrépido e conflituoso Império e o alvorecer da República, despontava uma sociedade de consumo ainda atenta ao *modus vivendi* inspirado na burguesia europeia, embora enlameada pela precária infraestrutura, caracterizada ainda pelo trabalho dos escravos e, em seguida, por libertos em condições sociais e econômicas periféricas. A vida de Benjamim, então, se desenvolve em um país profundamente preconceituoso, caracterizado pela quase inacessibilidade da população afrodescendente aos postos de trabalho mais lucrativos.

Essa sociedade patriarcal, com uma organização social ainda não plenamente desenvolvida, era a realidade da maioria dos afrodescendentes, marcados pela invisibilidade e pela constante luta pelos seus direitos constitucionais. Parafraseando Maringoni (2011), os libertos eram os "indesejados dos novos tempos", pois além de serem discriminados pela cor da pele, passaram a integrar a população destituída de recursos financeiros, representando os "deserdados da República". "O aumento do número de desocupados, trabalhadores temporários, lumpens, mendigos e crianças abandonadas nas ruas redunda também em aumento da violência [...]" (MARINGONI, 2011). No caso do Rio de Janeiro, onde Benjamim chegaria posteriormente, esse cenário tinha como agravante o crescimento urbano desordenado.

O mineiro de Patafufu sofria com problemas familiares causados pelo pai. Cansado dos maus tratos e da pobreza, encontrou no encantamento com o circo a possibilidade de mudança e, dessa forma, passou de vendedor de broa a colaborador circense. Beijo fugiu com a trupe Sotero, e passou a trabalhar como artista equestre: aprendeu a fazer acrobacias e a ser trapezista, além de ajudar nas tarefas domésticas e no tratamento de animais, passando a atuar também como palhaço-cartaz. Como tal, saía montado a cavalo com a face embranquecida com farinha, anunciando o espetáculo e interpretando *chulas*[154].

A passagem pelo Circo Sotero propiciou a Benjamin de Oliveira o aperfeiçoamento das técnicas circenses, e a consequente oportunidade em outras companhias, como o circo de

[154] Performances originárias do norte de Portugal com forte influência no sul brasileiro, embora seja apreciada e desenvolvida também em outros Estados. *Chula* significa zombaria, gracejo, e tem na parte cantada o desafio entre cantor e cantora. Os refrãos são instrumentais, e as músicas são desenvolvidas em compasso binário em andamento *Moderato* (ELLMERICH, 1969). Rabecas, violas, sanfonas e percussão são instrumentos tradicionais dessa dança.

Manoel Barcelino. Ermínia Silva explica que, segundo o próprio Beijo, esse foi o seu "grande mestre". No que se refere ao modo de organização circense com várias funções a serem desempenhadas, como aconteceu com ele, essa era uma peculiaridade da produção. Dessa forma, "os circenses devem ser entendidos como um grupo que articulava uma estrutura, a princípio entendida como um núcleo fixo com redes de atualização, envolvendo matrizes e procedimentos em constante reelaboração e ressignificação" (SILVA, 2007, p. 24-25). Ainda jovem, com dezenove anos de idade, estreou em São Paulo, no circo de Albano Pereira, então sócio de Fructuoso Pereira, uma das maiores companhias do gênero naquele tempo. Mas essa não foi uma trajetória delineada sem empecilhos e adversidades.

Tornar-se um profissional do circo foi uma tarefa árdua para Beijo: um indivíduo negro, destituído de capitais social, financeiro e cultural, e que buscava subsistência em uma atividade considerada periférica. Dificuldades para o próprio sustento foram inevitáveis. Ao chegar em Mococa, em situação análoga à mendicância, conseguiu trabalho no circo do norte-americano Jayme Pedro Adayme. Ainda segundo Ermínia Silva, "pela primeira vez, há referência quanto à remuneração pelo seu trabalho: o diretor lhe pagava 2$000 réis por espetáculo, o que, conforme seu comentário, 'naquele tempo era um bom dinheiro'" (SILVA, 2007, p. 99).

A condição estrutural de Benjamim de Oliveira possibilitou uma articulação com a trajetória de Chiquinha Gonzaga (ROCHA, 2023). No campo da idealização profissional, destaca-se que diferentemente da maestrina, que tanto almejou o sucesso no campo musical, além da necessidade de subsistência, Benjamim de Oliveira relatava não ter planos de se tornar um profissional do circo:

> O acaso me fez palhaço. Foi assim: quase na hora de começar o espetáculo o palhaço adoeceu e, de maneira alguma poderia trabalhar. O diretor "botou a mão na cabeça". Tinha que dar um jeito. Circo sem palhaço não é circo. No vai e vem e naquela confusão dos pecados, alguém lembrou.
> – Vamos "pegar" o Benjamin. Ele tem jeito prá coisa.
> – Tive que concordar. Pintaram minha cara, vestiram-se a roupagem própria e eu pulei para a plateia (A MANHÃ, 1917, p. 2).

Uma outra passagem emblemática a ser destacada neste trabalho é a infausta atuação como palhaço em 1889, no circo de Albano Pereira[155], quando Beijo foi vaiado pelo público e, certo dia, atiraram-lhe uma coroa de capim. Oliveira teve, então, uma atitude inusitada, respondendo que se "deram a Cristo uma coroa de espinhos, por que não me poderiam dar uma

[155] Ermínia Silva indica que, segundo alguns memorialistas, Albano Pereira é considerado o primeiro a inserir o palco em um picadeiro no Brasil. Ela considera que isso pode ser verídico, já que há indícios de que ele tenha sido um dos primeiros a construir um Pavilhão neste estilo. Ademais, "Albano Pereira fazia, sim, parte de um processo daquela produção, aproveitando-se dos saberes e práticas histórica e culturalmente disponíveis" (SILVA, 2003, p. 63).

de capim?" (CASTRO, 2005, p. 174). Até o apogeu atingido com a melhoria das suas performances e o aumento da popularidade, episódios como esses foram recorrentes na vida de Benjamim. No empreendimento do diretor Fructuoso Pereira, no entanto, fase auspiciosa para o artista mineiro, desenvolveu novas habilidades e competências, chegando a percorrer todo o Estado de São Paulo. Outras oportunidades também ocorreram, como a passagem pelo Circo Amaral. Fato é que Beijo chegou no Rio de Janeiro em 1893 com o circo Caçamba, de Manuel Gomes, conseguindo simpatia do público e dos críticos. No que se refere aos rumores sobre o apoio do então Presidente da República, o marechal Floriano Peixoto, apontado por Silva (2007), as investigações hemerográficas empreendidas indicam que essa afirmação não pôde ser comprovada. Na fase mais próspera, entretanto, o artista havia trabalhado também no Pavilhão Circo Zoológico, Empresa de Jean Pierre & Frère, quando conheceu o então palhaço Afonso Spinelli, parceria que lhe conferiu mais reputação, publicidade, bem como popularidade.

Na virada do século, Benjamim de Oliveira se destacou pela interpretação de Pery, da obra *O guarany*, pantomima inspirada no romance de José de Alencar (1829-1877), adaptada pelo circo Spinelli com o título *Os guaranys* e posteriormente lançada no Rio de Janeiro pela *PhotoCinematographica Brasileira*, de Antônio Leal e José Labanca, "segundo alguns historiadores do cinema, uma das três primeiras filmagens feitas no Brasil" (SILVA, 2020). A partir dessa empreitada, o "negro Beijo" teve a carreira impulsionada como artista circense e, também, cantando e tocando violão, seguindo uma tendência daquela época em que profissionais da música encontravam no circo um espaço para atividades profissionais.

A modinha, o lundu, o choro, o tango e o maxixe eram alguns dos principais gêneros em voga nos espetáculos populares e no teatro musicado. Foram muitas as produções teatrais circenses, inclusive as de autoria de Benjamim de Oliveira disponibilizadas ao público a partir de 1912. Depois da década de 1930, esse leque se ampliou ainda mais com o significativo aumento da presença de profissionais do teatro atuando nos palcos picadeiros, consolidando esse espaço como mais uma oportunidade no mercado artístico. Os circos mais estruturados tinham uma banda própria, as charangas, comumente formada por instrumentos de sopro. Isso era anunciado para atrair público, pois a música no ambiente circense era compatível com a produzida para entretenimento nos cafés-concerto e demais espaços de sociabilidade. O meio circense firmava-se, cada vez mais, como um espetáculo de variadas linguagens artísticas, assim como ocorria com o teatro musicado. Ademais, havia outros aspectos em comum entre os espetáculos de circo e o teatro musicado, como o uso de temas cotidianos, a mistura de

linguagens, a representação das manifestações culturais populares, bem como o uso de danças e gêneros impactantes e de agrado do público para encerramento, como o maxixe. À vista disso, aconteciam novas formas de produção das exibições artísticas, inclusive com relação aos aperfeiçoamentos técnicos, como iluminação e cenografia.

Sob esse aspecto, também fazemos uma articulação particular entre Francisca Gonzaga e Benjamim de Oliveira, sobretudo em relação à participação e à respeitabilidade alcançada através do teatro musicado (ROCHA, 2023). Exemplos destacáveis são da opereta *Forrobodó* e da revista brasileira *Tudo Péga* (da parceria de Benjamim com o trompetista, compositor e regente carioca Paulino Sacramento; e versos de Henrique de Carvalho). Demanda-se explicar que a parceria de Benjamim de Oliveira com Paulino Sacramento pode ser considerada um motivo de eminência, já que o músico carioca era presença aclamada no cenário artístico do Rio de Janeiro, inclusive como maestro no próprio teatro musicado. Nesse âmbito, Benjamim teve exitosas parcerias como *A vingança do operário*, *Tiro e queda*, *Os pescadores* e a emblemática adaptação da opereta *A viúva alegre*, do compositor austríaco de ascendência húngara Franz Lehár[156]. Ademais, Paulino Sacramento era um amigo em comum entre Benjamim de Oliveira e Chiquinha Gonzaga que, certamente, frequentaram os mesmos espaços de sociabilidade do Rio de Janeiro.

A viúva alegre foi um sucesso de crítica e de público, dando retorno a um investimento de alto custo. “Benjamim e Spinelli apostaram em uma montagem considerada ousada para o período [...] que exigia muita sofisticação em termos de cenário, vestuário, musicalidade e representação teatral” (Silva, 2007, p. 264). O *Jornal do Brasil*, na data de estreia, trazia um anúncio com destaque na página, no qual Benjamim de Oliveira foi mencionado quatro vezes[157]. Delineava-se, então, uma fase mais próspera para o artista, mas que não significou um envelhecimento com estabilidade financeira, demandando apoio do governo, o que não se consolidou até o seu falecimento em 1954.

Neste contexto, faz-se necessário uma abordagem sobre *Tutu*. Inicialmente, havia da nossa parte a curiosidade a respeito desta peça, inclusive em caráter comparativo com *Gaúcho*, *Dengoso* e *Passo miúdo*. Teria o autodidata Benjamim de Oliveira seguido o mesmo padrão que o utilizado nas demais peças analisadas? Tendo como referencial a partitura, bem como o

[156] Autor de cerca de trinta operetas, Franz Lehár se tornou um dos mais aclamados compositores deste gênero no século XX. *A viúva alegre*, de 1905, com libreto de Viktor Léon e Leo Stein, é uma de suas obras mais conhecidas.
[157] Em trabalhos anteriores (Rocha 2023, 2024) foi possível demonstrar o trabalho de Chiquinha Gonzaga e de Benjamim de Oliveira anunciados nas mesmas páginas de alguns periódicos.

fonograma, podemos apontar que *Tutu*, ao contrário das outras três obras, tem a macroforma AABA'B'A"B"A"B. Desenvolvida em cento e trinta e cinco compassos, foi composta em Si bemol Maior, em compasso binário e com a seguinte letra:

Mamãe e papai, me digas
sendo eu filho da [palavra incompreensível] *Bis*
Onde todos são valentes tenho medo de tutu.
Ai, tutu, ai, tutu
Tenho medo de tutu
Quando tu eras pequenas *Bis*
Era moles como angu
Quase todas pequeninhas tinham medo de tutu
Ai, tutu, ai, tutu
Tenho medo de tutu
Para passear no jardim *Bis*
Fui junto com primo Lulu
Qualquer folha que se tocava
Tenho medo de tutu
Ai, tutu, ai, tutu
Tenho medo de tutu
Ai, tutu, ai, tutu
Tenho medo de tutu
E o primo falou com a prima: *Bis*
Prima, [palavra incompreensível] Lulu
Prima me dá um beijo
Que eu mato o bicho tutu
Ai, tutu, ai, tutu
Tenho medo de tutu
Ai, tutu, ai, tutu Tenho medo de tutu
[trecho incompreensível]
Para passear no jardim *Bis*
Fui junto com primo Lulu
Qualquer folha que se tocava
Tenho medo de tutu
Ai, tutu, ai, tutu
Tenho medo de tutu
Ai, tutu, ai, tutu
Tenho medo de tutu
Até logo, minha gente!

O acompanhamento é desenvolvido pelo ritmo característico das peças destacadas anteriormente nesta investigação: semicolcheia, colcheia, semicolcheia; colcheia, colcheia (Figura 19). Neste caso, no entanto, não ocorre variação ao longo da peça. Do ponto de vista harmônico, nota-se, assim como em *Gaúcho*, *Dengoso* e *Passo miúdo*, uma variação dos graus dos acordes nos baixos no acompanhamento. Há repetição dos acordes de sib maior na posição fundamental e na segunda inversão em quase toda a obra.



Figura 19 – Primeiro compasso de *Tutu*, de Benjamim de Oliveira (sem data, p. 1).

O décimo primeiro compasso apresenta no acompanhamento o acorde do segundo grau na primeira inversão (Figura 20). Esse acorde com a terça no baixo também ocorre nos compassos 31, 40, 58, 75, 90, 105 e 121; e no primeiro tempo dos compassos 38, 65, 71, 103, 128 e 134. Ao longo da obra ocorrem diversas alternâncias entre os acordes de sib maior e dó menor. Ainda nesta seção, nota-se na terceira frase um movimento descendente e ascendente nos baixos.



Figura 20 – Compassos 43 ao 47 de *Tutu*, de Benjamim de Oliveira (sem data, p. 1).

Nota-se também no compasso quarenta e quatro uma alteração com um acorde de grau III com a terça alterada, que se transforma em um acorde de ré maior, o que demanda uma resolução que só se confirma de maneira definitiva no compasso quarenta e oito. Encontram-se saltos de décimas primeiras, oitavas, quartas, terças, sextas e quintas entre os baixos e os acordes neste trecho com pausas na melodia. Também entre os baixos verificam-se saltos de segundas, terças, quartas, quintas, e sextas. Entre os compassos setenta e três e setenta e nove ocorre uma nova sequência de baixos e acordes com ausência de melodia, tendo uma função de transição para a próxima estrutura. No entanto, essa não é idêntica à anterior, embora observa-se também saltos de mais de uma oitava entre alguns baixos e acordes, bem como intervalos variados, de segunas, terças, quintas, sextas e sétimas entre os baixos. A próxima sequência parecida, com pausas na melodia e acordes no acompanhamento será foi identificada entre os compassos cento e cinco e cento e dez. Deste ponto em diante a peça não apresenta mais novidades, limitando-se à repetição das frases iniciais.

No que se refere ao aspecto rítmico-melódico, nota-se o predomínio de colcheias e semicolcheias ao longo de *Tutu*. A primeira frase termina no primeiro tempo do quinto compasso, onde começa a frase seguinte com a repetição das mesmas notas e tempos da inicial. A última nota da frase anterior é um fá, que encontra-se a uma sexta de distância da primeira nota da terceira frase ($ré_4$). Do ponto de vista harmônico a frase se conclui, mas não melodicamente porque finaliza com uma indefinição, que é resolvida no final da frase seguinte com uma sequencia de notas (fá, fá, sol, sol, lá, lá, si) encerrando com o acorde de primeiro grau e a nota fundamental. Essa frase, inclusive, é desenvolvida em oito compassos considerando-se a letra e melodia da música, terminando com pausas da semicolcheia, semínima e mínima. Ocorre a reincidência das quatro frases iniciais por cinco vezes ao longo da obra, mesmo com a mudança na letra (exceto a do refrão "Ai, tutu, ai, tutu").

Assim, constata-se uma mudança nos padrões de *Gaúcho*, *Dengoso* e *Passo Miúdo* no que se refere às repetições rítmico-melódicas, além de trechos com acompanhamento sem melodia e à macroforma (Tabela 1).

Tabela 1 – Macroforma das obras analisadas

Item	**Chiquinha**	**Nazareth**	**Julio Reis**	**Beijo**
Obra	Corta Jaca	Dengoso	Passo Miúdo	Tutu
Macroforma	ABA	ABACABA	ABACA	AABA'B'A"B"A"B

O selo do disco apresenta *Tutu* como lundu. No entanto, optou-se por considerá-lo como maxixe, junto a *Corta-Jaca*, *Dengoso* e *Passo miúdo*, sobretudo pelo caráter original do lundu enquanto dança, em que os participantes integram a roda cantando, dançando ou batendo palmas, em que também ocorre a umbigada (o que não acontece no maxixe). Essa música de Benjamim, no entanto, sugere uma performance livre, inclusive com a possibilidade de utilizar a letra, longa e repetitiva, para interpretação. Nesse aspecto é possível situá-la muito mais próxima ao maxixe do que do lundu. A macroforma, no entanto, é diferente da esperada para peças do período, seja lundu, maxixe, tango brasileiro ou choro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O VII Encontro de Musicologia Histórica do Campo das Vertentes foi uma oportunidade especialíssima para rememorar esses quatro baluartes da cultura brasileira, relacionando-os e trazendo à baila a análise de quatro peças. Considera-se, pois, que a visibilidade de Chiquinha Gonzaga foi balizada por suas atitudes transgressoras, aliadas à uma

obra de significativa qualidade, em todos os gêneros em voga em seu tempo, sem, entretanto, dissociá-la de uma realidade que já se apontava através de centenas de outras mulheres no Brasil, anônimas e famosas. O peso da argumentação feminina, no entanto, recebia como retorno o fardo da punição social, sobretudo quando advinda das mulheres inseridas no campo artístico, ainda mais se fossem pianeiras e maxixeiras, já que esse era o gênero "excomungado", mas que se tornou posteriormente adorado pela elite e ouvido nos salões das pessoas de "fino trato".

Ernesto Nazareth, outro insigne representante da história da música brasileira, sobretudo pela capacidade de borrar a fronteira entre o popular e erudito, legou-nos uma vasta obra para piano, esmerando-se, especialmente, nos tangos e nas valsas. Passou pelas mesmas angustias que Chiquinha Gonzaga, em um campo de trabalho musical ainda incipiente, e uma música popular urbana ainda em formação. Seu único maxixe foi assinado com o pseudônimo Renaud.

Naquele microcosmo, também se inseriu o paulista Julio Reis, ainda pouco conhecido por seu legado. Assim como Nazareth e Chiquinha, começou a compor ainda na infância. No entanto, assim como Nazareth, e ao contrário de Chiquinha, não esperava se tornar aclamado com músicas consideradas populares. Ele, inclusive, era crítico de gêneros considerados da moda. Viver da música de concerto, no entanto, não era uma realidade plausível economicamente para ambos (Julio e Nazareth).

A instigante trajetória de vida de Benjamim de Oliveira, que também participou da cena musical do Rio de Janeiro, foi uma motivação para traçar esses aspectos relacionais com os demais compositores elencados. Assim como Chiquinha Gonzaga, Oliveira teve que ultrapassar inúmeros desafios até se tornar aclamado, com participações no teatro de revista e até no cinema. Como dramaturgo, Beijamim escreveu peças como *O colar perdido*, *O punhal de ouro* e *Os bandidos da rocha negra*, além de adaptar outras, como *A viúva alegre*, do compositor austríaco Franz Lehár. Participou também do elenco do filme *Os guaranis*, de Antonio Leal. Não foi, certamente, o primeiro palhaço negro do Brasil, nem criou o circo-teatro, mas deixou um importante legado artístico, inclusive através das suas atitudes empreendedoras[158].

Quanto ao excomungado, que se tornou o aclamado maxixe, surgiu periférico e foi difundido até em outros países, ganhou tratamento diferente em *Corta-Jaca*, *Dengoso*, *Passo*

[158] É possível, ainda, fazer articulações segundo outros parâmetros, como cor, estrutura de capitais, trajetórias consideradas *outsiders* pelo *establishment*, produção para o teatro musicado, pioneirismos e produção artística como enfrentamento dos paradigmas sociais, bem como memória a ser consolidada. Para esses aspectos, ver Rocha, 2024.

miúdo e *Tutu*. Como esperado, as partituras de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Julio Reis apresentaram-se previsíveis do ponto de vista estrutural e morfológico, com as macroformas variando, respectivamente, entre ABA, ABACABA (mais próxima ao choro) e ABACA, o que é compatível com as músicas daquele período influenciadas pelo lundu, fandango, habanera e a polca. *Tutu*, por sua vez, apresentou outra tendência, destacando-se com uma letra caracterizada pela oralidade, distante, então, da tradição das obras escritas em partituras convencionais, e, sobretudo, pela inusitada forma AABA'B'A"B"A"B.

A análise rítmica e melódica também foi enriquecida pela abordagem do processo histórico, inerente à produção e recepção de obras de arte. O referencial teórico da Sociologia também foi basilar nesse processo. Essa foi uma empreitada complexa devido à grande diferença de materiais disponibilizados até o momento, pois há dezenas de trabalhos acadêmicos e editoriais sobre Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, ao contrário de Julio Reis e Benjamim de Oliveira. O Museu Histórico de Pará de Minas cuida, primorosamente, do acervo sobre Benjamim, mas a análise empreendida neste estudo, do ponto de vista musicológico, é inédita.

Pode-se, com esta pesquisa, afirmar que o maxixe é um gênero da música brasileira, como o choro e o samba? Ao final desta análise, conseguimos suporte suficiente para afirmar que sim, com fatores históricos e sociológicos ao demarcá-lo como um ritmo originado e representante de uma classe subalterna, sobretudo pelos aspectos performáticos da dança, sexualizados pelo público receptor e pelos críticos, diferenciando-o do tango brasileiro.

Segundo parâmetros musicais, o maxixe pode ser unicamente instrumental ou apresentar letra e seguir o compasso binário característico de alguns gêneros dançantes do entresséculos XIX e XX, como o lundu e a polca. Pode ter a macroforma variável, ao contrário do choro que segue, tradicionalmente, o padrão ABACABA. Surgido e difundido antes do advento do samba no Brasil, o maxixe é um gênero musical que inclui performances de dança que, propagadas, sobretudo pelo teatro musicado, se estenderam dos espaços de sociabilidade periféricos e salões do século XIX à atualidade.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Luiz Antônio de. Ernesto Nazareth: vida e obra. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. Disponível em: https://ernestonazareth150anos.com.br/Chapters. Acesso em: 02 ago. 2022.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Miranda, 1934. 360 p.

BITTENCOURT, João. *Julio Reis*. Encarde de CD. São Paulo: Tratore Music Brasil, 2013.

CASTRO, Alice Viveiros de. *O elogio da bobagem*: palhaços no Brasil e no mundo. Rio de Janeiro: Família Bastos, 2005. 274 p.

CAZES, Henrique Leal. As três fases do maxixe música. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 6, n. 1, p. 92-108, 2019.

CENTENÁRIO de Ernesto Nazareth motiva exposição de suas obras. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, a. 62, n. 21.458, p. 9, 19 mar. 1963. Disponível em: http://memoria.bn.gov.br/docreader/089842_07/37997. Acesso em: 09 ago. 2022.

EFEGÊ, Jota. *Maxixe*: a dança excomungada. Rio de Janeiro: Lux, 1974. 182 p.

ELLMERICH, Luís. *História da dança*. 3ª ed. São Paulo: Ricordi, 1969. 326 p.

GONZAGA, Francisca. *Gaúcho*: o Corta Jaca da revista de costumes e fatos nacionais e estrangeiros Cá e Lá. Edição de Edinha Diniz. Rio de Janeiro: ChiquinhaGonzaga.com, 2011. 5 p. Disponível em: https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaucho_ca-e-la_piano_cifra.pdf. Acesso em: 09 ago. 2022.

MARINGONI, Gilberto. O destino dos negros após a escravidão. *Desafios do Desenvolvimento*, Brasília, v. 8, n. 70, p. 34-42, 2011.

MOLICA, Fernando. *O inventário de Julio Reis*. Rio de Janeiro: Record, 2012. 140 p.

NAZARETH, Ernesto. *Dengoso*. Edição de Alexandre Duas. Rio de Janeiro: Musica Brasilis; Instituto Moreira Salles, 2012. 3 p. Disponível em: https://ernestonazareth150anos.com.br/files/uploads/work_elements/work_52/dengoso_piano.pdf. Acesso em: 04 ago. 2024.

REIS, Julio. *Passo miudo*. Rio de Janeiro: E. Devilacqua, sem data. 3 p. Disponível em: https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a1/IMSLP635512-PMLP1019401-Julio-Reis-Passo-Miudo.pdf. Acesso em: 04 ago. 2024.

ROCHA, Maristela. *O maxixe como gênero periférico*: um olhar sobre Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e Julio Reis. Trabalho de Conclusão de Curso (Especialização em Educação Musical e Música Brasileira). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2014.

ROCHA, Maristela. *Chiquinha Gonzaga*: de outsider ao reconhecimento perante o domínio masculino. 151 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019.

ROCHA, Maristela. A distinção e a interseção de legados: nexos e diferenças estruturais entre Benjamin de Oliveira e Chiquinha Gonzaga. *Comparative Cultural Studies: European na Latin American Perspectives,* Sevilha, n. 16, p. 5-24, 2023.

ROCHA, Maristela. *O maxixe "excomungado"*: uma análise comparativa entre peças de Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth, Julio Reis e Benjamim de Oliveira. 130 f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal de São João del-Rei, São João del-Rei, 2024.

SILVA, Ermínia. *Circo-teatro*: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil. São Paulo: Altana, 2007. 434 p.

SILVA, Ermínia. *As múltiplas linguagens na teatralidade circense*: Benjamin de Oliveira e o circo-teatro no Brasil no final do século XIX e início do XX. 370 f. Tese (Doutorado em História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

SILVA, Ermínia. Entrevista. *In*: ITAÚ CULTURAL. *Quem foi Benjamim de Oliveira?* – Ocupação Benjamim de Oliveira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gdg jOQXYzqw. Acesso em: 20 ago. 2024.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. 3ª ed. São Paulo: EdUSP, 1996. 274 p.

TOPINE, Matheus Pimentel da Silva. *Os requebros do maxixe*: aça, nacionalidade e disputas culturais no Rio de Janeiro (1880-1915). Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2021. 161 p.

VENEZIANO, Neide. *Grandes vedetes do Brasil*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. 300 p.

PROGRAMAÇÃO

SÁBADO, 07 DE DEZEMBRO DE 2024

Comunicações 1, 09h00

As partes de um possível todo: elementos da organização social da Orquestra Lira Sanjoanense através de um breve estudo de caso – a transição do cargo de diretor-regente entre Luiz Baptista Lopes e João Feliciano de Souza em 1907 – Lucas Rodrigues de Freitas e Mariana Alves de Araújo

A flauta orquestral no repertório sacro do século XIX da região de São João del-Rei (MG): traços composicionais e práticas de performance em oito obras – Antônio Carlos Guimarães e Fausto Borém

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Sala de Artes Cênicas

Palestra 1, 10h00

A escrita da história da música sobre São João del-Rei – Rodrigo Pardini

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Sala de Artes Cênicas

Comunicações 2, 14h00

A música sacra dos afrodescendentes e escravizados no Maranhão do século XIX: controle social e resistência – Daniel Ferreira Santos, Regina Amaral e Oziel Sales Silva

Renata e Tatiana Braunwieser no Brasil: o legado de duas mulheres para a Musicologia Histórica brasileira – Regina Amaral e Daniel Ferreira Santos

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Sala de Artes Cênicas

Comunicações 3, 15h00

Padre Lauriano Antônio do Sacramento (1789?-1848): dados biográficos e vestígios de sua atuação na vida musical da Vila de São José – Willer Silveira

A Sociedade Phylarmônica de São João del-Rei: música e poder no século XIX – Modesto Fonseca

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Sala de Artes Cênicas

Comunicações 4, 16h00

Batuques e transformações: o samba nas programações de rádio publicadas em jornal no Rio de Janeiro (1924-1933) – Alexei Alves Queiroz

Entre arquivos e ausências: a documentação coral e a memória musical em Juiz de Fora – Jéssica Wisniewski Dias

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Sala de Artes Cênicas

DOMINGO, 08 DE DEZEMBRO DE 2024

Comunicações 5, 09h30

Editing the challenges and sophistication of Lino José Nunes's prosody in his three imperial modinhas – Fausto Borém

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Sala de Artes Cênicas

Palestra 2, 10h00

A ópera *O sertão* de Fernand Jouteux (1866-1956): contextualizações composicional / performática e os problemas decorrentes de sua edição integral – Sérgio Dias

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Sala de Artes Cênicas

Recital-palestra, 12h00

Antônio Carlos Guimarães e Fausto Borém

Local: Conservatório Estadual de Música Padre José Maria Xavier – Auditório

QUINTA-FEIRA, 12 DE DEZEMBRO DE 2024

Palestra 3, 10h00

Itinerários de coleções e vida social dos itens: as marcas e o uso de documentos musicográficos e outras tipologias enquanto fontes históricas – Fernando Lacerda

Link: https://www.youtube.com/watch?v=d06DshdpWCM

Comunicações 6, 14h00

Presciliano José da Silva: atuação na cidade de São Paulo e obras representadas na coleção musicográfica do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – Paulo Castagna

A Importância da música litúrgica e da primazia das assembleias nos ritos da Igreja Católica – Adhemar Campos Neto

Link: https://www.youtube.com/watch?v=LdGgBlvGuig

SEXTA-FEIRA, 13 DE DEZEMBRO DE 2024

Comunicações 7, 10h00

A documentação censitária como fonte para a história da música em São Paulo: os maços de população (1765-1850) e as listas de moradores do Arquivo Ultramarino (1772) – Daniel Issa Gonçalves e Paulo Castagna

Acervo Samuel Kerr: relevância e diagnóstico da seção musicográfica – Maicon Pereira Jacinto e Paulo Castagna

Link: https://www.youtube.com/watch?v=og20qf6V9pk

Comunicações 8, 14h00

Os Sonhos Bucólicos de Maria Helena Rosas Fernandes: edição musical de *Dreams* para violão e para duo de violões – Mariana Duarte da Silva e Tadeu Moraes Taffarello

14h20 – Jogos no parque infantil Dom Pedro II, de Dinorá de Carvalho: contextualização da produção e estudos preliminares para a edição musical – Caio Csizmar Soares Lourenço e Tadeu Moraes Taffarello

Link: https://www.youtube.com/watch?v=D7X8P8FZo30

SÁBADO, 14 DE DEZEMBRO DE 2024

Comunicações 9, 10h00

Entre dobrados e valsas: um olhar sobre o acervo da Sociedade Musical Carlos Gomes, de Laguna/SC – Nira Azibeiro Pomar e Marcos Tadeu Holler

Um certo capitão Mestre Carlos – Domingos Sávio Lins Brandão e Lourdes Daniela de Mesquita Lindau

Link: https://www.youtube.com/watch?v=iS1uu8WUfoQ

Palestra 4, 14h00

O maxixe é um gênero musical? Quatro peças, quatro compositores e muitas histórias para contar – Maristela Rocha

Link: https://www.youtube.com/watch?v=c_N1Snbs6GY

Comunicações 10, 15h00

15h – Emmanuel Coêlho Maciel: acervo pessoal, levantamento documental e inventariação – Samuel Fagundes e Edite Rocha

15h20 – A missa breve de Marcos Portugal: influências e considerações litúrgicas – Henrique Coe

Link: https://www.youtube.com/watch?v=GnGQBnlwXj8